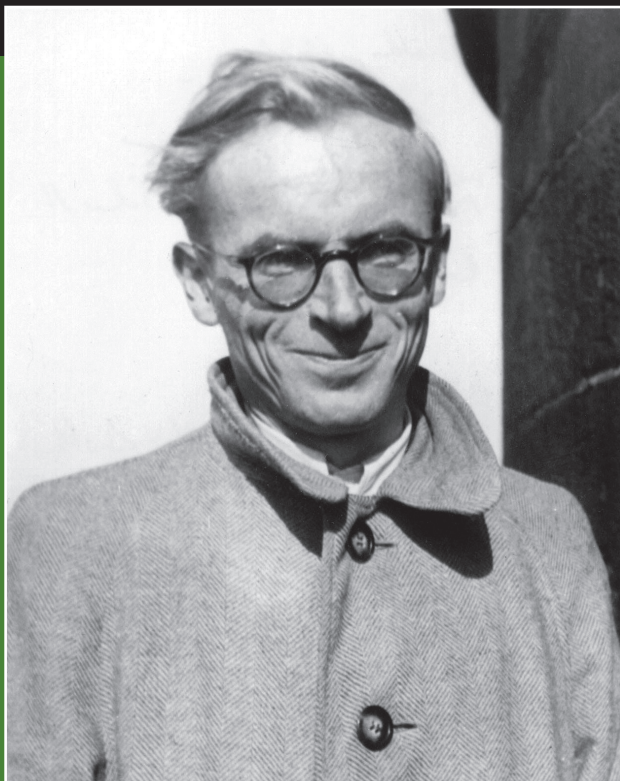


Galambos Ádám Balázs  
A lübecki évek  
egyházzenei kompozíciói  
Hugo Distler életében



Ez a mű a Creative Commons Nevezd meg! - Ne add el! - Így add tovább! 4.0 Nemzetközi Licenc feltételeinek megfelelően felhasználható.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



## **A lübecki évek egyházzenei kompozíciói Hugo Distler életében**

Church Music Compositions of the Lübeck Years in the Life of Hugo Distler

**Galambos Ádám Balázs**

<https://orcid.org/0009-0008-5658-6000>

Előadóművészet (zene, színháztudomány, dramaturgia) / Performing arts studies  
(Musicology, theater science, Dramaturgy) (13051)

Distler, Singbewegung, Orgelbewegung, Choralpassion, Gegenstimmen-modell

ISBN 978-963-646-608-4 (pdf)

DOI: <https://doi.org/10.56037/978-963-646-608-4>

**Open Access**

<https://openaccess.hu/>

Galambos Ádám Balázs

A LÜBECKI ÉVEK EGYHÁZZENEI KOMPOZÍCIÓI  
HUGO DISTLER ÉLETÉBEN



**Károli Könyvek**  
monográfia

Sorozatszerkesztő: Sepsi Enikő

A szerkesztőbizottság tagjai:

Boros Gábor, Csanády Márton, Csoma Mózes, Fabiny Tibor, Furkó Péter,  
Jakab Éva, Homicskó Árpád, Kendeffy Gábor, Literáty Zoltán,  
Pap Ferenc, Stubnya Gusztáv, Tóth J. Zoltán

Galambos Ádám Balázs

A LÜBECKI ÉVEK  
EGYHÁZZENEI KOMPOZÍCIÓI  
HUGO DISTLER ÉLETÉBEN

Károli Gáspár Református Egyetem • L'Harmattan Kiadó  
Budapest, 2026

A kötet elkészítését a Károli Gáspár Református Egyetem „A tudományos projektek támogatására” című RH-TUD/2608/2024 számú pályázata (témaszám: 40609T800) támogatta.

Szakmai lektor:  
Kamp Salamon

A borító Karl Schweinsberg fotójának (Hugo Distler portréja [1941]) felhasználásával készült. Forrás: Wikimedia Commons. Licenc: CC BY-SA 3.0

© Károli Gáspár Református Egyetem, 2026  
© L'Harmattan Kiadó, 2026  
© Galambos Ádám Balázs, 2026

Felelős kiadó:  
Gyenes Ádám, a L'Harmattan Kiadó igazgatója és  
Trócsányi László, a KRE rektora

Károli Gáspár Református Egyetem  
1091 Budapest, Kálvin tér 9.  
Telefon: 455-9060  
Fax: 455-9062

ISBN 978-963-646-572-8  
ISBN 978-963-646-608-4 (pdf)  
DOI: <https://doi.org/10.56037/978-963-646-608-4>

ISSN 2063-3297

# TARTALOMJEGYZÉK



Köszönetnyilvánítás . . . . .	7
Bevezetés . . . . .	9
A lübecki évek (1930–1937) . . . . .	13
Hermann Grabner hatása . . . . .	13
Az Orgelbewegung . . . . .	20
A Singbewegung . . . . .	23
A német egyházzene helyzete az 1930-as években . . . . .	25
Hugo Distler Lübeckben . . . . .	27
A lübecki művek . . . . .	29
<i>Der Jahrkreis</i> . . . . .	37
<i>Choralpassion</i> . . . . .	38
Requiem . . . . .	40
<i>Die Weihnachtsgeschichte</i> . . . . .	41
<i>Geistliche Chormusik</i> . . . . .	42
<i>Konzert für Cembalo und Streichorchester</i> . . . . .	48
Hugo Distler deklamációs stílusa . . . . .	51
A <i>Choralpassion</i> hangközszimbolikája . . . . .	52
A deklamációs ritmus . . . . .	66
További deklamációs technikák . . . . .	73
A linearitás Hugo Distler zenéjében . . . . .	77
Hangközstruktúra, ellenpont . . . . .	78
A <i>Gegenstimmen</i> -modell . . . . .	80
A hanglejtés . . . . .	82
Az imitációs technikák szerepe . . . . .	84
Összegzés . . . . .	91
Irodalomjegyzék . . . . .	93



# KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS



Elsőként köszönöm témavezetőmnek, mesteremnek, Dr. Kamp Salamonnak tizennégy éve tartó szeretetét, inspirációját, támogatását és segítségét, valamint a disszertációm és az abból készült monográfia írása során a tőle kapott tanácsokat és vezetését.

Köszönöm a Distler család hozzájárulását Hugo Distler levelezésének megtekintéséhez, valamint a lübecki Hugo-Distler-Archiv vezetőjének, Arnt Schnoornak, hogy segítségével hozzáférhettem ezekhez az értékes írásokhoz.

Köszönöm a Károli Gáspár Református Egyetem Pedagógiai Kar vezetőségének támogatását és segítségét, továbbá hogy az *Egyházzenei és zenepedagógiai örökségünk hatása a jelenre* elnevezésű kari kutatási projektben támogatást nyerhettem két németországi kutatásra, amelyeknek köszönhetően Münchenben Distler kéziratait, Lübeckben pedig Distler levelezését tekinthettem meg.

Köszönöm Dr. Magay Juditnak és Dr. Papp Ágnesnek, hogy észrevételeikkel pontosították írásomat, tanácsaikkal pedig segítettek emelni az elkészült monográfia értékét.

Hálás vagyok szüleimnek, akik egész életemben és tanulmányaim során mindenben támogattak, továbbá feleségemnek, aki támogatása mellett elviselte, hogy kevesebb időt tölthettem a családommal a sokszor éjszakába nyúló disszertáció-írás időszakában.



## BEVEZETÉS



Első találkozásomat Hugo Distler művészetével Kamp Salamonnak köszönhetem, amikor az egyik karvezetésórán kezembe adta a szerző *Totentanz* című misztériumjátékának kartételeit. A koncertéletben is rendszeresen elhangzó művek mellett Distler művészetének egyedi hangja volt az, ami nem engedte el a fantáziámat, így kerülhetett sor arra, hogy 2018-ban, MA diplomám alkalmával a Magyar Rádió Énekkarának közreműködésével a *Totentanz* misztériumjátékából szólaltathattam meg válogatott jeleneteket. A koncertre való felkészülés során fogalmazódott meg bennem az a gondolat, hogy ezzel a témával érdemes volna komolyabban is foglalkoznom.

Hamarosan világossá vált számomra, hogy Hugo Distler egy Magyarországon kevésbé ismert zeneszerző, akinek műveiről magyar nyelvű elemzések nem születtek. Distler életét, döntéseit úgy lehet a legteljesebben megérteni, ha megismerjük azt a korszakot és annak nehézségeit, amelyben élt. Rövid élete (mindössze 34 évet élt) végigkövette az első világháborút, a Német Császárság szempontjából vesztes első világháború utáni német társadalmi változásokat, a weimari köztársaság éveit, az 1929-es gazdasági világválság hatásait, az NSDAP felemelkedését, a Deutsche Christen (Német Keresztények) és a Dietrich Bonhoeffer vezette Bekennende Kirche (Hitvalló Egyház) közötti egyházharcot, az egyházzeneét megújító Orgelbewegung<sup>1</sup> és Singbewegung<sup>2</sup> mozgalmakat, valamint a második világháború első három évét.

Zeneszerzőként saját műveit erős önkritikát gyakorolva, aprólékosan, folyamatosan javította, ennek köszönhetően gondolatait bennük világosan olvashatóvá tette. Hugo Distler egyházzenei, pedagógiai szerepvállalása mellett gazdag fantáziájának, invencióinak, zenei nyitottságának köszönhetően vitathatatlanul generációjának legjelentősebb zeneszerzői közé tartozott. Minden nehézség ellenére részese volt a német szellemi megújulásnak, Kurt Thomas és Ernst Pepping

<sup>1</sup> Az orgonaépítés megújításának reformmozgalma.

<sup>2</sup> A 16–17. századi egyházi *a cappella* művekhez visszatérő reformmozgalom.

zenésztársaival együtt pedig részt vett a német evangélikus egyházzene megújításában. Ennek a megújulásnak a Bekennende Kirche révén Luther Márton, a Singbewegung révén pedig Heinrich Schütz váltak meghatározó személyiségeivé.

Hugo Distler 1935-ben, a *Vom Geiste der neuen evangelischen Kirchenmusik* című írásában így fogalmaz:

Az alapok mindig ugyanazok voltak és ugyanazok ma is, az evangélikus istentisztelet két alapeleme: az igehirdetés és imádat (*Verkündigung und Anbetung*). [...]

Igehirdetés és imádat, az evangélikus istentisztelet mindkét alapköve mostanra visszatért a régi, méltó helyére, és az istentiszteleti élet e két meghatározó elemének győzelmével nekünk, egyházzeneészeknek világosan meghatározott feladatunk van. [...]

De ami lényeges, hogy egy új egyházzene alapítóinak érezzük magunkat. És ez a bátorság az, ami jellegzetesen evangélikus, amelyet egy erős pünkösdi szellem tölt be és tart fenn, amely szívesen szól: „Jöjj, Szentlélek, töltsd be híveid szívét!” [...]

Ma újra érezzük a lélek leheletét. Ez a Luther Márton által formált német jámborság lelke, amely ma újra feltámad: a Luther-énekek szelleme, amely a 16. században elkezdte a népet egy önbizalommal teli egésszé kovácsolni oly mértékben, amire egyetlen világi hatalom sem lett volna képes [...]. Így volt egykor és lesz megint a nép és az egyház a titkos kebel, az anyaméh, amelyből a zene újjászületik.<sup>3</sup>

Distler egyházzenei műveinek elemzésében az egyik legalaposabb alkotás Ursula von Rauchhaupt *Die vokale Kirchenmusik von Hugo Distler* című könyve, de Distler levelezése is izgalmas részleteket rejt műveinek keletkezéstörténetére vonatkozóan, ráadásul születésének századik évfordulója érezhetően felélénkítette műveinek kutatását is. Ebben mindenekelőtt Barbara Distler-Harth 2008-as *Hugo Distler Lebensweg eines Frühvollendeten* című életrajza nyújt nagy segítséget a kutatóknak. A korábban megjelent publikációkhoz képest jelen monográfia igyekszik elkerülni egyfelől a túlzott életrajz-központúságot, másfelől azt is, hogy az életműnek csak egy-egy konkrét epizódját vizsgálja – ehelyett Distler egyik legfontosabb korszakát (a lübecki éveket) ismertetem részletesen, igyekezve egyforma távolságot tartani a két véglet között.

A kiindulópontot jelen kötethez Ursula Hermann *Rufer und Mahner* című életrajzi könyve, valamint Ursula von Rauchhaupt már említett munkája jelentette. A két könyv kiegészíti egymást, ugyanakkor mindkettő meghaladhatónak bizonyult. Barbara Distler-Harth Distler-életrajza alaposabb Ursula Hermann

<sup>3</sup> Hugo Distler: *Vom Geiste der neuen evangelischen Kirchenmusik*, *Zeitschrift für Musik*, vol. 102, 1935/12, 1325–1329.

könyvénel, a különböző elemző tanulmányok pedig részletesebbek Ursula von Rauchhaupt alkotásánál. Ilyenek például: Christian Strinning: *Hugo Distlers früher Vokalkontrapunkt*; Friedrich Neumann: *Anmerkungen zum Kompositionsstil von Hugo Distler*; Wolfgang Thein: *Funktion, Deutung, Verkündigung*.

A német egyházzenei belül a korszakban lezajlott folyamatokat legrészletesebben Rainer Bayreuther *Die Situation der deutschen Kirchenmusik um 1933 zwischen Singbewegung und Musikwissenschaft* és Jörg Fischer *Evangelische Kirchenmusik im Dritten Reich. „Musikalische Erneuerung“ und ästhetische Modalität des Faschismus* című tanulmányai mutatják be.

A lübecki Hugo-Distler-Archívban megtekintett levelezésekben találhattam továbbá olyan részleteket, amiket mások kihagytak, ill. munkájuk során ugyanabból a levelezésből mást emeltek ki. A müncheni Bayerische Staatsbibliothekban fellelhető kéziratokból pedig sokkal átfogóbb képet lehet kapni Distler tanulmányairól, mint korábban, valamint érdekes részleteket ismerhet meg a kutató egy-egy művel kapcsolatban is, legyen akár kiadott, akár befejezetlen.

A kutatás elején igyekeztem minél szélesebb ismereteket szerezni a korszakról, a korszak társadalmi és zenei folyamatairól, hogy Hugo Distler művészete elhelyezhető legyen a kortársaiéhoz képest is. Ezt követte az első fejezet megírása, ami tudatosan csak röviden mutatja be az előbb említett témaköröket. A második fejezet megírásakor jelentett nagy segítséget Barbara Distler-Harth könyve, de igyekeztem a lübecki Hugo-Distler-Archívban megtekintett levelezésre támaszkodva bemutatni Distler lübecki korszakának nagy opusait is. Ezt követte a harmadik – mely részben már megjelent egy tanulmányban<sup>4</sup> – és a negyedik fejezet elkészítése. Ez utóbbi fejezetekben az elemzések mellett igyekeztem minél jobban megismertetni Distler zeneszerzői eszköztárát, ezáltal is könnyebbé tenni műveinek elemzését. Az idézett könyv- és levélrészletek fordításai tőlem, a magyar nyelvű bibliai igeszakaszok pedig a revideált új fordítás szerinti Bibliából származnak.

*A lübecki évek egyházzenei kompozíciói Hugo Distler életében* című monográfia a „Módszertani kérdések” kutatócsoport munkájaként készült el, a „Módszertanok régen és ma” című, 40609T800 témaszámon támogatott belső projekt vállalásaként, melyet a Károli Gáspár Református Egyetem a tudományos projektek támogatására kiírt pályázati konstrukció keretében finanszírozott.

<sup>4</sup> Galambos Ádám Balázs: Hugo Distler egyházzenei műveinek deklamációs stílusa, in uő (szerk.): *Egyházművészet és zenepedagógia II.*, Nagykovács, Károli Gáspár Református Egyetem Pedagógiai Kar, 2024, 8–28.



## A LÜBECKI ÉVEK (1930–1937)



### HERMANN GRABNER HATÁSA

Hugo Distler életére és munkájára a lipcsei konzervatóriumban töltött évektől kezdve egészen 1942-ben bekövetkezett haláláig tanára, Hermann Grabner gyakorolta az egyik legnagyobb hatást. Grabnernek köszönhetően ismerkedett meg Distler az Orgelbewegung törekvéseivel, és ő ösztönözte Distlert a régi korok nagy mesterein alapuló új polifon vokális műfaj kialakítására.

Hermann Grabnert 1924-ben nevezték ki a lipcsei konzervatóriumba a zeneelmélet és a zeneszerzés tárgyak oktatójává. A kezdeti években igen lesújtó véleménnyel volt hallgatóiról. 1929-ből maradt ránk egy levél, melyet egykori tanára, Max Reger feleségének, Elsa Reger német íróőnének írt.

Újra elindult a konzervatórium, 130 diák nyert felvételt, csupa gyengébb képességű, akik az elméleti egyszeregyen sincsenek túl, és akiknek fáradság egy kvintet egy szexttől megkülönböztetni. Egy zeneszerző hallgató sincs közöttük! Nagyon szomorú a helyzet, és a legrosszabb az egészben az, hogy mindenkit csak a pénz miatt vesznek fel. Hová tűnt a lipcsei konzervatórium fénykora! És egyáltalán, mi értelme itt tanárnak lenni?<sup>5</sup>

Ez a levél azért is érdekes, mert Distler ekkor már a konzervatórium diákja volt. Grabner későbbi levelezéseiben már nem találunk ilyen megnyilvánulást. Őt mint pedagógust és oktatói módszerét csak néhány zeneszerző növendék vissza-

<sup>5</sup> Philipp Pelster: *Hermann Grabner. Pädagoge, musiktheoretiker und Komponist*, Köln, Verlag Christoph Dohr, 2015, 57. Nun hat das Konservatorium wieder angefangen, 130 Schüler sind aufgenommen worden, lauter minderes Material, das meist über das theoretische Einmaleins nicht hinaus ist und mit Mühe eine Quinte von einer Sexte unterscheidet. Nicht ein einziger Kompositionsschüler ist dabei! Es sieht sehr traurig aus und das Schlimmste ist, das eben des lieben Geldes wegen alles aufgenommen wird. Ja wo sind die großen Zeiten des Konservatoriums Leipzig! Und wozu ist man eigentlicher Lehrer?

emlékezéséből ismerjük. Az ellenpont hasznosságát úgy érzékeltette, hogy a szemeszter elején elmondta tanítványainak, mondd meg, hány fűgát írtál, és megmondom, hogy mit tudsz.<sup>6</sup> Rózsa Miklós, Eberhard Otto és Hugo Distler visszaemlékezéseiből világossá válik, hogy Grabner oktatásában a súlypont az ellenpont oktatásán volt.<sup>7</sup> Egyszer Distler így írt: „Egyébként a Passacagliám még nem volt kész, Grabner szerint befejezésül egy nagy fűgát kellene komponálnom.”<sup>8</sup> Grabner hetente kétszer tartott csoportos órát, ahol lehetőséget adott diákjainak egymás kompozícióinak meghallgatására és megvitatására. Átlagon felül tehetséges diákjainak további magánórákat tartott, és segítette műveik nyomtatásban való megjelenését.

Grabner 1930-tól kezdve kizárólag a *Der lineare Satz* című tankönyve alapján oktatott, de ezt megelőzően oldalra pontosan megjelölte diákjainak, hogy más könyvekből mely fejezeteket kell mindenképp megtanulniuk az ellenpont tanulmányozásának megkezdéséhez. Diákjai visszaemlékezéseiből tudjuk, hogy ezeket a lépéseket szigorúan betartatta, ahogyan a könyvében meghatározott szabályokat is. Zeneszerzés órái mellett minden zenetörténelmi korszakból válogatott műveket elemzésre. A tanórákon kívül a Gewandhaus-koncertek előtt lehetőséget nyújtott a koncert műveinek közös elemzésére.<sup>9</sup> Grabner egyik tanítási elvét így fogalmazta meg: „A legjobb tankönyv mindig maga a műalkotás lesz. A kompozíciók elemzésének a legélénkebb módon kell megteremtenie azt az alapot, amire a zenész a zenei szellemtől inspirálva képezheti magát.”<sup>10</sup>

Grabner elemzési elveit az 1926-ban megjelent *Lehrbuch der musikalischen Analyse* című könyvében fogalmazza meg. A könyv az elemi fogalmakról már megszerzett ismeretek, úgymint a hangközök, a hármashangzatok, ritmikai és formai ismeretek segítségével vezeti be a hallgatót az analízis tudományába. Az analízisnek Grabner szerint az elméleti oktatás középpontját kell jelentenie. Egy mű felépítését és tartalmát tekintve négy fejezetre osztja az elemzési kérdéseket. Az elsőben az akkordok és a tonalitás kérdéseit járja körbe. A másodikban a klasszikus darabokat először motivikusan, majd tematikusan, végül teljes egészében elemzi. A harmadik fejezetben a kontrapunktikus formák elemzési ismereteit dolgozza ki, végül a negyedikben a „legújabb zenével” foglalkozik. Grabner könyvében tizenöt zeneirodalmi példát hoz.<sup>11</sup>

<sup>6</sup> Uo., 59.

<sup>7</sup> További példa erre a Bayerische Staatsbibliothekban fellelhető elméletórák feladatairól fennmaradt feladatlapok Distlertől, valamint Grabner javításai, javaslatai.

<sup>8</sup> Barbara Distler-Harth: *Hugo Distler Lebensweg eines Frühvollendeten*, Mainz, Schott, 2008, 68.

<sup>9</sup> Pelster: *Hermann Grabner*, 62.

<sup>10</sup> Uo.

<sup>11</sup> Uo., 63.

1. Mozart KV 475 c-moll zongoraszonáta első motívumainak analízise
2. Beethoven op. 49 Nr. 2 Menüett nyitó motívumának analízise
3. Beethoven op. 2 Nr. 3 Zongoraszonáta fő témáinak analízise
4. Weber op. 49 Nr. 2 Zongoraszonáta fő témáinak analízise
5. Schumann op. 68 Nr. 1 *Album für die Jugend* „Melodie”
6. Beethoven op. 2 Nr. 3 Zongoraszonáta, Scherzo
7. Beethoven op. 14. Nr. 1 Zongoraszonáta, Rondo
8. Mozart e-moll hegedűszonáta első tétel
9. Luca Marenzio „*Io piango*” madrigál
10. J. S. Bach BWV 227 „*Jesu meine Freude*” ötszólamú motetta, fúga
11. J. S. Bach BWV 866 *Wohltemperiertes Klavier* 1. 21. B-dúr fúga
12. J. S. Bach BWV 720 *Ein feste Burg ist unser Gott* korárelőjáték
13. Anton Bruckner Nr. 7 szimfóniája fő témák analízise
14. Reger op. 82, Nr. 8 Zongoradarab témáinak harmóniai elemzése
15. Skrjabin op. 70 Nr. 10 Zongoraszonáta

Ernst Kurth *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* című könyvében így ír Grabner következetességét és pedagógiai tapasztalatait méltatva:

Grabner nem elégszik meg az egyéni mintaelemzésekkel, hanem olyan teljes tanmenetet tart, amely lehetővé teszi a tanárok és hallgatók számára, hogy minden stílusirányzat zenei alkotásait felismerjék formai, harmóniai és ritmikai felépítésében. Zseniálisnak mondható, ahogy Grabner bemutatja a zeneelmélet alapjait, különösen az ő új tonalitáselméletét. Az *Analyse kontrapunktischer Werke* számomra a téma ellentmondásos volta miatt különösen köszönetre méltó. Az új és legújabb zenék elemzéséről szóló rövid fejezet értékes javaslatokat hoz.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Uo., 64. Grabner begnügt sich nicht, wie bisher üblich, mit einzelnen Musteranalysen, sondern er gibt einen geschlossenen Lehrgang, der Lehrer und Schüler in die Lage setzt, das musikalische Kunstwerk aller Stilgattungen in seinem formalen, harmonischen und rhythmischen Aufbau selbst zu erkennen. Wie Grabner hierbei in kürzester Form die Grundelemente der musikalischen Theorie darstellt, insbesondere seine neuartige Tonalitätslehre, sind schlechthin als genial zu bezeichnen. Die „Analyse kontrapunktischer Werke” scheint mir infolge der Umstrittenheit des Gegenstandes besonders dankenswert, insbesondere als Ergänzung zum Studium des Kurthschen Kontrapunktwerkes; ein kurzes Kapitel über die Analyse der neuen und neuesten Musik bringt wertvolle Anregungen.

Grabner azonban megjegyzi, hogy az ebben a könyvben közölt elemzések csak iránymutatásnak tekinthetők. Igazán jó elemzést soha nem lehet konkrét sablonokból felépíteni, mert az csak a kompozíció szelleméből fakadhat.

Grabner 1930-ban adta ki a *Der lineare Satz. Ein Lehrbuch des Kontrapunktes* című könyvét.<sup>13</sup> Ebben a könyvben már nem kizárólag Johann Sebastian Bach munkásságára alapoz, hanem előnyben részesíti a „holland művészetet”. Ezzel kapcsolatban írta Hugo Distlernek:

A 16. századi a cappella zenére való hivatkozást „konzervatívként” kellene jellemezni. Úgy gondolom azonban, hogy ez az időbeli visszanyúlás elengedhetetlen, ha a vokális lehetőségek fejlesztéséről van szó. Ezért építettem erre az alapra a *Der lineare Satz* című könyvemet.<sup>14</sup>

Grabner arra is felhívja a figyelmet, hogy a vokális polifónia nem korlátozódhat kizárólag Johann Sebastian Bach művészetére, hiszen az több mint fél évezredes múltra tekint vissza, olyan zeneszerzőkre, mint Dufay, Desprez, Lasso, Byrd, Senfl, Reger, Hindemith és mások. Így kaphat helyet egymás mellett például a *Dreistimmige Kanon* című fejezetben Mozart és Reger. A *Der lineare Satz*-ban megjelenő példák olyan vonásokat mutatnak be, amelyek Grabner szerint fontosak a modern lineáris polifónia létrejöttében. Láthatóan nem tulajdonít neki fontosságot, sok más tankönyv szerzőjével ellentétben, hogy az egymást követő zenei példák teljesen különböző korszakokból származnak. Grabner úgy vélekedett, hogy a legkülönbözőbb stílusok konglomerátumából kellene egy új, kortárs, de mégis történelmi alapokon nyugvó lineáris polifóniát létrehozni, ami a zene-történetben korábban még nem létezett. Ezért került a diákoknak kiadott feladatok során a stílusmásolatokat, hiszen azok az alkotói fejlődés nemkívánatos korlátozását vonják maguk után. A *Der lineare Satz* könnyen támadható azért, mert a polifon szerkesztés esetében a hangsúly túlságosan a linearitásra esik, a harmóniai szempontokat pedig a háttérbe szorítja. Grabner korai művei sokszor kapták ugyanezt a kritikát. Grabner egy 1928-ban, Hugo Distlernek címzett levelében írt azokról a nehézségekről, amelyeket a tisztán lineáris gondolkozás hozott magával a gyakorlatba:

Fokozatosan kell az embernek ezt megtanulni: az én gondolkodásmódom és komponálásom komolytalan volt, mint az általános korszellem, amiben felnőttünk. Nem volt

<sup>13</sup> Hermann Grabner: *Der lineare Satz. Ein neues Lehrbuch des Kontrapunktes*, Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1930.

