

*Kovács Krisztián*<sup>1</sup>:

## A megbékélés hangjai Benjamin Britten *Háborús requiemjében*

***Abstract. The Sounds of Reconciliation in Benjamin Britten's War Requiem.***

On the morning of November 15, 1940, German bombers attacked Coventry, an English town with the population of 210 thousand people for 12 hours. The medieval centre of the town was completely destroyed along with the Saint Michael Cathedral. The cathedral that had been torn down by the bombings has never been recovered to its original state, they built a new church next to its ruins instead. The consecration took place in 1962, for which an oratory was ordered from Benjamin Britten. This was the occasion for which he wrote *War Requiem* that is considered to be the interpretation of reconciliation since then, just like the cathedral, which has become the emblematic place of it. Apropos of the music, we can talk about the liturgic genre of mourning mass, as well as its unique function as a reminder that can reach its audience regardless of their worldview and religion.

***Keywords:*** Benjamin Britten, Coventry, Requiem, Wilfred Owen, Reconciliation

### ***1. Bevezetés – Békés dallamok háború után?***

Lehet-e zenét írni Auschwitz után?<sup>2</sup> Theodor W. Adorno téziséét továbbgondolva valóban létjogosultsága lehet annak a kérdésfelvetésnek, hogy a huszadik század háborús

---

<sup>1</sup> Egyetemi adjunktus a Debreceni Református Hittudományi Egyetemen, E-mail: tubalkain77@gmail.com

<sup>2</sup> Adorno kérdésfelvetése eredetileg így hangzik: „Auschwitz után verset írni barbárság.” Theodor W. ADORNO: *Elkötelezettség*, in: Uő.: *A művészet és a művészetek*, Helikon, Budapest, 1998. 132.

tapasztalatai után milyen szerepet és funkciót tölthet be a zeneművészet a múlt feldolgozása, a megbékélés, vagy éppen a gyógyítás folyamatában. A huszadik század zeneirodalma bővelkedik olyan alkotásokban, amelyek túlnőnek a maguk alapvető zeneesztétikai intenciójukon, és nem csupán gyönyörködtetni, esetleg szórakoztatni akarnak, hanem meg akarják szólaltatni egy közösség fájdalmát, veszteségét, gyászát, illetve emlékeztetni szeretnének a felelősségre, a történelmi tényekre, a pusztulásra és pusztításra. A cél világos: a szépség mellett az igazságnak is helyet kell adni a kompozícióban. Ezt erősíti meg az Adorno által Arnold Schönbergnek (1874–1951) tulajdonított premissza, miszerint a „zenének nem ékesnek kell lennie, hanem igaznak.”<sup>3</sup> Mindenféle pátosz nélkülinek tűnhet az a megállapítás, hogy a történelmi események brutalitása elvette a zenének azt az ártatlanságát, amellyel csak az esztétikai elvárásoknak akart volna megfelelni. A két világháború olyan nyomokat hagyott a zeneirodalomban, amelynek révén a zene egy olyan médiummá lett, amely kortalanul, állandóan jelen van a társadalomban – élő, hangzó lelkiismeretként. Jóllehet, a zene mint alkalmazott művészet sosem volt teljesen független a történelmi vagy aktuálpolitikai eseményektől. A háború és béke egyaránt jelentettek inspirációt a korai vagy későbbi programzene számára – gondoljunk például Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644–1704) híres csatajeleneteket megzenésítő *Battalia*-kompozícióira. Ugyanakkor egy jelentős békekötéshez elengedhetetlenül szükség volt a győztes győzelmét legitimizáló és dicsőítő alkalmi kompozíciókra, amelyek közül többek között Georg Friedrich Händel (1685–1750) *Dettingeni Te Deum*-át lehet megemlíteni. A francia forradalom következtében egyre több zeneszerző ébred rá arra a sajátos küldetésére, amely szabad és mindentől-mindenkitől független alkotótevékenységével jár együtt, s igyekszik megszólaltatni társadalmilag és politikailag is értelmezhető eszméket, ideológiákat. Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732–1799) nyomán írt *Figaró házassága* című operája az arisztokrácia egyenértékű partnerévé váló szolga karakterét állítja színpadra; Ludwig von Beethoven (1770–1827) *Fidelió*-jában, valamint *Egmont-kísérőzené*-jében a szabadság eszméjét szólaltatja meg. A romantika kora pedig a zenetörténet számára is a forradalom kora, amely a nemzeti érzelmeknek éppúgy hangot ad, mint ahogyan fellelkesül a forradalmi eseményektől. Amikor a huszadik században a zene a történelmi, politikai eseményeket értelmezi, már egy olyan

---

<sup>3</sup> Theodor W. ADORNO: *Philosophie der Neuen Musik*, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Band 12. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1975. 46.

hagyományt folytat, amely magát az alkotó művészt is a társadalom és a közösség prófétájává teszi. Legyen szó akár Kurt Weil (1900–1950) 1928-as *Berliner Requiem*jéről, Arnold Schönberg *A varsói menekült* (1947) című művéről, Rudolf Mauersberger (1889–1971) *Drezdai requiem*jéről (1947–48), Krzysztof Penderecki *Gyásznének Hiroshima áldozatainak emlékére* (1959–1961) című kompozíciójáról, vagy éppen Benjamin Britten *Háborús requiem*jéről, olyan történelmi események állnak mögöttük, amelyeket az ősbemutatók hallgatóközönsége nagy részben megélt, átélt. Így ezek az alkotások minden szempontból a huszadik század sajátos történelmi-politikai kommentárjainak tekinthetők, s közvetve a század teológiaiailag is értelmezhető emlékezetkultúrájához tartoznak.

## **2. A pacifista Benjamin Britten**

A huszadik század legjelentősebb brit zeneszerzőjét, Benjamin Brittent (1913–1977) joggal tartják pacifistaként számon.<sup>4</sup> Saját és sajátos hitvallása szerint: „*Nem vagyok képes arra, hogy egy ember életét elpusztítsam, mert minden emberben jelen van Isten Lelke. Nem hiszek Krisztus istenségében, de azt gondolom, hogy tanítása mély, és példáját követni kellene.*”<sup>5</sup> Számára elfogadhatatlan volt a második világháborúban való részvétel, ezért több honfitársához hasonlóan 1939-ben az Egyesült Államokba utazott, azonban végül mégis hazatért 1942-ben. Lelkiismereti okok miatt ugyan nem vonult be aktív szolgálatra, de – többek között – mint zongorista működött közre a brit Zene és a Művészetek Támogatásának Tanácsa által szervezett háborús hangversenyeken.<sup>6</sup> Pacifizmusának később is hangot adott explicit módon is, amikor az 1949-es észak-amerikai hangversenykörútján az általa és partnere, Peter Pears által aláírt pacifista nyilatkozatot a koncertek programfüzetéhez mellékeltek, kivívva ezzel Joseph Raymond McCarthy hivatalának rosszallását.<sup>7</sup> Nem

---

<sup>4</sup> Lásd többek között: Sarah-Lisa BEIER: *Benjamin Britten als Friedenskomponist. Perspektiven Zur Musikvermittlung*, Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main, 2017.

