

A XVI. SZÁZADI ITÁLIA ZENÉJÉNEK MŰFAJI SOKSZÍNŰSÉGE Út az operáig

Diverzitás és egység a vokális műfajokban

A XV. század elején a muzsikuskok egyre inkább felhagytak az *Ars nova* egyszerűbb verses műdalainak komponálásával. Ez a tendencia egybeesett a volgare nyelvű költészet hanyatlásával. A latin iránti elköteleződés kiszorította a köznyelvet, és fokozatosan az antik nyelvet tette meg a humanista újjászületés zászlóvivőjének. Csupán a század utolsó húsz évében jelentek meg újra az olasz nyelvű énekek a korabeli politika és kultúra két meghatározó személyiségének kezdeményezésére. Lorenzo il Magnifico Firenzében a karneváli dalok indultak hódító útjuknak, Isabella d'Este mantovai udvarában pedig virágzó zenei élettel, és a madrigál „szülőatyjának”, a frottolának kialakulásával találkozunk. A farsangi dalokat, a frottolát és az ezzel egyidőben létrejövő XVI. századi formákat, a villanellákat, a kisebb dalokat és táncénekeket közös stílusvonásaik egyesítik, a strófaszervezetük az, amely a változatosságot és zenei tartalmukat döntően meghatározza (az első versszak dallama ismétlődik a következő versszakban is). Ekkorra a népköltészet meghatározó szerephez jut a szépirodalomban, így a dialektusok használata a többszólamú zenében is megjelenik (villanelle alla napoletana stb.) Ezeket a kompozíciókat a homofón akkord írás jellemzi, három vagy négy szólam, melyek főként énekhangra íródtak, de csak a legmagasabb szólamot énekelték, a többi hangszeres kíséret játszotta, amely a leggyakrabban lanton szólalt meg.

A Cinquecento olasz madrigál-irodalmának és az önállósuló hangszeres muzsikának ötvözése (lant, gamba, orgona, csembaló) olyan zenét érlelt, mely az egyéni érzelmekre helyezte a hangsúlyt, és amelyből ezeknek az érzelmeknek a legmagasabb műformája születik, a zenedráma.¹ Ekkorra végérvényesen szétvált a latin nyelvű nemzetközi egyházi zene és az anyanyelven megszólaló világi zene. Ez utóbbit a francia chanson, az olasz frottola, villanella, a spanyol villancico, a német Lied és az angol aire képviseli. E műfajok elsősorban polgári

¹ Molnár Antal: A zenetörténet szociológiája, Kultúra és tudomány, Budapest, Franklin-társulat, 1923, 58.

körben terjedtek el, ezért lehet a nevük is nemzeti nyelvű.² A klasszikus madrigálban egységesedő különböző formák egymás mellett - részben elkülöníthető módon - éltek és váltak népszerűvé. A kompozíciók diverzitását nem annyira a zenei eltérésekben, mint az egyes területek nyelvi, dialektális minőségében, költészeti stílusjegyeiben, hagyományáiban kell keresni.

Költészet és zene találkozása

A század elején a szépírók között ismételen felmerült az úgynevezett „nyelvkérdés”. Ekkor széles körben megfogalmazódott az igény, hogy leküzdjék a nyelvjárások okozta határokat, és sürgetővé vált az egységes olasz nyelvnek és közös irodalmi modelljének meghatározása. A vita egyik első és egyben legaktívabb résztvevője a velencei Pietro Bembo (1470 - 1547) volt. Filológusként, kritikusként, költőként egyaránt pontosan körvonalazta a megújuló kultúra alaptéziseit: a szabályokat, az olasz nyelv kánonját a Trecento irodalmában kell keresni, különösképpen Petrarca költészetében és Boccaccio prózájában. Bembo lett tehát a reneszánsz petrarkizmus kezdeményezője. *Asolani* című költeményében (1505) fektette le iskolájának alapjait, mely szerelmes költeménynek és a platóni filozófiának mesterei társítása. Értekezése, a *Prose della volgar lingua* (1525) pedig kimondja, hogy Petrarca nyelve az olasz költészet abszolút és legfőbb nyelve. Petrarca és a *Daloskönyv* (*Canzoniere*) volt a modell, amelyből a költők az irodalmi alkotások szabályait (szókincs, változatosság, stílus) és kifejező eszközeit elsajátíthatták. A Cinquecento szerelmi költészete üdvözölte Bembo útmutatását, és ritka kivételektől eltekintve kialakult az egységes petrarkizmus. A madrigálok dallamai Petrarca, Boccaccio és Dante nyelvén szóltak, és elsősorban a XVI. század legnagyobb költőinek: Jacopo Sannazaro, Ludovico Ariosto és a többi petrarkista, maga Bembo, Giovanni della Casa, Annibal Caro, Luigi Tansillo, majd Torquato Tasso, Giovan Battista Guarini művészetét zengték.³ A műfaj és a stílus egységére erős kifejezőképességében rejtett: a művészi leleményt, a színezetek sokféleségét a madrigálok újszerű hangzása tette teljessé.

² Szabó Zsolt: A zenei szaknyelv néhány kérdése. Magyar nyelvőr, 2000.1.38.

³ Murray Steib: Reader's Guide to Music: History, Theory and Criticism, Routledge, 2013, 414.