<sup>14</sup> Stadtbibliothek Lübeck, Musikabteilung, Hugo-Distler-Archiv.

nehéz ezt megtanulni, de nagyon nehéz volt megszokni annak az elfeledett lineáris művészetnek a szerzetesi komolyságát, amely születésüknél és természetükénél fogva idegen tőlünk. Vannak időszakaim, amikor tanácstalanul állok, és nem dolgozom, vagy azért, mert ahogy szeretnék, úgy nem szabad, vagy azért, mert ahogy szabad, úgy nem tudok.<sup>15</sup>

Grabner az 1920-as évektől kezdve nagy érdeklődéssel tekint vissza a korábbi zenetörténelmi korszakok művészetéhez, így nem meglepő, hogy azonnal az Orgelbewegung támogatójává vált. A mozgalom hatására komponálta 1926-ban a *Media vita in morte sumus* című orgonaművét. Mivel Grabner nagy jövőt jósolt az orgonának, ezért javasolta Distlernek, hogy a zeneszerzés mellett vegye fel második főtárgyának az orgonát Günther Raminnál.<sup>16</sup>

Distler lübecki éveitől kezdve folyamatosan megosztotta Grabnerrel a komponálás során felmerült kérdéseit, és kikérte egykori tanára véleményét a kompozícióiról. Distler halála után Grabner így emlékezett vissza tanítványára egy 1958-ban megjelent írásában:

Tanítványaim közül már a kezdetektől fogva kitűnt zenei tehetségével és vallásos alapokon nyugvó személyiségével, amely hangszeres és elméleti képzettségének határozott irányt szabott, és a tanításban egy sajátos, Heinrich Riemann és Max Reger munkásságából származó, a protestáns korálra visszavezethető ellenpontelméleten alapuló módszertani koncepció mellett kötelezték el. Intelligenciája, megalapozott elméleti képzettsége, amelynek kialakulása már valószínűleg a lipcsei Landeskon-servatoriumba való belépése előtt kezdetét vette, lehetővé tették számomra, hogy messze meghaladjuk a kijelölt, az összhangzattan oktatásában megkövetelt tananyagot. A zeneelmélettel a szó legteltesebb értelmében szemléltető módon foglalkozhatunk, aminek Distler a Bärenreiternél megjelent *Funktionelle Harmonielehre* című könyvében is teret adott. Ugyanakkor nagy hangsúlyt fektettünk az ellenponttanra, amelyet rendkívüli érzékenysége és fáradhatatlan szorgalma segítségével nagyon gyorsan elsajátított. Közben már az első gyakorlatok során megmutatkozott szólamvezetésének sajátosan öntörvényű jellege, előképe annak a későbbi mesteri többszólamúságnak, amely a ritmust uralma alá hajtva stílusának mozgalmas és szabad lüktetést kölcsönözött. Az ezekben a stílusjegyekben tetten érhető szenvedély engem mint tanárt arra az álláspontra és tanácsra kötelezett, hogy a Reger elgondolása által kibővített, de még mindig a klasszikus-romantikus rokonság hagyományán nyugvó tonalitás területének határait messze meghaladó új területre lépjek.

<sup>15</sup> Uo.

<sup>16</sup> Pelster: *Hermann Grabner*, 71–73.

A fiatal alkotók új utakat kereső kísérleteiből eredő konfliktusokra, amelyeket a legtöbbször könnyen kezeltek, Distler meglepetésemre, tévedései esetén gyakran kétségbeesetten, saját elveinek feladásával reagált. Még ma is, életének tragikus végét ismerve eszembe jutnak elkeseredett kitörései, melyek során minden erőmre szükség volt, hogy segítsék neki egyensúlyát újra megtalálni. Mindig, amikor a fiatal generáció tiszta akaratával szembesültem, kötelességemnek éreztem arra törekedni, hogy ezt az újító szándékot megértsem és tiszteljem. Egy ilyen eredeti személyiség esetében, mint Distler, még inkább így volt ez. Nem volt helye mérlegelésnek. Munkája fejlődésébe vetett hitem megerősítésre talált, amikor az op. 1-es *Sonate für zwei Klaviere* című műve a lipcsei konzervatórium estjén éppen a fiatal zeneszerzők közt aratott nagy tetszést. Itt meg kell emlékezni Distler egykori zongoratanáráról, kollégámról, Martiensen professzorról, aki hozzám hasonlóan meg volt győződve közös tanítványunk elhivatottságáról a zeneszerzői pálya iránt, és aki velem együtt aggódott Distler labilis volta miatt. Egyetértettünk abban, hogy egy ilyen személyiséget különös körültekintéssel és szeretettel kell kezelni, és folyamatosan támogatni kell, hogy fanatikus alkotói energiái ne emésszék fel lelki egyensúlyát. Ennek ellenére ez az érzékeny ember, akit már tanárai apró kritikája is kibillentett, illetve egy dicsérő szó az egekbe emelt, ez az ember a legtisztább és legártatlanabb gyermekké vált, amikor átadta magát a naiv örömmel. Megőriztem egy fényképet egy farsang idején, lipcsei lakásomban rendezett összejövetelről a diákjaimmal, egy kalapos zsúrról, ahol mindenki valamilyen bolondos fejedőt viselt. Distler lelkes és vidám volt, fején egy tarka sapkával, rajta a felirat, melyhez hüen viselkedett: „Adópánik”. Később Berlinben, a Disney-féle *Hófehérke* privát bemutatóján, a pompás állatfigurák és törpék feletti lelkesedése nem ismert határokat. Egy tanár számára a többéves közös munkából származó baráti kapcsolat legszebb igazolása, ha később kölcsönös bizalom alakul ki. Ennek a kapcsolatnak, és hogy munkáinak mennyire lehettem részese, a lübecki Distler archívumnak átadott levelezésünk az ékes bizonyítéka.

[Er nahm unter meinen Schülern von allem Anfang an eine besondere Stellung ein sowohl im Hinblick auf seine musikalische Begabung wie auch in seiner ausgesprochen religiös fundierten Persönlichkeit, die seiner instrumentalen und theoretischen Ausbildung einen bestimmten Weg wies und zu einer Lehrmethode verpflichtete, die in der vom protestantischen Choral ausgehenden Kontrapunktlehre H. Riemanns und im Schaffen Max Regers begründet ist. Seine Intelligenz, sein fundamentales Wissen, das auf eine ganz besonders tüchtige theoretische Unterweisung schovor Eintritt in das Leipziger Landeskonservatorium schließen ließ, ermöglichten es mir, in meinem Unterricht weit über das hinauszugehen, was sonst als zu bewältigendes Pensum in der „Tonsatzlehre“ gefordert wird. Hier konnte wirklich Musiktheorie im besten Sinne des Wortes als „anschauliches Betrachten“ gepflegt werden, dem Distler später selbst in seiner bei Bärenreiter erschienenen „Funktionellen Harmonielehre“ Ausdruck verlieb. Gleichzeitig aber wurde sehr

eingehend die Kontrapunktlehre gepflegt, die er mit seinem außerordentlich aufgeschlossenen Einfühlungsvermögen und mit unermüdlichem Fleiße in erstaunlich kurzer Zeit bewältigte. Dabei trat schon bei den ersten Übungen seine eigenwillige und persönliche Art der Linienführung in Erscheinung, Vorahnung seiner späteren meisterlichen Vokalpolyphonie, die, den Rhythmus unter ihre Herrschaft zwingend, seinem Stil das Gepräge eines außerordentlich bewegten und frei schwingenden Metrums gab. Bei der leidenschaftlichen Art, mit der er schon damals diese stilistischen Eigenheiten vertrat, ergaben sich oft Diskussionen, welche mich als Lehrer zu einer Stellungnahme zwangen, die weit über den durch Reger erfaßten Bereich des erweiterten, aber immerhin noch durch klassisch-romantische Verwandtschaftsverhältnisse fundierten Tonraums in ein Neuland verbeißungsvoll vorstieß.

Während nun die Konflikte, die sich bei der jungen schaffenden Generation zufolge der Versuche neuer Wege oft ergaben, von den meisten leicht und mühelos abgeklärt wurden, erschrak ich bei Distler nicht selten über seine leidenschaftliche Bereitschaft zu verzweifelter Selbstaufgabe, wenn ihm etwas nicht gelungen war. Heute noch, unter dem Eindruck seines tragischen Lebensendes, muß ich oft an diese seine Ausbrüche der Verzweiflung denken, bei denen ich alle Kraft aufbieten mußte, um ihn wieder ins Gleichgewicht zu bringen. Ich habe immer, wenn ich von dem reinen Wollen der jungen Generation überzeugt war, es für meine Pflicht gehalten, mich zu bemühen, dieses möglichst zu verstehen und zu respektieren. Bei einem so lauterem und wahren Charakter wie Distler war dies in erhöhtem Maße der Fall. Hier waren Bedenken nicht am Platze. Auch fand ich meinen Glauben an die Entwicklungsmöglichkeiten seines Schaffens vollends bestätigt, als seine (später bei Breitkopf & Härtel erschienene) „Konzertante Sonate für zwei Klaviere op. 1“ bei der Uraufführung in einem Vortragsabend des Leipziger Konservatoriums gerade bei der jungen Generation einmütigen Beifall fand. Hier muß ich Distlers Klavierlehrers, meines damaligen Kollegen Prof. Martienssen, gedenken, der ebenso wie ich von einem verheißungsvollen kompositorischen Werdegang unseres gemeinsamen Schülers überzeugt war, aber auch mit mir die Besorgnis teilte, die uns sein labiles Wesen bereitete. Wir waren uns einig in der Ansicht, daß ein solcher Typ mit besonderer Behutsamkeit und Liebe behandelt werden und daß ihm aller Mut zugesprochen werden müsse, um seinem fanatischen Schaffensdrang die nötige Balance zu verleihen.

Und doch: Dieser zart besaitete und sensible Mensch, den schon ein geringes negatives Urteil seiner Lehrer aus allen Bahnen reißen konnte, während ihn ein beifälliges Wort in den böchsten Freudentaumel zu versetzen fähig war, dieser Mensch konnte zum reinsten und unschuldigsten Kinde werden, wenn er sich naiver Freude hingab. Ich besitze noch ein Lichtbild von einem in meiner Leipziger Wohnung stattgefundenen fröhlichen Schülernachmittag zur Faschingszeit, einer „Kappensitzung“, bei der jeder meiner Gäste mit einer närrischen Kopfbedeckung ausgestattet war. Distler, eifrig und lustig gestikulierend, trägt eine bunte Mütze mit der Aufschrift „Steuerschreck“ und macht diesem ihm zugewandten neuen Namen alle Ehre. Aber auch später in Berlin, als in einer Privatvorführung Disneys Film „Schneewittchen“ gezeigt wurde, kannte sein Jubel über die köstlichen Tiergestalten und Zwerge keine Grenzen. Es ist

für einen Lehrer die schönste Bestätigung eines aus jahrelanger Zusammenarbeit entstandenen Freundschaftsverhältnisses, wenn dieses auch in späterer Zeit durch Beweise gegenseitigen Vertrauens bestätigt wird. Wie sehr mich in dieser Beziehung Distler auch weiterhin an seinem Schaffen Anteil nehmen ließ, dafür bietet der Briefwechsel mit ihm, den ich dem Distler-Archiv in Lübeck übergeben habe, ein beredtes Beispiel.]<sup>17</sup>

## AZ ORGELBEWEGUNG

A fiatal zenészek művészetére az első világháború utáni társadalmi változások és a kor zenei mozgalmi, Distler esetében a protestáns egyházzeneben formálódó folyamatok gyakoroltak nagy hatást. Az egyik ilyen mozgalom az Orgelbewegung volt, a másik az ezzel párhuzamosan fejlődő Singbewegung.

Az Orgelbewegung a 18. század közepét megelőző időben épült modellek alapján az orgonaépítés megújításának reformmozgalma. A mozgalom elindításának Heinrich Reimannt tekintették, ill. az ő 1900-ban megjelent *Musikalische Rückblicke* című orgonatörténeti esszéjét. Reimann tanítványa, a későbbi Thomaskantor, Karl Straube 1904-ben publikálta az *Alte Meister des Orgelspiels* című, elsőnek számító antológiát. Albert Schweitzer 1906-ban megjelent *Deutsche und Französische Orgelbaukunst und Orgelkunst* című könyvében részletesen foglalkozik a 16–18. században épült elzászi orgonákkal. Schweitzer Johann Sebastian Bach polifonikus orgonaműveinek hangképe alapján megkérdőjelezte a késő romantikus orgona hangzásideáljának általános jellegét, és korhű orgonák építését szorgalmazta. Schweitzer szerint a régi játéktechnika megoldhatatlan, a feltételezett eredeti hangzást pedig nem lehet megszólaltatni a modern orgonán. 1908-ban így fogalmaz: „Nincs messze a nap, amikor gyönyörű német Silbermann orgonáink közül az utolsót is kicserélik vagy felújítják a felismerhetetlenségig.”<sup>18</sup>

A mozgalom az első világháború után terjedt el Németország szerte. Az első historikus orgonát Wilibald Gurlitt és Oscar Walcker építették 1921-ben a freiburgi egyetem zenetudományi intézetében, Michael Praetorius 1619-ben megjelent *Syntagma musicum* című leírása alapján. A freiburgi, ún. „Praetorius-orgonát” további megrendelések követték, több egyetem és templom vezetősége, de magánszemélyek is készíttettek hasonló hangszereket.<sup>19</sup> Hugo Distler is építtetett magának egy ilyen orgonát 1938-ban.

<sup>17</sup> Ursula Hermann: *Hugo Distler. Rufer und Mahner*, Berlin, Evangelische Verlaganstalt, 1972, 16–19.

<sup>18</sup> Albert Schweitzer: *Johann Sebastian Bach*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1954, 275.

<sup>19</sup> Rainer Bayreuther: Die Situation der deutschen Kirchenmusik um 1933 zwischen Singbewegung und Musikwissenschaft, *Archiv für Musikwissenschaft*, vol. 67, 2010/1, 30.

Christhard Mahrenholz 1938-ban úgy fogalmazott, hogy az Orgelbewegung egy új történelemszemlélet, nem szabad összekeverni a historizmussal.<sup>20</sup> Az egyházzenei reformtörekvések egyik alapelve lett, hogy szemben a 19. századi „zenekar-orgonákkal”, melyek a koncertéletet szolgálták, az orgonának vissza kell nyernie az istentiszteleten betöltött liturgikus funkcióját.

Az Orgelbewegung az 1950-es években érte el tetőpontját. Hatására azonban számos értékes, 19. században épült orgonát is módosítottak. A módosítások következtében ezeknek az orgonáknak a léte is veszélybe került, így az orgonák további átalakításait új alapokra kellett helyezni.<sup>21</sup> Ez az új alap lett az a tudományág, ami azóta is lehetővé teszi az orgonák eredeti állapotának visszaállítását és rekonstrukcióját.<sup>22</sup>

Hogy Distler miként gondolkozott az Orgelbewegunggal kapcsolatban, azt Fritz Stegével készült interjújából tudjuk. Így ír Stege:

Minden, amit Distler létrehoz, egyszerűnek és természetesnek hangzik. A legnagyobb problémákat egy kézlegyintéssel oldja meg, például amikor az új Orgelbewegunghoz való hozzáállásáról kérdezem. Minden bizonnyal osztotta azt a nézetemet, hogy a preklasszikus mesterek stílushű megszólaltatásához történelmileg hiteles hangszerek is szükségesek. De aztán azt mondja: „Az Orgelbewegungnak kultikusnak kell lennie (vagyis kizárólag Isten dicsőítését kell szolgálnia a templomban) – megújulásának a keresztény szellemből kell fakadnia.” Ez a mondat pedig programként áll, rendíthetetlenül – nincs mit magyarázni, nincs mit értelmezni.<sup>23</sup>

Az Orgelbewegungnak Lübeckben, köszönhetően az 1925-ben megrendezett Organistentagung rendezvénynek, már volt előzménye, Hans Henny Jahnn hamburgi orgonaépítő szervezésében ugyanis a városban találkoztak az észak-német orgonisták és orgonaépítők. Az 1925-ös Organistentagung-koncertek

<sup>20</sup> Christhard Mahrenholz: Fünfzehn Jahre Orgelbewegung. Rückblick und Ausblick, *Musik und Kirche*, vol. 10, 1938, 8–28.

<sup>21</sup> Dietrich Wölfel: Die Hausorgel von Hugo Distler. Die Chronik einer Odyssee und ihre zeitgeschichtlichen Hintergründe, Lübeck, Verlag Schmidt-Römhild, 2008, 17.

<sup>22</sup> Barbara Owen – Peter Williams – Stephen Bicknell: Organ, in Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Publishers, 2001<sup>2</sup>, 633.

<sup>23</sup> Distler-Harth: *Hugo Distler*, 188. Alles, was Distler hervorbringt, klingt einfach und natürlich. Die größten Probleme wirft er mit einer Handbewegung über den Haufen, so zum Beispiel, als ich ihn nach seiner Einstellung zur neuen Orgelbewegung frage. Gewiß teilte er meine Ansicht, daß zur stilechten Wiedergabe vorklassischer Meister, auch historisch echte Instrumente gehören. Aber dann sagt er: „Die Orgelbewegung muß kultisch sein [das heißt sie soll allein der Verherrlichung Gottes in der Kirche dienen] – ihre Erneuerung muß aus christlichem Geist heraus erfolgen.” Und dieser Satz steht als Programm wie eine Mauer fest im Raum - da gibt es nichts zu deuteln, nichts zu erwidern.

hangszerei a majdnem eredeti állapotban megmaradt lübecki Totentanzorgel, valamint a Sankt Marienkirche és a Sankt Jakobi „kis orgonája” voltak.<sup>24</sup>

Distler 1933-ban a Sankt Jakobi két orgonája felújításakor úgy fogalmazott, hogy az orgona kultikus hangszer. Az orgonista láthatatlan, és az orgona „mint-ha misztikus étellel telne meg”.

Az orgona hangzása jellegzetes, nem szentimentális; amíg meg nem fosztjuk a jellegzetes orgonahangzást saját életétől – ahogy azt egy nem is olyan távoli korszak, művészeti szemléletével összhangban, valóban megkísérelte –, addig birtokolja azt a tiszta érzékletlenséget, amely a középkori misztériumok vagy a gótikus szobrok alakjainak sajátos varázst kölcsönöz, és amely pontosan megfelel a mi nézőpontunknak.<sup>25</sup>

Distler sógorával, Erich Thienhausszal kezdte el a Sankt Jakobi mindkét historikus orgonájának restaurálását.<sup>26</sup> A Sankt Jakobi „kis orgona” szerencséjének tekinthető, hogy korábban többnyire elhanyagolták a „nagy orgona” árnyékában, ez megóvta a mindenkori korszellem diktálta változtatásoktól. Néhány 19. századi regisztert leszámítva a 16. és 17. században épített „kis orgona” tehát érintetlenül állt a felújítás előtt. Distler az orgona 1935-ben befejezett felújításakor így írt:

Ha minket, a későbbi utódokat még mindig – vagy újra – elbűvöl a hangzásvilága, az csak az orgonaépítészeti régi klasszikus művészetének azóta is elérhetetlen magaslatának megerősítéseként értelmezhető, amely még ilyen kis és még ennél is kisebb építményekben is képes volt valami művészileg tökéletest és egyedit alkotni.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> Dietrich Wölfel: *Die Hausorgel von Hugo Distler. Die Chronik einer Odyssee und ihre zeitgeschichtlichen Hintergründe*, Lübeck, Verlag Schmidt-Römhild, 2008, 15–16.

<sup>25</sup> Uo., 18. Der Orgelklang ist typisch, unsentimental; sofern man den charakteristischen Orgelklang nicht seines Eigenlebens beraubt – wie es eine noch gar nicht allzu weit zurückliegende Zeit, ihrer Kunstanschauung gemäß, tatsächlich versuchte –, verfügt er über jene keusche Unsinnlichkeit, die auch den Gestalten etwa mittelalterlicher Mysterien oder gotischer Bildwerke ihren Zauber verleiht und die gerade wieder unserer Betrachtungsweise entspricht.

<sup>26</sup> Uo., 11.

<sup>27</sup> Uo., 22. Wenn wir späten Nachfahren heute noch – oder wiederum – dennoch von seiner Klangwelt bezaubert sind, so mag das nur als eine Bestätigung gelten für die seither nie wieder erreichbare Höhe der alten klassischen Orgelbaukunst, die selbst in solchen kleinen und kleinsten Bauten etwas künstlerisch Vollkommenes und Einmaliges erschaffen vermocht hat.

## A SINGBEWEGUNG

A századforduló ifjúsági mozgalmai a Berlin melletti Steglitzből induló Jungmännerbünde és a Mädchenbünde voltak. Ezekben az ifjúsági szerveződésekben fontos szerepet játszott a közös éneklés, elsősorban a 16. és 17. századi német dalrepertoár, valamint a német népdalok és azok feldolgozásai. A steglitzzi egyesületek mintájára a német egyetemi városokban úgynevezett Wandervogel mozgalmak alakultak. A mozgalmak többszólamú énekgyűjteményeket igényeltek, melyeket a nagyobb zenei kiadók hatalmas példányszámban kezdtek el értékesíteni. Egyházzenei oldalról Heinrich Schütz német barokk zeneszerző vokális művei jelentek meg először a Karl Vötterle által 1923-ban alapított Bärenreiter Kiadónál.<sup>28</sup> Ezekből a több szólamban éneklő Wanderfogel egyesületekből nőtte ki magát Fritz Jöde vezetésével a Jugendmusikbewegung, amely, mivel a fiatalok jelentős része hívő volt, az 1920-as évektől kezdve egyre nagyobb átfedésben volt az egyházzenevel. Hamarosan felekezeti és zenei elágazások alakultak. Protestáns és katolikus ifjúsági egyesületek, mint például a Quickborn, a Fritz Jöde által 1921-ben alapított Musikantengilde vagy a Walther Hensel által 1923-ban alapított Finkensteiner Bund der Sing- und Spielgemeinden. A havonta bővülő *Finkensteiner Blätter* dalgyűjtemény volt az újonnan alapított Bärenreiter Kiadó egyik első kiadványa, Fritz Jöde gondozásában pedig a Kallmeyer Kiadó (később Moseler) az *Alte Madrigale* kötettel adott az énekesek kezébe régi vokális polifon műveket. A Bärenreiter és a Kallmeyer a Singbewegung „házi kiadói” voltak. Karl Vötterle a Finkensteiner Bund, Georg Kallmeyer pedig a Musikantengilde tagja volt. Ez a tény is mutatja, hogy a Singbewegung miként vált az 1920-as években a német zenei élet két hatalmas intézménye – a zenetudomány és az egyházzene – táptalajává. Azt, hogy ezekben az években kik számítottak a tudományos élet területén, hogy milyen zenetörténeti kutatások történtek, nagyrészt a Singbewegung eszméi határozták meg. Többek között Heinrich Bessler, Hans Joachim Moser, Josef Müller-Blattau és Wilibald Gurlitt is mind vagy Finkensteiner Bund vagy Musikantengilde tagok voltak. Friedrich Blume közvetlen munkatársa volt a mozgalom kulcsszereplőinek a Praetorius összkiadáson keresztül, amelyet Fritz Jödével közösen jelentettek meg a Kallmeyernél.<sup>29</sup>

A Singbewegung olyan reformmozgalom, mely elsősorban 16. és 17. századi egyházi *a cappella* művekhez tér vissza, azok hangzásideálját tartja követendőnek. Ezzel a kezdeményezéssel találkozott az a vélekedés, melyet először Jörg Erb fogalmazott meg nyilvánosan, hogy a templomi kórusok már úgy szolgálnak a

<sup>28</sup> *Werke von Heinrich Schütz*, 1928.

<sup>29</sup> Bayreuther: *Die Situation der deutschen Kirchenmusik*, 13–14.

liturgiákon, mintha koncerten énekelnének, ezért jó volna visszatérni az ún. „bachi útra”, Bach óta ugyanis az egyházi zene semmiféle teológiát nem tartalmaz.<sup>30</sup> Míg a katolicizmus egyházzenei ideáljai, a gregorián egyszólamú ének és a 16. századi *a cappella* polifónia egyelőre változatlanul megőrizték érvényüket, a protestantizmusban a húszas évek óta az a tendencia rajzolódott ki, hogy Heinrich Schützöt, mint az evangélikus egyházzene klasszikus alakját Johann Sebastian Bach mellé helyezze. Mivel Bach zenéjének klasszicitása egy önálló-sodási folyamatból ered, amely a 19. században a liturgián kívül történt meg, és mivel a Bach-művek koncertjelenléte és sokirányú kompozícótörténeti hatása szorosan összefonódott a romantikával, annak esélye, hogy az egyházi újítómozgalom által megcélzott új liturgiai zene modelljeként szerepeljen, nagymértékben korlátozódott. Ezzel ellentétben Schütz művészete nem esett át ehhez hasonló önálló-sodási folyamaton, így bevonulhatott liturgiai gyűjteményként a protestáns istentiszteletbe, hogy példájául szolgáljon az ifjabb komponisták abbéli törekvéseinek, hogy új kezdetet hozzanak létre az egyházzeneben. Ez az újítómozgalom a Distler által megfogalmazott két alapelemet – az igehirdetést és az imádságot – szándékozta középpontba helyezni. Az igehirdetés Isten ígéje zenei jelenléteként, az imádság pedig a gyülekezet válaszaként. Váltást igyekeztek létrehozni az Ige szubjektív értelmezésétől és elsajátításától annak objektív értelmezéséhez és egyéni megnyilatkozásához.<sup>31</sup>

A Singbewegung olyan népszerű volt, hogy intézményesíteni kellett, ezért 1930-ban, Spandauban szellemi központot, egy iskolát hoztak létre, ami a Berliner Kirchenmusikschule im Johannesstift nevet viselte.<sup>32</sup> Az iskolai képzést nem csak teljes vagy részmunkaidős egyházzeneszereknek hirdették meg, hanem olyan egyházi személyeknek is, akik aktívan részt vettek a zenei életben: orgonisták, lelkészek, diakónusok, ifjúsági csoportok vezetői.<sup>33</sup> A kétéves tanfolyam az egyházzenei tanulmányok mellett olyan kóruszetekből állt, melyeken a reneszánsz és barokk zeneművek mellett a legújabb, a Singbewegung szellemiségével összeegyeztethető kompozíciókkal ismerkedhettek meg a résztvevők. Az iskola tanárai között a mozgalom fontosabb zeneszerzői is tanítottak, Ernst Pepping és Kurt Thomas mellett 1933-tól Hugo Distler is.<sup>34</sup>

<sup>30</sup> Jörg Erb: Die Bedeutung der Jugendbewegung im kirchlich-musikalischen Leben, *Musikanten Gilde*, vol. 3, 1925/8.

<sup>31</sup> Hermann Danuser: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber, Laaber-Verlag, 1984, 248.

<sup>32</sup> Bayreuther: *Die Situation der deutschen Kirchenmusik*, 23.

<sup>33</sup> Uo., 18.

<sup>34</sup> Hermann: *Hugo Distler*, 73.