<sup>5</sup> Kerstin SCHÜSSLER-BACH: *Das Echo der Versöhnung*, 6., in: <https://www1.wdr.de/orchester-und-chor/startseite/war-requiem100.pdf> (utolsó megtekintés: 2019. november 11.)

<sup>6</sup> Eric Walter WHITE: *Benjamin Britten élete és operái. Zeneműkiadó*, Budapest, 1978. 35.

<sup>7</sup> Stefan HANHEIDE: *Pace. Musik zwischen Krieg und Frieden. Vierzig Werkporträts*, Bärenreiter–Kassel–Basel–London–New York–Praha, 2007. 144.

csupán magánéleti döntéseit hozta meg pacifista nézetei alapján, hanem számos zene-művében szólaltatta meg ennek az eszmének a hangját. Az 1940-ben komponált *Sinfonia da Requiem*jét, saját bevallása szerint, mélyen átítatja a háború rettegésének és kínjainak érzése.<sup>8</sup> Az 1954-ben Edith Sitwell (1887–1964) *Still falls the Rain* (Eső zuhog<sup>9</sup>) című versére írt dala egyértelműen az 1940-ben, Londonban átélt bombázást tematizálja, miként maga az eredeti költemény is.<sup>10</sup> De ezek mellett a kompozíciók mellett lehet megemlíteni korábbi alkotásait is; az 1936-ban keletkezett kísérezőzenét a *Peace of Britain* című filmhez, az 1937-es *Pacifist March*-ot és az 1939-ben komponált *Ballad of Heroes*-t, amely a Spanyol Polgárháborúnak állít emléket,<sup>11</sup> valamint ide sorolható az 1936-ban keletkezett *Our Hunting Fathers* című alkotása, amely Britten Abesszínia olaszországi anektálása miatti tiltakozásaként értelmezhető.<sup>12</sup> Később 1969–1970-ben a vietnámi háború elutasításának hatása alatt írja az *Owen Wingrave* televíziós operáját, amelyet pacifista hangvétele miatt Michael Kennedy, Britten-életrajzíró egyenesen Bob Dylan tiltakozó dalához hasonlított. Maga Benjamin Britten az opera alapját képező, Henry James 1882-ben megjelent, azonos című novelláját olvasva úgy vélte, hogy a novella témája – egy katonacsalád történetét bemutatva – kifejezésre tudja juttatni pacifista nézeteit, s maga az opera segíthet abban, hogy leleplezze a háborúskodás bűnös és haszontalan voltát.<sup>13</sup> Egy ilyen életmű laza keresztmetszete is már mutatja, hogy Britten mennyire elkötelezett híve volt a békének és háborúellenességnek, s mennyire mélyen és őszintén tudott emlékezni mindarra és mindazokra, akik elpusztultak a háborúban. Így a *War Requiem* személyes bizonygatóként és sajátos siratóként is értelmezhető, amely különleges helyet foglal el a zeneszerző életművében, éppen úgy, mint a huszadik század remekművei és a zeneirodalom nagy gyászzenéi, illetve requiemjei között.

---

<sup>8</sup> WHITE: *Benjamin Britten élete és operái*, 31.

<sup>9</sup> Csak azoknak az angol költeményeknek a címét közlöm magyarul, amelynek van elérhető műfordítása.

<sup>10</sup> Jürgen SCHAARWÄCHTER: „as anti-war as possible”: *Versuch einer Annäherung an Benjamin Britten's Pazifismus*, in: *Die Musikforschung*, 59. Jahrg., 2006, 2. Heft. 149–160, itt: 157.

<sup>11</sup> HANHEIDE: *Pace*, 143.

<sup>12</sup> SCHAARWÄCHTER: „as anti-war as possible”, 151.

<sup>13</sup> WHITE: *Benjamin Britten élete és operái*, 238.

### ***3. A requiem mint liturgikus zene, vallomás és emlékeztetés***

A requiem mint liturgiai és egyben zenei műfaj jelentős helyet foglal el a zeneirodalomban. Miközben a liturgiai funkciója nyilvánvalóan egy tudatos teológiai és dogmatikai „halál – utolsó ítélet – feltámadás” értelmezés mentén alakult ki az évszázadok során, aközben különleges pozíciót szerzett meg az adott zeneszerzők életében is. Ha csak a legnagyobb és legtöbbet játszott s legismertebb requiemekre gondolunk, feltűnő, hogy az adott alkotásoknak éppúgy megvan a kazualitása az előadásra nézve, mint magának a komponista életútjának a szempontjából. A német zenetudós, Paul Mies állapítja meg, hogy nem csupán a zeneszerzők életművében foglalnak el jelentős helyet, hanem figyelemre méltónak mondható, ahogyan megjelennek magában a komponisták életidejében, életútjában.<sup>14</sup> Már a reneszánsz és barokk korban is a komponista halálra készülésének tükrö lehetett a megkomponált requiem, mint például Guillaume Dufay (1400k.–1474) vagy Pietro Francesco Cavalli (1602–1676) esetében.<sup>15</sup> Mozart *Requiem*jét még a romantikus és vitatható keletkezéstörténete ellenére is exkluzívvá teszi a Mozart életművön belüli befejezetlensége. Johannes Brahms (1806–1872) *Német requiemje* (Ein deutsches Requiem) édesanyja és a kortárs Robert Schumann halála feletti gyászának meghatározó kifejezése.<sup>16</sup> Nem ritka, hogy egy közeli hozzátartozó halála miatti személyes érintettség jóval erőteljesebb impulzusokat adott egy-egy requiem megírásakor, mint a halál teológiai értelmezése, pusztán esztétikai ábrázolása, zenei interpretálása. Ugyanakkor a személyesen átélt kollektív tragédiák, jelen esetben háborúk, szintén mélyről jövő és mélyreható impulzusokként szolgáltak arra, hogy a zeneszerző személyes vallomása lehessen egy-egy gyászzene.

A requiem és gyászzene teológiai olvasata és művészi értelmezése egy jól körvonalazható változáson megy át a zenetörténet során, úgy, hogy az eredeti liturgiai intenció római katolikus dogmatikája persze mindvégig megmarad. Eszerint a római katolikus

---

<sup>14</sup> Paul MIES: *Trauermusiken von Heinrich Schütz bis Benjamin Britten. Probleme und Gestaltungen*, in: *Musica Sacra*, 93. Jahrg., 1973, 4. Heft. 206–214, itt: 206–207.

<sup>15</sup> *Requiem (szócikk)*. In: Carl DAHLHAUS – Hans HEINRICH (szerk.): *Zenei lexikon*, Zeneműkiadó, Budapest, 1985, III. k. 212.