Karneváli dalok

A műfaj kialakulása erősen kötődik Firenzéhez. Lorenzo De 'Medici (1448 - 1492) a firenzei nép szórakoztatására új, könnyed műsorok bemutatását szorgalmazta. Maszkabálokat, diadalmeneteket rendeztek, és allegorikus szekereket vonultattak fel a reneszánsz központjában. Az alkalmak során vadonatúj keletkezésű, három vagy négyszólamú karneváli dalokat énekeltek. A kortárs költők verseire írt dalok, szerelmi vagy játékos témákat dolgoztak fel, állandó karaktereket mutattak be (tipi fissi), vagy széleskörben ismert mitológiai eseményeket jelenítettek meg parodizált formában. A kompozíciók között találjuk Alessandro Coppinus, Alessandro Agricola és a flamand művész Heinrich Isaac alkotásait. 1513-ban az új Medici-pápa, X.Leó megválasztásának alkalmából tartott ünnepélyen került bemutatásra az a karneváli dal, mely szerzőjére, Niccolò Machiavellire oly jellemző módon szarkazmussal teli hangnemben íródott, zenéjét pedig Alessandro Coppinus zeneszerzőnek tulajdonítják.

De' diavoli iscacciati di cielo

Già fummo, or non siam più,
Spirti beati; per la superbia nostra
siàno stati dal ciel tutti scacciati;
e in questa città vostra
abbian preso il governo,
perché qui si dimostra
confusion, dolor più che in inferno.
ocsmányt.

Az ördögök éneke

Szellemünk fény volt, de már nem világol,
vad gőgüinktől kilobbant,
letaszítottunk a menny magasából;
most itt, városotokban
ragadtuk meg a kormányt,
mivel még a pokolban
sem lehattünk több bünt s ennyire

Bittei Lajos fordítása

A vers szerkezete: A b A b, c b C. Zenei szerkezete: a a. A kompozíció inkább hasonlít a frottólákhöz, mintsem a madrigálokhoz, jóllehet már megjelenik benne egy bizonyos kadenciára emlékeztető dallamív. Jellemzően homoritmikus felépítésű, himnuszhoz hasonló szerkezetű, hangsúlyos felső szólammal. Ehhez a petrarkista verselésű hagyományhoz, és az azt harmonikusan követő intonáció használatához egészen az 1530-as évekig ragaszkodtak a szerzők.⁴

⁴ Renato Chiesa: Machiavelli e la musica. Rivista Italiana di Musicologia Vol. 4 (1969), 10.

Già fu - - mo, hor non siam più spir - - ti be - - a - -
 ti; Per la su - per - bia no - - - - - stra.

Alessandro Coppinus: Già fummo, or non siam più spirti beati 1-16.ütem
<https://www.youtube.com/watch?v=VTxKK20gggA>

Frottolák

A műfaj fellendüléséhez, mint már említettük, nagyban hozzájárult Isabella D'Este (1474-1539). A művészetpártoló nemeshölgy Francesco Gonzagával kötött házassága a mantovai udvart igazi virágzó költészeti-zenei központtá tette, ahol egy új műfaj volt kialakulóban, mind inkább kiszorítva a flamand eredetű chansonokat. A frottola a balladából származó, népszerű költői forma elnevezése, mely 6-8 soros versszakokból állt. A darabok zenei kompozíciója azonban különböző költői formákon keresztül indult fejlődésnek. Megkülönböztethető a valódi frottola, a strambotto, és a szintén népi eredetű óda, a capitulo, a szonett, és a canzona.⁵ Isabella d'Este a frottolák komponálására Pó-völgyi muzikusokat kért fel: többek között a veronai Marchetto Cara, Bartolomeo Tromboncino, és Michele Pesenti álltak szolgálatában. A mantovai műhelymunka gyümölcseként négyszólamú homofon darabok születtek, amelyekben a hangsúlyos dallam a felsőbb szólamban, míg a kísérő szólam tipikusan a basszus harmóniáiban mozgott.

⁵ Dr. Arany János: Zenetörténeti vázlatok, Debreceni Református Hittudományi Egyetem, 2017.42.

Bartolomeo Tromboncino harsonaművész volt, amint azt a neve is jelzi (trombone=harsona), aki olykor ebben, máskor komponista minőségében tevékenykedett. Szakrális zenét is komponált: tizenhét laude, motetták és a *Jeremiás lamentációi* fűződnek a nevéhez. Vallásos munkái is a XVI. század elejét meghatározó konzervatívabb zenéhez illeszkednek, amelyek a *cantus firmus*-tól eltérően nem imitatív polifóniát alkalmaznak. A frottolák, amelyek munkásságának legjelentősebb részét képezik (összesen 176), sokkal változatosabbak, mint a másik híres frottoló szerző, Marchetto Cara alkotásai, és bennük a polifónia egy magasabb fokához érkezik el, mint a korábbi énekekben. Ily módon közvetlenül a madrigálok előlegezik, amelyek első gyűjteménye Tromboncino életének végén, szülővárosában jelent meg, Philippe Verdelot kiadásában. Tromboncino késői frottolái és a korai madrigálok közötti eltérések voltaképpen nem annyira zeneiek voltak, inkább az általuk feldolgozott vers struktúrájában keresendők. 1490 és 1520 között a frottoló széles körben elterjedt, különösen az északi és a közép-itáliai udvarokban. Mantova mellett Urbinóban, Velencében, Firenzében és Rómában is nagy népszerűségnek örvendett. Petrarca, Galeotto, Sannazaro verseinek, valamint Michelangelo *Come haro dunque ardire* című alkotásának megzenésítései is szerepeltek az 1518-ban megjelent Tromboncino-gyűjteményben.⁶ A velencei Ottaviano Petruccinak köszönhető, hogy az első frottolák nyomtatásban is megjelentek. 1504 és 1514 között 11 darabot jelentetett meg, ez alapján lehetővé válik a műfaj fejlődésének nyomon követése, elsősorban a költői szövegek tekintetében. 1498-ban a velencei könyvnyomtató mozgatható karakterekkel forradalmasította a kottanyomtatást. Az alapelv már használatos volt a könyvnyomtatásban: Gutenberg kézi öntőeszköze segítségével nagy számban, egyedileg és pontosan gyártható és méretezhető karaktereket és szimbólumokat vihettek sajtó alá. Ennek a technikának köszönhetően a kottanyomtatás Petruccit Európa első fontos zenei kiadójává tette, és a következő évtizedekben Velence az európai zenekiadás központjává vált.