## A NÉMET EGYHÁZZENE HELYZETE AZ 1930-AS ÉVEKBEN

Az első világháború után a szociáldemokrata vezetésű weimari köztársaság intézkedései között szerepelt, hogy az állam csak az állami oktatást finanszírozza, az egyházi, egyházzenei képzésből visszavonult, a két képzést pedig teljesen szétválasztotta.<sup>35</sup> Az egyházzeneszkek a továbbiakban tehát nem oktathattak az állami iskolákban, ezzel megnehezítve a német állam falvai, kisvárosai számára, hogy a templomaikban állandó kántor szolgálhasson. Átmeneti megoldásként a magánkézben lévő orgonaiskolák nyújtottak a tanítók számára egyházzenei részképzést, majd az egyházak, zenei örökségüket szem előtt tartva, egyházzenei iskolákat alapítottak.<sup>36</sup> Pár év alatt odáig eszkalálódott a helyzet, hogy az általános oktatásban az egyházzene már semmilyen szerepet nem játszott. Fritz Jöde, az állami zenei nevelés jövőjével foglalkozó 1924-ben megjelent tanulmányában már meg sem említi.<sup>37</sup>

Az 1920-as években a német protestáns egyházon belül főleg Karl Barth teológus hatására több reformmozgalom is indult.<sup>38</sup> A lübecki Sankt Jakobiban szolgáló Axel Werner Kühl lelkészre és így Hugo Distlerre és művészetére is nagy hatást gyakorló Berneuchener Kreis (Michaelbruderschaft) tagjai a liturgia Luther Márton tanain alapuló megközelítésére fektették a hangsúlyt. Az NSDAP 1933-as hatalomátvétele után megkezdődtek az átalakítások az egyházban is. A hatalom által támogatott Deutsche Christen (Német Keresztények) mozgalommal szemben a Dietrich Bonhoeffer vezette Bekennende Kirche (Hitvalló Egyház) emelkedett ki. A politikailag meghatározott hivatalos kulturális és zenei élet irányítására létrehozták a Reichsmusikkammer intézményét, melybe a három fő protestáns zenei egyesületet (Verband evangelischer Kirchenmusiker, Verband evangelischer Kirchenchöre, Verband evangelischer Posaunenchor) is beolvasztották.<sup>39</sup> A Reichsmusikkammer az olyan zeneszerzők, mint Schönberg, Stravinsky, Hindemith vagy Bartók művészetét elfajzott művészetként (entartete Kunst) elutasította. Distlert is folyamatos támadások érték az 1936-ra befejezett *Konzert für Cembalo und Streichorchester* (op. 14) című műve, valamint amiatt, hogy nem volt hajlandó a Reichsmusikkammer által előírányzott elvek alapján komponálni.<sup>40</sup>

<sup>35</sup> Bayreuther: *Die Situation der deutschen Kirchenmusik*, 11.

<sup>36</sup> Uo., 13.

<sup>37</sup> Fritz Jöde: *Musikschulen für Jugend und Volk. Ein Gebot der Stunde*, Wolfenbüttel, Zwißler, 1924.

<sup>38</sup> Egyes tanulmányok Luther-bewegungnak vagy Luther-reneszánsznak is nevezik ezt az időszakot.

<sup>39</sup> Jörg Fischer: *Evangelische Kirchenmusik im Dritten Reich. „Musikalische Erneuerung” und ästhetische Modalität des Faschismus*, *Archiv für Musikwissenschaft*, vol. 46, 1989/3, 199.

<sup>40</sup> Distlert Wolfgang Stumme és Gerhard Maasz támadta főleg, akik a Hitlerjugend vezetésében vállaltak szerepet. Distler-Harth: *Hugo Distler*, 240.

Lübeckben a Deutsche Christen és a Bekennende Kirche közötti egyházharc 1936 végére mérgesedett el. A város kilenc lelkészét, köztük Axel Werner Kühl is házi őrizetbe vették. A gyülekezetek ezután a parókiák előtt gyűltek össze, lelkészeik az ablakból tartották az istentiszteleteket.<sup>41</sup> Ez a helyzet vezetett Distler Lübeckből való távozásához is. Befejezte lübecki hivatali szolgálatát, és 1937 márciusában Stuttgartba költözött, ahol a Württembergische Hochschule für Musik tanára lett.

Amikor 1947-ben a *Musik und Kirche* folyóirat a háború miatti hároméves megszakítás után újra megjelent, az új szerkesztő, Walter Blankenburg szüksézáúan fogalmazott a Harmadik Birodalom protestáns egyházzeneére gyakorolt hatásáról.

Míg ma minden erőfeszítés, amely a német zene egészének helyzetéről szeretne tiszta képet kapni, szükségszerűen 1933-ra vezethető vissza, mivel a nemzetiszocializmus felemelkedésével a fejlődés számos szála erőszakosan elszakadt vagy külföldön folytatódott [...], az evangélikus egyházzenet mindezek a kényszerűségek csak kis mértékben érintették. A protestantizmus történetének egy darabjaként sokkal inkább német belügy, mint a német zenei élet más ágai, ezért egyáltalán nem emigrálhatott. Döntés előtt állt: kitart vagy elpusztul. Fejlődése tehát a „Harmadik Birodalom” alatt is folytatódott, mégpedig teljesen egyenes vonalban. Senki ne keverje össze ezt az „akadálytalansággal”. Mivel útja inkább magának az egyháznak volt az útja, részt vett annak küzdelmében is, és sok tekintetben összefonódott vele. De éppen azért, mert álláspontja őszinte volt, és mert nem tett engedményeket, útja jelentősen és áldottan folytatódott.<sup>42</sup>

<sup>41</sup> Hermann: *Hugo Distler*, 103.

<sup>42</sup> Walter Blankenburg: Die Gegenwartslage der evangelische Kirchenmusik, *Musik und Kirche*, vol. 17, 1947/1–2, 33. Während heute alle Bemühungen um ein klares Bild über die Lage der gesamtdeutschen Musik notgedrungen auf das Jahr 1933 zurückgreifen müssen, da mit dem Kommen des Nationalsozialismus manche Entwicklungsfäden gewaltsam abgerissen bzw. im Ausland weitergesponnen wurden [...], so wird doch die evangelische Kirchenmusik von all diesen Notwendigkeiten nur wenig betroffen. Sie ist als ein Stück Geschichte des Protestantismus viel mehr als andere Zweige des deutschen Musiklebens eine innerdeutsche Angelegenheit und konnte daher gar nicht in die Emigration gehen. Sie stand vor der Entscheidung: Ausharren oder Untergang. Ihre Entwicklung ist daher während des 'Dritten Reiches' weitergegangen, und zwar völlig gradlinig. Niemand verwechsle das mit, ungehindert. Da ihr Weg vielmehr der der Kirche selber war, hat sie auch ihren Kampf mitgeführt und war in ihn vielfältig verflochten. Gerade darum aber, weil ihr Standpunkt echt war, weil sie keine Zugeständnisse gemacht hat, darum ist ihr Weg bedeutsam und segensreich weitergegangen.

## HUGO DISTLER LÜBECKBEN

1930-ban elhunyt Johann Kerz, Hugo Distler nagyapja, aki egészen haláláig fizette Distler zenei tanulmányait.<sup>43</sup> Distler így nehéz helyzetbe került, mert kénytelen lett volna feladni lipcsei tanulmányait. 1930-ban, miután Emanuel Kempper 87 évesen nyugdíjba vonult, Lübeckben megüresedett a Sankt Jakobi templom kántori állása. Axel Werner Kühl lelkész és Bruno Grusnick kántor egy olyan kántort kerestek a megüresedett helyre, aki művészetében az egyházzent és a Singbewegung irányzatát egyesíteni tudta.<sup>44</sup> A meghallgatásra pedig többek között Ramin osztályából is szerettek volna meghívni egy növendéket. Ramin választása zenei kiválósága mellett a kényszerhelyzetet is figyelembe véve végül Distlerre esett.<sup>45</sup> Grabner, Martienssen és Straube ajánlólevelei után pedig meghívták az advent első vasárnapján tartott próbajátéokra. A próbajáték négy meghívott jelöltje Lübeckből Siegfried Dähling és Hilda Schneider, Lipsceből pedig Hugo Distler és Martin Toppius volt. A jelölteknek be kellett mutatniuk egy korálfeldolgozást előjátékkal, egy Bach-korabeli fúgát, valamint egy szabad improvizációt. Bár a szakértők a magasszintű improvizációs készség, valamint a kifogástalan játéktechnika és az élénk, kifejező regisztrálás használatáért egyöntetűen Distlerre szavaztak, az egyházi tanács mégis holtversenyt állapított meg Distler és Dähling között, így végül sorsolással választották meg előbbit a Sankt Jakobi kántorának.<sup>46</sup> Az egyetlen akadályt az jelentette, hogy Distler még nem fejezte be a konzervatóriumot, ezért ő előrehozott vizsgákat kért a tanáraitól, de oktatói vizsgák nélkül is, azonnali hatállyal befejezettek tekintették tanulmányait, és 1931 januárjában megkezdhette hivatali idejét Lübeckben.

Grusnick ekkoriban alapította meg a Jugendmusik- és a Singbewegung szellemiségét ápolni kívánó Lübecker Sing- und Spielkreis együttest. Ennek az együttesnek Distler is tagja lett, műveket is komponált számára, és itt ismerte meg későbbi feleségét, Waltraut Thienhaust.<sup>47</sup> Distler csak a kántori fizetésből nem tudott volna megélni, így 1933-ban elvállalta a lübecki konzervatórium egyházzenei tanszakának vezetését.<sup>48</sup>

Distler fiatal egyházzeneszként, főleg organistaként kezdett egyre elismertebbé válni, Lübeckben pedig kedvelték munkáját, kóruspróbái népszerűek

<sup>43</sup> Dietrich Wölfel: *Die Hausorgel von Hugo Distler. Die Chronik einer Odyssee und ihre zeitgeschichtlichen Hintergründe*, Lübeck, Verlag Schmidt-Römhild, 2008, 9.

<sup>44</sup> Uo., 11.

<sup>45</sup> Uo., 10.

<sup>46</sup> Hermann: *Hugo Distler*, 32.

<sup>47</sup> Wölfel: *Die Hausorgel von Hugo Distler*, 11.

<sup>48</sup> Hermann: *Hugo Distler*, 71.

voltak. Első évében a templom gyerekkórusának egy egész évet átfogó gyűjteményt írt, ez volt a *Der Jahrkreis*, amit a Breitkopf & Härtel Kiadó 1932-ben 5. opusaként adott ki. A lübecki egyházzenei tradíciók inspirálóan hatottak Distlerre, több alkotása is készült kifejezetten a városban ért hatásoknak köszönhetően, többek között az 1933-ban befejezett *Choralpassion* is. A művet Distler saját bevallása szerint Heinrich Schütz Lübeckben minden évben elhangzó Máté-passiója ihlette.<sup>49</sup> Több észak-németországi kórus is visszamondta a mű megszólaltatását annak bonyolult tonalitására és előadói nehézségeire hivatkozva. A passió első megszólaltatására 1933. március 29-én a Wolfgang Reimann által vezetett berlini Bach-Chor vállalkozott.<sup>50</sup> Distler hálából Reimannak ajánlotta *Weihnachtsgeschichte* című, vegyeskarra és négy szólistára írt művét.

Az 1933-as év nagy változásokat hozott Distler életében. Szeptembertől a Singbewegung szellemi központja, a Berliner Kirchenmusikschule im Johannesstift tanára lett, ahol a zeneelmélet, az ellenpont és a zeneszerzés tantárgyakat oktatva.<sup>51</sup> Októberben megházasodott, több koncertet is adott, első nyolc opusát pedig egyre több német nagyvárosban terjesztették.<sup>52</sup> 1933-ban elkezdte komponálni a kilenc motettából álló *Geistliche Chormusik* (op. 12) gyűjteményét. 1934 őszén megírta a *Liturgische Sätze über altevangelischen Kyrie- und Gloriaweisen* című opusát (op. 13).<sup>53</sup> Mindezek mellett Distler a hangszeres zene felé is elkezdett érdeklődni. Koncertjei mellett 1936-ig befejezte a *Konzert für Cembalo und Streichorchester* (op. 14), a *Sonate für zwei Geigen und Klavier über alte deutsche Volkslieder* (op. 15a) és a *11 kleine Klavierstücke für die Jugend* (op. 15b) műveit. Utóbbira Distlert Bartók Béla *Mikrokozmosz* sorozata ihlette.<sup>54</sup> Eredeti terve az volt, hogy négy kötetet állít össze a Bärenreiter Kiadónak, kötetenként tizenkét zongoradarabbal. Ebben az időben ismerkedett meg Hainz Grunow költővel. Már a kezdeti levélváltásokban hamar kialakult az egymás iránti szimpátia, Distler számára ugyanis egyértelművé vált, hogy Grunow versei az ő művészetéhez illenek. Ennek a közös munkának az eredménye több kórusmű mellett az 1936-ban befejezett *Neues Chorliederbuch* (op. 16).<sup>55</sup>

<sup>49</sup> Hugo Distler: *Nachwort*, in uő: *Choralpassion op. 7*, Kassel, Bärenreiter, 2016.

<sup>50</sup> Hermann: *Hugo Distler*, 66.

<sup>51</sup> Uo., 78.

<sup>52</sup> Uo., 79.

<sup>53</sup> Distler-Harth: *Hugo Distler*, 192.

<sup>54</sup> Paul Thienhaus 1935. június 10-i naplóbejegyzése.

<sup>55</sup> Hermann: *Hugo Distler*, 97.

## A LÜBECKI MŰVEK



### *DER JAHRKREIS*

Első lübecki évében Distler a templom gyerekkórusának egy egész évet átfogó gyűjteményt írt, ez volt a *Der Jahrkreis*. Az opus születésének körülményéről Distler így fogalmazott:

Egy aprócska, rosszul fizetett fiúkórust vettem át az elődömtől. Itt is, ahogy még mindig szokás néhány észak-német régióban, hiányzik a lelkesedés az éneklés iránt a gyülekezetekben. A kórossal együtt megörököltem egy szekrényt, amiben nagy kupacokban álló, hosszú évtizedek óta változatlan, régen megsárgult kottaörökséget találtam. Még ma is érzem azt a borzalmat, ami átjárta a tagjaimat, amikor kinyitottam és átnéztem a repertoárt: nem volt más, mint a megszokott, silány, századfordulós kórusirodalom, unalmas, ócska és rossz piaci áru, ahogy nálunk sajnos még ma is sok helyen megtalálható.

Akkoriban olyasmit tettem, aminek a gyakorlati következményei miatt régóta aggódtam, de mostanra úgy látom, hogy ez volt az első lépés a munkám követelményeiért való felelősségvállalás felé. „Kitakarítottam”, vagyis elégettem az összes szemetet, azonban előtte kimentettem a lángok közül mindegyik motettának egy-egy példányát, állandó, dicstelen emlékeztetőül a káoszra, amit találtam.

De ez még nem minden: a máglyát meggyújtották, és még több áldozatot követelt. És ha egyszer az új munkahelyemen dolgoztam, felégettem addigi éneket, minden megkezdett vagy már befejezett szimfonikus és kórus szórnyművet, mégpedig úgy, ahogy voltak. Tekintettel az aktuális követelésekre, hirtelen elvesztették számomra minden értelmüket és igazolásukat. Utólag pedig aligha tudnám megmondani, hogy a két ünnepélyes inkvizíció közül melyik vált számomra szerencsésbé.

Ha lett volna elég szabadidőm és időm gondolkodni, jobban tudatában lettem volna annak a válságnak, amelyben akkor voltam. Szerencsére tele volt a kezem tenivalóval. És hogy teljes legyen a boldogságom, két lelkeszem közül az egyik hűséges támogatót, ösztönzőt és megértő tanácsadót jelentett számomra. Vasárnapról vásár-

napra nőtt a munka, ahogy azt az egyházi év megkívánta, és kórusom tagjai hűségesen segítettek a kórusrészek másolásának fáradságos munkájában. Így jött létre azoknak az apró, igénytelen feldolgozásoknak a gyűjteménye, amelyet később *Der Jahrkreis* címmel adtam ki.<sup>56</sup>

Karl Vötterle mindenképp meg szeretne volna szerezni Distler művei kiadásának jogát. Egyik, a zeneszerzőnek 1932-ben írt levelében ezt olvashatjuk:

A mai napon a következőket szeretném javasolni Önnek: együttműködésünknek csak akkor van értelme mindkét fél számára, ha Ön teljes szívvel az én kiadómnak adja leendő munkáit, és én minden örömmel támogatom Önt. Ön is tudja, számos lehetőségem van az Ön érdekeit képviselni, és a nyilvánosság is tudja, hogy nem vesszük félvállról az új zeneszerzőket, éppen ezért lel majd különös visszhangra, ha elsőként a legnagyobb hangsúllyal mi állunk ki Önért. Már Kasselben mondtam Önnek, ha eljönne a közös munka ideje, akkor azt is kiemelten kezelném, hogy lehetőség szerint mindent együtt végezzünk.

<sup>56</sup> Distler-Harth: *Hugo Distler*, 89–90. Ich übernahm von meinem Vorgänger einen winzigen, miserabel bezahlten Knabenchor, wie es in manchen norddeutschen Gegenden bei der Singunlust der Gemeinden noch üblich ist. Dazu mußte ich das Erbe an Notenmaterial antreten, das, in großen Stapeln und seit manchem Jahrzehnt unverändert und längst vergilbt, den Schrank füllte. Noch heute ist mir der Schrecken gegenwärtig, der mir beim Öffnen und Sichten der Bestände in die Glieder fuhr: da war nichts als die übliche, üble Chorliteratur aus der Zeit um die Jahrhundertwende, fade, abgestandene und schlechte Marktware, wie wir sie ja leider noch heute vielerorts antreffen.

Damals tat ich etwas, vor dessen praktischen Folgen ich lange Zeit hindurch Sorge hatte, das ich allerdings mittlerweile als den eigentlich ersten Schritt zur Selbstverantwortlichkeit gegenüber den Anforderungen meines Berufs anzusehen gelernt habe. Ich „entrümpelte“, das heißt, ich verbrannte den ganzen Plunder, nicht ohne vorher mir von jeder der Motetten ein Partiturexemplar aus den Flammen gerettet zu haben, zur bleibenden, unrühmlichen Erinnerung an das Chaos, das ich vorgefunden und aus dem heraus ich meine Arbeit begonnen.

Damit aber noch nicht genug: Der Scheiterhaufen war entzündet und forderte weitere Opfer. Und einmal bei der Arbeit, verbrannte ich noch mehr, sozusagen mein eigenes besseres Ich – all meine angefangenen oder bereits fertigen zahl – und umfangreichen sinfonischen und chorischen Monsterwerke nämlich, so, wie sie waren. Angesichts der nüchternen Forderungen des Tages hatten sie mit einem Mal schier jegliche Bedeutung, ja Sinn und Berechtigung für mich verloren. Und ich wußte nachträglich fürwahr schwerlich zu sagen, welche von den beiden feierlichen Inquisitionen sich als glückhafter für mich erwiesen habe.

Hätte ich damals genügend Muße und Zeit zum Nachdenken gehabt, wäre mir wohl die Krisis deutlicher zu Bewußtsein gekommen, in der ich mich damals befand. Zu meinem Glück hatte ich alle Hände voll zu tun. Und, um mein Glück voll zu machen, erstand mir in dem einen meiner beiden Pfarrer ein treuer Beistand und anregender, verständiger Ratgeber. Da wuchs denn von Sonntag zu Sonntag Werklein um Werklein, wie es die Kirchenjahreszeit verlangte, und meine Chorschüler halfen mir getreulich bei der mühevollen Abschreibearbeit der Chorstimmen. So entstand die Sammlung jener kleinen, anspruchslosen Sätzchen die ich dann nachträglich unter dem Titel *Der Jahrkreis* veröffentlicht habe.

A kölcsönös kötelék nem jelenthet kölcsönös kötöttséget, ezért azt szeretném mondani, hogy kevésbé a szerződés, mint inkább az együttműködésünk ténye legyen az, ami a közös munkánkat összeköti. Ezért, ha Ön is ezen a véleményen van, azt javasolom, kezdetben öt éves időtartamot határozzunk meg szerződésünkben, amiben a Bärenreiter Kiadónak lenne előjoga. Egy hónapon belül kellene döntenem, majd legfeljebb hat hónapom lenne egy mű megjelentetésére.<sup>57</sup>

A *Der Jahrkreis* az egyházi évet követő, a német protestáns egyházzene legismertebb koráljaiból készült, 52 két- és háromszólamú egyházi motettából álló gyűjtemény, amit Distler kifejezetten a kisebb gyülekezeti kórusoknak állított össze. Előszavában megemlíti, hogy észak-németországi gyermekkórusoknak és lelkes amatőr egyházi kórusoknak szánja a kiadványt.<sup>58</sup> Megjegyzi, a művek előadásában teljes szabadságot ad, az egynemű kórustételeket előadhatják női-, illetve férfikarok is, vagy a legfelső szólamot énekelhetik a gyerekek egy vegyeskar szólamai fölött. Distler igyekezett olyan korálfeldolgozásokat írni, amelyeknél nem okoz prozódiai gondot az eltérő versszakokkal történő éneklés, sok esetben indokolt transzponálási lehetőségeket is jelöl.

A kötetben a könnyebb, zeneszerzői utasítás nélkül szereplő tételek között találhatunk olyanokat, amelyek ugyan korálra épülnek, de reneszánsz motettára emlékeztető módon. Felosztásukat tekintve több esetben is észrevehetünk hasonlóságot Sweelinck és Goudimel zsolnárfeldolgozásaival. Ezekben az esetekben Distler a motettát három részre osztja, és a középső versszakot a többihez képest kisebb apparátus szólaltatja meg (1. kottapélda).

<sup>57</sup> Uo., 93. Ich möchte Ihnen nun heute folgendes vorschlagen: Unsere Zusammenarbeit hat nur einen Sinn für beide Teile, wenn Sie mit ganzem Herzen Ihre kommenden Arbeiten in meinen Verlag geben und ich mit ganzer Kraft dafür eintrete. Daß ich viele Möglichkeiten habe, für Sie einzutreten, wissen Sie, und daß wir nicht leichtfertig gerade für einen neuen Komponisten eintreten, das weiß die Öffentlichkeit und gerade deshalb wird es, wenn wir zum ersten Mal mit größter Betonung für Sie eintreten, besonderen Widerhall finden. Ich sagte Ihnen bereits in Kassel, daß ich, wenn es zwischen uns zu einer Zusammenarbeit kommt, dann auch Gewicht darauf legen würde, daß wir möglichst alles miteinander machen.

Eine gegenseitige Bindung soll nun nicht eine gegenseitige Fessel bedeuten, darum möchte ich sagen, es sollte so werden, daß uns weniger ein Vertrag, als die Tatsache unserer Zusammenarbeit verbindet und bindet. Darum, wenn Sie derselben Meinung sind, das nehme ich an, dann würde ich vorschlagen, daß wir in unserm Vertrag zunächst einmal 5 Jahre einsetzen, für die der Bärenreiter-Verlag das Vorrecht hätte. Ich müßte mich entscheiden innerhalb eines Monats und habe dann ein halbes Jahr längstens Frist zur Herausgabe eines Werkes.

<sup>58</sup> Hugo Distler: Vorwort, in uő: *Der Jahrkreis op. 5*, Kassel, Bärenreiter, 2019.

1. Wir glau - ben an Gott - , den Va - ter, all-mach - ti - gen

1. Wir glau - ben an Gott - , den Va - ter, all-mäch - ti - gen, all-mäch -

1. Wir glau - ben an Gott - , den Va - ter, all-mäch - ti - gen Herrn undSchöp -

Herr undSchöp - fer, der im An - be - ginn ließwer - dendurch sein Wort Him -

-ti - genHerrnundSchöp - fer, der im An - be - ginn ließ werdendurch seinWort Him -

-fer, der im An - be - ginn, der im An - be - ginnließ wer - den durchsein

- mel und Er - den.

- mel und Er - den.

Wort Him - mel - - und Er - den

2. Und an sei - nen Sohn, Je - - sum Christ, un - sern Her - ren

2. Und an sei - nen Sohn, Je - - sum Christ, un sern

1. kottapélda. Distler: Der Jahreskreis, Wir glauben an Gott, den Vater motetta.

unsern Herren, der ihm gleich ist in der Gott-heit und der Herr -

Her - ren, unsern Her - ren, der ihm gleich ist in der Gottheit und der Herr - lichkeit, aus

- lichkeit, aus ihm ge-born von E-wig - keit

ihm ge - born - , aus im ge - born von E - - wigkeit.

3. Glau-benauch an' hei li - gen Geit, von wel - chem die Schrift al -

3. Glau-benauch an' hei - gen Geist, von wel - chem die

- ler - meist und al - le Weis - heit ist kom - men, den Aus - er -

Schrift al - ler - meist und al - le Weis - heit ist kom - men, den

- wähl - ten zu From - men, zu From - men, zu From - men, zu From - men.

Auser-wähl-ten zu From - men

Ezekben a motettákban Distler nem zsoltár-, hanem korálszövegeket használ fel. A tételek középső részében kiveszi az addig alapul szolgáló basszus szólamot, hogy a szöveget két női szólam szólaltassa meg, majd a harmadik tételt ismét kiegészíti a basszus szólammal. A feldolgozásokra sok esetben a korál többi strófája is könnyen énekelhető ugyanúgy, mint egy énekeskönyvben, de sokszor máshonnan származó szöveg is alkalmas lehet. Ennek köszönhetően vált a *Der Jahrkreis* még Distler életében az egyik legismertebb és legkedveltebb opusává.

A *Der Jahrkreis* opust nevezhetjük stílusgyakorlatnak, ahol Distler a modális harmóniavilágot ötvözi a maga zeneszerzői technikájával. Distler többször is rámutatott, hogy kompozíciói a korlátozott technikai nehézségekkel járó, istentiszteleten használható zene igényéből fakadtak, ezért is alapulnak kizárólag a koráldallamokra vagy az orgonazenéből származó liturgikus dallamokra.<sup>59</sup>

A kompozíciókat meghatározza a 16. század vokális és hangszeres zenéje, de különösen a németalföldi zeneszerzők kompozíciós sajátosságai és Schütz vokális polifóniája, továbbá a dúr-moll tonalitástól, a megszokott funkciók harmóniarendtől, a kadencia-sémától és a kromatikától való elfordulás. A klasszikus egyházi hangnemek, a pentaton hangkészlet, a később tárgyalt Gegenstimmenmodellek, valamint a hangközstruktúrák lettek az alapjai ennek a kompozíciós technikának.

A három- és kétszólamú letétek miatt főleg hármashangzatokkal, azok fordításaival és hiányos négyeshangzatokkal találkozunk. A dallam szinte minden esetben a szopránban helyezkedik el. Egyik kivétel ez alól a 8. motetta (*Gott sei Dank durch alle Welt*), ahol azt a férfikar szólaltatja meg. Ugyanezt a versszakot szintén a férfikar szólaltatja meg Distler *Kleine Adventsmusik* (op. 4) című művében is.