<sup>16</sup> Gerhard KAPPNER: *Lateinische Totenmesse und deutsche Begräbnismusik*, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*, 27(1983), Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1983. 118–134, itt: 133.

requiem a halott lelki üdvösségéért bemutatott miseként értelmezhető. A középpontban lényegében a halott és a lelki üdvének tamatizálása kerül, akiért az élők könyörögnek. Ezt hangsúlyozza a gyászmise kezdő antifónája: „*Örök nyugalmat adj nekik, Uram.*” A reformátori tanítás elvetette a halottak lelki üdvéért való imádkozás dogmáját és annak liturgiai megjelenítését, ahogyan többek között az *Ágostai hitvallás* deklarálja: „*ha a mise a cselekmény bemutatásával eltörli élők és holtak vétkeit, akkor nem hitből, hanem a mise cselekménye folytán történik a megigazulása, amit az Írás nem enged meg.*”<sup>17</sup> A latin nyelvű gyászmise helyét a német nyelvű gyülekezeti istentisztelet veszi át, amelynek középpontjába a prédikáció kerül.<sup>18</sup> Majd fokozatosan alakul ki a temetési szertartás és annak zenei anyaga. Kezdetben Luther Márton elgondolása szerint nem is a gyásznak és a szenvedésnek kellene megszólalnia a temetési énekekben, hanem a vigasztalásnak, a bűnök bocsánatának és az elhunyt keresztyének feltámadása felőli reménységnek.<sup>19</sup> S míg a római katolikus requiem (megzenésített formában) a gyászmise egyes részeit foglalta magában, addig a protestáns gyászenének az alapja a gyülekezeti ének (korál) és maga a Szentírás lett. Ezzel együtt egy perspektívaváltás is megfigyelhető: nem a halottért való objektív közbenjárás a liturgikus alkalom intenciója, hanem az ember halandóságának szubjektív felismerése. A requiem szövege egyes vagy többes szám harmadik személyben beszél az elhunytól, a protestáns gyászenében viszont legtöbbször egyes vagy többes szám első személyben szólal meg maga a halandó ember. A legszebb példa erre az elsőnek mondható protestáns gyászzene, Heinrich Schütz (1585–1672) *Musikalische exequienje*, amelyben többek között a Jób 1,21-et választja a szerző a kompozíció szövegének: „*Meztelenül jöttem ki anyám méhéből, meztelenül is megyek el.*”

A huszadik század alkotásaiban, a történelmi események, mindenekelőtt a világháborúk és a velük együttjáró pusztítások hatására már nem is feltétlenül a halott vagy a halandó egyén áll a gyászenék középpontjában, hanem a pusztulás és pusztítás, a háborús

<sup>17</sup> *Ágostai hitvallás* XXIV., in: *Ágostai hitvallás. A Magyarországi Evangélikus Egyház Hitvallási iratai* 2., Luther Kiadó, Budapest, 2008. 45. Vö.: *Apológia, az Ágostai hitvallás védőirata. A Magyarországi Evangélikus Egyház Hitvallási iratai* 3., Luther Kiadó, Budapest, 2017. 300–304. „*Mivel a mise nem elégtétel, ajándékát pedig a hit fogadja el, ezért nem ajánlható fel a halottakért.*” (idézet: 301.)

<sup>18</sup> KAPPNER: *Lateinische Totenmesse und deutsche Begräbnismusik*. 126.

<sup>19</sup> Uo., 125. Vö.: Martin LUTHER: *Die Vorrede zu der Sammlung der Begräbnislieder 1542*, in: *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe* 35., Hermann Böhlau Nachfolger, Weimar, 1923. 478–481, itt: 478–479.

trauma és a közösséget ért sérelem maga. Így az „*ő a halott*”, „*én a balandó*” narratíva mellett, a „*mi, az áldozat*” toposza is megjelenik, jóllehet sokszor csupán látens és implicit módon. Nyilvánvaló az is, hogy az előadói apparátus megnövekedésével, az időkeret kiszélesedésével gyakorlatilag már a romantika korától kezdve a művészien megkomponált requiemek túlléptek az eredeti liturgiai beágyazottságukon, s koncerttermi, de legalábbis koncertszerű előadásra szánták őket. S nem is tartozott feltétlenül a szerzők eredeti szándékai közé, hogy egy gyászistentisztelet vagy gyászmise keretén belül szólaljanak meg az alkotások. De éppen ez jelzi a requiem műfajának univerzális és humánus értelmezési lehetőségét, hogy gyakorlatilag világnézeti vagy vallási, felekezeti hovatározástól függetlenül üzenettel, vigasztalással, emlékezéssel, figyelmeztetéssel bírhat sokak számára. A requiem szövegétől és megformálásától függetlenül az európai kulturális hagyományoknak megfelelően mindig erre irányítja a hallgatók figyelmét.

#### *4. Az emlékezés helye: Coventry*

Az 1940. november 14-ről 15-re virradó éjszaka 515 német bombázó 12 órán át támadta az akkor 210 ezer lakosú angliai Coventryt. A középkori városmag a Szent Mihály székesegyházzal együtt szinte teljesen megsemmisült, de az egész városban alig volt olyan épület, ami ne szenvedett volna kisebb-nagyobb kárt. A támadásban és az azt követő tűzvészben 568 ember vesztette életét. A német légitámadás sikerén felbuzdulva mély cinizmussal alkották meg az eseményből a „*conventrieren*” fogalmát.<sup>20</sup> Coventry bombázásánál a város fizikai és szimbolikus elpusztítását egyaránt célként tűzték ki, s ez utóbbi magával hozta a lakosság demoralizálását is, amely valóban megelőzte a katonai és hadipari stratégiai pontok megsemmisítését.<sup>21</sup> A bombázás során lerombolt katedrális nem állították helyre eredeti állapotába, hanem közvetlen a romok mellé építettek egy új templomot. Az új katedrális alapkövét II. Erzsébet királynő tette le 1956-ban, a felszentelésére pedig 1962. május 22-én került sor. A tervezésre pályázó 19 építész közül Basil Spence (1907–1976) került ki győztesen. A célszerű statikai és építészeti megoldáson

---

<sup>20</sup> HANHEIDE: *Pace*. 140.

<sup>21</sup> Dietrich HENCKEL: *Urbizid – Stadtmord. Eine Skizze*, in: Leon HEMPEL – Marie BARTELS – Thomas MARKWART (hg.): *Aufbruch ins Unversicherbare. Zum Katastrophendiskurs der Gegenwart*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2013. 397–420, itt: 406.

túl szimbolikus jelentősége is van a két templomépület együttállásának. A történelem, a múlt jelen van, a romok egyrészt a szenvedésre emlékeztetnek, de az új épület az újra-kezdés, megbékélés és megbocsátás fényébe állítja a szenvedés múltbéli megtapasztalását. (Hasonló megoldást választottak a berlini Kaiser Wilhelm Gedächtniskirche esetében is.)