⁶ Eleinte a kevésbé ismert Serafino Aquilano, Nicolò da Correggio és más költők műveit sokszorosította, majd a műfaj legnagyobb szerzőinek, Petrarca, Bembo, Poliziano és Sannazaro verseinek megzenésítői kerültek népszerűsítésre.

Bartho. L.

Incipit lamentatio hieremie prophete Aleph. Quomodo sedet sola ciuitas

plena populo facta est quasi vidua domina gentium Princeps potencie facta est sub tributo

Heroy. Plorans plorauit in nocte Et lacrimae eius in maxillis eius

Incipit lamentatio hieremie prophete Aleph. Quomodo sedet sola ciuitas plena populo facta est quasi

vidua domina gentium Princeps potencie facta est sub tributo Heroy. Plorans plorauit in nocte

Et lacrimae eius in maxillis eius

Tromboncino: Jeremiás lamentációi tenor szólama, részlet. Facsimile. Ottaviano Petrucci, 1506. Museo internazionale e biblioteca della musica (Bologna)

<https://www.youtube.com/watch?v=VGhsLOspDgU>

Igen nagy áttörést jelentenek ebből az időszakból a Franciscus Bossinensis által kiadott lant kíséretes frottolák (*Intabulate da cantare con accompagnamento di liuto*, 1509 - 1511), valamint az Andrea Antico által közzétett orgona átíratok (*Frottole intabulate da sonare organi libro primo*, 1517). Az eredetileg vokális kompozíciókat a minél teljesebb hangzás érdekében az instrumentális zenében fioriturák gazdagítják, néhol a különböző szólamok eloszlása is módosul. A *Frottole intabulate* darabjai így könnyedebbek lesznek, és kiemelik az eredeti énekszólamot. Antico kiadása azért is egyedülálló, mert a borító emblemikus ábrája, a csembalón játszó ifjú elárulja, hogy a darabok más billentyűs hangszerre is alkalmazhatók. Antico frottoláival a XVI. századi orgonaművészet jelentős fejlődésnek indult. A vokális zenei mintákat sikeresen ültette át orgonára, így a nemes instrumentum más billentyűs hangszerekkel egyenértékű lett a világi zenében.⁷ Hatására 1523-tól, további kiadványokkal gazdagodott az itáliai orgonairodalom. Marco Antonio Cavazzoni közzéteszi a *Ricercari*,

⁷ Diego Cannizzaro: *La musica per organo e clavicembalo nei regni di Napoli e di Sicilia tra XVI e XVII secolo*. 2004, 1.

Motetti, Canzoni első könyvét, majd Gerolamo Cavazzoni, Jacopo Fogliano, Girolamo Parabosco, Annibale Padovano publikálnak orgonaelméleti írásokat.



18 Andrea Antico: Amor quando fioriva mia speme 1-15.ütem.

https://www.youtube.com/watch?v=I96s_iVFq_g

Villanellák (canzon villanesca, villanella alla napoletana)

A műfaj 1540-50 körül alakult ki Nápolyban, és onnan egész Itáliában, majd az Alpokon túlra is elterjedt. A költők a szövegeket eleinte nápolyi nyelvjárásban, majd olaszul (volgare), olykor mesterséges népies formában írták. Szerelmi témát dolgozott fel, játékos felhanggal. A verssorok jellemzően 11 szótagúak voltak. A zene háromszólamú, általában két szoprán és egy basszus, homofon stílusú, élénk, könnyed karakterű. Ide sorolhatjuk Baldassarre Donato és Antonio Scandello dalgyűjteményeit. A későbbi madrigálszerzők is írtak villanellákat, köztük Luca Marenzio és Orlando di Lasso is. Antonio Scandello könnyed hangvételű villanellája jól egyesíti a műfaj sajátosságait. A muzsikálás örömeinek ünnepe nemcsak a szöveg, de a zenei téma is jól visszaadja. A világi zene gyöngyszemei voltak ezek a dalok, melyek nagy népszerűségnek örvendtek.

Voria che tu cantassi una canzone
Quando mi stai sonando la viola
E che dicessi fa mi la mi sol la.⁸

Zengjen csak éneked,
Míg játszol a gambán,
Szóljon a fá mi lá mi szó lá!

S
Vor - ria che tu can - ta - ss' u - na can - zo - ne, vor - ria che tu can - ta - ss' u -
A
Vor - ria che tu can - ta - ss' u - na can - zo - ne, vor - ria che tu can - ta - ss' u -
T
Vor - ria che tu can - ta - ss' u - na can - zo - ne, vor - ria che tu can - ta - ss' u -
B
Vor - ria che tu can - ta - ss' u - na can - zo - ne, vor - ria che tu can - ta - ss' u -

6
na can - zone, quan - do mi stai sonando, quando mi stai sonan - do la vio - la, e che di -
na canzo - ne, quan - do mi stai sonando, quando mi stai sonan - do la vi - o - la, e che di - ces -
na canzo - ne, quan - do mi stai sonando, quando mi stai so - nando la vi - o - la, e che dices - si,
na canzo - ne, quan - do mi stai sonando, quando mi stai sonan - do la vi - o - la, e che dices -

Antonio Scandello: Voria che tu cantasse una canzone 1-10.ütem

<https://www.youtube.com/watch?v=qsoxz4iCLOY>

Canzonetták és ballettók

A század vége felé két másik világi forma is megjelent: a canzonetta és a balletto. A canzonetta rövid vokális kompozíció, mely általában 3-4, vagy hatszólamú volt. Strófaszerkezetük és tartalmuk is könnyed, boldogsággal teli, homofón stílusú. A leghíresebb szerzők között találjuk Palestrinát, Orazio Vecchit, és Monteverdit.