Érdekes színfoltként a 11. motetta (*Wie schön leucht't uns der Morgenstern*) második felében a három szólam egymás után szólaltatja meg a dallamot, ráadásul a basszus rövid 6/4-es ütemmutató-váltása miatti hangsúlyeltolódás kikökkenti a hallgatót az addig kiszámíthatónak tekinthető feldolgozásból (2. kottapélda).

<sup>59</sup> Fischer: *Evangelische Kirchenmusik*, 214.

lieb - lich, freund - lich  
 freund - lich  
 schön und herr - lich, groß und ehr - lich,  
 hoch undsehr präch - tig er - ha - ben.  
 hoch und sehr präch - tig er - ha - ben.  
 reich n Ga - ben, hoch und sehr präch - tig er - ha - ben.

2. kottapélda. Distler: *Der Jahrkreis. Wie schön leucht't uns der Morgenstern,*  
 11. motetta, 8–15. ütem.

Háromszólamú hangszeres ritornelleket találhatunk a 11. motettánál (*Wie schön leucht't uns der Morgenstern*), a 17. motettánál (*Erschienen ist der herrlich' Tag*) és a 22. motettánál (*Nun bitten wir den heiligen Geist*). Ezekben a ritornellekben az egyszerűbb korálfeldolgozásokhoz képest Distler bátran módosítja az ütemmutatókat. A 11. motetta ritornelljében fuvola, hegedű, brácsa hangszerelésben a dallamot a hegedű szólaltatja meg az énekkari feldolgozással megegyező ütemmutatókat követve, fölötte a hegedű hol 12/8-os, hol 18/8-os ütemmutatóban társít hozzá ellenszólamot. Az állandó hangsúlyeltolódás azonban nem fékezi le a zenei folyamatot, hanem épp ellenkezőleg, fokozásként hat (3. kottapélda). Hasonlóan érdekes a 17. motetta ritornellje, amit két hegedűre és egy brácsára komponált Distler. A két hegedűszólam végig 3/4-es ütemmutatóban egészíti ki egymást, a ritornell közepétől belép a brácsa és megszólaltatja a teljes dallamot, de 6/8-os ütemmutatóban és annak megfelelő hangsúlyozásában.

Ahogy Distler az *Eine deutsche Chormesse Der Glaube* tételében az *Und an seinen Sohn, Jesus Christ* szövegnél a második isteni személyt kétszólamú feldolgozásban jeleníti meg, úgy a *Der Jahrkreis* opusban is többször találkozhatunk ezzel az elgondolással. A 16. motetta (*Also hat Gott die Welt geliebet*) *daß er seinen eingebornen Sohn* szövegrésznél, a 27. motetta (*Wir glauben an Gott*) második versszakában (*Und an seinen Sohn, Jesum Christ...*), a 32. motetta (*Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort*) második versszakában (*Beweis' dein' Macht, Herr Jesu Christ...*), a 38. motettában (*Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit*) második versszakában (*Christe, aller Welt Trost...*), a 44. motetta (*Die helle Sonn' leucht't jetzt herfür*) második versszakában (*Herr Christ, den Tag uns auch behüt...*). Egy ilyen gyakran előforduló jelenség akár ebben az opusban, akár másik művében is azt jelzi, hogy Distlernek kiemelten fontos volt e gondolat zenei ábrázolása.

The image displays a musical score for three voices: Soprano (Fuv.), Alto (Heg.), and Bass (Br.). The score is in G major and consists of three systems of staves. The first system starts with a 18/8 time signature and a *p* dynamic marking. The second system begins with a 4/4 time signature. The third system includes first and second endings, with a 12/8 time signature. The score is written for Soprano, Alto, and Bass parts.



A passióm korálvariációiból 6 versszakot fejeztem be, a 7. felét, összesen 8 versszakot. Nagy örömmre szolgál a mű, mielőtt Berlinbe megyek, remélem elkészülnek a korálvariációk. Aztán a passió kórusai. Összességében két-három hónapos munkával számolok (a variációk befejezése után) a passió hátralévő részében. Grusnick már látta a kész részeket, és nagyon lelkes, a kórus (Singkreis) állítólag ma este próbálja meg elénekelni a korálvariációk első versszakát.<sup>61</sup>

Mint említettük, a művet Heinrich Schütz Máté-passiója ihlette.<sup>62</sup> Distler a *Choralpassion* előszavában kifejti: Schütz, kihasználva az általánosan érthető, tömör és átható nyelv előnyeit, tökéletességre vitte az *a cappella*-passió műfaját. Az utószóban megemlíti, arra törekedett, hogy mind a kórus, mind a szólista szólamai megmaradjanak egy könnyen énekelhető hangterjedelemben, annak érdekében, hogy minél kevesebb nehézséget jelentsen a mű előadása. Kiköti továbbá, hogy a művet csak egyben lehet előadni, de az előadásmódját tekintve szabad kezét ad az előadónak. Előadhatja mindössze csak öt ember, vagy akár négy szólista és két kórus is, külön elhelyezkedve a templomtérben.<sup>63</sup>

Szeptember 12-én írt levelében már a mű befejezéséről ír Waltraud Thienhausnak:

Az utóbbi időben sokat dolgozhattam a passiómon; valószínűleg ezen a héten befejezem. Aztán jön az átírási munka, óriási! Egyszer lemásolom én, és egyszer le is másoltatom őket (Straube és a Bärenreiter számára). Nagyon büszke vagyok a passiómra, ami szerintem kolosszálisan fog hangozni! Jelenleg az utolsó kórustételen dolgozom: a bevezető tétel, a Bevonulás Jeruzsálembe nagyon hosszú és változatos: Hozsanna! Áldott, aki jön az Úr nevében! Nézd, Izrael királya! Na ez már tetszeni fog Kühl lelkesnek: Hozsanna – Izrael!<sup>64</sup>

Több észak-németországi kórus is visszamondta a mű megszólaltatását annak bonyolult tonalitására és előadói nehézségeire hivatkozva. A *Choralpassiont* végül 1933. március 29-én mutatta be a Berlini Bach Egyesület Wolfgang Reimann vezényletével Berlinben.<sup>65</sup> Distler egy nappal korábban odautazott, hogy meghallgassa a főpróbát. A művet még ugyanebben az évben előadta Lipszében Karl Straube a Thomanerchorral, Wuppertalban Gottfried Grote, Nürnbergben Distler barátja, Waldemar Klink, Königsbergben rádióközvetítéssel Leschetizky és Lübeckben Walter Kraft.<sup>66</sup>

<sup>61</sup> Uo.

<sup>62</sup> Distler: *Nachwort*

<sup>63</sup> Uo.

<sup>64</sup> Stadtbibliothek Lübeck, Musikabteilung, Hugo-Distler-Archiv.

<sup>65</sup> Hermann: *Hugo Distler*, 66.

<sup>66</sup> Distler-Harth: *Hugo Distler*, 151.

A *Jesu, dein Passion* című nagyszabású, nyolcszólamú korálmotetta kiegyensúlyozó kontrasztot teremt a passió eseményeinek kérlelhetetlen lefolyásával. Ez a kontemplatív korálfeldolgozás megkülönbözteti Distler passióját a schützi megközelítéstől, és közelebb hozza Bachhoz. De Bachhal ellentétben Distlernél ez az egyetlen korál, amely végigvonul az egész művön. A nyolc strófa a szerkezet nagy pillére, és egyben az egész építészeti egysége. Krisztus szenvedése és halála a korál egységével összekapcsolt oszlopok közé szorítva hét képben: bevonulás Jeruzsálembe, Júdás és a farizeusi tanács, az utolsó vacsora, Gecsemáné, Kajafás, Pilátus, Golgota. Az evangéliumok újonnan megalkotott harmóniáján keresztül még hatásosabban kirajzolódik a „Krisztus-dráma” iszonyatos rövidsége, így válik az opus igazi korálpassióvá, mert az új mű minden energiájával erre törekszik. Minden Jézusra és az emberekre összpontosít.

Összehasonlítva például Schütz karakterábrázolását Distler megfelelő szövegrészeivel, könnyen felismerhetővé válik a különbség. Míg Schütz minden egyént egyéni jellemében ragad meg, és a lehető legkevesebb tónussal rajzol meg, addig Distler nem törődik az egyénnel mint személlyel, és csak olyan mértékben említi meg, amennyire az elengedhetetlenül szükséges a történet szempontjából. A másodlagos karakterekről való lemondást már az alcím is sejteti, amely csak két fő énekest említ.<sup>67</sup> Csak Jézus számít – az evangélista természetesen nélkülözhetetlen – és az emberek, a Megváltó drámája a káprázattól sújtott emberiség örvényében. Így nő a Pilátus előtti jelenet cselekménye drámai csúcsponttá. A tíz kórusrész, a műben szereplő turbakórusok fele, soha nem látott koncentrációban követik egymást.<sup>68</sup>

A *Choralpassion* egy összefoglaló, amely tisztázza Distler kórusdrámájának természetét. Az eddig elmondottakkal Distler énekstílusának csak egy oldalát rögzítettük: a Schützben gyökerező deklamációt. Művészetének legalább ennyire fontos, vezérmotívumait a 15–16. századi polifóniában keresendő másik oldalát a passióban elsősorban a korálvariációkban találjuk: ez a szabadon lebegő dallam, amely a szó és a hangnem egybeolvadásának szenteli magát. Nem vonatkozik rá a deklamációs elv, azonban nem kevésbé szó szerinti. Úgy viszi át az igét a téren keresztül, mintha saját törvényei szerinti szárnya lenne. A nyolc korálvariáción keresztül a kegyetlen esemény, amelytől nem szabadulunk meg, kiengesztelő megvilágítást talál.

Mindkét oldal, a deklamátúra és a dallam, teljes egységbe olvadt Distler művében. És ez az a hely, ahol a munkája különösen átütőnek tűnik számunkra. Fejlődésünk, úgy tűnik, a gótikus-lineáris dallam és a korai barokk deklamáció szintézise felé to-

<sup>67</sup> Choralpassion für fünfstimmigen gemischten Chor und zwei Vorsänger (Evangelist, Jesus) nach den vier Evangelien der heiligen Schrift.

<sup>68</sup> Bruno Grusnick: Hugo Distler's Choralpassion, *Musik und Kirche*, vol. 5, 1933/2, 40.

lódik. A reneszánsz előtti mesterek és a Bach előtti barokk iránti csodálatunk és tördésünk mélyen összefügg egy ilyen szintézissel.<sup>69</sup>

Apparátusát tekintve a mű ötszólamú vegyeskarra, valamint két szólistára íródott. A műben az evangélistán kívül három karakter szólal meg: Jézus, Pilátus és a lator, de ezeket a könnyen énekelhető basszus szerepeket a szerző javaslatára énekelhetik a kórustagok is. A hét részből álló történetet a *Jesu, deine Passion* kezdetű korál egy-egy variációja különíti el, összesen nyolc. A részeket minden esetben az evangélista vezeti be, akire a mű előadása során a legnehezebb feladat hárul. A szöveg érthetősége, a deklamáció, a szükségszerűen tömör fogalmazás érdekében hangszeres kíséret nélkül kell megoldania a hosszabb bevezetéseket, a kórustételek közti modulációt, a nehezebb recitativókat és a turba tételek összekapcsolását.

Distler a *Choralpassion* utószavában kiemeli a passióban rejlő drámaiság fokozásához használt eszközöket: az evangélista szövegét mind a négy evangéliumot felhasználva állította össze; a kiválasztott szövegeket a „könyörtelen tárgyilagoság” jellemzi, melyeket a passió drámai módon történő megjelenítéséhez korálfeldolgozások egészítenek ki. A *Choralpassion* az érzelmek ilyen mértékű megjelenítése és kihangsúlyozása egyértelműen kiemeli Distler egyházzenei művei közül.

## REQUIEM

A *Choralpassion* befejeztével Distler több levelében is olvashatjuk, hogy egy *a cappella* requiem komponálásán is gondolkozott. Distler jó kapcsolatot ápolt Waldemar Klink nürnbergi kórusvezetővel. Klink már 1933-ban az NSDAP

<sup>69</sup> Uo., 42. Die wenigen Beispiele müssen genügen, um die Art der Distlerschen Chordramatik zu verdeutlichen. Wir haben mit dem bisher Gesagten nur eine Seite von Distlers Vokalstil aufgezeigt: Die in Schütz wurzelnde Deklamation. Die zweite mindestens ebenso bedeutsame Seite seiner Kunst, deren richtunggebende Vorbilder in der Polyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts zu suchen sind, finden wir in der Passion vorwiegend in den Choralvariationen: es ist die freischwebende Melodik, die sich der Wort-Ton-Verschmelzung des deklamatorischen Prinzips nicht unterwirft, die aber darum nicht weniger wort erfüllt ist. Sie fragt das Wort gleichsam wie auf Schwingen nach ihren eigenen Gesetzen durch den Raum. Durch die acht Choralvariationen findet das grausame Geschehen, von dem uns nichts erlassen wird, seine versöhnende Durchleuchtung. Beide Seiten, das Deklamatorische wie das Melodische, haben sich in Distlers Werk zu völliger Einheitlichkeit verschmolzen. Und hierin erscheint mir sein Werk in besonderem Maße wegweisend in unserer gegenwärtigen Lage. Unsere Entwicklung, so will es mir scheinen, drängt auf eine Synthese von gotisch-linearer Melodik und frühbarocker Deklamation. Mit einer solchen Synthese steht im tiefsten Zusammenhang unfere Verehrung und Pflege der Vorrenaissance Meister und des vorbachischen Barock. Wir sind weder Gotiker noch Barockmenschen, aber wir sind solche, die in beiden Verganheiten verwandte Ströme des Lebens gehen spüren.

célkeresztjében állt, mert az előírásokkal ellentétben nem távolította el a zsidó származású tagokat a kórusából. Ennek a lépésének és a nürnbergi kapcsolatoknak köszönhetően nagy volt a szimpátia Klink és Distler között.<sup>70</sup>

Most egy a cappella kórusnak szóló requiemen fogok dolgozni, a világháború kezdetének 20. évfordulója alkalmából írom. Már több érintett kórusegyesületet is felkerestem az előadás miatt, és remélem, számos hivatalos megemlékezésen szólal majd meg augusztus 2-án. Érdekelne? Sok sikert a jövőben, kedves, hűséges Klink úr, és szeretettel üdvözlöm:

Hugo Distler<sup>71</sup>

A requiem végül nem készült el, és a fellelhető kéziratok között sem találni részleteket a műből.

### DIE WEIHNACHTSGESCHICHTE

A *Choralpassion* első megszólaltatásáért Distler hálából Reimannak ajánlotta következő nagyobb, *Die Weihnachtsgeschichte* (op. 10) című, vegyeskarra és négy szólistára írt művét.<sup>72</sup> A karácsonyi történet a zeneszerzőnek egyszerűbb szerkesztést, zeneileg pedig meghittebb megszólalást enged, mint a passiók vagy a német korálmisék.

A művet Distler 1933 nyarán kezdte el komponálni, és december 1-jén mutatták be a zeneszerző és felesége jelenlétében a kölni Kartäuserkerchében. Az első előadásra Lübeckben, 1933. december 26-án került sor a nagy látogatottságú, Sankt Jakobi-i zenés karácsonyi vesperáson. Az *Es ist ein Ros entsprungen* kezdetű korál dallamára írt hét korálfeldolgozás már december 17-én megszólalt a Sankt Marienkerchében, ahol valószínűleg mélyen megérintette a hallgatóságot, mivel karácsony másnapján teljesen megtöltötte a Sankt Jakobit, hogy hallja a teljes művet.<sup>73</sup>

<sup>70</sup> Distler-Harth: *Hugo Distler*, 169.

<sup>71</sup> Uo. Ich gehe jetzt an die Arbeit an einem Requiem für a-cappella-Chor: ich schreibe es für den Anlaß der 20-jährigen Wiederkehr des Weltkriegsbeginns: ich habe bereits mehrere wichtige Chorvereinigungen für die Aufführung zu interessieren verstanden und hoffe, daß das Werk zu vielen offiziellen Gedächtnisfeiern zum 2. August zur Aufführung kommen wird. Hätten Sie Interesse?

Nun leben Sie wohl, mein lieber, treuer Herr Klink, und seien Sie herzlichst begrüßt von Ihrem Hugo Distler.

<sup>72</sup> Hermann: *Hugo Distler*, 67.

<sup>73</sup> Distler-Harth: *Hugo Distler*, 181.

A szófestés több egyszerű, könnyen felismerhető jelenségét vehetjük észre Schütz *Weihnachtshistorie* című művében, melyet sok esetben Distler is átvett. Példaként: az angyali kar első megszólalásánál található szöveg így hangzik: „Dicsőség a magasságban Istennek, és a földön békesség, és az emberekhez jóakarát.” (Lk 2,14) A föld szónál mindkét zeneszerző az adott tétel legmélyebb hangjára lép.

A kórus szerepe hét korálfeldolgozás (1. *Es is tein Ros entsprungen*, 2. *Das Röslein, das ich meine*, 3. *Wir bitten dich von Herzen*, 4. *Das Blümelein so kleine*, 5. *Die Hirten zu der Stunden*, 6. *Lob, Ehr sei Gott*, 7. *So singen wir*), egy nyitó- és zárókórus, valamint négy turba-tétel (1. *Ehre sei Gott*, 2. *Lasset uns nun gehen*, 3. *Wo ist der neugeborne König*, 4. *Zu Bethlehem*) megszólaltatása. A műben Distler igyekszik egyensúlyban tartani a kórus és a szólisták arányát. Egy jól képzett énekkar számára a kartételek megszólaltatása nem okoz különösebb nehézséget, a tételek közé ékelte recitativók, a pentaton hangsorú szólórészek utáni kezdés, valamint a hangszerkíséret mellőzéséből adódóan a hangmagasság megtartása már annál inkább. Az opusban Distler bátran használja a poliritmiát mint a deklamációt segítő eszközt. Ezzel segíti a szólamok önállóságát és a tételeknek – ahogy az opus előszavában fogalmaz – kamarazenei jelleget ad.<sup>74</sup>

### GEISTLICHE CHORMUSIK

Distler 1933-ban elkezdte komponálni a kilenc motettából álló, *Geistliche Chormusik* (op. 12) gyűjteményét. Az opus legismertebb motettája a *Totentanz* misztériumjáték. Szintén egy Waltraud Thienhausnak írt leveléből derül ki, hogy eredetileg már 1932-ben, a *Choralpassion* előtt nekiállt a misztériumjátéknak.

A Harz-hegységben felvázoltam egy haláltánc-játékot 8 szereplőnek, 2 kórusnak és néhány hangszernek, amelyeknek láthatatlanul kell játszaniuk a színpad mögött. 10 kép (rövid jelenetek) a szünetekben egy kórus énekel 9 alkalommal.

Részleteiben elkészítettem a misztériumjátékot, most félre kell tennem, hogy dolgozhassak a passiómon, de remélem, hogy a passió végeztével visszatérhetek hozzá. Édesanyád lelkesen segít a terv kidolgozásában, most megint írt nekem erről.<sup>75</sup>

A misztériumjáték megkomponálására Bernt Notke harminc méter hosszú és két méter magas haláltáncképe ihlette meg Distlert, amely eredetileg a lübecki Totentanzkapellében volt látható. A kép a második világháború bombázásai

<sup>74</sup> Hugo Distler: Vorwort, in uő: *Die Weihnachtsgeschichte op. 10*, Kassel, Bärenreiter, 2013.

<sup>75</sup> Stadtbibliothek Lübeck, Musikabteilung, Hugo-Distler-Archiv.

során megsemmisült, egy részének másolata ma a tallini Szent Miklós-temp-lomban látható, amit 1937-ben, Carl Georg Heise fényképek alapján készített. A festmény 1463-ban, egy pestisjárvány után készült egyfajta *memento mori*ként. A halál mellett a feudális rend hierarchiájában követik egymást az alakok (püspök, császár, nemes stb.). A megjelenített személyek alatt egy párbeszéd olvasható, amelyben mindenki halasztásról egyezkedne, de a halál higgadtan felsorolja az adott egyén addigi tetteit, földi tulajdonságait, majd magával ragadja. Ezt követően fordul a következő emberhez. A kórustételekben elhangzó szöveghez Distler Angelus Silesius *Cherubinischer Wandersmann* című versét vette alapul.

1935. január végén Bruno Grusnick meglátogatta az idegösszeomlásából gyógyuló Distlert, ami nagy segítséget jelentett a mű befejezéséhez. Grusnick tudta, hogy Distler 1932 nyara óta dolgozik egy haláltánc-misztériumjátékon, és látogatása során felmerült a szövegválasztás kérdése. Hugo Distler és Maria Thienhaus az 1932-es, Harz-hegységbe tett utazásuk óta többször beszélgetett a haláltánc megvalósításáról, és feltehetőleg Maria Thienhaus javasolta, hogy Angelus Silesius *Cherubinischer Wandersmann* versét zenésítse meg a misztériumjátékban.

A mű tizennégy részre tagolódik, nyitó-zárókórusra és tizenkét, személyhez tartozó kórustételre. A tételek között hangzanak el a párbeszéddek, valamint egy dallam különböző variációi fuvalán. A fuvolaszólamot Distler utólag írta a műhöz Karl Magersuppe karnagy kérésére.<sup>76</sup>

A szöveg és dallam kapcsolatára könnyen észrevehető példákat találhatunk. Az első tétel végén a szoprán az *Im Himmel ist der Tag* (Az égben a nappal) szövegnél a tétel legmagasabb, a basszus az *Im Abgrund ist die Nacht* (A mélységben az éjszaka) szövegnél a tétel legmélyebb hangjára lép, ezzel négy ütemen belül négy oktávnyi távolság szólal meg. A középső szólamok a kettő között éneklnek és ezzel meg is jelenítik a *Hier ist die dämmerung* (Itt van a szürkület) szövegrészt. Ezt a megszólaltatott szürkületet a szoprán, mint egy napsugár ragyogja át, az égbe vezetve a tekintetet: *Wohl dem, der's recht betracht!* (Áldott, aki az igazra tekint!) (4. kottapélda.)

<sup>76</sup> Hugo Distler: *Nachwort*, in uó: *Gesitliche Chormusik*, op. 12, Nr. 2, Kassel, Bärenreiter, 2019, 37.

Im Him-mel ist der Tag kömmt ! Hier ist die Hier ist die Im Ab-grund ist die Nacht

Sz. Wohl dem, wohl dem, wohl dem, der'srecht be-tracht!

A. Däm-me-rung: Wohl dem, wohl, wohl, wohl dem!

T. Däm-me-rung: Wohl dem, wohl dem, wohl dem!

B. -: Wohl dem, wohl dem, wohl dem!

4. kottapélda. Distler: *Geistliche Chormusik, Totentanz, 1. tétel, 18–25. ütem.*

Egy dokumentum arról tanúskodik, hogy Hugo Distler – valószínűleg 1935 elején – mélyrehatóan foglalkozott azokkal a szövegekkel, amelyeket megzenésített *Totentanz* című művében. Az említett tanúságtétel a *Totentanz*ról szóló kis formátumú librettó másolata, amelyet 1934-ben nyomtattak ki, és amelyet Distler sokat használt. Ebben a füzetben a nyomtatott szövegek mellé és fölé saját jegyzeteket írt sebtében ceruzával, olykor gyorsírással. A füzetben az igazi verseket olyan hevesen áthúzták, hogy a lenyomatok még a következő oldalon, sőt a piros kartonborító üres belső oldalán is jól láthatók. Figyelemre méltó, hogy Distler nem a Halál szövegeit húzta át, hanem az Angelus Silesius tizennégy verséből hetet. Az áthúzások és a széljegyzetek arra utalnak, hogy Hugo Distler az említett szövegeket, vagy amit számára jelentettek, mély izgatottsággal kezelte.<sup>77</sup>

<sup>77</sup> Distler-Harth: *Hugo Distler*, 196. In der Tat bezeugt ein Dokument, dass Hugo Distler sich – wahrscheinlich Anfang 1935 – mit den Texten, die er in seinem Totentanz vertont hatte, radikal auseinandersetzte.

Distler 1937. május 27-i, Stuttgartból Kühlnak küldött levelében fogalmazza meg, mit is jelent számára a *Totentanz* misztériumjáték.

Úgy látom: aki egyházenét hivatott komponálni, ma is köteles ezt tenni, természetesen az egyházból kiindulva; nem teheti, hogy elszakad tőle, mivel tudnia kell – és ez meghatározó – hogy az egyház belsőleg és külsőleg is támogatja őt; más szavakkal: meg kell őriznem az alkotás naiv szabadságát: nem szabad arra gondolnom: „Mit fognak ehhez szólni az emberek?” Nem szabad – ahogy szégyenteljesen már meg kellett tennem – az egyházi zene „igazolásába” bocsátkoznom – most világossá kellett tennem a kórusnövendékeim számára, hogy mit jelent a *Totentanz* keresztény értelemben: nem menekülés, hanem elfordulás, önmegtagadás; néhány példával a *Totentanz*ból világossá tettem! De látják, milyen ingatag a munkám talaja!

Ráadásul éppen most jutottam arra a meggyőződésre, hogy az én feladatom nem az, hogy olyan zenét írjak, amely ehhez vagy ahhoz igazodik, alkalmazkodik, ahogy ezt másoktól tudom; ez azt jelentené, hogy a zeném rossz lenne.

Az egyházi zene titkához tartozik – ami valójában egyáltalán nem titok, hanem magától értetődő –, hogy „nagyobb”, azaz annál nagyobb hatással van a hallgatóra és az énekesre, minél inkább úgy érzi az ember, hogy nem vágyott, hanem nélkülözhetetlen, magának a Teremtőnek az ajándéka, sőt, csupán adományozott, kölcsönvett. Még ha csak kis időre, akkor is elfogadható, mint bármilyen kegyelem.

Jelenleg nagyon keveset komponálok, nemcsak az időhiány miatt, hanem belső okokból is. Jobban szenvedek ettől, mint bármilyen külső akadálytól.<sup>78</sup>

A *Totentanz* misztériumjáték mellett további nyolc motetta található a 12-es opusban. A Nr. 1-es *Singet dem Herrn ein neues Lied* a 98. zsoltár első és 4–9. verseit dolgozza fel négyszólamú vegyeskarra. A mű először 1934-ben hangzott el röviddel húsvét előtt a Sankt Jakobi templomban Bruno Grusnick és a Lübecker Sing- und Spielkreis előadásában.<sup>79</sup>

---

Bei dem erwähnten Zeitzeugnis handelt es sich um ein von Distler viel gebrauchtes Exemplar des 1934 gedruckten kleinformigen Textbuches zum *Totentanz*. In dieses Beiheft schrieb er neben und über die abgedruckten Texte in eiliger Bleistiftschrift und zum Teil stenografisch eigene Anmerkungen. Etliche Verse in dem Heft wurden so vehement mehrfach durchgestrichen, dass die Abdrücke davon auch noch auf der jeweils nächsten Seite und sogar auf der leeren Innenseite des roten Pappinbandes deutlich zu sehen sind. Bemerkenswerterweise hat Distler nicht die Texte des „Tods” durchgestrichen, sondern sieben der vierzehn Sprüche des Angelus Silesius.