A támadást követő karácsonykor a székesegyház esperese, Richard T. Howard így szólt rádiós ígehirdetésében:

*„Amit a világnak mondani szeretnénk: ahhoz, hogy Krisztus ma újraszülethessen a szíveinkben, meg kell kísérelnünk a bosszú minden gondolatát száműzni, bármily nehéznek tűnik is. Minden erőnket összeszedjük, hogy ezt a roppant nehéz feladatot véghez tudjuk vinni, mely által megvédjük a világot a zsarnokságtól és a kegyetlenségtől. Megkíséreljük, hogy a világot barátságosabbá, egyszerűbbé, a gyermek Jézushoz hasonlóbbá tegyük.”<sup>22</sup>*

1948-ban a katedrális esperese a megbékélést és az újra-kezdést tematizálva feliratot is készíttetett a szentély épen maradt falára a következő felirattal: *„Atyánk, bocsáss meg nekünk!” (Father forgive!).* A megfogalmazás sok helyi lakos nemtetszését váltotta ki, mert szívesebben olvasták volna így: *„Bocsáss meg nekik – németeknek.”* A lerombolt középkori székesegyház maradványai közül származó három ácsszegből keresztet formáltak, s ez a szeg-kereszt (*Nagelkreuz*) a megbékélés szimbólumává lett. A később elkészült új katedrális oltárára is ez a felirat került, majd ebből a szellemiségből nőtt ki végül az a megbékélés-projekt és litánia, amelyet minden pénteken 12 órakor a lebombázott katedrális szentélyében a szabad ég alatt elmondanak.<sup>23</sup> A litánia teológiai érvelése a Róm 3,23 bűnértelmezésén nyugszik, s amely a litánia kezdősora is egyben: *„Mert nincs különbség, mivel mindenki vétkezett, és nélküli Isten dicsőségét...”*

Mára a szegkereszt-közösség (*Nagelkreuzgemeinschaft*) kiterjedt nemzetközi hálózattá vált, amely kb. 160 projektet foglal magában. A kereszt az isteni és a kölcsönös

<sup>22</sup> Oliver SCHUEGRAF: *Die Nagelkreuzgemeinschaft – Dem Heilshandeln Gottes eine Gestalt geben. Überlegungen aus Coventry zu einer Theologie der Versöhnung*, in: Susanne MUNZERT – Peter MUNZERT: *Quo vadis Kirche? Gestalt und Gestaltung von Kirche in den gegenwärtigen Transformationsprozessen. Joachim Tract zum 65. Geburtstag*, Kohlhammer, Stuttgart, 2005. 351.

<sup>23</sup> Lásd: <http://www.coventrycathedral.org.uk/ccn/the-coventry-litany-of-reconciliation/>, valamint: <https://nagelkreuz.org/> (utolsó meglekintés: 2019. nov. 11.)



megbocsátás jelképe lett. Szimbóluma annak, hogy egy történelmi tragédiának is lehetnek pozitív következményei. A szegkeresztből több is található szerte a világban, így Németországban is, ahol az egyiket éppen a szövetségesek által 1945-ben porig rombolt drezdai Frauenkirchében helyezték el, amelyet 60 év után, az 1994-ben elkezdett felújítási projektet követően, 2005-ben szenteltek fel újra.<sup>24</sup> A drezdai Frauenkirche 60 évig állt romokban Drezda belvárosában, a háborús szenvedések mementójaként. Újjáépítése nem csupán a polgári (civil) kezdeményezés követendő példája, hanem a megbékélés és újrakezds megjelenítése – a coventryi katedrálishoz hasonlóan.

### 5. A Háborús requiem *keletkezése és szövege*

Amikor az új coventryi katedrális láthatóan az elkészüléséhez közeledett, egy művészeti fesztivállal akarták összekötni a felszentelését. Erre az alkalomra kérték fel Benjamin Brittent, hogy írjon egy oratóriumot. Britten készséggel vállalta a megbízatást, tudva, hogy jóval többről van itt szó, mint alkalmi zenéről, amely egy új szakrális épület szentelésére készül. Leendő műve magában foglalja a sebek behegedésének lehetőségét, s egyben kifejezésre juttathatja saját maga háborúellenes álláspontját.<sup>25</sup> Az ősbemutató maga is jelképesnek mondható. A baritonszólót a német Dietrich-Fischer Diskau, a tenorszólót az angol Peter Pears énekelte. Eredetileg az lett volna Britten szándéka, hogy a szoprán szólómat az orosz Galina Visnyevszkaja énekelje, de ezt az elképzelést a hidegháború áthúzta, mert az orosz operaénekesnő nem kapott kiutazási engedélyt a Szovjetuniótól Angliába. Kérdésére, hogy miért nem, ezeket az érveket kapta válaszként: „*hogyan gondolja, ön, a szovjet asszony, hogy egy sorba áll egy némettel és egy angollal? És ha kormányunk nem mindenben ért egyet velük? ... A coventry székesegyházat a németek állították helyre.*”<sup>26</sup> Az ősbemutaton végül Heather Harper énekelte a szopránszólót, a nagyzenekart

---

<sup>24</sup> Vö.: Alexander VÖLKER: *Ort der Erinnerung, der Hoffnung und der Begegnung: Der Dienst des Kirchenraumes heute am Beispiel der wiederaufgebauten Frauenkirche in Dresden*, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*, 45(2006), Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2006. 11–33, itt: 27–31.

<sup>25</sup> WHITE: *Benjamin Britten élete és operái*, 35.

<sup>26</sup> Galina VISNYEVSKAJA: *Életem*, Századvég Kiadó, Budapest, 1994. 383. Érdekes, hogy az 1978-ban magyarul is megjelent White-könyvben az az indoklás, hogy az énekesnő szerződési kötelezettségei nem tették lehetővé, hogy énekeljen az ősbemutaton. (WHITE: *Britten élete és operái*, 81.)

Meredith Davis, a kamarazenekart<sup>27</sup> pedig maga Britten vezényelte. Később az első teljes DECCA által készített lemezfelvételen az eredeti elképzelés szerint már Galina Visnyevszkaja hallható.

Britten kezdettől fogva egy requiemben gondolkodott, azonban másképpen akarta megkomponálni, mintha csak a hagyományos latin gyászmisetételeket zenésítette volna meg. Olyan formát, s egyben olyan szöveget keresett, ami ellentétben áll a gyászmise imádságaival, félelmetes apokaliptikájával és vigasztalásával, de mégis hűen tükrözi és juttatja kifejezésre a háború okozta rémületet, szenvedést és kétségbeesést.<sup>28</sup> Így esett a választása az első világháborúban elesett angol költőre, Wilfred Owenre és kilenc költeményére.