Ahogy az a nevéből is kiderül, a ballettót alapvetően tánczenének szánták, ugyanakkor csupán instrumentális előadásra is tökéletesen megfeleltek. Általában ötszólamúak voltak. Kiemelkedő ritmikai intenzitását erősíti a „fa-la-

⁸ Villanelle e vilotte a quattro voci dispari. Antonio Scandello: Voria che tu cantasse una canzone, fordítás tőlem. (J-Z.E.)

la” szótagok jellegzetes ismétlése. Az első nagy sikerű balletto gyűjtemény Giovanni Giacomo Gastoldi (1556-1622) nevéhez fűződik, 1591-ből. Gastolditól maradtak fenn misék, motetták és madrigálok is. 1594-ben megjelentették a háromszólamú ballettoit. (*Primo libro di Balletti a tre voci per cantare, sonare e ballare*) A canzonetták örökségének eleven őrzője a híres angol karácsonyi dal, a *Deck the halls*, melyben áttörő erővel szólal meg a fa-la-la motívum. A ma ismert dallam Thomas Oliphant átirata, melyet egy eredetileg walesi népdalhoz készített.⁹

A klasszikus madrigál születése

A madrigál az olasz eredetű lírai-zenei formák Észak-Itáliában a XIV. század kezdete óta kimutatható elnevezése. Anyanyelvi szövegű, egyszerű szerkezetű költemény, melyre rendszerint 2-3 szólamú zenedarabot írtak. A madrigál költeményben elbeszélte szerelmi jelenet, gyakran pasztorális természeti képhez kapcsolódik, de hordozhat (olykor allegorikus formába öntött) didaktikus, satirikus, politikai tartalmakat is. Formai felépítésének változékonysága miatt a madrigál nem tartozott az olasz költészet emelkedett stílusához. Egyszerűségéről és mesterkéletlenségéről volt ismert. Irodalmi műfajjá csak a XIV. század közepén, Petrarca, Soldanieri és Sacchetti költészete révén vált ez az elsősorban megzenésítésre szánt versforma.

A zenei kompozícióik kb. 1530-1620 közötti története három szakaszra osztható. Az 1550-ig tartó első szakasz legfőbb mestere a francia, de Itáliában tevékenykedő Verdelot, az itáliai Festa, később Della Viola és a németalföldi Arcadelt, akinek első madrigál-könyve (1538) harmincegy kiadásban jelent meg. Willaert és tanítványa, Cipriano de Rore képviseli a második szakaszt (1580-ig), a gazdag kromatikájú klasszikus madrigálstílus virágkorát. De Rore mintegy 115 madrigáljának kb. negyede Petrarca szövegére íródott, nagyrészt öt - és hatszólamú. Willaert programatikus *Musica nova* című késői műve azonos stílusú motetták és madrigálok gyűjteménye. Ahogyan a madrigál egyre képszerűbb (*imitazione della natura*) és szövegértelmezőbb (*imitar le parole*) lett, az új művészet uralkodó műfajává emelkedett. A harmadik szakaszban (1620-ig) a többek között Marenziónál, Gesualdónál, Monteverdinél

⁹ Thomas, John; Talhaiarn; Thomas Oliphant. *Welsh melodies: with Welsh and English poetry*. London: Addison, Hollier and Lucas. 1862. 139.

tapasztalható szabadság a madrigált a musica nova kísérleti terepévé avatja. Monteverdi 5. madrigál-könyvének (1605) előszavával megszületik a madrigale concertato és a basso continuo kíséretes szóló-madrigál. Az ellenreformáció hatására vallásos madrigálok is keletkeztek (madrigali spirituali), szerzői többek között Palestrina és de Monte.

Az 1520-as években, ahogyan az első nyomtatott madrigálos kiadványok mutatják, a kompozíciók már nem a frottola formájában íródtak. Ebben az aspektusban tehát kimondható, hogy a fejlődéstörténet nem egyenes a frottolától a madrigálig. A frottola-madrigálköltészetet általában firenzei központúnak tulajdonítják, ám ez sem teljesen egyértelmű. Az első észak-itáliai keletkezésű frottolákat tartalmazó kéziratok ugyanis nem tartalmaznak egyetlen firenzei dallamot sem.¹⁰ A klasszikus madrigálszerzés központjának sokkal inkább Velencét tekinthetjük. A madrigál a XVI. századi világi polifónia legszebb és egyben legelterjedtebb, legértékesebb, esztétikailag legkidolgozottabb formája volt. Ezek a kompozíciók már csak nevükben hasonlítanak a Trecento vokális darabjaihoz. Míg utóbbiak 2 vagy 3 szólamban íródtak, strófikus formájúak voltak és előre meghatározott metrikus szerkezettel rendelkeztek, előbbiek már 4,5 vagy hatszólamú, nyitott, nem strófikus formában íródtak, és a legkülönbözőbb költői formákat követték: olyan dalokra vagy szonettekre épültek, melyek 6 vagy 8 sorosak voltak. Széles körben elterjedtek a nemesi udvarokban, és a felsőbb osztályok között. Az előadók között amatőrök ugyanúgy megtalálhatók voltak, mint hivatásos énekesek. Jól igazolja ez mindazt, amit Baldassare Castiglione *Az udvari emberben* leírt: „Az udvari ember kitűnően zenéljen, de azért senki se gondolhassa, hogy a zene élethivatása, szakmája („come cosa che sua professione non sia”), s bármennyire készül is beszédére, előadására, táncára, a hallgatóban és nézőben mindenkor a rögtönzés benyomását keltse.”¹¹