Die aggressive Heftigkeit, mit der Hugo Distler beim Durchstreichen offensichtlich zu Werke ging, und seine schnell hingeworfenen Randbemerkungen lassen erkennen, dass er sich mit den besagten Texten mit dem, was sie für ihn bedeuteten in einem Zustand tiefer Erregung auseinandersetzte.

<sup>78</sup> Stadtbibliothek Lübeck, Musikabteilung, Hugo-Distler-Archiv.

<sup>79</sup> Distler-Harth: *Hugo Distler*, 191.

A Nr. 3-as *O Gott in der Majestät* motetta egy dalvariáció a reformáció ünnepe-re, négyszólamú vegyeskarra és két szoprán szólóstárra. A Nr. 4-es *Singet frisch und wohlgemut* szintén dalvariációs motetta, karácsonyra készült, négyszólamú vegyeskarra. A Nr. 5-ös *Ich wollt, daß ich daheim wäre* motetta szintén egy variáció Heinrich von Laufenberg dalára, négyszólamú vegyeskarra. A Nr. 6-os *Wachet auf, ruft uns die Stimme* motetta a halottak vasárnapjára készült, ötszólamú vegyeskarra, Philipp Nicolai szövegére. Utóbbi motettát 1934-ben fejezte be. Folyamatos depresszív hangulata ellenére Hugo Distler két új projekten kezdett dolgozni Bacharachban, amelyekről 1934. május 28-án írt Bruno Grusnicknak:

Kedves Bruno, most fejeztem be a „Wachet auf” első versszakát, meg fogsz lepődni! 10 oldal, hatalmas újdonság. Az 1. rész egy nagyszerű kórusfantázia, a 2. rész egy (5 szólamú!) korálívet alkot, az utolsó rész pedig egy fuga. Ráadásul a „Wiedertäufer” terve minden jelenethez le van írva. Ezen még te is meg fogsz lepődni.<sup>80</sup>

A Nr. 7-es *In der Welt habt ihr Angst* motettát Distler Maria Thienhaus temetésére komponálta, négyszólamú vegyeskarra. A motettában észrevehető, hogy a szoprán először csak nyolcad hangon énekl az „Angst” szót, mintha alig akarná megérinteni. Csak a középső szólamokban van már jelen teljes értékében. A szopránnak a negyedik próbálkozásra sikerül elérnie ezt egy feszültséggel teli nóna ugrással. A basszus a *h*, *c*, és *bé* hangokkal egy kromatikus ívet „*marcato, quasi portato*” utasítással énekel, mintha lüktetést akarna előidézni. Ennek köszönhetően nincs nyugalmi pont egészen a motetta negyedik üteméig.

Az „Angst” szó hirtelen megszakad, így térünk át az „aber seid ihr getrost” ellentétes szövegrészre, melyet a szoprán, alt, tenor szólam háromszor is megszólaltat, mely alá a basszus *h* hangon énekl az orgonapontot. A „denn ich habe die Welt überwunden” szövegrésznél az egyes szólamok két-három hangra korlátozódnak. Ismét egységesen énekelve, mielőtt kiszélesedve megnyugodnának. A motettának ebben az első, csaknem egyperces részében zeneileg is megtörténik a szövegben rejlő kijelentés, a második rész a korálfeldolgozásnak köszönhetően kontrasztként sokkal kiegyensúlyozottabb. A motetta második része szövegével („Wenn mein Stündlein vorhanden ist”) és a zeneileg sok érzelmet bemutató motettából a nyugodtan megszólaló korálfeldolgozásba való átmene-tével emlékeztet Brahms *Warum* motettájának hasonló megoldására a „Mit Fried

<sup>80</sup> Uo., 205. Lieber Bruno, soeben habe ich den 1. Vers von „Wachet auf” beendet: du wirst staunen! Es ist 10 Seiten lang, eine riesige Entwicklung. Der 1. Satz ist eine große Chorfantasie, der 2. wird einen (5-stimmigen!) Chorsatz bilden, der letzte wird eine Fuge sein.

Außerdem ist der Plan zu den „Wiedertäufern” bis in jede Scene schriftlich skizziert.

Da wirst Du ebenfalls staunen.

und Freud ich fahr dahin” zárókorállal.<sup>81</sup> A motetta két részében ragadható meg a legkönnyebben a Distler által leírt szellemiség, a zenében megjelenő Verkündigung und Anbetung. A motetta első része Isten ígéje, a második rész, a korál pedig az imádat.

Az *In der Welt habt ihr Angst* motetta orientációjával ellentétben az *Ich woll daß ich daheime wär* tíz versszakos kóruspartita – a *Geistliche Chormusik* halállal foglalkozó motettái közül a másik – szimmetrikus felépítésű. A hangsúly az ötödik és hatodik versszakon van, amelyek azt a túlvilági életet írják le, ami vágyakozásában elragadtatja az énekest. Az ötödik versszakban a szoprán teljes örömmel éri el a legmagasabb hangot, a kétvonalas g-t, míg a basszus a kilencedik strófa végén a „so fleuch der Welt viel falschen Schein” szöveggel éri el a legmélyebb hangját, majd a versszak egy üres kvinttel zárul. A két keretblokk, az 1–4. és a 7–10. strófa egyenként teljes nyugalmat áraszt, kontrasztként a középrő résszel.

Distler mindkét motettában nem elsősorban a negatívan érzékelt külvilág ábrázolásával foglalkozik, hanem sokkal inkább egy perspektíva megnyitásával ezen a negativitáson túl, ahogyan egy 1942. április 1-jén kelt levelében fogalmazott. „A sötétség és viláosság” ellentétes kezelése a *Weihnachtsgeschichte* elején hallható a legvilágosabban, itt is a „nagy fény” beállítását nevezhetjük eksztatikus éneklésnek. Más kompozíciók ilyen irányú vizsgálata hasonló eredményekhez vezetne. Distler kompozíciós fókuszában újra és újra nem az öt körülvevő ijesztő életkörülmények állnak, hanem egy olyan királyság víziója, amelyben megnyugvást és biztonságot találhat e fenyegető környezettel szemben.

Distler személyes gondolatainak a kompozícióiban való felismerésére tett kísérlettel szemben kifogásolható, hogy istentiszteletre írt művekről van szó, amelyek kvázi objektív módon hirdetik az evangéliumot, nem pedig személyes vallomásokról.<sup>82</sup>

<sup>81</sup> Stefan Hanheide: „Ein Reich, in dem wir zu aller Zeit Trost finden.” Hugo Distlers Lebensanschauung in seiner Vokalmusik, *Musik und Kirche*, vol. 78, 2008/3, 158.

<sup>82</sup> Uo., 159–160. In beiden Motetten geht es Distler nicht primär um die Darstellung einer negativ wahrgenommenen Außenwelt, sondern ganz entschieden um die Eröffnung eines Ausblickes aus dieser Negativität hinaus, wie er es in einem Brief vom 1. April 1942 formuliert. Distler

Die antithetische Behandlung von „Finsternis” und „Licht” lässt sich am Beginn der Weihnachtsgeschichte aufs Deutlichste hören; auch hier könnte man die Vertonung von „groß Licht” als verzückten Gesang bezeichnen. Die Untersuchung weiterer Kompositionen in dieser Richtung würde zu ähnlichen Ergebnissen führen. Immer wieder lenkt Distler kompositorisch den Blick nicht auf die ihn beängstigenden Lebensverhältnisse, sondern auf die Vision eines Reiches, in dem er Trost und Sicherheit gegenüber dieser bedrohlichen Umgebung findet.

Gegen den Versuch, Distlers persönliche Sichtweisen in der Gestalt seiner Kompositionen erkennen zu wollen, ließe sich einwenden, es handele sich um für den Gottesdienst geschriebene Werke, die in einer quasi objektiven Weise das Evangelium verkünden, und nicht um persönliche Bekenntnisse.

A Nr. 8-as *Das ist je gewißlich wahr* motetta egy 14. századi dallamra épül, négyszólamú vegyeskarra. A Nr. 9-es *Führwahr, er trug unsere Krankheit* nagyhétre készült Ézsaiás 53, 4. és 5. verse alapján, melyet egy Paul Gerhardt korál zár le. A motetta a két igeszakasz és a korál mentén három nagy részre osztható.

### KONZERT FÜR CEMBALO UND STREICORCHESTER

1935 komoly művészi feszültségben telt Distler számára, amikor elkezdte az *Konzert für Cembalo und Streichorchester* (op. 14) című művét. Distler a műről így fogalmazott Grabnerhez írt egyik levelében: „Ez egy dühös darab, olyan dühös, amilyenek ismer engem... de komolyan gondolom, ha ilyen modern lett, az nem azért van, mert egyszer igazán modernnek akartam tűnni, hanem azért, mert egy ilyen kifecamított báb vagyok.”<sup>83</sup>

1935. december elején kezdte írni a művet, december 4-éről találunk Paul Thienhaus naplójából egy feljegyzést: „Hugo azt mondta, talált egy fényes motívumot a csembalókoncertjéhez, most minden ekörül forog.” A munka nagyon gyorsan haladt, január 16-ra elkészült az első tétel, és Distler már azon gondolkozott, hogy júniusban bemutatja Weimarban a *Tonkünstlerfest* egyik koncertjeként. A művet eredetileg négytétélesre tervezte és megközelítőleg félórásra. Február végén már közel állt a befejezéséhez. Ezt olvashatjuk Distlertől: „csak az egyház iránt érzett félelem ne nyomasztana egyre jobban. Nagyon letört vagyok mindenféle komor jelek miatt. A csembalóversenyem eközben a befejezéséhez közeledik; össze kell szednem magam, hogy a helyzetre való tekintettel fenntartsam a munkatempómat.”<sup>84</sup>

A csembalókoncert végül 1936. április 29-én hangzott el először a hamburgi Musikhalléban Hans Hoffman vezényletével. A csembalószólamot maga Distler játszotta a saját lübecki hangszerén. A fogadtatása rendkívül pozitív volt, az *Ei du feiner Reiter* ónémet népdal variációit magába foglaló tételt még meg is kellett ismételní. A művet egy május 5-i, lübecki megszólaltatása után azonban a Reichsmusikkammer feketelistára helyezte, és csak a fesztiválszervező Gerhard Maasz közbenjárásával hangozhatott el végül Weimarban, amit egy újabb Baden-Baden-i és egy párizsi meghívás követett. Distler Waltraudnak egy 1936-ban írt levelében beszámol Ramin reakciójáról a csembalóverseny kapcsán.

<sup>83</sup> Hugo Distler: *Vorwort*, in uő: *Konzert für Cembalo und Streichorchester op. 14*, München, Musikproduktion Höflich, 2013. Es ist ein wütendes Stück, so wütend, Sie mich kennen... aber es ist ehrlich gemeint; wenn es so „modern“ wurde, so nicht etwa deshalb, weil ich einmal recht „modern“ erscheinen wollte, sondern weil ich nun einmal so eine verrenkte Gliederpuppe bin.

<sup>84</sup> Uo.

Az a tény, hogy Ramin nem fejezte ki magát fenntartás nélkül dicséretben, gyanakvással töltött el. A művet Raminnak szántam, de röviddel ezután visszavontam, mert Ramin ismét visszaküldte a versenyművemet, azzal a kéréssel, hogy változtassak meg néhány részt. Nem veszi észre, hogy ez számomra azt jelenti, hogy az egész darabot előlről kell kezdenem: nagyon bosszankodtam, mert szándékosan arra törekedtem, amit ezekben a részekben kritizált. Ugyanis a csembalónak túl kevés hangja van ahhoz, hogy egy állandóan áramló, figurázott mozgást megszólaltasson. Tudom, a kritika még nem végleges, mert Ramin a kortárs zenével kapcsolatos ítéletét sokan pontatlannak tartják. (Továbbá nagyon dicséri a mű egészét, ami még engem sem tölt el teljes bizalommal). Természetesen erről szóban kell beszélünk.<sup>85</sup>

A csembalókoncertet végül „elfajzott művészetnek” (*entartete Kunst*) minősítették, és a „kultúrbolsevik csembalókoncert” elnevezést kapta. Oscar Söhngentől, a berlini Kirchenmusikfest egyik társszervezőjétől tudjuk, hogy a mű problémás, homályos, túlzásúfolt, amiért a „manírral teli” minősítést kapta. Distler az eset után így fogalmazott: „Azonban kiérdemeltem magamnak egy olyan teret, amelyet a hétköznapi élet nem ér el; egy nagyon időszerűtlen művön dolgoztam, egy új *a cappella* passión János evangélista nyomán, egy olyan munkán, amely sok mindenben vigasztal. Most úgy tűnik, hogy az egyházi zenével, és így Isten Igéjével való foglalkozás áldása munkálkodik rajtam, és, ahogy mondtam, nyugalmat ad nekem a viharban.”<sup>86</sup>

<sup>85</sup> Stadtbibliothek Lübeck, Musikabteilung, Hugo-Distler-Archiv.

<sup>86</sup> Distler: *Vorwort*.



## HUGO DISTLER DEKLAMÁCIÓS STÍLUSA



Hugo Distler a *Liturgische Sätze über altevangelische Kyrie- und Gloriaweisen* opusához írt előszavában így fogalmaz: „A mindenkori forma és ezzel együtt a különböző feldolgozások megjelenítése a szóból és dallamból erednek.”<sup>87</sup> Distler műveit vizsgálva elengedhetetlen a deklamációs stílus vizsgálata és a deklamáció felől való megközelítés.

Distler deklamációs stílusa kivételesen egyedi karakterrel rendelkezik, legyen szó a szólamcsoportból kiváló egy-egy dallam megalkotásakor unisono vagy többszólamú kórusrészletről. A *Liturgische Sätze* opusában láthatunk példát arra, hogy Distler, bár kötötte magát az adott dallamok, mint például gregoriánok vagy zsoltárok deklamációs rendjéhez, a ritmikai lehetőségekkel mégis rávilágít bennük egyéni értelmezésére. A *Die Weihnachtsgeschichte* vagy a *Geistliche Chormusik* deklamációs stílusa a nyelv egyszerű zenei stilizációjától a melizmatikus zenei megfogalmazásig a teljes skálát lefedi.<sup>88</sup> A *Choralpassion*ban pedig Distler a Heinrich Schütz passióiban alkalmazott recitáló stílusból merített.

<sup>87</sup> Hugo Distler: *Liturgische Sätze über altevangelische Kyrie- und Gloriaweisen*, Kassel, Bärenreiter, 1964, 4. Die jeweilige Form und damit die Darstellung der verschiedenen Bearbeitungen ergeben sich aus Wort und Weise.

<sup>88</sup> Stefan Pontz *Hugo Distlers Weltliches Vokalwerk mit besonderer Berücksichtigung des „Mörike-Chorliederbuches“* című tanulmányában rámutatott, hogy Distler *Mörike-Chorliederbuch*ában a deklamáción keresztül már a vers absztrahált értelmezésével találkozhatunk. Szerinte Distler egy új típusú nyelvkezelést fejlesztett ki, amelynek középpontjában nem a vers tartalmának kifejező, zenén keresztül megjelenítése áll, hanem inkább a vers hangos felolvasása zenei eszközökkel. Distler egyszerre veszi figyelembe a hangsúlyt, a jelentést, a mértéket, a mondat kontextusát és a sorok szerkezetét, és olyan zenei megoldásokat használ, amivel megragadja az Eduard Mörike verseiben nagyon sok esetben a nyelvi formákban is tükröződő kifejezést és tartalmat.

## A CHORALPASSION HANGKÖZSZIMBOLIKÁJA

Distler a *Choralpassion* utószavában megemlíti, hogy opusával Jézus szenvedéstörténetének kortárs köntösben való megjelenítése a célja.<sup>89</sup> A Schütz által „tökéletességre vitt *a cappella* passió” megemlézése pedig arra készíti az elemzőt, hogy keresse a hasonlóságot – vagy a különbséget – a két zeneszerző stílusában.<sup>90</sup> Természetesen, mivel Schütz Máté írása szerinti evangélium szövegét dolgozta fel, ezért nem lehet a két kompozíciót dramaturgiai szálon vagy formai szempontból párhuzamba állítani. Distler kihagyott a passiótörténetből minden olyan jelenetet, ami nem Jézusra és a cselekmény – ahogy ő fogalmazott – „irtózatosságot” koncentrál. Így került ki többek között Jézus háromszori megtagadása vagy Júdás halála is. Mindezek miatt irányul a figyelem a deklamációs technika vizsgálatokra a recitativókra.

Schütz passióiban a kettőspontnál alkalmazott illeszkedés elvét (*Gesetz der Anpassung*) vizsgálva megállapítható, hogy az itt megjelenő kapcsolódásokat általában a beszéd dallama határozza meg.<sup>91</sup> A kettőspontnál jelentéssel bír a megjelenő hangköz és a dallam íve. Az illesztés elvének mélyebb értelme abban mutatkozik meg, hogy egy-egy dallam minden szabadsága ellenére még a legmagasabb színvonalon kidolgozott rezponzórikus részekben is az egyes tartalmi részek egymásutánja töretlen, szorosan összekapcsolódó egységként hatnak.

Schütz passióiban gyakran előfordulnak jellegzetes jelentéstartalommal bíró, egyedi dallamszerkezetek a kettőspont előtt.<sup>92</sup> Kérdés, hogyan kapcsolódnak ezek a dallamok az evangélista kettőspontjaihoz. Általánosságban elmondható, hogy a kapcsolódásokat Schütz a harmóniába könnyen illő lépéssel oldja meg, vagyis a következő megszólalás kezdőhangja az evangélista záróhangjához képest ugyanaz a hang, vagy annak terce, esetleg kvintje. A kapcsolódás zökkenőmentesen megy végbe, ha a tonalitás is megmarad. Ezt a megoldást abban az esetben láthatjuk, ha a tartalmi eseményeket állandó áramlás jellemzi, nincs különösebb

<sup>89</sup> Hugo Distler: *Choralpassion nach den vier Evangelien*, Kassel, Bärenreiter, 2002.

<sup>90</sup> Uo.

<sup>91</sup> A *Gesetz der Anpassung* (illeszkedés elve) kifejezést Rudolf Gerber használja a *Das Passionsrezitativ bei Heinrich Schütz* című könyvében.

<sup>92</sup> Schütz mindhárom passiójában azonosítható egy tipikus dallamszerkezet, amely Jézus megszólalásai és a turba-tételek között szerepel; ez vagy egy szövegrész zárását, vagy a kettőspontot jelzi. Jézus beszédének *f-g-a-g-f* záróhangjai, amelyet a szöveg tartalmi oldalát megjelenítendő, többször is változtat. Szembetűnő, hogy a többnyire egy melizma megjelenésével ez a terc ambitusú dallam kvart ambitusúra növekszik. De akkor is megjelenik ez a kvart ambitusra növekedés, amikor a tanítványok elkészítették a húsvéti bárányt. Schütz valószínűleg a tanítványok Jézus iránti szeretetét jelenítette meg ebben. Számukra az Ő szájából származó megbízás nem kötelesség, hanem a szeretet szolgálata, amelyet a legnagyobb hálával és alázattal végeznek el. Ezt a gondolatot Distler is megjelenítette *Choralpassion* című művében.

feszültség. Továbbá jelentéssel bír, hogy a kettőspont előtt a dallam iránya lefelé vagy felfelé tart. Amennyiben a kettőspont kijelentéskor történik, a dallam ereszkedik, kérdés esetén a dallam emelkedik.<sup>93</sup>

Emellett azonosítható egy másik típus is, amikor Schütz a feszültséget harmóniaváltással fokozza. Ebben az esetben az éppen következő szövegrész kezdőhangja eltér az evangélista záróhangjától – egy, a záróhanghoz közvetlenül nem kapcsolódó harmóniával folytatódik a történet. Ebben az esetben Schütz elveti az illeszkedés elvét, hiszen a történetek felfokozott hatása indokolja a hangnemváltást. A feszültség megjelenítéséhez tartozik továbbá az a jelenség is, hogy abban az esetben, amikor a passióban a történet a szenvedés bemutatásához ér, akkor az evangélista magasabb tartományban énekel.

Ebből az érzelmileg gazdagon díszített dallamnyelvből továbbá kiolvasható, nem mindegy, hogy melyik konkrét hangközugrással zárul a dallam a kettőspont előtt. Bizonyos kadenciákban a dallam a felső regiszterben hirtelen megszakad, ezt követően az alsó regiszterben egy tonális kadenciával zár. Leeső kvint- vagy kvartugrások minden esetben a történetben rejlő érzelmeket határoznak meg.<sup>94</sup> Különösen szembetűnő, amikor ezeket a lelépéseket melizmákkal még ki is emeli Schütz. Schütznel a mozdulatlan szólam a közömbösséget jelöli, passzív attitűdöt képvisel, ezért is van alacsonyabb tartományban. A tartalomnak megfelelő monotóniát érez a hallgató. A hangsúlyos szótagok diasztematikus izolálását is megfigyelhetjük, ami a korszak sajátossága, és Distlernél is sok példát találni rá.

Az illeszkedés elvét vizsgálva, hasonlóan Schützhez, Distler is többnyire egységes tonalitásban gondolkozik, vagyis a következő megszólalás kezdőhangja az evangélista záróhangjához képest többnyire ugyanaz a hang vagy annak terce, esetleg kvintje. Schützhez hasonlóan az ettől eltérő hangközlépések is mind jelentéssel bírnak. Distlernél már megjelenik a tritonus és a szekund vagy a szeptim távolság is. Schütz recitativóiban a hangközökhöz rendelt érzelmek vagy a hangközökkel történő jellem- és karakterábrázolások elemzéséhez kapcsolódóan a *Choralpassion*ban is találunk ezekre példát. Jézushoz és Istenhez a tiszta kvart és a tiszta kvint, az emberekhez a terc, a bűnhöz a kis szekund, a szenvedéshez pedig a szűk kvint hangközt kapcsolja Distler.

<sup>93</sup> Rudolf Gerber: *Das Passionsrezitativ bei Heinrich Schütz und seine stilgeschichtlichen Grundlagen*, Gütersloh, Gerd Mohn, 1929, 120.

<sup>94</sup> Uo., 131.

1.

Evangelist

Viel Volks, das auf das Pas-sah-fest gen

Je - ru - sa - lem kom - men war, da er hö - re - te,

2.

daß Je - sus kommt, lie - fensie hin-aus, ihm ent - ge

gen.

Je - sus a - ber ü - ber -

3.

kam ein E - se - lein und ritt dar-auf. Vie - le brei - ten ih - re Klei - der auf den Weg,

et - li - che hie - ben Mai - en von den Bäu - men und streu - e - ten sie auf sei - nen Weg.

Und die vor - ne vor - gin - gen, und die her - nach folg - ten, rie - fen al

le - samt:



Jesus

Doch nicht mein, son-derndein Wil-le

Jesus

Doch nicht mein, son-derndein Wil-le

7. kottapélda. Distler: *Choralpassion, Gethsemane, 1. recitativo.*

Az ötödik részben (*Kaiphás*) az evangélista *Aber Jesus schwieg stille* (Jézus azonban hallgatott) szövegekor a *fisz-h* hangoknál is kvart hangköz hallható (8. kottapélda).

Evangelist

A - ber Je - sus schweigt Stil - le.

8. kottapélda. Distler: *Choralpassion, Kaiphás, 2. recitativo.*

A passió hatodik részében Pilátus *Bist du der Juden König?* (Te vagy a zsidók királya?) szövegekor szintén megfigyelhető a kvart ambitus (9. kottapélda).

Pilatus

"Bist du der Ju - den Kö - nig?"

9. kottapélda. Distler: *Choralpassion, Pilatus, 4. recitativo.*

Jézus *Ich bin ein König, aber mein Reich ist nicht von dieser Welt* (Király vagyok, de az én országom nem e világból való) mondata *Reich ist nicht* szavainál a *c-a-f* terclépések – amik a passióban egyedül itt jelennek meg – egyértelműen kapcsolatban állnak az opus utolsó recitativo *Mein Gott, mein Gott* (Én Istenem, én Istenem) kvintlépéseivel (10. kottapélda).

Jesus



"Ich bin ein Kö - nig; a - ber mein Reich ist nicht von die - ser Welt."

Jesus



"Mein Gott, mein Gott,"

10. kottapéllda. Distler: Choralpassion, Pilatus, 4.  
recitativo és Golghata, 2. recitativo.

A második rész második recitativójában az *e* hang ugyan mély regiszternek számít, és bár Schütznél eltérő jelentéssel bír a mély regiszter, itt nagy feszültséget hordoz. Az *Ischariot* névnél szintén megjelenik az emberhez tartozó terc hangköz, a *Zahl der Zwölfe* (egyike volt a tizenkettőnek) kvartlépése pedig Jézusra utal. A *Silberlinge* (ezüstöt) szónál megjelenő *d-cisz* félhanglépés egy nagyon markánsan kiemelkedő, „bűnre” utaló pillanat. Csakúgy mint a recitativo utolsó, *verriete* (elárulja) szava, ahol egy felfelé irányuló kis szext lépés után hallható az *f-e* félhang „bűnre” utaló hangköze (11. kottapéllda).

Evangelist



Es war a - ber Sa - ta - nas ge - fah - ren in den Ju - das I - scha - ri - ot, der war aus der

Judas



Zahl der Zwöl - fe, ging hin zu den Ho - hen - prie - stern und sprach: "Ich will ihn euch ver-ra - ten! Was wollt ihr

Evangelist



mir ge - ben?" Und sie bo - ten ihm drei - ßig Sil - ber - lin - ge



Und von da an such - te er Ge - le - gen - heit, daß er Je - sum ver - rie - te.

11. kottapéllda. Distler: Choralpassion, Judas und der Pharisäer Rat, 2. recitativo.

A harmadik rész első recitativójában Schütz elképzelésével ellentétben Distler két részre osztja ezt a mondatot. A megjelenő *f-c* keret Jézusra utal, csakúgy, mint az F-dúr tonalitás is. A második rész líd hangsorúvá válik a megjelenő *h* hanggal, ami egyben a tanítványok Jézushoz való közeledését szólaltatja meg számunkra (12. kottapélda).<sup>95</sup>

Evangelist

Am ers-ten Tag der sü-ßen Brot tra-tendieJün-ger zu Je-su undspra-chen

12. kottapélda. Distler: *Choralpassion, Das Abendmahl, 1. recitativo.*

A recitativót követő, a *Wo willst du, daß wir dir bereiten, das Osterlamm zu essen?* (Hol akarod megenni a pászkavacsorát, hol készítjük el?) kórustételben hasonlóan Schütz *Matthäuspassion* című művéhez a tanítványok Jézus iránti szeretete hallható a nyugodt, disszonanciát alig hordozó tételben. Az E-dúr zárlat pedig különösen meleg hangvételt sugároz a hallgató felé. A második recitativót Jézus szavai indítják és kvartlépések uralják. Az *Osterlamm* első megszólalása egy *g-d* kvinten belül körüljárja külön a terc, külön a kis szekund hangközt is. A *leide* (szenvedésem) szó b-moll hármashangzat hangjain való ereszkedés, majd megint a felfelé irányuló kis szext lépés után c-szűk hármashangzat hangjain való ereszkedés következik, amit egy lefelé irányuló félhang és egy fellépő bő kvart követ. A szenvedést és a bűnt jelképező hangközlépésekkel érkezünk az *f* hangra. Jézus *f* recitálóhangján az egyre fokozódó feszültség a ritmikailag is kiemelt *verraten* (elárul) szóban kulminálódik. Az ezt követő fellépő kis tercek a tanítványok zaklatottságát hivatottak megjeleníteni (13. kottapélda).