Az angol költészetben az első világháborús költészetnek rendkívül jelentős szerepe van az emlékezőskultúrában, éppen úgy, mint ahogyan a magyar 1848–1849-es forradalom emlékezetében Petőfi Sándor költeményeinek.<sup>29</sup> Viszont nem hőskölteményekről, nem a hazaszeretet verseiről, s nem is a győzelmet hirdető ódákról van szó, hanem olyan lírai beszámolókról, amelyek közelebb vitték a hátszágban élők számára a háború borzalmaival. Az elbeszélők nem hősök, hanem leginkább áldozatok.<sup>30</sup> Az első világháború költészete szembement azzal a hazafias eszmével, amely a Horatiustól származó idézet alapján („*Dulce et Decorum est Pro patria mori*”) édes és tiszteletre méltó dolog meghalni a hazáért.<sup>31</sup> Owen éppen ezzel a címmel írja megrendítő versét, melyben egyenesen diadalra sóvárgó, régimódi hazugságnak mondja a horatiusi sorokat.

Wilfred Owen (1893–1918) több pályatársához hasonlóan önkéntesen lépett be a brit hadseregbe 1915-ben, majd tisztként vett részt a somme-i ütközetben. 1918-ban, egy héttel az első világháború vége előtt esett el az észak-franciaországi Ors közelében. Életében csupán néhány verse jelent meg nyomtatásban, az amúgy sem túl terjedelmes életműből. Vernon Duckworth Barker a *Nyugat* 1932/23-as számában egy rövid írásban emlékezik meg a fiatalon elhunyt angol költőről, s olyan alkotónak ábrázolja, akinek költészete a

---

<sup>27</sup> A mű előadói apparátusa: szoprán-, tenor-, és baritonszóló, gyermek- és vegyeskar, kamarazenekar és nagyzenekar, valamint orgona.

<sup>28</sup> WHITE: *Britten élete és operái*, 78.

<sup>29</sup> D. RÁCZ István: *Az első világháború az angol költészetben*, in: *Studia Litteraria*, LIV. évf., 2015, 3–4. szám. 125–132, itt: 125.

<sup>30</sup> D. RÁCZ: *Az első világháború*, 126.

<sup>31</sup> Uo., 127.

„lírai hajlam és a bánatos vonás” párosításának zsenialitása mentén bontakozott ki. Pacifista volt ő is, s egy olyan dologért halt meg, amelynek motívumiban nem hitt, de mégis föláldozta életét, mert meggyőződése szerint együtt kellett szenvednie a többiekkel. Owen számára a háború az ellenségeskedés és a szenvedés gigantikus szimbólumává válik.

*„A lövészárkok élményei hozták meg Wilfred Owen számára a katonának mint áldozatnak vízióját, s ez a vízió előtte lebegett mindvégig. A franciaországi szörnyű szenvedések, amikben ő is részt vett, és a polgári világ közönye arra készítette, hogy szólni kezdjen a háborúról. Föl akarta kelteni Anglia lelkiismeretét, a katonák helyett akart beszélni költészetével, akiknek nincs elég ügyességük, hogy a maguk érdekében megszólaljanak”*

– írja róla Barker.<sup>32</sup> Owen sajátos prófétai *ars poeticáját* egy készülő kötetének előszavában így fogalmazta meg – amelyet egyébként Britten a *Háborús requiem* mottójává is tett –: „Amit manapság a költő tehet, csak annyi, hogy figyelmeztessen.”<sup>33</sup>

Britten elképzelései, s főként pacifizmusa számára tehát kiváló szövegforrásnak bizonyultak Owen versei, amelyeket a latin nyelvű gyászmisetételek közé illesztett. Egyértelműen és autentikusan fejezik ki a költemények azt a borzalmat, amelyet Britten meg akart szóltatni a *War Requiem*ben, s ami ellen tudatosan lázadt, s aminek újbóli elkerülésére szüntelenül figyelmeztetni igyekezett. Várnai Péter megfogalmazása szerint

*„a mű egésze lenyűgöző. A »mai, de nem modern« megjelölés ebben az értelemben is helyénvaló. A mű mindenképpen a ma emberéhez szól, a mi háborúk utáni lelkiállapotunkat fejezi ki, irtózásunkat és félelmünket minden újabb háborútól. Hozzánk szól, még akkor is, ha eszközei – zenei eszközei! – gyakran félszázadosaknak, vagy esetleg még régebbieknek tűnnek.”<sup>34</sup>*

---

<sup>32</sup> Vernon DUCKWORTH BARKER: *Wilfred Owen*, in: Nyugat, 23(1932). Elérhető: <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00547/17135.htm> (utolsó megtekintés: 2019. nov. 11.)

<sup>33</sup> VÁRNAI Péter: *Oratóriumok könyve*, Zeneműkiadó, Budapest, 1972. 344.

<sup>34</sup> VÁRNAI: *Oratóriumok könyve*, 345.

## 6. Örök nyugalom és örök emlékeztetés – Teológiai kontrasztok és értelmezések a Háborús requiemben

A *Háborús requiem* egyik meghatározó gondolata az áldozattá válás apátiája. Miközben a gyászmise liturgikus tételei lényegében az elhunytért való könyörgés mentén a megváltást és a halál kínjaiból való megszabadulást és Krisztus általi megszabadítást tematizálják egy pozitív eszkatológiai reménység felől, aközben Britten művében az áldozattá válás ténye állandósul. A reménység nem reális abban az értelemben, hogy a háború borzalmai véget érése után annak belső, mentális pusztítása nem múlik el az azt átélő és megtapasztaló ember számára. A darab kezdetétől a végéig ez a negatív és kétségbeesett hang dominál. Az első tételben (*Introitus* és *Kyrie*) a zenekarban megszólaló harangszóra szinte cinikusan reflektál az Owen-vers (*Anthem for Doomed Youth – Halálra ítélt ifjúság himnusza*) „Leölteknek mily vészharang futja?”<sup>35</sup> vagy egy más – a brutalitást és ez eredeti „cattle” kifejezést jobban visszaadó fordítás szerint – „Mily harang szól azért, ki hull, mint a csorda.”<sup>36</sup> Ezzel az örök nyugalomért könyörgő imádság az emberi méltóság dehumanizálása feletti hektikus és nyughatatlan váddá lesz. Nem ritka a történelem során, hogy az ellenséget állatok képében ábrázolták, így reprezentálva a győztesek, illetve a leigázók kulturális fölényét.<sup>37</sup> Ebben az esetben a totális legyőzöttség és kiszolgáltatottság rezignált – és Owen által megtapasztalt – elismeréséről lehet szó. Különösen hangsúlyossá válik az áldozat-tipológia megjelenítése az *Offertorium*-tételben. A liturgikus tétel eredeti intenciója alapján ekkor történik az adományok összegyűjtése, aminek nem csupán diakóniai, hanem spirituális olvasata is van, mely szerint az ószövetségi templomi áldozattal szemben a felajánlás tárgya a keresztyének saját teste, melyet Istennek ajánlanak fel, s így a lelki istentisztelet realizálódik az állati áldozatok testi istentiszteletével szemben.<sup>38</sup> A gyászmisében ez azzal az intencióval történik, hogy a hívők az elhunytakért ajánlják fel Krisztusnak az áldozatot: „*Urunk: dicséretedre bemutatjuk az áldozatot, felajánljuk könyörgésünket. Fogadd el azokért a lelkekért, akikről ma megemlékezünk.*”

---

<sup>35</sup> Répás Róbert fordítása. Elérhető: [https://www.magyarulbabelben.net/works/en-hu/Owen%20C\\_Wilfred-1893](https://www.magyarulbabelben.net/works/en-hu/Owen%20C_Wilfred-1893) (utolsó megtekintés: 2019. nov. 11.)