A XVI. századi madrigálszerzők az irodalmi alkotások és a többszólamú zenei írás egyre szorosabb integrációját célozták meg. Ez az integráció mind az erősebb kifejező jelleget, mind a stilisztikai értékeket érintette. A korai madrigálszerzők közül Philippe Verdelot munkásságát érdemes kiemelni, aki nem csak komponistaként, de madrigálgyűjtőként is jelentős. Verdelot-hoz

¹⁰ Iain Fenlon, James Haar: *The Italian Madrigal in the Early Sixteenth Century: Sources and Interpretation*, CUP Archive, 1988.6.

¹¹ Fináczy Ernő: *A reneszánsz kori nevelés története*, Budapest, Neumann, 2004.31.

hasonlóan, aki többek között Machiavelli két vígjátékához is írt betétdalokat¹², a már említett Tromboncino is szerzett zenét színpadi darabokhoz, így például Plauto *Asinaria* című 1502-ben színpadra vitt költeményéhez. 1513-ban Bibbiena komédiáját (*Calandria*) Lasso zenéjével színesítve állították műsorra. Ariosto második vígjátéka, *Az elcseréltek* (*Suppositi*), mely nem kisebb egyházi méltóság, mint X.Leó pápa előtt került bemutatásra, már vokális és hangszeres kompozíció volt.¹³ Landi *Commodo* című komédiájához pedig Strozzinak volt szerencséje a betétdalok szövegét megírni, zenéjét pedig Cortecchia jegyzi. Mint látjuk, igen termékeny időszak vette kezdetét vígjátékírók és zeneszerzők együttműködésében, ezzel már a zenés dráma (*dramma per musica*) fénykorát vetítve előre.

A *Madonna il tuo bel viso* Verdelot első madrigál gyűjteményében jelent meg 1537-ben. A darab gazdagon intonált, melynek dallama a vers utolsó disztichonjára épül, bizonytalanságot fejez ki. Ez nem ritka jelenség a szerzőnél, a *Madonna qual certezza* című költemény is hasonló felépítésű. A közbenső rész elérése előtt, melynek homoritmikája nyugalmat áraszt, a zenei téma megváltozik. A lírai feszültséget a szintén homoritmikus többszólamú zárósor oldja.¹⁴

Moderato ♩ = 160

Alto
Ma - - don -
My - - La -

Guitar

S.
- na il tuo bel vi - - so, Che nel gran mur d'A-mor m'è di -
- dy by your fair face My cap-tain and con- pu - sion through the

Gtr.

A.
- great sea - c'e scer - - la Ho - ra ten vi - va ma spe -
- of love Some - times it keeps my hope a -

Gtr.

¹² Jakab-Zalánffy Eszter: Verdelot-madrigálok Machiavelli végjátékaiban, Parlando, 2019.2.1-9.

¹³ Iain Fenlon: Early Music History: Studies in Medieval and Early Modern Music, Cambridge University Press, 2009, 10.

¹⁴ Chiesa, 20.

Verdelot: Madonna il tuo bel viso 1-17.ütem

<https://www.youtube.com/watch?v=UggU2U4zWEc>

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) a madrigál klasszikus időszakának, egyben a vokális polifóniának legnagyobb mestere. Egyházi muzsikusból, de világi művei is közkedveltek. 1537-től 1542-ig a római Santa Maria Maggiore templomban karnagy volt, majd szülővárosa székesegyházában lett orgonista és karvezető. A Palestrina-stílus fő sajátossága: könnyen énekelhető melódiaképzés, egyszerű hármashangzatokra épülő világos harmóniavilág, dallamai a gragorián formálásra emlékeztetnek. A szövegek megválasztásában rendkívül igényes volt, megvalósította a szöveg, dallam és harmónia egységét. Művei hangszerkíséret nélküli kórusművek, „a capella” énekkari remek. Több mint 600 művet komponált, kortársai a muzsika fejedelmeként tisztelték. Az egyházi zene minden műfajában alkotott (mise, motetta, madrigál, orgonaművek). Híres motetta ciklusa az *Énekek éneke (Canticum Canticorum)*, amelyben különösen szép motettákat találunk, jól kivehetők bennük a világi zene hatása, a madrigál kifejezésmódja. Szövegét a Biblia csodálatos szerelmi költeményéből, az Énekek énekéből állította össze, de ezt a szöveget a katolikus egyház másképpen, szimbolikusan értelmezte. A ciklus különlegessége abból fakad, hogy a motetta és a klasszikus madrigálstílus egymásra hatásából egy könnyed, szabad stílus születik.¹⁵