<sup>95</sup> Ursula von Rauchhaupt: *Die Vokale Kirchenmusik Hugo Distlers*, Gütersloh, Gerd Mohn, 1963, 102.

• HUGO DISTLER DEKLAMÁCIÓS STÍLUSA •

Jesus  
 "Ge - het hin in dieStadt zu Ei - nem undspre - chet zu ihm: Der Mei - ster läßt dir sa - gen:  
 Mei - ne Zeit ist kom - men Ich will bei dir die O - stern hal - ten mit mei - nem Jün - gern."

Evangelist  
 Und sie ta - ten, wie Je - sus ih - nen be-foh - len hat - te, und be-rei-te-tendas O - - - ster-lamm.  
 Am A - bend kam er mit den Zwöl - fen, und als sie bei Ti - sche sa - ßen, sprach er:  
 Jesus  
 "Mich hat herz - lich ver - lan - get, das O - - - ster-lamm mit euch zu es - sen, eh daß  
 ich lei - - - de. Wahr - lich, wahr - lich, ich sa - ge euch: Ei - ner un-ter euch wird mich ver - ra - ten!"  
 Evangelist  
 Und sie wur-den sehr be-trübt, und ho-ben an, ein jeg - li-cher un-ter ih - nen, und spra - chen:

13. kottapélda. Distler: Choralpassion, Das Abendmahl, 2. recitativo.

A következő kórustételben hallható passus duriusculus g-től a *cisz*-ig lépked. A basszus – Júdás szólama – elkülönül a felső négy szólamtól, lépésről lépésre hangoztatja a *Choralpassion* bűn hangközét, mindezt egy szűk kvint, a szenvedés hangközének keretein belül. A tételben egy ponton egyedül marad a basszus szólam, a *cisz* hangról induló *Herr, Herr bin ich's, Herr?* (Talán csak nem én vagyok az, Uram?) dallamával pedig a későbbi recitativóban, Júdás megszólalásakor is találkozhatunk (14. kottapélda).

1. S  
"Bin ich's, Herr, bin ich's, Herr?"

2. S  
"Bin ich's, Herr, bin ich's, bin ich's, bin ich's, Herr?"

A.  
"Bin ich's, Herr, bin ich's, bin ich's, bin ich's, Herr?"

T.  
"Bin ich's, Herr, bin ich's, bin ich's, bin ich's, Herr?"

B.  
"Bin ich's, Herr, bin ich's, bin ich's, bin ich's, Herr?"

14. kottapélða. Distler: Choralpassion, 4. kórustétel.

Evangelist  
Nahm Je - sus das Brot, dan - ke - te und sprach: "Neh - - met! Es -

Jesus  
- - - set! Das ist meinLeib!" Und er nahm denKelch undsprach:

Evangelist  
"Trin - - ket! Trin - - ket al - le dar- aus! Das ist meinBlut des neu - en Tes - ta - ments, wel - ches für euch ver - sen wird zur Ver - gebung der Sün - den."

15. kottapélda. Distler: Choralpassion, Das Abendmahl, 3. recitativo.

Az ezt követő recitativóban az evangélista *Nam Jesus das Brot* (Jézus vette a kenyeret) szövegrészénél hirtelen egy emelkedettebb közegbe kerül a hallgató. Distler ezzel érezteti, mit is jelent az úrvacsora vételekor Jézussal egy közösségbe kerülni. Ez megjelenik a *Nehmet!* (Vegyétek!) és *Trinket!* (Igyatok!) szavak dallamában is, ahol mind Jézus hangköze, a kvart, mind pedig az ember hangköze, a terc is szerepel. Végül a *für euch* (ti értetek) szavaknál megjelenő *hisz* hanggal érkezőnk meg a *Choralpassion* legfényesebb, Gisz-mixolid zárlatára (15. kottapélda).

A *Gethsemane* jelenet csak az evangélista recitativójában összegződik. Distler rajta és Jézuson kívül nem szólaltat meg mást ebben a részben. Megfigyelhető Jézus *Betet!* felszólításakor a kvartintervallum, és az evangélista *und es kam, daß er mit dem Tode rang* (Halálos gyötrődésében) szövegénél a *cisz–g* szűk kvint hangköz. Szintén hallható a szűk kvint Jézus *a* hangon záródó második megszólalása után, amikor az evangélista *Judas* névvel, *esz* hangon folytatja recitativóját. Feltűnő az *esz* recitáló hang, valamint az, hogy a recitativo utolsó részében már egy oktávval feljebb recitál az evangélista, ahová szintén egy szűk kvint ugrással lépett fel, megjelenítve ezzel egyszerre a szenvedést és a történet fokozódó drámaiságát. Az *und griffen ihn* (és elfogták őt) szövegrész csak a „bűn” hangközével, szekund lépésekben ereszkedik (16. kottapélda).

A passió ötödik, *Kaiphás* részében Distler elkezd a passióban rejlő drámaiság fokozatos felépítését. Az evangélista – ahogy Schütz *Matthäuspassion* című művének azonos részében is – végig magasabb regiszterben énekel (17. kottapélda). A tritonus hangköz egyre gyakrabban jelenik meg. Példa erre az evangélista *suchte falsch Zeugnis* (hamis tanúvallomást kerestek) *f–h* és Jézus *Ihr saget es* (Te mondtad.) *cisz–g* hangokon megszólaltatott szavai (18. kottapélda).

• HUGO DISTLER DEKLAMÁCIÓS STÍLUSA •

Evangelist



Und eskam, daß er mit dem To - de-rang, und be-te-te hef - ti - ger. Esward a-ber sein Schweiß wie Bluts - trop-fen,



die fie-len auf die Er - den. Erst und auf, kam zu sei-nen Jün-gern und fand sie schla - fen. Das sprach er zu ih - nen:

Jesus



"Was schla - fet ihr? Be - - - tet! Be - tet! Be - tet, auf daß ihr nicht in An-fech-tung fal - let!"

Evangelist



Ju - das a-ber wuß-te den Ortauch, da Je-sus hin-ausging nach sei-ner Ge-wohn - heit da er zu sich ge-nom-men hat-te die Schar



und der Ho-hen-prie - ster und Pha-ri - sä - er Die - ner, kommt er da-hin mit Fa - keln, Lam - pen und mit Waf-fen.

16. kottapélda. Distler: Choralpassion, Gethsemane, recitativo.

Evangelist



Das pei - e - ten sie in sein An - gesicht, und schlu-gen ihn mit Fäu - sten und rie - fen

17. kottapélda. Distler: Choralpassion, Kaiphas, 5. recitativo.

Evangelist



und der gan - zen Rat such - te falsch Zeug - nis

Jesus



"Ihr sa - get es."

18. kottapélda. Distler: Choralpassion, Kaiphas, 1. és 4. recitativo.

A *Bist du Christus, sage es uns* (Ha te vagy a Krisztus, mondd meg nekünk!) tételek teljesen, az *Er hat Gott gelästert* (Hallottátok az istenkáromlást) tétel részben homofon szerkesztésűek. A *Bist du Christus, sage es uns* homofon, unisono részei zeneszerzői utasításra egyre gyorsabbak, egyre nagyobb feszültséget hordoznak magukban.

A passió hatodik, *Pilatus* részében is végig magasabb regiszterben énekel az evangélista. Megfigyelhető, hogy Pilátus megszólalásai is egyre zaklatottabbak és egyre magasabb tartományba kerülnek a rész során. Pilátus *eurem Gesetz* (törvényetek szerint) *b–a* kis szekundja utalás a zsidók törvényekről alkotott véleményről. A *Da sprachen die Juden zu ihm* (A zsidók így feleltek) szöveg *d–f* terc egyrészt jelöli az embert, másrészt pedig diasztematikus kijelentés is (19. kottapéllda).

Pilatus Evangelist

"So rich - tet ihn nach eu - rem Ge - setz!" Daspra-chendie Ju - den zu ihm:

19. kottapéllda. Distler: *Choralpassion, Pilatus, 3. recitativo.*

Az ezt követő *Wir haben keinen König* (Nem királyunk van) kórustétel félhangonként ereszkedő ellenpontja visszaidézi Júdás szolamát. Jézus megtagadását jelöli, mint „bűnt” (20. kottapéllda).

"Wir ha - ben kei - nen Kö - nig,"

20. kottapéllda. Distler: *Choralpassion, Pilatus, 9. kórustétel, tenor szólam, 6–10. ütem.*

A *Sein Blut komme uns und unsre Kinder* (Az ő vére mirajtunk és a mi gyermekeinken!) kórustétel aranymetszésénél Distler felhagy az ütemmutatóval. Kilépünk az addig szigorú ellenpontos tételből, és egy csendes, lüktetés nélküli szakaszt hallunk. Bruno Grusnick írása szerint a zeneszerző ezekben a kiemelkedő pillanatokban gondolkodtatja el a hallgatóságot a passióhoz fűződő viszonyáról (21. kottapéllda).<sup>96</sup>

<sup>96</sup> Grusnick: *Hugo Distler's Choralpassion*, 42.

1. S. ü - - - - ber uns und uns - re Kin - der!

2. S. ü - - - - ber uns und uns - re Kin - der!

A. ü - - - - ber uns und uns - re Kin - der!

T. ü - - - - ber uns und uns - re Kin - der!

B. ü - - - - ber uns und uns - re Kin - der!

21. kottapélda. Distler: Choralpassion, Pilatus, 10. kórustétel, 21. ütem.

A passió utolsó, *Golghata* részében az evangélista szólama továbbra is a magasabb regiszterben marad, többnyire a *d* recitáló hangon énekel. A passió minden recitativóját végigkísérő hangköszimbólumok itt is megjelennek, az *Und sie banden Jesum* (Meggötötték tehát Jézust) szakasza az emberre utaló terckeretben, míg az *und er trug sein Kreuz* (ő pedig maga vitte a keresztet) szakasza a Jézusra utaló kvartkeretben hangzik el. Az utolsó, *Er hat Gott vertrauet* (Bízott az Istenben) kórustétel megegyezik az első, *Gelobet sei* (Áldott) kórustétellel. Distler emlékeztet, ugyanaz a sokaság üdvözölte virágvasárnap Jézust, amelyik öt nappal később keresztre feszítette.

Gelobet sei, der da kommt, ein König,  
im Namen des Herrn!  
Siehe! Ein König vor Israel!

Áldott a király,  
aki az Úr nevében jön!  
Lássátok! Izráel királya! (Lk 19,38)

Er hat Gott vertrauet; der erlöse ihn nun!  
So steige er nun vom Kreuz,  
ist er der König Israel!

Bízott az Istenben, szabadítsa meg most őt!  
Szálljon le most a keresztről,  
ha Izráel királya! (Mt 27, 42–43)<sup>97</sup>

A *Golghata* rész második recitativója a passió érzelmi csúcspontja. A passió zeneileg és lelkileg is legfeszültebb pillanata a keresztre feszített Jézus *Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?* (Én Istenem, én Istenem, miért hagytál el engem?) szavai. Schütznél a kis *d*-től *d'*-ig való felemelkedés az Istenhez fordulás, míg a dallam lassú ereszkedése az egyre erősödő elhagyatottság érzetének bemutatása. Distler ezen a ponton eltér Schütztől. A *mein Gott* harmadik ismétlését mellőzi, ellenben a *warum* kérdőszót háromszor ismétli meg. A *warum*

<sup>97</sup> Distler feltehetően a két kórustétel közti párhuzam kedvéért nem követte pontosan az igeszakaszt.

*hast du mich verlassen?* (miért hagytál el engem?) *c*-*esz* tercintervallumban mozgó szólam „emberre” utaló hangköze egyben válasz is Jézus kérdésére. Luther így ír erről a jelenetről:

Hiszen mégsem értjük, hogy ő, aki a Megváltónk, azért kiált fel, mert teljesen elhagyottá vált. Ez is azért van, mert a mi bűneinket viseli, és a bűnöknek az a következménye, hogy elszakítanak minket Istentől, és az ő igazságától, és minden jótól. Ezt kellett neki megfizelnie, hogy lássuk: Krisztus szenvedését minden más szenvedéstől meg kell különböztetnünk. Az a legjobb ebben a helyzetben, hogy Krisztus nem adja át magát a hitetlenségnek, hanem Istenhez kiált.<sup>98</sup>

A passió harmadik (*Das Abendmahl*) részében a tanítványok Jézushoz való közelségét jelölte az egy mondatban megjelenő *b* hang *h* hangra való módosítása. Itt Jézus felkiáltásakor az első *warum* (miért?) *desz*-*c* kis szekundddal indul, majd a dallam utolsó hangjában Distler felemeli a *desz* hangot *d*-re. Ezen a helyen ez a megjelenő *d* hang a Krisztus kereszthalálában az Istenhez közelebb került embert jelenti (22. kottapélda).

The image shows a musical staff in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a recitative style with a steady pulse. Above the staff, the word 'Jesus' is written above the first note. Above the notes for 'warum, warum, warum', there are annotations 'bz' and 'b' indicating pitch changes. The lyrics are written below the staff: "Mein Gott, mein Gott, wa - rum, wa - rum, wa - rum hast du mich ver - las - sen?"

22. kottapélda. Distler: *Choralpassion, Golgatha, 2. recitativo*.

## A DEKLAMÁCIÓS RITMUS

Distler a *Liturgische Sätze über alt evangelische Kyrie- und Gloriawaisen* opusában, meghatározva a kapcsolatot kompozíciói és a régi evangélikus dallamok között, minden megzenésített *Kyrie* és *Gloria* előtt megszólaltatja a régi liturgikus éneket. Ezzel a *Choralpassion* után egy újabb példát találhatunk arra, hogy művészetében elkötelezte magát a deklamáció régi formáinak vizsgálata mellett. A *Liturgische Sätze* néhány tételében Distler a szöveg mintegy fordításaként precíz ritmikus lejegyzéssel valósította meg elképzelését a régi evangélikus énekről, amelynek hagyományos kontextusa az évszázadok során elveszett. Ugyanakkor a dallamokkal való szilárd kapcsolat ellenére felvállalta a szabadsá-

<sup>98</sup> Luther Márton: A helyettünk szenvedő Megváltó, in Csepregi Zoltán – Horváth Orsolya (szerk.): *Luther válogatott művei 6. Prédikációk*, ford. Bellák Erzsébet, Budapest, Luther, 2015, 313–314.

got, hogy ne egyszerűen utánozzon, hanem művészetével kortárrá is változtassa azokat. A legfinomabb ritmikai megoldásokban mutatja meg Distler, hogy hogyan közelítette meg az énekek szövegeit a Singbewegung szellemiségéből fakadóan kortárs, és nem historizáló pozícióból.

Ezt a deklamációs stílust ebben az opusban a Distler által újraalkotott *Gloria* dallamokban lehet megragadni. Distler egy-egy szó artikulációjának legfinomabb árnyalatait is szemlélteti. A *Nürnberger Großes Gloriában* megszólaló *Wir loben dich, wir benedeien dich, wir beten dich an* (Dicsérünk téged, áldunk téged, imádunk téged) részletét elemezve láthatjuk, hogy a három igét három különböző ritmusképlettel jelöli. A 3/4-es ütemmutató ellenére a cezúráknak köszönhetően egyszerre egy 6/8-os lüktetés érzékelhető (23. kottapélda).



23. kottapélda. Distler: *Liturgische Sätze über altevangelische Kyrie- und Gloriaweisen, Nürnberger Großes Gloria 1525, szoprán szóló 7–9. ütem.*

Ezért is feltűnő, amikor Distler ezzel az eszközzel plusz feszültséget idéz elő. A *wir beten dich an* (imádunk téged) részletben megjelenő átkötéssel eléri, hogy nagyobb legyen a hallgatóban a vágy, hogy megérkezzünk a *dich* (téged) szóra. A dallam ritmikai alkotóelemeinek vizsgálatakor felismerhetünk egy hasonlóságot: a későbbiekben csak a *der du* (aki) megszólításkor találunk erre emlékeztető ritmuselemet (24. kottapélda). Distler ebben az egy ívben már megelőlegzi, hogy az imádkozó kihez imádkozik.



24. kottapélda. Distler: *Liturgische Sätze über altevangelische Kyrie- und Gloriaweisen, Nürnberger Großes Gloria 1525, szoprán szóló 22. ütem.*

A ritmikai alkotóelemeket vizsgálva észrevehető, hogy a triola megjelenése sok esetben egy nemkívánatos hangsúlyt előz meg, vagy egy nagyobb hangsúlyt előlegez meg. A *Nürnberger Großes Gloria* 16. ütemében (25. kottapélda) megjelenő triola nem engedi, hogy a *Jesu* hangsúlyt kapjon, helyette a *Christe* szóra vezeti a dallamot. A 17. ütemben szintén ezt a jelenséget láthatjuk, az *o Herr Gott* (Úristen) szövegben a *Herr* szó helyett – hiszen az *o* megszólítást a triola miatt

nem tudjuk egy rövid felütésként megszólaltatni – a *Gott* szó válik hangsúlyos-  
sá. Ezek a ritmikus motívumkapcsolatok segítik elő, hogy a szavak természetes  
hangsúlyai tökéletesen beágyazódjanak a zenei ívbe.



25. kottapélda. Distler: *Liturgische Sätze über altevangelische Kyrie- und Gloriaweisen, Nürnberger Großes Gloria 1525, szoprán szóló 16–17. ütem.*

A *Nürnberger Großes Gloria* negyedik ütemében jelenik meg rögtön egymás után két triola, aminek következtében elveszti a hallgató a lüktetés érzését (26. kotta-  
példa).



26. kottapélda. Distler: *Liturgische Sätze über altevangelische Kyrie- und Gloriaweisen, Nürnberger Großes Gloria 1525, szoprán szóló 3–4. ütem.*

A két triola megjelenése önmagában elég ahhoz, hogy a hallgató függetlenítse őket az addig hallottaktól. Ebben a két triolában Distler mintha egy újabb 3/4-es ütemet hozna létre, azonban az itt megjelenő negyed nem egyenlő értékű a szakaszt körülvevő ütemek negyedeivel. Itt láthatunk egy példát Distler kompozíciós stílusának egyik lényegi elemére, ami a két ütemnem, az alapmérték és az azonos vagy eltérő ritmikus motívumok összekapcsolásával létrejövő új időegység egymásra épülése.<sup>99</sup> Az opusban megjelenő triolák a *Gott in der Höhe* (a magasságban Istennek) szöveg elhangzásakor bukkannak fel a legszembetűnőbb módon. Distler a ritmikával szimbolizál és értelmez. Az ember környezetéhez a páros lüktetésre visszavezethető negyed, illetve nyolcad ritmusértékeket, míg Istenhez a triola ritmusképletet társította. Az *Ehre sei Gott in der Höhe* (Dicsőség a magasságban Istennek!) éneket az angyalok éneklik Jézus születésekor. A két triola megjelenése az *und Fried auf Erden, und den Menschen ein Wohlgefallen* (És a földön béke, és az emberekhez jóakarát!) szövegnél tehát az Isten emberek közé érkezését, Jézus földi jelenlétét, Isten megtestesülését ábrázolja.

<sup>99</sup> Rauchhaupt: *Die Vokale*, 85.

Distler a *Cantus firmi* alatt az *Allein Gott in der Höhe sei Ehr* korált megszólaltatva pedig megmutatja nekünk a *Nürnbergischer Großes Gloria* tétel felépítésének alap gondolatát: Isten letekint az emberre, az ember pedig Istenhez fordul.<sup>100</sup>

*Allein Gott in der Höhe sei Ehr,  
und Dank für seine Gnade,  
darum, dass nun und nimmermehr  
uns rühren kann kein Schande.  
Ein Wohlgefallen Gott an uns hat,  
nun ist groß Fried ohn Unterlass;  
all Fehde hat nun ein Ende.*

A menny Urának tisztelet,  
Dicsőség, hála zengjen,  
Mert nagy kegyelme véd, vezet,  
Őv ártó vészek ellen!  
Ő minket irgalmába vett.  
Elnémul harc és gyűlölet:  
Ő ád minékünk békét.<sup>101</sup>

Egy felépítésében ehhez nagyon hasonló tétel a *Die Weihnachtsgeschichte* opus *Magnificat* tétele. Mária éneke alatt a kórus szintén egy imát szólaltat meg az *Es ist ein Ros entsprungen* korál *Wir bitten dich von Herzen du edle Königin* kezdetű versszak eléneklésével.

Distler a *Die Weihnachtsgeschichte*-hez írt előszavában megjegyzi, hogy a mű előadása a *Choralpassion*hoz képest technikailag sokkal könnyebben megoldható, és hangvételt tekintve is bensőségesebb hangon szól a hallgatóságához. A recitativókkal kapcsolatban megemlíti, hogy azok sokkal kötetlenebbül illeszkednek a liturgikus keretekhez, hangkészletüket tekintve szinte kivétel nélkül pentaton, a kórustételek pedig a naiv nyugalom hangvételt hordozzák. A recitativók lejegyzése ugyan a korállejegyzés stílusára hasonlítanak, de Distler kiemeli, hogy előadásuk pontos tervezést igényel, a lejegyzésük által kapott szabadságban nem lehet a deklamációt segítő ritmikai struktúrát lebecsülni.<sup>102</sup> A ritmikai struktúra megtervezéséhez és gyakorlati kivitelezéséhez segítség a *Magnificat* Distler által pontosan leírt szólama.

<sup>100</sup> Uo., 91.

<sup>101</sup> *Evangélikus Énekeskönyv*, Budapest, Luther, 2017, 43. dicséret.

<sup>102</sup> Distler: Vorwort, in uő: *Die Weihnachtsgeschichte*.

### Magnificat

*Meine Seele erhebt Gott, den Herren,  
und mein Geist freut sich Gottes,  
meines Heilands, denn er hat die  
Niedrigkeit seiner Magd angesehen.  
Siehe, von nun an werden mich preisen  
alle Kindeskind, denn er hat große  
Dinge an mir getan, der da mächtig  
ist, und des Name heilig ist. Seine  
Barmherzigkeit währet immer für und  
für, bei denen, die ihn fürchten.*

Magasztalja lelkem az Urat, és ujjong az én  
lelkem megtartó Istenemben, mert rátekin-  
tett szolgálóleányának megalázott voltára:  
és íme, mostantól fogva boldognak mond  
engem minden nemzedék, mert nagy  
dolgokat tett velem a Hatalmas, és szent  
az ő neve, irgalma megmarad nemzedékről  
nemzedékre az őt féltőkön. (Lk 1, 46–50.)

### Korál

*Wir bitten dich von Herzen,  
du edle Königin,  
durch deines Sohnes Schmerzen,  
wann wir fahren dahin  
aus diesem Jammertal.  
Du wollest uns geleiten  
Bis in den Engel Saal.*

Szívünkől kérünk téged,  
te nemes királynő,  
hogy Fiad fájdalman keresztül,  
mikor hozzá tartunk  
ebből a siralomvölgyből.  
Te légy kísérőnk  
Az angyalok csarnokába.

A deklamációt segítő, Distler a *Magnificat* dallamát ritmikailag szorosan a szöveg beszédritmusához igazította. Ennek egyik eszköze az ütemmutató sűrű váltakozása egy szólamon belül. Így már az ütemek természetes súlya is segítséget nyújt a helyes deklamációhoz. A tétel nyolcadik üteme egyből külön jelölést is kap. Hiába a 3/4, a szöveget nem a megjelenő szinkópa, a 6/8 fő- és melléksúlyai szerint kell énekelni (27. kottapélda).

Maria (6/8)

denn er hat die Nied-rig-keitsei - ner Magd an-ge - se - hen.

27. kottapélda. Distler: *Die Weihnachtsgeschichte, Magnificat, 7–10. ütem.*

A *Seiner Magd angesehen* (mert rátekinített szolgálóleányára) igeszakasz ritmikai átértelmezésével a *Magnificat* első három dallami zárлата mindig hármas lüktetésre vezethető vissza. Ezt segíti az előtte szereplő metrumváltás, a 3/4-es ütem, amit 6/8-osként kell kezelni, illetve a dallam is. Distler ezzel jeleníti meg Isten belépését az emberi világba. De nem a *Liturgische Sätze* opusában látható módon – a két triolával elért hemiola megjelenésével a páros lüktetésben –, hanem a



A teljes tétel pedig egy lassan építkező folyamatos crescendo. Luther így ír erről a jelenetről:

„Üdvözítő született ma nektek” (Lk 2,11), és ez betölti a mennyet és a földet. Ha semmim sem marad, ez az Üdvözítő megsegít engem! Még ha az ég, a csillagok és minden teremtmény ábrázata rettenetes volna is, akkor sem látnék semmi mást e gyermekén kívül mennyen és földön. Oly nagyvá kellene növekednie a szememben annak, hogy ő az enyém [...] Röviden szólva, végül odáig kell jutnunk, hogy mindennek sötétségé kell válnia számunkra, hogy másról se tudjunk, mint erről az angyali üzenetről: „Hirdetek nektek nagy örömet [...]: Üdvözítő született ma nektek.” ( Lk 2,10–11)<sup>104</sup>

A *Die Weihnachtsgeschichte* Distler lübecki idejében három zenés vesperáson szólalt meg.<sup>105</sup> Liturgiai keretek között a műben is megtalálható *Magnificat* és *Nunc Dimittis* kanticum megszólaltatására találhatunk gyakorlatot. A *Magnificat* természetesen az adventi időben szólalt meg, főleg a vasárnapi főistentisztelet kezdő énekeként, közösen énekelve a lelkész és a gyülekezet által a négy új zsol-tártónus közül az első, a 9. (eol) zsol-tártónusban.<sup>106</sup> A *Nunc Dimittis* a karácsony utáni vasárnapon szólalt meg egyszer egy évben.<sup>107</sup> A *Magnificat* esetében nem a teljes evangéliumi részt olvasták fel a liturgia során, hanem azt hat verssel le-rövidítették, és csak Lk 1, 46–50-ig terjedő verseit olvasták fel. Ezt a gyakorlatot Distler is átvette opusában. Feltűnő, hogy a mű formai felépítését tekintve ezt a két kanticumot Distler szimmetrikusan helyezte el (6. táblázat). Simeon éneke (Lk 2, 25–32) a Máté írása szerint való evangélium után hangzik el az utolsó korálfeldolgozás és a zárókórus előtt. Azonban nem a hagyományok szerinti 5. (líd) vagy 8. (hypomixolíd), hanem a *Magnificathoz* hasonlóan a 9. zsol-tártónus-ban.<sup>108</sup> Mindemellett felismerhető az is, hogy Distler nagyon hasonló dallamot komponált a két kanticumnak.

<sup>104</sup> Luther Márton: *Prédikáció karácsony első napján*, in Csepregi–Horváth (szerk.): *Luther válogatott művei 6. Prédikációk*, Budapest, Luther, 2015, 377.

<sup>105</sup> Először 1933. december 26-án, majd 1935. december 26-án, végül 1936. december 27-én.