<sup>36</sup> Raics István fordítása, in: VÁRNAI: *Oratóriumok könyve*, 346.

<sup>37</sup> Lásd: RÁCSOK Gabriella: *A képi megjelenítés etikája*, in: FAZAKAS Sándor: *A protestáns etika kézikönyve*, Kálvin Kiadó–Luther Kiadó, Budapest, 2017. 91–124, itt: 104.

<sup>38</sup> Jeremy DRISCOLL: *Ez történik a misén*, Bencés Kiadó, Pannonhalma, 2014. 68.

Britten ezen a ponton a következő – Pilinszky János szabadfordításával visszaadott – versét illeszti be a kompozícióba:

„Ábrahám tehát fölkelt, fát aprított és útnak indult. Vitte magával a tüzet és a kést. S hogy megérkeztek és megálltak, Izsák, az elsőszülött, így szól hozzám: Atyám, látom az előkészületeket, látom a tüzet és a kést, de hol a bárány az égő áldozathoz? – Akkor Ábrahám megkötözte a fiút, árkot húzott és kerítést emelt a máglya köré, s magasba emelte a kést, hogy megölje fiát. Mikor íme egy angyal szólt az égből, mondván: Ne emeld kezed a fiúra. Nézd, egy kos szarvánál fogva fönnakadt a bokorban; ajánld fel a Büszkeség Kosát helyette. – De az öreg inkább megölte fiát, s Európa fiainak felét.”<sup>39</sup>

A beillesztés két szempontból is izgalmas. Egyrészt, mert maga a liturgikus szöveg eleve utal az Ábrahámmal kötött szövetségre és a neki adott ígéretekre: „Vezesd el őket a halálból az életbe, amelyet egykor Ábrahámnak és választottaidnak megígértél.” („*Quam olim Abrae promisisti, et semini eius.*”) Másrészt viszont az áldozatnarratíva az eredeti Ábrahám-történet fordítottja szerint történik, miszerint az idősebb feláldozza a fiatalabbat (az eredeti Owen-vers címe is ezt emeli ki: *The Parable of the Old Men and the Young*). A *Háborús requiem* üzenete alapján pedig azt jelentené, hogy a háború értelmetlensége felelőtlenül szedett áldozatokat a fiatalabb nemzedékből az idősebb generációk révén.<sup>40</sup>

Britten *Requiemjének* másik nagy konfrontációja a latin *Requiem* eredeti intenciójával szemben a halál és feltámadás mentén rajzolódik ki. Miközben a gyászmise teológiája reménységet ad a feltámadás – azaz a Biblia alapján a halál vége felől (pl. Ézs 25,8; 1Kor 15,26), aközben Britten kompozíciója a halált mint utolsó tapasztalatot tematizálja. A gyászmise *Dies Irae*-szekvenciája (főként Mozart *Requiemje* óta) egyaránt szólaltatja meg az ítélet harsonáit, de ad egy pozitív eszkatológikus reménységet a feltámadásra és az örök életre nézve. A *Háborús requiemben* (a *Dies Irae* és a *Tuba mirum* szövegrészek után) azonban nem az ítélet és nem a feltámadás harsonái szólnak, hanem a beillesztett Owen-versben (*Voices*), miközben az oboák és a fuvolák riadót játszanak, a baritonszólo

<sup>39</sup> [PILINSZKY János:] *Háborús rekviem*, in: Új ember, 1966. december 25. Elérhető: <https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/PILINSZKY/pilinszky00373/pilinszky00691/pilinszky00691.html> (utolsó megtekintés: 2019. nov. 11.)

<sup>40</sup> Peter TSCHUGGNALL: *Abrahams Opfer – eine anstößige Erzählung über den Glauben? Dichterische Varianten — Philosophische und psychologische Rezeption — Literaturwissenschaftliche und theologische Befragung*, in: Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte, 46. Jhrg., 1994, 4. Heft. 289–318, itt: 301.

lemondóan énekel az alkonyban szomorúan megszólaló kürtökről mint a reménytelenség hangjairól. Bizonyos értelemben fordított hatása van a *Liber scriptus*-tétel után megszólaló betétdalnak. A latin szekvencia megzenésítése az utolsó nap izgatott remegését interpretálja, s ezt az affektust átviszi Britten a beékelten Owen-vers megzenésítésére (*The Next War*), ahol a két férfi szólólista pattogós, hektikus duettet énekel. Azonban nem az utolsó nap félelme és rettegése jelenik meg a kettősben, hanem a bajtársként megjelenő halál barátsága. A *Dies Irae*-tételben még két Owen-betétdal szerepel. Az egyik a „*Sonnet on Seeing a Piece of Our Heavy Artillery Brought into Action*”. A *Confutatis maledictis* latin szekvencia-versszak után beillesztett tétel megkapó hasonlatot használ: az ég felé mutató fegyver képe mögött akár Krisztus keresztségét is láthatnánk. A fegyver azonban ellenkezőként nem a megváltás és az üdvösség eszköze, hanem az Isten átkának a tárgya. A *Dies Irae* záró sorai előtt még egy Owen-vers (*Hiábavalóság – Futility*) került beillesztésre. S míg a latin szekvenciaszöveg a „könnyel áradó” utolsó napon megkegyelmező Krisztushoz könyörög, addig Britten az Owen-verssel egy elesett katona elvesztett életének visszaadhatatlanságát siratja meg: a reménységet adó napfény is csődöt mond, a záró sor szerint: „*napfény, botor a heved?*”<sup>41</sup>

A *Sanctus*-tételben ismételten különösen érzékelhető a kontraszt az eredeti misetétel teológiai meghatározottsága és a *Háborús requiem* értelmezése között. Miután a kórus impozáns rézfúvós kíséretben Isten határtalan nagyságát juttatja kifejezésre, az utána következő Owen-betétdal (*The End*) az ember halandósága feletti lemondó és rezignált siratóként értelmezhető.<sup>42</sup> Maga a mű zárása (*Libera me*) is – még ha megnyugtató, szinte altatószerű és egyben katartikus a zene affektusa – a végső álom realitását ábrázolja.

„Megölt ellenséged vagyok, barátom.  
Megfagyta, még e sötétben is látom,  
Tegnap, mikor átdöftél testemen.  
Védtem magam, de ellankadt kezem.  
Aludjunk hát...”<sup>43</sup>

<sup>41</sup> Wilfred OWEN: *Futility*, ford. Kálnoky László. Elérhető: [https://www.magyarulbabelben.net/works/en/Owen%2C\\_Wilfred-1893/Futility](https://www.magyarulbabelben.net/works/en/Owen%2C_Wilfred-1893/Futility) (utolsó megtekintés: 2019. nov. 11.)