1530-ban Rómában került nyomtatásra a több zeneszerző műveit magában foglaló első madrigálgyűjtemény. Becslések szerint ebben az időszakban körülbelül kétezer gyűjtemény került közzétételre, és ezek mindegyike átlagosan 20-25 madrigált tartalmazott. Az első madrigálok megtartották a frottola stílusát: négyszólamú homoritmikus elrendezés, rövid imitációval, és a felső szólamhoz rendelt dallam. A frottolával ellentétben azonban „nyílt formában” alakultak ki, azaz a zenei invenció ismétlődés és ritardando nélkül zajlott le. Az első zeneszerzők a flamand iskola tanárai voltak: Costanzo Festa például, aki 30 éven át vezette a Sixtus-kápolna kórusát, valamint Alfonso della Viola ferrarai kápolnamester, és a már említett firenzei Francesco Corteccia. Palestrina mellett Orlandus Lassus (Orlando di Lasso), a XVI. század egyik legsokoldalúbb zeneszerzője. Egyházi művei érett alkotói korszakában keletkeztek, az 1560-as években, a bajor hercegi udvarnál. Több mint 2000 műve maradt fenn. Ezek

¹⁵ http://www.classica.hu/main/eletrajz.php?sz_id=27

közül legnagyobb jelentőségű a mintegy 1200 motettát magába foglaló, hatalmas gyűjtemény.¹⁶

A század közepén meghatározásra kerültek a madrigálírás szabályai. Ezt az időszakot döntően a homoritmikából a kontrasztális stílusba való átmenet jellemzi. A madrigál a motetta összefüggő epizódjaiból vette át struktúráját, így az ellenpontoszó részek - hol imitációval, hol szabadon - váltakoztak egymással, és homoritmikusan haladtak. Néhány 1550 után megjelent gyűjtemény oldalán már a *kromatikus madrigál* kifejezéssel találkozunk. Mélyreható kutatások tanúsága szerint a kromatizmus két különböző dolgot jelentett: a rövid értékek és a diatonikus rendet megtörő, félhangos dallamok használatát egyaránt. A komponisták különböző módon és különböző szinteken értelmezték a szövegeket. A mondatok prozódiai struktúráinak betartásával, bizonyos szavak lexikális jelentését reprodukáló dallamos figurációk használatával, egyes szavak vagy kifejezések zenei ábrázolásával próbálkoztak, mint például a sóhaj vagy remegés zenei megjelenítése. Ez az úgynevezett madrigalizmus. A textusban rejlő hangulatváltozásokat a hangok speciális elrendezésével követték. Például a „a tenger hullámai” szövegre a hangjegyek egymásra tobzódnak, a hallgatót a hullám mozgására emlékeztetve.

Megújuló műfaj, innovatív mesterek

A képi kifejezőerővel párhuzamosan a harmóniaszerkezet is egyre gazdagodott és változatosabb lett. A kompozíciók általában az ellenpontból, négy, öt vagy hatszólamú imitációs sorból, és homoritmikus epizódokból épültek fel. Marenzio, Gesualdo és Monteverdi mellett Giaches de Wert is az érett madrigál mestere, aki korábban a mantovai udvar zenésze volt, majd Alfonso d'Este szolgálatában tett szert jelentős hírnévre. A ferrarai udvarban elhíresült az ún. „hölgyek koncertje”, egy az udvari hölgyekből álló professzionális énekesek csoportja, akiket több zeneszerző, köztük Luzzasco Luzzaschi is szívesen alkalmazott.

Ez a madrigál már túlmutatott Itália határain, egész Európát meghódította. A XVI. századtól és a XVII. század elejétől a nemzeteken átívelő, klasszikus értelemben vett európai zenei hagyomány a madrigál mentén fejlődött tovább. Ahogy a flamand művészek, Orlando Di Lasso és Filippo de Monte már

¹⁶ Kelemen Imre: A zene története 1750-ig., 2003.238.

megtették, az itáliai madrigálokat követték többek között a német Heinrich Schütz, Hans Leo Hassler, és Jan Peterszoon Sweelinck, aki a németalföldi orgonista hagyomány megteremtője.

Luca Marenzio gyermekkorában a bresciai székesegyház kórusában énekelt, majd Cristoforo Madruzzo bíboros vette szárnyai alá Trentóban. Udvari zenésznek állt a ferrarai herceg testvérének, Luigi D'Este bíborosnak szolgálatába, ezután Tivoliban és Rómában tartózkodott. Élete nagy részét itt töltötte. Rövid ideig (1588–89) Firenzében a Medici-udvar zenésze is volt, valamint a lengyel III. Zsigmond udvarában is teljesített szolgálatot Varsóban (1595–1598). Annak ellenére, hogy Rómában élt, és a *Palestrina magisterium* falai között töltötte legizgalmasabb éveit, a római iskola égisze alatt Marenzio alig alkotott vallásos műveket, főként madrigálok és villanellák komponálásának szentelte idejét. Világi művei annál nagyobb számban íródtak: 1580 és 1595 között 16 madrigál kötetet publikált, valamint ötszólamú spirituális madrigálok gyűjteményét, és egy háromszólamú villanella gyűjteményt. A szokványostól eltérően olykor tovább növelte a szólamok számát. Egy 1589-es firenzei intermezzóhoz például nem kevesebb, mint 18 szólamú madrigált komponált.¹⁷ Madrigál köteteinek többszöri újbóli kiadásai arról tanúskodnak, hogy sikerült a nyilvánosság elismerését és figyelmét kivívnia. Először is rendkívüli gondosság jellemezte, hiszen a madrigálszerzők közül ő dolgozta fel a legtöbb költő versét, Petrarcatól egészen Tassóig. Valójában a szöveges és a zenés madrigál stílus minden egyéb formája a Marenzio által kijelölt útnál található: szabad és keskeny ellenpont és akkord progresszió; váltakozó diatonikus és kromatikus lépések rövid vagy hosszú hangjegyértékekre. Marenzio mindezeket hatalmas intuícióval váltakoztatta, és zenéje szigorúan követte a szöveget és a versformát. Szakrális művei a négyszólamú motetta-gyűjteményre korlátozódnak, *Sacrae cantiones* posztumusz gyűjteménye pedig egyedülálló módon 4-12 szólamú darabokat foglal magában. Giovanni Maria Piccioni, bresciai zeneszerző adta ki az említett motettákat. Piccioni szerint ez a kollekció Marenzio fiatalkori munkája.¹⁸ Ez a gyűjtemény különleges helyet foglal el Marenzio szakrális művei között. A *Sacrae cantiones* mindegyikére jellemző a szerző nyilvánvalóan rendkívüli ellentmondásosságra való képessége. Ezek a darabok tehát úgy tekinthetők, mint azon bonyolultabb munkák közvetlen elődjei,

¹⁷ Jackson, Roland: Marenzio, Poland and the Late Polychoral Sacred Style. *Early Music*. Oxford University Press. 27 (4): 622–631.