<sup>106</sup> Konrad Ameln – Christihard Mahrenholz – Wilhelm Thomas – Carl Gerhardt (Hg.): *Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik. Band 1, Teil 1. Der Altargesang. Die einstimmigen Weisen*, Göttinger, Vandenhoeck & Ruprecht, 1974, 39.

<sup>107</sup> Rauchhaupt: *Die Vokale*, 63.

<sup>108</sup> Ameln–Mahrenholz–Thomas–Gerhardt (Hg.): *Handbuch*, 39.

1. táblázat. A *Die Weihnachtsgeschichte* formai felépítése.

1.	nyitókórus	<i>Das Volk, so im Finstern wandelt</i>	Ézs 9,1.5–6
2.	négy korálfeldolgozás		
3.			Lk 1,26–38
4.		<i>Magnificat</i>	Lk 1,39–50
5.			Lk 2,1–7
6.		két turbakórus	<i>Ehre sei Gott in der Höhe</i>
7.		<i>Lasset uns nun gehen</i>	Lk 2,15–16
8.	aranymetszés, nyolcszólamú korálfeldolgozás	<i>Die Hirten zu der Stunden</i>	
9.	két turbakórus	<i>Wo ist der nugeborne König</i>	Mt 2,1–4
10.		<i>Zu Bethlehem im jüüischen Lande</i>	Mt 2,5–6
11.	két korálfeldolgozás		Mt 2,7–12
12.		<i>Nunc Dimittis</i>	Lk 2,25–32
13.	zárókórus		Ján 3,16

TOVÁBBI DEKLAMÁCIÓS TECHNIKÁK

Az eddigi három opusban megemlített zeneszerzői stílus mellett Distler motettáiban is találunk további technikákat, melyek ehhez a fejezethez tartoznak. A *Geistliche Chormusik* gyűjteményben szereplő motetták közül a többség a lübecki zenei vesperásokon szólalt meg először, tehát szorosan kapcsolódnak Distler lübecki éveivel és az itt kialakult zeneszerzői stílusához. Maga az opus 1942-ben, jóval Distler Lübeckben betöltött hivatali ideje után jelent meg összegyűjtve. A *Geistliche Chormusik* sorozatban található *In der Welt habt ihr Angst* (A világon nyomorúságotok van) motettán keresztül két további, Distler deklamációt elősegítő zeneszerzői technikáját emelem ki.

Az első a korábban már említett homofon deklamációs technika. A *Choralpassion*ban ezzel a jelenséggel a feszültség fokozásának eszközeként találkozhatunk. A *Weis sage uns* (Prófétáld meg nekünk) kórustétel *wer ist der dich schlug* (ki ütött meg téged) részlete kezdi ezt a fokozást. A főpapok kérdése, a *Bist du Christus, sage es uns!* (Krisztus, ki ütött meg téged!) két homofon tétéle, valamint az *Er hat Gott gelästert* (Istent káromolta!) tétel szintén ezt az érzelmi fokozást segítik elő. A többszólamú kompozíciós technika differenciált alkalmazása –

úgy mint a *Choralpassion* turbáiban megjelenő homofónia is – mind az írástudók és főpapok, a zsidó nép, a forrongó és izgatott felkiáltások jellemzésére szolgál.<sup>109</sup>

A *Choralpassion*ban betöltött szereptől eredő skála másik végén helyezkedik el az a jelenség, amikor Distler a *Liturgische Sätze* vagy a *Der Jahrkreis* opusában ezt a technikát egy imádság megszólalásaként alkalmazza.<sup>110</sup> Distler a homofóniával egy, a gyülekezettel közös imává formálja művét.

A *Geistliche Chormusik* motettáiban megjelenő homofon deklamáció a skála két végpontja között helyezkedik el. Ezekben az esetekben Distler egy-egy szó vagy mondat kihangsúlyozására alkalmazza ezt a technikát. A homofon szerkesztésben megszólaló szövegek kitűnnek környezetükből. Sok esetben Distler meg is ismételteti a kiválasztott szövegrészt.

Az *In der Welt habt ihr Angst* motettában Jézus szava emelkedik ki a homofon deklamációs technikával. A motetta első része Jézus *A világon nyomorúságotok van, de bízzatok: én legyőztem a világot* (Jn 16,33) szavait szólaltatja meg. Ebből a szakaszból az *überwunden* (legyőztem) szónál, vagyis a vigasztalás megindoklásánál A-dúr, C-dúr, majd a C-dúr és G-dúr között oszcillálva, szólamonként két-három hangra korlátozva homofon szerkesztésben hallhatjuk a négy szólamot (29. kottapélda). A János írása szerint való evangélium ehhez kapcsolódó igeszakaszában Jézus az imádság meghallgatását ígéri tanítványainak.

Soprán  
die Welt überwunden, die Welt überwunden, überwunden, überwunden überwunden.

Alt  
die Welt überwunden, die Welt überwunden, überwunden, überwunden überwunden.

Tenor  
die Welt überwunden, die Welt überwunden, überwunden, überwunden überwunden.

Basszus  
die Welt überwunden, die Welt überwunden, überwunden, überwunden überwunden.

29. kottapélda. Distler: *Geistliche Chormusik, In der Welt habt ihr Angst, 14–21. ütem.*

<sup>109</sup> Rauchhaupt: *Die Vokale*, 181.

<sup>110</sup> Ezt láthatjuk többek között az apostoli hitvallást feldolgozó *Der Jahrkreis* 27. *Wir glauben an Gott den Vater* motettájában. A 13. opusban ez a jelenség sokkal többször fordul elő. A *Neunmaliges Kyrie cuncti potens* 1566, a *Dreimaliges Kyrie Straßburg* 1525, a *Dreimaliges Kyrie Nürnberg* 1525, a *Dreimaliges Kyrie M. Luthers* 1516, a *Straßburger großes Gloria* 1525 és a *Das deutsche Et in terra* 1537 tételekben mind ezen gondolat mentén találkozhatunk a homofon deklamációval.

A második jelenség esetében a többnyire egységesen mozgó szólamokhoz Distler egy melizmatikus ellenszólamot társít. Erre a jelenségre minden nagyobb opusában találhatunk példát. Az így előtérbe helyezett dallam segítségével vagy egy bizonyos tartalom kihangsúlyozását, vagy – főleg a *Totentanz* misztériumjáték esetében – a hangulat megteremtését figyelhetjük meg. Találkozhatunk ezzel visszhangeffektusként a *Der Jahrkreis* 35. *Selig sind die Toten* motettájában. Kifejezetten ritmikai ellentét létrehozásával emeli ki Distler a szöveget a *Totentanz Siebter Spruch* tételében vagy a *Singet dem Herrn ein neues Lied* motetta első részében.

Ezzel a technikával az *In der Welt habt ihr Angst* motetta végén a negyedekben és felekben nyugodtan mozgó korálfeldolgozásból az alt szólam kerül a figyelem középpontjába a *befehl ich dir in deine Händ* (kezedbe adom magam) szavakkal, a nyolcadmozgásból széles melizmába átformálódó szólamával. Majd szintén az alt szólaltatja meg háromszor is Krisztus *du* megszólítását a *du wollst mir bewahren* (te megóvsz engem) zárósorban (30. kottapélda). A szöveg tartalmát előtérbe helyező deklamációs technikáknak köszönhetően a mindössze bő kétperces rövid motetta tág érzelmi spektrumot jár be, míg Distler a Krisztusban való végső biztonság bizonyosságával nyugtatja meg és csendesíti el a kompozíciót a hallgatóban.

Mein Seel an mei-nem letz-ten End be-fehl ich dir in

Mein Seel an mei-nem letz-ten End be-fehl ich dir in dei-ne Händ - -

Mein Seel an mei-nem letz-ten End be-fehl ich dir in

Mein Seel an mei-nem letz-ten End be-fehl ich

Sz. dei - ne Hand, du wollst sie mir be - wah - ren.

A. , du, du, du wollst sie mir be - wah - ren.

T. dei - ne Händ, du wollst sie mir be - wah - ren.

B. dir in dei-neHänd du wollst sie mir be - wah - ren.

30. kottapélda. Distler: Geistliche Chormusik,  
In der Welt habt ihr Angst, 28–35. ütem.

## A LINEARITÁS HUGO DISTLER ZENÉJÉBEN



A Distler műveiben megjelenő imitációs technikák vizsgálatakor figyelembe kell venni a linearitás (Singbewegung ihlette) újszerű megközelítését. Bár Distlernek 1942-ben megjelent a *Funktionelle Harmonielehre* című zeneelmélet könyve, kompozícióelméletét nem ismerteti az olvasóval.<sup>111</sup> Egyedül a *Die Weihnachtsgeschichte* opus előszavában utal a szólamok önállóságának fontosságára. Distler a linearitásra mint a kamarazenei karakter alapjára tekint, ami a kórusművekről alkotott elképzelések egy új színfoltját jelenti.<sup>112</sup> A linearitás újszerű megközelítéséről Ernst Pepping *Der polyphone Satz* című elméleti könyvében olvashatunk.

A többszólamú írás szerkezeti lehetőségeinek széles skálája két korlátnak van alávetve, amelyeket bár csak elméletileg lehet meghatározni, a zenei valóság nem képes teljes mértékben megvalósítani. Ha az ember látja annak szélsőséges lehetőségét, hogy a szólamok akkordot alkotva teljesen összeolvadjanak, oly módon, hogy a zenei esemény logikája kizárólag az akkordmenet folyamatában rejlik, akkor ezt az elképzelést egy olyan kép egészíti ki, ahol a harmonikus súlyokkal nem terhelt ellentétes szerkezetet kizárólag a szólamok dallami mozgatóereje támogatná. Valójában ilyen abszolút homofonikus vagy többszólamú kialakítás nem lehetséges: az akkordok egymásutánisága dallamkapcsolatot, a hangok közötti kapcsolat pedig harmonikus kapcsolatot igényel. Ott az akkordhangtól akkordhangig terjedő dallamlépések egymást kiegészítve alkotják azt a sort, amely a harmonikus gondolat dallamhordozójaként jelenik meg, és egy többé-kevésbé tudatos önálló életet akar elérni, itt a hangból kinyúló hangközkapcsolat, a megszólaltatás elkerülhetetlenül az akkord formálódásához vezet, melynek saját ereje érvényességre törekszik, és a forma lenyomatában kíván részt venni. Az erők kioltják egymást, függetlenül attól, hogy melyik szelep nyitja ki őket; így a többszólamú tétel jellege a harmóniák dallami kapcsolata és a hangok harmonikus összefonódása között ingadozik, és úgy tűnik, nem lehet egyértelmű határvonalat húzni homofónia és polifónia, együttmozgó és ellenpontos szerkesztés között.<sup>113</sup>

<sup>111</sup> Hugo Distler: *Funktionelle Harmonielehre*, Kassel, Bärenreiter, 1942.

<sup>112</sup> Hugo Distler: *Die Weihnachtsgeschichte*, Kassel, Bärenreiter, 2013, 3.

<sup>113</sup> Ernst Pepping: *Der polyphone Satz I. Der cantus-firmus-Satz*, Berlin, Walter de Gruyter, 1943, 5. Dem weiten Feld der Strukturmöglichkeiten des mehrstimmigen Satzes sind zwei Grenzzlinien

Pepping szerint „[e]z korántsem csak arról szól, hogy milyen harmonikus keretben mozognak a hangok, hanem egy olyan erőről van szó, amely mélyen behatol a dallamszerkezet belsejébe”.<sup>114</sup> Mindebből alap gondolatként kiolvasható, hogy a disszonancia és a konsonancia váltakozását nem akkordmenetek, hanem inkább hangközstruktúrák határozzák meg. A disszonancia nem rendelődik alá a konsonanciának, mint eddig, hanem egy független érték. A disszonanciák a hagyományos feszültségoldás szabályai szerint, de nagyon szabadon kezelhetők.

## HANGKÖZSTRUKTÚRA, ELLENPONT

A dallamszerkezet belsejébe beépülő hangközstruktúrákra egy példa a *Der Jahrkreis* opus *Es kommt ein Schiff geladen* adventi motettája. A szőlampárok néhol kvart- és tercpárhuzamban haladnak egymás mellett. A kilencedik ütemben pentaton hangkészleten alapuló kvartpárhuzam hallható. Friedrich Neumann megfogalmazása szerint Distler műveiben ezek a pentaton párhuzamok a diatonikus térben a tercpárhuzamok analógiájának tekinthetők. Ahogyan a diatonikus térben a tercpárhuzam hol nagy, hol kis tercet, úgy a pentaton hangkészleten alapuló párhuzamos mozgás nagy terccel kiegészülő kvartpárhuzamot eredményez.<sup>115</sup>

A motettában a koráldallam a mezzo szőlamban indul, a *geladen* szó felfelé lépkedő tetrachordja válik az egyik ellenponttá (A), a másik ellenpont a szoprán

---

gesetzt, die, nur theoretisch fixierbar, von der musikalischen Wirklichkeit nie völlig erreicht werden können. Sieht man die eine in der extremen Möglichkeit einer völligen Verschmelzung der Stimmen zum Akkord, derart, daß die Logik des musikalischen Geschehens einzig im Ablauf der Akkordfolge beschlossen läge, so ergänzt sich diese Vorstellung im Bild eines entgegengesetzt gelagerten Gefüges, das unbeschwert von harmonischen Gewichten allein von der melodischen Triebkraft der Stimmen getragen wäre. Tatsächlich ist solche absolut homophone oder polyphone Gestaltung nicht möglich: Das Nacheinander der Akkorde bedarf der melodischen, das Zueinander der Stimmen der harmonischen Bindung. Dort ergänzen sich die melodischen Schritte von Akkordton zu Akkordton zur Linie, die als melodische Trägerin der harmonischen Idee in Erscheinung tritt und zu mehr oder weniger bewußtem Eigenleben gelangen will, hier führt die von Stimme zu Stimme reichende Intervallbindung zwangsläufig zur Bildung des Akkordes, dessen Eigenkraft nach Geltung strebt und Anteil an der Prägung der Form zu erlangen sucht. Die Kräfte lösen sich gegenseitig aus, gleich welches Ventil sie öffnet; und so schwankt der Charakter des mehrstimmigen Satzes zwischen melodischer Verbindung der Harmonien und harmonischer Verflechtung der Stimmen, und es scheint nicht möglich, eine klare Grenze zwischen Homophonie und Polyphonie zu ziehen.

<sup>114</sup> Uo., 8. Hierbei handelt es sich keineswegs nur um den harmonischen Rahmen, in dem die Stimmen sich bewegen, sondern vielmehr um eine Kraft, die weit in das Innere des melodischen Aufbaues vordringt.

<sup>115</sup> Friedrich Neumann: Anmerkungen zum Kompositionsstil von Hugo Distler, *Musikerziehung*, vol. 33, 1979/1, 19.



## A GEGENSTIMMEN-MODELL

Distler Günther Ramin orgonaimprovizációs technikái közül a *Gegenstimmen*-modelleket alkalmazta gyakran lübecki korszakának kezdetén. Ramin előszere-  
tettel szemléltetett ezekkel a modellekkel óráin, így érthető, hogy korai kompo-  
zícióiban Distler is bátran használta azokat.<sup>116</sup> A *Gegenstimmen*-modellek  
alkotta szólamok hangjai meghatározott hangközökkel viszonyulnak egymáshoz.  
Distler motettáiban főleg az 5-3 (kvint-terc) és az 5-7 (kvint-szeptim) modellek  
gyakoriak. Több ilyen modell is fellelhető a *Der Jahrkreis* motettáiban. Előfordul,  
hogy egy motetta több szólamát is végig valamilyen modell formálja. Egyik ilyen  
példa a *Nun komm, der Heiden Heiland* motetta, amelynek szélső szólamait  
végig az 5-3 *Gegenstimmen*-modell alakítja (32. kottapélda).

The image shows a musical score for the hymn 'Nun komm, der Heiden Heiland'. It consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major (one sharp) and 4/4 time, with lyrics 'Nun komm, der Hei - den Hei - land,'. The middle staff is a blank staff. The bottom staff is a bass line in G major, with lyrics 'Nun komm, der Hei - den Hei - land,'. Below the bottom staff, the interval sequence '5 3 5 3 5' is written under the notes, indicating the 5-3 interval model.

32. kottapélda. Distler: *Nun komm, der Heiden Heiland*, 1–3. ütem, szélső szólamok közötti 5-3 *Gegenstimmen*-modell.

Az *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* motetta első nyolc ütemében a terc- és kvartpárhuzamok mellett az alábbi modellek jelentik a Pepping által megfogalmazott, a dallamszerkezet belsejébe beépülő hangközstruktúrákat. Az *Ach Gott vom* szótagokon az alsó szólamokban megtalálható az 5-7 *Gegenstimmen*-modell, a *Himmel sieh darein* részletben az 5-3 modell. A 6. és 7. ütem találkozásakor a *man läßt* szótagokon a felső és az alsó szólamok között pedig az 5-7 modell látható (33. kottapélda).

<sup>116</sup> Christian Strinning: Hugo Distlers früher Vokalkontrapunkt. Versuch einer „Genealogie“ der Satztechnik, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, vol. 20, 2023/2, 77.

The image displays a musical score for the motet 'Ach Gott, vom Himmel sieh darein' by Hugo Distler, arranged for three voices. The score is written in G major and 4/4 time. The lyrics are in German and Hungarian. The vocal parts are labeled with voice models and intervals:

- Top Voice (Soprano):** Labeled 'kvartpárhuzam' (quartal interval) and 'tercpárhuzam' (tertial interval).
- Middle Voice (Alto):** Labeled 'kvartpárhuzam' and 'tercpárhuzam'.
- Bottom Voice (Bass):** Labeled 'tercpárhuzam'.

Annotations '5-7 Gegerstimmermodell' and '5-3 Gegerstimmermodell' are placed below the staves to indicate specific voice models. The lyrics are: 'Ach Gott, vom Him - mel sieh dar - ein und laß dich des er - bar - men, Dein Wort man läßt nicht ha - ben wahr, wie we - nig sind der Heil - gen dein, ver - las - sen sind wir Ar - men, Dein Wort man läßt nicht ha - ben wahr.'

33. kottapélda. Distler: Der Jahrkreis,  
Ach Gott, vom Himmel motetta, 1–8. ütem.

## A HANGLEJTÉS

Azok az esetek, amikor egy teljes mondat uralja az egész darabot, meglehetősen ritkák Hugo Distlernél. A kiterjedt szótagokkal összhangba hozza a vers- és dallamsorok hosszát, de kerüli a nagy dallamívek kialakulását. Ez az ára annak a szövegközeliségnek, amelyet Hugo Distler az elhangzott szóban keres. Ennek eredményeként kiváló szövegerőtelőséget ér el.<sup>117</sup>

Emellett újra megemlíthetők Distler – korábban már bemutatott – ritmikai megoldásai. Distler a különböző ritmikai értékeket bizonyos szótagok hangsúlyozására, a sorszerkezet átalakítására használja, általában azért, hogy segítse a szöveg áramlását, hogy önállóságot érjen el az ütemmutató által meghatározott hangsúlyokkal szemben. Ritmikai megoldásait különleges invenciógazdagság jellemzi, hiszen a számtalan ütemmutató módosítás, a hemiolák és szinkópák a ritmus és metrum közötti állandó ütközésekhez vezetnek. Annak érdekében, hogy erre megoldást találjon, Distler különböző módszerekkel kísérletezett. Kiemelkedők a *Die Weihnachtsgeschichte* opus polimetriája (egyes szólamainak eltérő ütemmutatói). Ezek a módszerek lehetővé teszik a tétel egységét, ugyanakkor a lehető legnagyobb ritmikai szabadságot adják a szólamok számára.

A *Singet dem Herrn ein neues Lied* motetta első tételét vizsgálva láthatjuk, hogy Distler miképpen alakította a szavak hanglejtéséhez a dallamot és a ritmikát. A *Singet dem Herrn ein neues Lied, denn er tut Wunder* sort a *Singet* és a *Wunder* szó hanglejtése uralja.<sup>118</sup> Distler ezt a sort három részre bontja. A motetta első tételében a *Singet* szó minden esetben egy kvintet ereszkedik a motetta egyik alapeleméül szolgáló ritmusképlettel. A kisnyújtott és két nyolcadot magába foglaló ritmusképlet hangközei állandók. Először kis tercet, majd kétszer egy nagy szekundot ereszkedik a dallam (34. kottapéllda).



34. kottapéllda. Distler: *Singet dem Herrn ein neues Lied*, 4. ütem, szoprán szólam.

A második részt, az *ein neues Lied-et* négy, negyedekben és egészhangokban felfelé irányuló dallammal látta el a szerző. Itt is megfigyelhető, hogy a *neues* szó súlytalan része az ütem legsúlytalanabb helyén, a negyedik negyeden szere-

<sup>117</sup> Stephan Pontz: Hugo Distler weltliches Vokalwerk mit besonderen Berücksichtigung des „Mörrike Chorliederbuches“, in Alexander L. Suder (Hg.): *Komponisten in Bayern Bd. 20: Hugo Distler*, Tutzing, Hans Scheider, 1990, 92.

<sup>118</sup> Zsolt 98,1. Énekeljete az Úrnak új éneket, mert csodákat tett!

pel. Ez az egészhangú skála háromszor jelenik meg a tétel során. Először *geszról c-re*, majd *aszról d-re*, végül *b-ről e-re* érkezik. Ezt követi a harmadik, *denn er tut Wunder* szövegrész. A hangsúlyokból adódóan az *er* és a *Wunder* szó közel azonos hangsúllyal rendelkezne. Distler itt a ritmikával éri el, hogy az *er* szó súlytalan legyen, a figyelmet pedig a *Wunder* szóra irányítja. A *Wunder* szó hallható a legnagyobb időtartamban a tétel során a 30. ütemben. A 34. és 35. ütemben a tenorban augmentálva szerepel a *Singet* ritmusmotívuma a lelépő hangközökkel, csak most a *Wunder* szóra. Ezt megerősítendő, az alt kvartpárhuzamban mozog vele (35. kottapélda).

ein neu-es Lied  
 ein neu-es Lied, denn er tut Wun - der, denn er tut Wun - der,  
 ein neu-es Lied, denn er tut Wun - der, denn er tut Wun - der,  
 ein neu-es Lied, denn er tut Wun - der, denn er tut Wun - der,

6  
 denn er tut Wun - der!  
 denn er tut Wun - der, Wun - der!  
 denn er tut Wun - der!

35. kottapélda. Distler: *Singet dem Herrn ein neues Lied*, 28–36. ütem.

## AZ IMITÁCIÓS TECHNIKÁK SZEREPE

Az alkotóelemeket megtalálva, Distler műveiben az imitációs szerkesztések elemzéséhez nagy segítséget kapunk. A *Der Jahrkreis* opusban több esetben is az látható, hogy a *cantus firmus* és egy hozzá kapcsolódó ellenpont játéka már-már fontosabb a korál dallamánál. Grabner az ilyen jelenségről így fogalmaz a *Der lineare Satz* ellenpont-tankönyvében: „A cantus firmus-elvet az imitációs-elv, az utánzás kényszere váltja fel.”<sup>119</sup> Distler későbbi műveiben az imitációs szerkesztések a szöveg tartalmi értelmezésévé válnak, egy-egy jelenet vagy hangulat plasztikus ábrázolásává.

Distler a lübecki korszak korai szakaszában készült műveiben előszeretettel alkalmazza azt a technikát egy-egy imitációs szerkesztéshez, hogy egy meglévő dallamot ritmikailag átformál.<sup>120</sup> Több esetben az ilyen ritmikailag átformált dallam részletei egyben ellenpontjaivá is válnak egymásnak. A fent említett *Es kommt ein Schiff geladen* motetta mellett egy másik példa a *Der Jahrkreis* opus *Christ fuhr gen Himmel* motetta *Halleluja* korálsora (36. kottapélda).

36. kottapélda. A *Christ fuhr gen Himmel Halleluja* korálsora és Distler módosítása.

Az első motívum egy hatütemes kidolgozás után a második motívum belépésekor, annak ellenpontjaként folytatódik. A második motívum pedig egy négyütemes kidolgozás után válik a harmadik motívum ellenpontjává. A motívumok első megszólaltatását Distler a három szólam között osztotta szét, így komponálva meg a következő korálsor tartalmát: *Des solln wir alle frölich sein*, vagyis „Ezért mindannyiunknak vidámnak kellene lennie”<sup>121</sup> (37. kottapélda).

<sup>119</sup> Grabner: *Der lineare Satz*, 18. Anstelle des Cantus firmus-Prinzipes tritt das Imitationsprinzip, der Zwang der Nachahmung.

<sup>120</sup> Már az 1931-ben elkészült op. 3-as *Deutsche Choralmesse* esetében is láthatunk erre a jelenségre példát.

<sup>121</sup> *Des solln wir alle frölich sein, Christ will unser Trost sein*. Az Evangélikus Énekeskönyv 213. dicséretének fordítása: Örvendezzünk, vigadjunk, Krisztus lett a vigaszunk.



Rauchhaupt meglátása szerint az ilyen tételek szerkezete a legapróbb részletekig rokonságot mutat a barokk fúgatechnikával.<sup>122</sup>

Distler művészetének alapja a szavak vagy kifejezések motívumokban való megragadása, éppen ezért műveiben nem találunk sok példát kánonra, azok leginkább a *Liturgische Sätze* opusban fordulnak elő. Valószínűleg itt az opus liturgiai funkciója áll a háttérben. Ezekben a művekben – a Singbewegung egyik alap gondolatának megfelelően – a kánon a gyülekezet imádságának tekinthető (38. kottapélda).

Kórus:  
Herr, er - bar - - - - me dich!  
Herr, er - bar - - - - - me dich!

38. kottapélda. Distler: *Liturgische Sätze über altevangelisches Kyrie- und Gloriaweisen, Dreimaliges Kyrie Straßburg 1525.*

Emellett a korábbi korok mestereitől megszokott jelenségeknél találkozhatunk Distler műveiben kánonnal. Egy ilyen példa a *Selig sind die Toten* motetta, ahol az *Und ihre werke folgen ihnen nach* témafej szólal meg kánonban a három szólamban. Ebben az esetben a *folgen* 'követni' szó ábrázolásáról beszélhetünk.

Distler műveiben a motívum- és témakontraszt, valamint a technikák kontrasztja válik azzá az eszközzé, amivel az evangélium sokrétű jelentését szemlélteti. A *Führwahr, er trug unsere Krankheit* motetta kéttémás fúgája Ézsaiás próféta könyve 53. részének 5. versét egyetlen nagy ívbe foglalja.<sup>123</sup> A téma mindkét részletét kromatikus lépések és rövidebb motívumok szekvenciája uralja. Ezeknek az első részben fellépő kis szeptim, a második részben pedig egy fellépő kis szext ad lendületet. A két részlet elrendezés szempontjából szinte tükörképnek tekinthető. Az első részben a szeptimugrás után a motívumok ereszkednek, a második rész pedig emelkedő motívumokkal kezdődik, majd ezek után következik a kis szext lépés. A tükörkép elrendezés mellett a téma második része egyben ellenpontja is az elsőnek (39. kottapélda). Az Igében olvasottak (Pedig a mi vétkeink miatt kapott sebeket, bűneink miatt törték össze) összefogását halljuk ebben a témában.