<sup>42</sup> HANHEIDE: *Pace*, 152.

<sup>43</sup> Wilfred OWEN: *Strange Meeting*, ford. Kappanyos András. Elérhető: [https://www.magyarulbabelben.net/works/en/Owen%2C\\_Wilfred-1893/Strange\\_Meeting/hu/15167-K%C3%BCI%C3%B6n%C3%B6s\\_tal%C3%A1lkoz%C3%A1s](https://www.magyarulbabelben.net/works/en/Owen%2C_Wilfred-1893/Strange_Meeting/hu/15167-K%C3%BCI%C3%B6n%C3%B6s_tal%C3%A1lkoz%C3%A1s) (utolsó megtekintés: 2019. nov. 11.)

Így szól Owen *Különös találkozás* (*Strange Meeting*) című verse. A zenei megformálás során a két férfi szólista egy német és egy angol katonát személyesít meg. Az angol katona maga a költő lenne, a német katona pedig az, akit a költő ölt meg.<sup>44</sup> (Egyébként éppen ez a vers volt az, amit miután Britten 1957-ben hallott a rádióban, a *Háborús requiem* szerkesztésének alapötletét adta a komponista számára.<sup>45</sup>) A különlegesen bensőséges duettet (tulajdonképpen egymásnak énekel a két szólista altatódalt<sup>46</sup>) a teljes kórus (gyermek- és vegyeskar), valamint a szoprán szóló a gyászmise állandó részeihez nem tartozó „In paradisum deducant te Angeli” (Az angyalok vezessenek a paradicsomba) latin szövegével kíséri, s itt éri el a mű a maga pozitív tetőpontját. Kétségtelenül ez lesz a megbékélés hangja, amit az ősbemutató alkalmá mindenképpen megkívánt. A mű elején megszólaló tritonus-kondulással (fisz-c) kísért kórossal („Requiescat in pace. Amen. – Nyugodjanak békében. Ámen.) ér véget a Háborús Requiem.

Viszont nem csupán a kontraszt jelenik meg az eredeti gyászmise teológiai üzenete és a Britten által megkomponált emlékezés és emlékeztetés között. Az „Agnus Dei” tételben a zeneszerző gyakorlatilag egybeszővi a hagyományos miseszöveget az ide választott Owen verssel, amely egy háborúban szétlőtt útszéli feszületről szól.<sup>47</sup> Ez a csatatéren jelenlévő Krisztus a háborúban szenvedő katonákkal való szolidaritását jelentheti.<sup>48</sup>

## **7. Összegzés – Egy zenei bizonyágtétel a megbékélés lehetősége mellett**

Britten *Háborús requiemje* páratlan a maga nemében. Egyszerre adja vissza az európai keresztyén hagyományban gyökerező gyászmise eredeti teológiai gondolatát és kulturális értelmezését, ugyanakkor megkérdőjelezi, hogy a hagyományos szakrális rítusok valóban elegendőek-e ahhoz, hogy segítségül legyenek a második világháború borzalmainak feldolgozásához, az emlékek gyógyításához. Miközben a rituális szövegek segítenek

---

<sup>44</sup> WHITE: *Britten élete és operái*, 79.

<sup>45</sup> Uo., 78.

<sup>46</sup> VÁRNAI: *Oratóriumok könyve*, 348.

<sup>47</sup> Uo.

<sup>48</sup> HANHEIDE: *Pace*, 153.

az egyén és a közösség számára megfogalmazni a veszteséget,<sup>49</sup> aközben nem lehet elhallgatni a veszteség mögött meghúzódó igazságot. A megbékélés ebben az esetben nem a feledés módszerével történik, hanem az emlékeztetés metodikájával. Ami azonban konzekvensen időtállóvá és időfelettivé teszi Britten alkotását, az az, hogy nem a személyes számonkérés és megtorlás szintjén emlékezik. Nem embereket ítél el, nem is feltétlenül a másik emberben testet öltő ellenséget (igen szép példa erre az angol és a német katona kettőse), hanem a háborút magát. Meggyőződéses pacifistaként nyilvánvalóan maga a háború lehetett Britten számára a legnagyobb ellenség, amely ellen „*minden hanggal*” küzdeni igyekezett.

Miközben a keresztyén teológia a 20. század folyamán csak fokozatosan jutott el arra teológiai meggyőződésre, hogy fel merje vállalni a háborúellenesség narratíváját, s megfogalmazza az igazságos háborúval szemben az igazságos béke elvét, aközben a művészet már jóval hamarabb kifejezésre jutatta e téren a maga sajátos próféta-kritikai meglátásait. Ez érthető is, hiszen a teológiai meggyőződés számos szempont figyelembevételével alakult ki, s egyértelműen és abszolút módon letenni a voksot a pacifizmus mellett éppen annyira járhatatlan út lett volna, mint kritikátlanul legitimálni minden fegyveres beavatkozást, amelyet egy szebb és jobb élet reményében fogantatosítottak volna. Alapvetően egyfajta objektivitás mentén lehetett csak teológiailag a háború és béke feszültségéről beszélni. Azonban az utóbbi esztendőekben úgy tűnik, hogy az igazságos béke irányába lendül ki a mérleg nyelve,<sup>50</sup> s a teológiának azt a feladatot szánják, hogy a politikai realitásokkal szemben egy szigorú értelemben vett pacifizmust vegyen védelmébe.<sup>51</sup> Viszont a művészet és maga az alkotó művész sosem adhatja fel a maga radikális szubjektivitását olyan kérdésekben, amelyek többek között a politika és a teológia számára jóval árnyaltabb és meggondoltabb mérlegelést igényelnek. Még akkor sem, ha létezik egy olyan definíció a művészet számára, amely megkérdőjelezi, hogy a maga sajátos esztétikai és „*l'art pour l'art*” funkcióján túl politikai vagy társadalmi kérdésekben való állásfoglalást

---

<sup>49</sup> HÉZSER Gábor: *Pasztorálpszichológiai szempontok az istentisztelet útkereséséhez. Elméletek és gyakorlati lehetőségek*, Kálvin Kiadó, Budapest, 2005. 70–71.

<sup>50</sup> Lásd többek között: Ulrich H. J. KÖRTNER: „*Gerechter Friede – „gerechter Krieg*”. *Christliche Friedensethik vor neuen Herausforderungen*, in: *Zeitschrift für Theologie und Kirche*, 100. Jhrg., 2003, 3. Heft. 348–377.