¹⁸ Marco Bizzarini: Luca Marenzio: The Career of a Musician Between the Renaissance and the Counter-Reformation, Routledge, 2017. 15.

amelyek hamarosan megjelennek az első madrigálgyűjtemény ünnepelt oldalain. Hans Engel szerint ezek a motetták „nemcsak a szakrális zene legimpozánsabb darabjai az adott időszakból, hanem a legértékesebb minden valaha írt közül, a tiszta és mélyen vallási értelemben vett bizonyosság: ahelyett, hogy hidegnek tűnne, inkább mélyen személyesnek hat.”¹⁹ Kortársai közül Luca Marenzio a legigazibb és leggazdagabb madrigalista, a „zenei petrarkizmus” mesteri tolmácsolója, akinél a költészet szelleme zenei motívumokban elevenedik meg. A lényegében lírai zeneszerző madrigáljaiban és elegáns villanelláiban a gazdag hangulatvilág meghitt nyugalommal párosul.

Soprano
Ad u - na fre - sca ri - va Gui - dom - mi A - mor do - v'e - ra la
Se a me gli oc - chi vol - ge - a In - vi - dia a - gli al - tri a - man - ti el - la
S'a - pna le chio - me bion - de Gar - ian gli au - gel - li e si fer - ma -

Mezzo
Ad u - na fre - sca ri - va Gui - dom - mi A - mor do - v'e - ra la mia
Se a me gli oc - chi vol - ge - a In - vi - dia a - gli al - tri a - man - ti el - la por -
S'a - pna le chio - me bion - de Gar - ian gli au - gel - li e si fer - ma - van

Alt
Ad u - na fre - sca ri - va Gui - dom - mi A - mor do - v'e - ra la mia
Se a me gli oc - chi vol - ge - a In - vi - dia a - gli al - tri a - man - ti el - la
S'a - pna le chio - me bion - de Gar - ian gli au - gel - li e si fer - ma - van

Luca Marenzio: Ad una fresca riva 1-5. ütem

<https://www.youtube.com/watch?v=pZ22OPuj64I>

Carlo Gesualdo, Venosa hercege ősi arisztokrata család sarja, Borromei Szent Károly unokája. A Nápolyban tevékenykedő legnagyobb zenészektol tanult: Rocco Rodio, Pomponio Nenna, és Gian Leonardo Primavera voltak mesterei. Gesualdo mintegy 110 ötszólamú madrigált írt, melyet 6 kötetben jelentettek meg. Az I. és II. könyv (1594) tartalmazza a Ferrarában megkezdett madrigálokat. Sokat közülük Tasso versére írt. A III. és IV. könyv a ferrarai tartózkodása alatt írt madrigálokat, melyekből erősen érezhető a Giaches de Wert és Luzzasco Luzzaschi helyi mesterek hatása. A V. és VI. könyvek (1611) a Nápolyba való visszatérés után komponált madrigálok összessége. 1613-ban Simone Molinaro genovai lantművész közölte Gesualdo madrigáljainak hat könyvét: ez nagyon ritka eseménynek számított abban az időben, mivel a polifónikus zene minden egyes részét külön kiadványban nyomtatták.

¹⁹ Hans Engel: Luca Marenzio, 1956.68.

Gesualdo művészete sok tekintetben Marenzio ellentéte volt. Sokkal kevésbé volt termékeny alkotó, mint bresciai kortársa. A legfőbb különbség a két szerző között azonban az, hogy míg Marenzio hűen követte a versek szövegét, Gesualdo elutasította a szoros összefüggést szöveg és dallam között. Inkább a versek tartalmi összességéből ragadta ki a drámai feszültséget, ehhez pedig segítségül hívta a megújult kromatizmust. A kortársakat megdöbbenette az akkordok egymás utáni merész váltakoztatása, a kiszámíthatatlan átmenetek, a dallamugrások szokatlan szélessége. Gesualdo kromatikus végpontjának egyik szemléletes példája, a *Moro lasso al mio duolo* kezdetű madrigálban található, ahol kettős ellenpontot alkalmaz a quintus és a tenor szólam között. A tenor szólam H hangját egy hanggal leszállítja A-ra, míg a Quintusban a Gisz, amelyet a kitarított A hang előz meg, újra felemeli, tehát A félkottával zárul. A kromatika elemei a kettős ellenponttól függetlenül kerülnek alkalmazásra: ezek közé tartozik, hogy az Eszből E lesz a basszusban, az Aiszt A-ra módosítja a Quintusban, a Diszt pedig felemeli E-re. A Cisz, mely a Cantus-ban a szólam záróhangja, a kadencia végső harmóniájában játszik fontos szerepet. Gesualdo itt megfordít és kromatikusá tesz egy egyszerű harmonikus terckapcsolatot.²⁰

The image shows a musical score for five vocal parts: Cantus, Quintus, Altus, Tenor, and Bassus. The lyrics are: "ahi, mi da mor - - - te!" for Cantus, Quintus, and Altus; "te, ahi, mi da mor - - - te!" for Tenor; and "mi da mor - - - - - te!" for Bassus. The score illustrates chromaticism and counterpoint between the Quintus and Tenor parts.