<sup>122</sup> Rauchhaupt: *Die Vokale*, 126.

<sup>123</sup> Ézs 53,5. Pedig a mi vétkeink miatt kapott sebeket, bűneink miatt törték össze. Ő bűnhődött, hogy nekünk békességünk legyen, az ő sebei árán gyógyultunk meg.

• A LINEARITÁS HUGO DISTLER ZENÉJÉBEN •

A - ber um un - se - rer Mis - se - tat Wil - len warder ver - wun - det, warder ver - wun - det

und um un - se - rer Sün - de, um un - se - rer Sün - de, um un - se - rer Sün - de wil -  
A - ber um un - se - rer Mis - se - tat wil - len warder ver - wun - det, warder ver -

und um un - se - rer Sün - de, um un - se - rer Sün - de, um un - se - rer Sün - de wil -  
A - ber um un - se - rer Mis - se - tat wil - len warder ver - wun - det, warder ver -

39. kottapéllda. Distler: Fürwahr, er trug unsere Krankheit, 66–86. ütem.

Az 59 ütem hosszúságú fúgának egy mindössze 9 ütemes, nyugodt, szólampáronként mozgó szakasz válik a kontrasztjává, ahol az Ige „Ő bűnhődött, hogy nekünk békességünk legyen” részlete hallható (40. kottapélda).

The image shows a musical score for voice and instruments, consisting of two systems of staves. The first system has four staves: a vocal line (soprano), a treble clef instrument line, an alto clef instrument line, and a bass clef instrument line. The second system also has four staves: a vocal line (soprano), a treble clef instrument line, an alto clef instrument line, and a bass clef instrument line. The lyrics are in German and are written below the vocal line of each system.

schla - gen - . liegt auf ihm,  
 Die Stra - fe liegt auf ihm, auf daß  
 Die Stra - fe liegt auf ihm, auf daß  
 schla - gen - . liegt auf ihm,  
 5  
 auf daß wir Frie - den hät - - - ten.  
 wir Frie - den hät - - - ten. Für  
 wir Frie - den hät - - - ten.  
 auf daß wir Frie - den hät - - - ten.

40. kottapélda. Distler: *Fürwahr, er trug unsere Krankheit*, 125–133. ütem.

A *Die Weihnachtsgeschichte* opus *Lasset uns nun gehen gen Betlehem* tételében a betlehemi pásztorok Jézushoz való elindulását rögzíti Distler.<sup>124</sup> A tétel röviddel az angyali kar *Ehre sei Gott in der Höhe* turba után következik, a tétel után pedig az égi és földi lények képviselői – az opus aranymetszésekor hallható korál nyolcszólamú feldolgozásában – a jászolnál együtt dicsérik Istent. Luther Márton is kiemeli a pásztorokat az egyik legismertebb karácsonyi prédikációjában. Rajtuk keresztül kívánja bemutatni, kiknek hirdeti az örömhírt az angyal, kik azok, akikért az Üdvözítő született, és mit jelent az angyali örömhír befogadása.

<sup>124</sup> Lk 2,15. Menjünk el Betlehembe, és nézzük meg azt, ami ott történt, amit az Úr tudtunkra adott.

De kik is azok, akikért megszületett, és akiknek Ura és Megváltója? Az angyalok azt hirdetik, hogy megszületett az Úr és Üdvözítő [...] Sokan vannak, akik nem kételkednek hitvallásunk első tételében, hogy Krisztus az Úr, az Üdvözítő, aki szűztől született. Én sem kételkedtem ebben soha. Ám ha ezek a szavak csak a gondolataimban ragadnak meg, és nem ágyazódnak mélyebbre, akkor nem lesz elég erős a gyökerük bennem. Egészen bizonyosak vagyunk abban, hogy az angyal hirdeti ezt az üzenetet, ezt a tudást mégsem követi a hit szilárdsága. Mivel értelmünk képtelen felfogni ezt a kettős bizonyosságot, hogy Krisztus ember és ugyanakkor Üdvözítő, Úr és király is, ezt a hitet a mennyből kell kapnunk. Aki igazán hiszi az elsőt, az hiszi a másikat is. Kik hát azok, akiknek ezt az örömhírt hirdetnünk kell? Azoknak, akik félnek, és érzik bűneik terhét, ahogy a pásztorok is. Nekik hirdetnek ígét az angyalok, Jeruzsálem hatalmas urait pedig hagyják aludni, hiszen úgysem fogadnák be az örömhírt.<sup>125</sup>

Az imitációs szerkesztést indító kis szeptimet ereszkedő *Lasset uns nun gehen* motívumhoz a szekvenciálisan emelkedő *gen Betlehem* motívum szolgáltatja az ellenpontot. A gyors, ereszkedő kis szeptim motívum és az azt követő szekvencia sürgető hatást kelt a hallgatóban. Ezt erősítendő, az expozíció végére Distler a *Lasset uns nun gehen* motívumot folyamatosan rövidíti, így szemléltetve a pásztorok kezdeti zavarodottságát és Betlehembe való indulásuk hirtelen elhatározását.

A 22. ütemtől indul a következő részlet, az *und die Geschichte sehen, die da geschehen ist* (és nézzük meg azt, ami ott történt), amelyben a szólamok többnyire együtt mozognak, éles ellentétben állva a környezetükkel. Ezen a ponton érzi a hallgató – ahogy Luther is felhívja szerepére a figyelmet –, hogy a pásztorok elgondolkodtak az angyal üzenetén, ami így „mélyebbre ágyazódik” bennük.

A 26. ütemben induló imitációs szakasz, a *die uns der Herr kund getan hat* (amit az Úr tudtunkra adott), ellentétben az első szakasszal, nyugodt hangvétellű. Distler nem bontja meg a témát, mindegyik szólam nyugodt tempóban kezdi a szakaszt. A témából egyedül a *kund* szónál hallható szinkópáló melizma emelkedik ki. A részlet végén belépések időbeli eltolását használja eszközként a tetőpont eléréséhez, ahol ez a melizma egymás után egyre sűrűbben hangzik el, majd a szoprán és az alt szólam a 35. ütem felütésétől a 37. ütemig kvartpárhuzamban szólaltatja meg. A tétel zárásaként, a 38. ütemtől – szokatlan módon – még egyszer megszólal a pásztorok sürgető felszólítása, a *Lasset uns nun gehen gen Bethlehem*. Zeneileg is elének tárul a Luther Márton prédikációjában olvasható gondolat: az angyal üzenetét az arról való elmélyülés után a hit szilárdsága követi.

<sup>125</sup> Luther Márton: *Prédikáció karácsony első napján*, 375–376.



## ÖSSZEGZÉS



Könyvem első fejezete a Hugo Distlert ért hatásokat járja körbe. Megemlítettem Hermann Grabner szerepét, a *Singbewegung* és az *Orgelbewegung* alfejezeteken keresztül a 20. század első felének egyházzenei újtómozgalmait. Röviden bemutattam a német egyházzene helyzetét és azt, hogy mindezek milyen hatással voltak Distlerre az ő lübecki szolgálati ideje alatt. A második fejezetben Distler levelezésén keresztül ismertettem a nagyobb opuszok keletkezésének történetét, rövid elemzésekkel kiegészítve. A harmadik fejezetben Distler deklamációs stílusa kapcsán szemléltettem Heinrich Schütz hatását. Ismertettem további deklamációs technikákat, azok jelentéstartalmait. A negyedik fejezetben tértem ki a linearitásra, annak megjelenésére Distler zenéjében. A *Gegenstimmen*-modelleken, a Pepping által leírt hangközstruktúrákon és Distler imitációs szerkesztésmódján keresztül áttekintettem, mit jelent a linearitás újszerű megközelítése.

Hugo Distler a 20. századi német egyházzene egyik legkiemelkedőbb zeneszerzője. Könyvemben igyekeztem ismertetni és elemezni a lübecki években komponált főbb műveit, azok keletkezését, illetve a régi korok nagy mesterein alapuló új, polifon vokális műfaj ismertetőjegyeit. Distler műveiben rámutatott az általa megfogalmazott feladatra, a lutheri istentisztelet két alapelemére, az ige hirdetésére és az imádat megszólaltatására (*Verkündigung und Anbetung*). Művészetének értelmét az igehirdetés szolgálatában látta. Az Ige időtlen érvényességére tekintett, így váltak kompozíciói és művészete rövid, de élénk fejezetté a zenetörténetben.



## IRODALOMJEGYZÉK



- AMELN, Konrad – MAHRENHOLZ, Christihard – THOMAS, Wilhelm – GERHARDT, Carl (Hg.): *Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik. Band 1, Teil 1. Der Altargesang. Die einstimmigen Weisen*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1974.
- BAYREUTHER, Rainer: Die Situation der deutschen Kirchenmusik um 1933 zwischen Singbewegung und Musikwissenschaft, *Archiv für Musikwissenschaft*, vol. 67, 2010/1, 1–35. <https://doi.org/10.25162/afmw-2010-0001>
- BLANKENBURG, Walter: Die Gegenwartslage der evangelische Kirchenmusik, *Musik und Kirche*, vol. 17, 1947/1–2, 33–39.
- CSEPREGI Zoltán – HORVÁTH Orsolya (szerk.): *Luther válogatott művei 6. Prédikációk*, Budapest, Luther, 2015.
- ERB, Jörg: Die Bedeutung der Jugendbewegung im kirchlich-musikalischen Leben, *Musikanten Gilde*, vol. 3, 1925/8. Fellelhető: Waltraut Jonas-Corrieri – Wilhelm Scholz (Hg.): *Die Deutsche Jugendmusikbewegung in Dokumenten ihrer Zeit von den Anfängen bis 1933*, Wolfenbüttel, 1980.
- FISCHER, Jörg: Evangelische Kirchenmusik im Dritten Reich. „Musikalische Erneuerung“ und ästhetische Modalität des Faschismus, *Archiv für Musikwissenschaft*, vol. 46, 1989/3, 185–234. <https://doi.org/10.2307/930528>
- DANUSER, Hermann: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber, Laaber-Verlag, 1984.
- DISTLER, Hugo: *Funktionelle Harmonielehre*, Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1941.
- DISTLER, Hugo: Harmonielehre früher und jetzt, *Zeitschrift für Hausmusik*, vol. 12, 1941/10, 41–46.
- DISTLER, Hugo: Nachwort, in Hugo Distler: *Choralpassion* op. 7, Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1932, 55.
- DISTLER, Hugo: Neue Unterrichtswege in der Berufsausbildung des praktischen Kirchenmusikers, *Lübeckische Blätter*, vol. 76, 1934/11, 147–149.
- DISTLER, Hugo: Vom Geiste der neuen evangelischen Kirchenmusik, *Zeitschrift für Musik*, vol. 102, 1935/12, 1325–1329.
- DISTLER, Hugo: Vorwort, in Hugo Distler: *Liturgische Sätze über altevangalische Kyrie- und Gloriaweisen* op. 13, Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1964.
- DISTLER, Hugo: Vorwort, in Hugo Distler: *Der Jahrkreis* op. 5, Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1974.
- DISTLER, Hugo: Vorwort, in Hugo Distler: *Die Weihnachtsgeschichte* op. 10, Stuttgart, Carus-Verlag, 2015.
- DISTLER-HARTH, Barbara: *Hugo Distler. Lebensweg eines Frühvollendeten*, Mainz, Schott Music, 2008.
- Evangélikus énekeskönyv*, Budapest, Luther, 2017.

- GERBER, Rudolf: *Das Passionsrezitativ bei Heinrich Schütz und seine stilgeschichtlichen Grundlagen*, Gütersloh, Gerd Mohn, 1929.
- GRABNER, Hermann: *Handbuch der funktionellen Harmonielehre*, Kassel, Gustav Bosse Verlag, 2005.
- GRABNER, Hermann: *Der lineare Satz. Ein neues Lehrbuch des Kontrapunktes*, Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1930.
- GRUSNICK, Bruno: Hugo Distler's Choralpassion, *Musik und Kirche*, vol. 5, 1933/2, 39–43.
- HANHEIDE, Stefan: „Ein Reich, in dem wir zu aller Zeit Trost finden.“ Hugo Distlers Lebensanschauung in seiner Vokalmusik, *Musik und Kirche*, vol. 78, 2008/3, 156–161.
- HERRMANN, Ursula: *Hugo Distler. Rufer und Mahner*, Berlin, Evangelische Verlagsanstalt, 1972.
- JÖDE, Fritz: *Musikschulen für Jugend und Volk. Ein Gebot der Stunde*, Wolfenbüttel, Zwißler, 1924.
- KURT, Ernst: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Bern, Akademische Buchhandlung von Max Drechsel, 1917.
- MAHRENHOLZ, Christhard: Fünfzehn Jahre Orgelbewegung. Rückblick und Ausblick, *Musik und Kirche*, vol. 10, 1938/1, 8–28.
- NEUMANN, Friedrich: Anmerkungen zum Kompositionsstil von Hugo Distler, *Musikerziehung*, vol. 33, 1979/1, 16–21.
- NEUMANN, Klaus L.: Hugo Distler, in Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, 2001<sup>2</sup>.
- OWEN, Barbara – WILLIAMS, Peter – BICKNELL, Stephen: Organ, in Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, 2001<sup>2</sup>.
- PALMER, Larry: *Hugo Distler and his Church Music*, London, Concordia Publishing House, 1967.
- PELSTER, Philipp: *Hermann Grabner*, Köln, Christoph Dohr, 2015.
- PEPPING, Ernst: *Der polyphone Satz I. Der cantus-firmus-Satz*, Berlin, Walter de Gruyter, 1943.
- RAUCHHAUPT, Ursula von: *Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers. Eine Studie zum Thema „Musik und Gottesdienst“*, Gütersloh, Gütersloher Verlagshaus – Gerd Mohn, 1963.
- SCHWEITZER, Albert: *Deutsche und Französische Orgelbaukunst und Orgelkunst*, Wiesbaden, Breitkopf & Hartel, 1906.
- SCHWEITZER, Albert: *Johann Sebastian Bach*, Leipzig, Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1954.
- STRAUBE, Karl: *Alte Meister des Orgelspiels*, Leipzig, C. F Peters, 1904.
- STRINNING, Christian: Hugo Distlers früher Vokalkontrapunkt. Versuch einer ›Genealogie‹ der Satztechnik, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, vol. 20, 2023/2, 61–90. <https://doi.org/10.31751/1195>
- SUDER L., Alexander (Hg.): *Hugo Distler. Komponisten in Bayern*, Band 20, Tutzing, Verlag Hans Schneider, 1990.
- WÖLFEL, Dietrich: *Die Hausorgel von Hugo Distler. Die Chronik einer Odyssee und ihre zeitgeschichtlichen Hintergründe*, Lübeck, Verlag Schmidt-Römhild, 2008.
- ZEPF, Markus: *Musik bewegt. Zu Lied und Musik der Jugend- und Singbewegung bis zum Zweiten Weltkrieg*.

## A SOROZATBAN EDDIG MEGJELENT



### MONOGRÁFIA

- Lovász Irén: *Szakraális kommunikáció*
- Galsi Árpád: *Jakab, az Úr testvére*
- Pap Ferenc: *Templom mint teológia. Kulcsok az Ezékiel 40-48. értelmezéséhez*
- Tóth Sára: *A képzelet másik oldala. Irodalom és vallás Northrop Frye munkásságában*
- Tari János: *A néprajzi és az antropológiai filmkészítés. Történeti, elméleti és gyakorlati példák*
- Buda Béla: *Empátia. A beleélés lélektana*
- Németh Dávid: *Pasztorálanropológia*
- Szenczi Árpád: *Az ember természete – természetes(en) nevelés. A reformpedagógia egy lehetséges reformja*
- Várad Ferenc: *Vázlatok az óvodai anyanyelvi-irodalmi nevelésről*
- Semsey Viktória (szerk.): *Latin-Amerika 1750–1840. A gyarmati rendszer felbomlásától a független államok megalakulásáig*
- Bagdy Emőke: *Pszichofitness. Kacagás – kocogás – lazítás*
- Balázs Siba: *Life Story and Christian Metanarration. The importance of the research results of narrative identity to practical theology*
- Kocziszky Éva: *Antifilozófusok huszonöt időszerű kérdése a kereszténységhez*
- Honti László: *Magyar nyelvtörténeti tanulmányok*
- Szummer Csaba: *Freud, avagy a modernitás mítosza*
- Kun Attila: *A munkajogi megfelelés ösztönzésének újszerű jogi eszközei*
- Dr. Lenkeyné dr. Semsey Klára: *Életútinterjú*
- Görözdí Zsolt: *Protestáns egyházértelmezés a reformáció századában a jelentősebb egyházi rendtartásokban*
- Békési Sándor: *Sisi személyének teológiai portréja*
- Török Emőke: *Munka és társadalom. A munka jelentésváltozásai a bérmunkán innen és túl*
- Sepsi Enikő: *Pilinszky János mozdulatlan színháza Mallarmé, Simone Weil és Robert Wilson műveinek tükrében*
- Erdélyi Ildikó: *A lélek színháza. A pszichodráma és az önismeret útjai*
- Szummer Csaba: *Pszichedelikumok és spiritualitás*
- Papp Sándor: *Török szövetség – Habsburg kiegyezés. A Bocskai-felkelés történetéhez*

- Bolyki János: *Teológia a szószéken és a katedrán*
- Balogh Eszter: *Túlélési stratégiák a magyar gazdaságban. Esettanulmányok a 2000-es évek elejéről*
- Falussy Lilla: *Trendek a kortárs olasz drámában*
- Bekő István Márton: *Jézus csodáiról szóló elbeszélések Márk evangéliumában*
- Kovai Melinda: *Lélektan és politika. Pszichotudományok a magyarországi államszocializmusban 1945–1970*
- Spannraft Marcellina: *Költészet és szakralitás*
- Németh István: *Műtárgyak a boncteremben. Tanulmányok az orvoslás és a képzőművészet tárgyköréből*
- Homicskó Árpád Olivér: *A magyar társadalombiztosítási és szociális ellátások rendszere*
- Fabiny Tibor: *Az eljövendő árnyékai. A figurális tipológiai olvasás*
- Szetey Szabolcs: *Adatok a magyar református prédikációs gyakorlat újraértékeléséhez 1784–1878 között*
- Balogh Tamás: *Huizinga Noster. Filológiai tanulmányok J. Huizinga magyar recepciójáról*
- Dávid Gyula: *Angol fogalmi idióma szótár. Angol idiómák és magyar megfelelőik*
- Beke Albert: *Gyulai Pál személyisége és esztétikája*
- Németh Dávid: *Vallásdidaktika. A hit- és erkölcs tanítása az 5–12. osztályban*
- Sepsi Enikő: *Kép, jelenlét, kenózis a kortárs francia költészetben és Valère Novarina színházában*
- Papp Ágnes Klára: *A tér poétikája – a poétika tere. A századfordulós kisvárostól az ezredfordulós terekig a magyar irodalomban*
- Lányi Gábor János: *A kálvinizmus nyitánya. Berni zwingliánusok és francia-svájci kálvinisták vitája az egyházfegyelem gyakorlásáról*
- Kovács Dávid: *Nemzetfelfogás és történelemszemlélet a 20. századi Magyarországon*
- Pap Ferenc: *Az egyházi év*
- Farkas Ildikó: *A japán modernizáció ideológiája*
- Horváth Csaba: *Megtalált szavak*
- Csízy Katalin: *Az ideális vezető politikus alakja a görög-római hagyományban*
- Siba Balázs: *Pasztorálteológia*
- Indries Krisztián, Szummer Csaba: *Freud és a felkelő nap országa*
- Bognárné Kocsis Judit: *A vallás mint forrás Karácsony Sándor nevelési koncepciójában*
- Vető Miklós: *Jonathan Edwards gondolatvilága*
- Kodácsy Tamás: *A homiletikai aptum. Hogyan lesz a szószéki beszédből igehirdetés?*
- Brandt Györgyi: *A hungarológia intézményrendszerének létrehozása. Gragger Róbert a berlini egyetemen*
- Simon Gabriella: *A mentorálás elmélete és gyakorlata. A mentori kompetenciák attitűdelemei és a kezdő pedagógusok mentormodellek szerinti támogatása*

- Legédy Kristóf: *A természettudományos és a teológiai megismerés modelljei*
- Siba Balázs: *Pasztorálteológia* (Második, javított kiadás)
- Szabados Ádám: *Az apostolok hagyománya*
- Lukács Olga: *Az erdélyi egyházak ezeréves együttélésének szinopszisa*
- Literáty Zoltán: *Homiletika és retorika*
- Toókos Péter János: *A III. szibillakönyv. Irodalmi és teológiai bevezetés*
- Borsi Attila János: *Elhívástól kihívásig. Vázlatok az egyház és a keresztyén gondolkodás megértéséhez*
- Szalma József: *A biztosítási szerződés. A biztosítói kárfelelősség az európai és a magyar magánjogban*
- Kövi Zsuzsanna: *Az alternatív ötfaktoros személyiségmodell és a személyiségklaszterek*
- Nemeshegyi Péter SJ: *A kelet-ázsiai vallások története*
- Bethlenfalvy Ádám: *Dráma a tanteremben. Történetek cselekvő feldolgozása*
- Sólyom Réka: *Szaknyelvi szemantika. Funkcionális kognitív elemzések*
- Dér Csilla Ilona: *Diskurzusjelölők és társulásaik a magyar nyelvben*
- Csontos Nóra: *Szakszöveg-tipológia. Szakszövegtípusok vizsgálata társas-kognitív keretben*
- Visky András: *Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé*
- Kovács Dóra: *Az empátia tudománya és művészete*
- Korpics Márta: *A késő modern vallásosság közösségi mintázatai*
- Fóris Ágota: *Fordítás és terminológia. Elmélet és gyakorlat*
- Gálffy László: *Anjou és grófjai. A politikai területformálódás útjai és sajátosságai Franciaországban (9–13. század)*
- Szabados Ádám: *Az apostolok hagyománya* (Második, javított kiadás)
- Csűrös András: *Református egyházi élet a Tanácsköztársaság idején. A magyar reformátusság egy válságos korszakban*
- Nagy József: *Élet és halál, örök élet és örök halál a Jelenések könyvében*
- Boros Gábor: *Georg Misch és az önéletírás*
- Karasszon István: *Az ószövetségi teológia üzenete*
- Birher Nándor: *Értékalapú (köz) igazgatás*
- Jakab Éva: *Állam és demokrácia: törvényhozás és törvénykezés az ókori Athénban*
- Nagy József: *Élet és halál, örök élet és örök halál a Jelenések könyvében*
- Bölcskei Andrea: *Az egyház mint egykori birtokos a magyar helynevekben*
- Szontagh Pál: *Miért (nem) leszek pedagógus? Hivatás- és pályamotiváció a Kárpát-medencei pedagógusjelöltek körében*
- Mészáros László: *Az ókori Európa nevelésügye*
- László Emőke: *Kiválasztás Krisztusban*
- Szűcs Ferenc: *Az imago Dei értelmezése a barthi és a Barth utáni teológiában*

- Németh László: *Vidéki ellenségek a Szabad Népbén*
- Frazer-Imregh Monika: *Életmód, asztrológia és mágia a reneszánszban*
- Schmidt Ildikó: *A sikeres iskolai inklúzió tényezői*
- G. Komoróczy Emőke: *Földbolygó szívmagasságban*
- Váradi Ferenc: *Krúdy keresése*
- Szalma József: *A kárfelelősség alapelvei*
- Prontvai Vera: *Költészet és szakralitás a kortárs magyar színházban*
- Nádor Orsolya: *A kelet-közép-európai nyelvi térség*
- Kustár György: *Követhető-e Jézus?*
- Beretzky Ágnes: *A nemzeteszme brit szemmel*
- Szummer Csaba: *Spontán értelemképződés módosult tudatállapotban*
- Csontos Nóra: *Az idézés működése a magyar nyelvben*
- Rácz Edit: *Nyelvkönyvek nevelési potenciálja*
- Bene Sándor: *Egy reneszánsz magyar író: Andreas Pannonius*
- Heltai Pál: *Bevezetés a fordítástudományba – Posztgraduális szakfordítói képzések számára*
- Sitku Tibor: *A fowleri hitfejlődés-elmélet értékelése és alkalmazási területei*
- Kovács Enikő Hajnalka: *Egyéni panaszénekek a Zsoltárok könyvében*
- Péntek Dániel Gábor: *Kiáltás a mélységből*
- P. Márkus Katalin: *Kéziszótárak az ezredfordulón*
- Váradi Ferenc: *Gyermekközpontú médiaismeret*
- Balogh Dávid: *A lekió a magyar református istentiszteleti gyakorlatban*
- Kövesdi Andrea, Soltész-Várhelyi Klára: *A fa mint szimbólum – Kódkönyv a „Négy fa”- teszt leíró jegyeinek méréséhez*
- Földi Rita: *Az ADHD és a család – Protektív faktorok és jelentőségük*
- Laczkó Tibor: *Lexikalista magyar mondattan*
- Kiss Gabriella: *A tetre kész néző*
- Sarnyai Csaba Máté: *Keresztútúzen – Az erdélyi római katolikus autonómia felszámolása (1918–1932)*
- Bölcskei Andrea: *Korai keletkezésű helynevek a Brit-szigeteken*
- Smohay Máté: *Paradigmaváltás a hatásvizsgálatokban – Bevezetés az egyénfókuszú kísérleti módszercsaládba*
- Csoma Mózes: *A phenjani legenda*
- Borsi Attila: *Kereszttyén lét ma*
- Bárdos Dóra: *Petelei István, a megismerhető író*
- Boros Gábor: *Descartes és a korai felvilágosodás (Második, bővített kiadás)*
- Csanádi Viktor Holló: *Protestáns démonológia és ördögűzés*
- Drjenovszky Zsófia – Sztáray Kézdy Éva: *Apákra bízva – Gyermekükkel otthon maradó apákról egy szociológiai kutatás alapján*



L'Harmattan France  
5-7 Rue de l'École Polytechnique  
75005 Paris  
T.: 33.1.40.46.79.20  
Email: [diffusion.harmattan@wanadoo.fr](mailto:diffusion.harmattan@wanadoo.fr)

L'Harmattan Italia SRL  
Via Degli Artisti 15  
10124 Torino  
Tél: (39) 011 817 13 88 / (39) 348 39 89 198  
Email: [harmattan.italia@agora.it](mailto:harmattan.italia@agora.it)

A kiadó kötetei megrendelhetők, illetve kedvezménnyel megvásárolhatók:

L'Harmattan Könyvesbolt  
1053 Budapest, Kossuth L. u. 14–16.  
Tel.: +36-70-554-3177  
[harmattan@harmattan.hu](mailto:harmattan@harmattan.hu)  
[www.harmattan.hu](http://www.harmattan.hu)

Nyomdai előkészítés: Károli Könyvműhely  
Szakmai koordinátor: Gáspár Katalin  
Olvasószerkesztő: Csőke Zoltán  
Műszaki szerkesztő: Bödecs László  
Borító: Kára László

Nyomdai kivitelezés: Prime Rate Zrt.  
Felelős vezető: Tomcsányi Péter