<sup>51</sup> Hartmut VON SASS: *Politik des Pazifismus. Eine theologische Verteidigung*, in: *Zeitschrift für evangelische Ethik*, 60. Jhrg., 2016, 1. Heft. 41–47, itt: 47.



célként tűzzön ki maga elé.<sup>52</sup> A huszadik század kellő okot szolgáltatott arra, hogy ennek az elgondolásnak a létjogosultsága megkérdőjeleződhessen. Jóllehet, a művészet elsődleges célja nem a politikai igazságszolgáltatás vagy kétes politikai törekvések legitimálása – bár mindkettőre bőven van példa a 20. században –, mégsem hallgathatja el a maga prófétai felismeréseit, hiszen éppen a művészet kínálkozik leginkább annak a fórumnak és kommunikációs csatornának, amely képes akár évszázadokon át megőrizni az alkotó művész erkölcsi jellemétől függően annak morális ítéletét vagy elismerését. Végző soron pedig, éppen a művészet nyelvén szólva: „*Vétkesek közt, cinkos, aki néma.*” (Babits Mihály: *Jónás könyve*) Benjamin Britten *War Requiem*-je azon alkotások legkiválóbbika, amely képes volt emlékezni, emlékeztetni, és az utókor számára szüntelenül figyelmeztetni, így szólaltatva meg a megbékélés hangját templomban és koncerttermekben, hívőknek és vallástalanoknak egyaránt.

### Felhasznált irodalom

- ADORNO, Theodor W.: *Elkötelezettség*, in: Uő.: *A művészet és a művészetek*, Helikon, Budapest, 1998.
- ADORNO, Theodor W.: *Philosophie der Neuen Musik*, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Band 12., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1975.
- Ágostai hitvallás. A Magyarországi Evangélikus Egyház Hitvallási iratai 2.*, Luther Kiadó, Budapest, 2008.
- Apológia, az Ágostai hitvallás védőirata. A Magyarországi Evangélikus Egyház Hitvallási iratai 3.*, Luther Kiadó, Budapest, 2017.
- BEIER, Sarah-Lisa: *Benjamin Britten als Friedenskomponist. Perspektiven Zur Musikvermittlung*, Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main, 2017.
- D. RÁCZ István: *Az első világháború az angol költészetben*, in: *Studia Litteraria*, LIV. évf., 2015, 3–4. szám. 125–132.
- DRISCOLL, Jeremy: *Ez történik a misén*, Bencés Kiadó, Pannonhalma, 2014.
- DUCKWORTH BARKER, Vernon: *Wilfred Owen*, in: *Nyugat*, 23(1932), elérhető: <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00547/17135.htm> (utolsó megtekintés: 2019. nov. 11.)
- HANHEIDE, Stefan: *Pace. Musik zwischen Krieg und Frieden. Vierzig Werkporträts*, Bärenreiter–Kassel–Basel–London–New York–Praha, 2007.

---

<sup>52</sup> Michael MEYER-BLANCK: *Gottesdienstlehre*, Mohr Siebeck, Tübingen, 2011. 29.

- HENCKEL, Dietrich: *Urbizid – Stadtmord. Eine Skizze*, in: HEMPEL, Leon – BARTELS, Marie – MARKWART, Thomas (hg.): *Aufbruch ins Unversicherbare. Zum Katastrophendiskurs der Gegenwart*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2013. 397–420.
- HÉZSER Gábor: *Pasztorálszichológiai szempontok az istentisztelet útkereséséhez. Elméletek és gyakorlati lehetőségek*, Kálvin Kiadó, Budapest, 2005.
- KAPPNER, Gerhard: *Lateinische Totenmesse und deutsche Begräbnismusik*, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*, 27(1983), Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1983. 118–134.
- KÖRTNER, Ulrich H. J.: „*Gerechter Friede – gerechter Krieg*”. *Christliche Friedensethik vor neuen Herausforderungen*, in: *Zeitschrift für Theologie und Kirche*, 100. Jhrg., 2003, 3. Heft. 348–377.
- LUTHER, Martin: *Die Vorrede zu der Sammlung der Begräbnislieder 1542*, in: *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe* 35., Hermann Böhlau Nachfolger, Weimar, 1923. 478–481.
- MEYER-BLANCK, Michael: *Gottesdienstlehre*, Mohr Siebeck, Tübingen, 2011.
- MIES, Paul: *Trauermusiken von Heinrich Schütz bis Benjamin Britten. Probleme und Gestaltungen*, in: *Musica Sacra*, 93. Jahrg., 1973, 4. Heft. 206–214.
- PILINSZKY János: *Háborús rekviem*, in: *Új ember*, 1966. december 25. Elérhető: <https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/PILINSZKY/pilinszky00373/pilinszky00691/pilinszky00691.html> (utolsó megtekintés: 2019. nov. 11.)
- RÁCSOK Gabriella: *A képi megjelenítés etikája*, in: FAZAKAS Sándor: *A protestáns etika kézikönyve*, Kálvin Kiadó–Luther Kiadó, Budapest, 2017. 91–124.
- Requiem* (szócikk), in: DAHLHAUS, Carl – HEINRICH, Hans (szerk.): *Zenei lexikon*, Zeneműkiadó, Budapest, 1985, III. k. 212.
- SASS, Hartmut Von: *Politik des Pazifismus. Eine theologische Verteidigung*, in: *Zeitschrift für evangelische Ethik*, 60. Jhrg., 2016, 1. Heft. 41–47.
- SCHAARWÄCHTER, Jürgen: „*as ani-war as possible*”: *Versuch einer Annäherung an Benjamin Britten's Pazifismus*, in: *Die Musikforschung*, 59. Jahrg., 2006, 2. Heft. 149–160.
- SCHUEGRAF, Oliver: *Die Nagelkreuzgemeinschaft – Dem Heilshandeln Gottes eine Gestalt geben. Überlegungen aus Coventry zu einer Theologie der Versöhnung*, in: MUNZERT, Susanne – MUNZERT, Peter: *Quo vadis Kirche? Gestalt und Gestaltung von Kirche in den gegenwärtigen Transformationsprozessen. Joachim Track zum 65. Geburtstag*, Kohlhammer, Stuttgart, 2005. 351–363.
- SCHÜSSLER-BACH, Kerstin: *Das Echo der Versöhnung*, in: <https://www1.wdr.de/orchester-und-chor/startseite/war-requiem100.pdf> (utolsó megtekintés: 2019. nov. 11.)
- TSCHUGGNALL, Peter: *Abrahams Opfer - eine anstößige Erzählung über den Glauben? Dichterische Varianten — Philosophische und psychologische Rezeption — Literaturwissenschaftliche und theologische Befragung*, in: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*, 46. Jhrg., 1994, 4. Heft. 289–318.

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

VISNYEVSZKAJA, Galina: *Életem*, Századvég Kiadó, Budapest, 1994.

VÖLKER, Alexander: *Ort der Erinnerung, der Hoffnung und der Begegnung: Der Dienst des Kirchenraumes heute am Beispiel der wiederaufgebauten Frauenkirche in Dresden*, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*, 45(2006), Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2006. 11–33.

WHITE, Eric Walter: *Benjamin Britten élete és operái*, Zeneműkiadó, Budapest, 1978.

WISCHNEWSKAJA, Galina: *Galina. Erinnerungen einer Primadonna*. München, 2000.