Gesualdo: Moro lasso al mio duolo. 41-42.ütem

<https://www.youtube.com/watch?v=6dVPu71D8VI>

²⁰ Nicholas James Hunter: Approaches to Harmony in Selected Works from Gesualdo's Madrigali e Cinque Voci, 2016.

A barokk opera

Claudio Monteverdi zeneszerzői munkássága a reneszánsz és a barokk zene közötti átmenetet képezi. Mindkét korstílust magáénak tudhatta, sokoldalú személyisége mintegy garantálta azt a folyamatot, amely a kor zenéjének elementáris változásaihoz vezetett. Negyvenéves koráig főleg madrigálokon dolgozott, a polifonikus zene remekeiből összesen nyolc kötetnyit írt. Összességében elmondható, hogy az első nyolc madrigáloskönyv tanúskodik arról a hatalmas fejlődésről, ami a reneszánsz polifonikus zene és a barokkra jellemző drámai egyszólamúság, a monodikus stílus között végbement. Az 1651-ben posztumusz megjelent madrigálok kilencedik könyve könnyebb darabokat tartalmaz, amelyet valószínűleg teljes életműve alapján állítottak össze, ezért bennük mindkét korstílus jegyei fellelhetők. 1589-ben Monteverdi Mantova udvarának hegedűművésze lett, majd 1603-ban Vincenzo Gonzaga herceg kinevezte karmesternek.

Zefiro torna e di soavi accenti című madrigálja Ottavio Rinuccini, az első operák szövegírójának versére íródott. A zene alapját képező költemény valójában Petrarca versének parafrázisa (*Zefiro torna e 'l bel tempo rimena*).²¹ Ottavio Rinuccini tagja volt a firenzei Camerátának. A társaság Giovanni de' Bardi, Vernio grófjának firenzei házában tartott összejöveteleket, ahol művészetekről, elsősorban a zenéről társalogtak. Platónra hivatkozva jelmondatuk a következő volt: „legyen a szöveg a zene ura, és ne szolgálja!” A találkozók 1573-tól egészen az 1580-as évek végéig rendszeresek voltak.²² Ekkorra szöveg és zene szintézise oly magas szintre jut, hogy a drámai kifejezőeszközök beszédessége egészen kidomborodik, „kikívánkozik” a kotta lapjairól. A Camerata tagjai voltak a hangszerkíséretes szólóének (recitar cantando, monódia) és az opera szülőatyjai. Különösen Jacopo Peri, Giulio Caccini és Emilio de Cavalieri jártak élen az új műfaj megteremtésében. A társaság által előterjesztett első két „opera”, két Jacopo Peri-mű volt, a *Dafné* és az *Euridice*. A *Dafné* ősbemutatója 1600. október 6-án volt. A sikerük azonban nem bizonyult tartósnak.

²¹ Kádár Anett Julianna: A Trecento költészete és a zene, Hungarovox, Budapest, 2016, 52.

²² C. Orsellini: Az opera születése. Zeneműkiadó, Budapest, 1986.11.

Musik: Claudio Monteverdi, (1567 - 1643)
Text: Ottavio Rinuccini (1562-1621)

Tenore I
Tenore II
Bc.
6
ro Ze - fi - ro Ze - fi ro Ze - fi - ro Ze - fi ro

Monteverdi: Zefiro torna e di soavi accenti 1-10.ütem

<https://www.youtube.com/watch?v=zq49rymjvNg>

Monteverdivel érkezik el csúcspontjához a lírai többszólamúság és a drámai kifejezőerő. Az *Orfeo*, a zenetörténet egyik első operája, és szerzője azon kevés szerencsések egyike, aki még életében kiélvezhette a sikert. Az *Orfeo* 1607-ben Alessandro Striggio librettója alapján készült, és a művet Mantova évente megrendezett karneválján mutatták be. Valójában ez a korai opera az első példa arra, amelyben a zeneszerző egyedi eszközöket rendel az egyes részekhez, és az első nagy mű, amelyből a majdani érett opera pontos felépítése kirajzolódik. Élénk zenei képek írják le a cselekményt, a dallamok lineárisak és világosak. Ezzel Monteverdi egy teljesen új zenei műfajt, korabeli elnevezéssel a zenedrámát hozta létre.

Monteverdi érdeme az opera mellett az 1610-es *Vespro della Beata Vergine* megkomponálása is. Ez egyike kevés vallásos tárgyú munkáinak, de mint olyan, annak egyik legimpozánsabb példája, mely a zene történetében hasonló jelentőséggel bír, mint Händel *Messiása*, vagy Johann Sebastian Bach *Máté passiója*. A lélegzetelállító kompozíció 25 tételű, mind zenei, mind drámai értelemben a többszólamúság csúcspontját képviseli.

Nyolcadik, egyben legterjedelmesebb madrigálkönyve tartalmazza a *Tankréd és Klorinda párviadala* drámajátékot (1624), amelyben a zenekar és a vokális szólamok két különálló entitást alkotnak. Monteverdi ezt a fajta zenei megoldását valószínűleg a San Marco templom két ellentétes oldali erkélyéről hallott akusztikája inspirálhatta, amely más zeneszerzőkre is hasonló hatással volt, például Giovanni Gabrieli-re. Ami ezt a kompozíciót igazán kiemeli a többi

közül, az a tremolo és a pizzicato alkalmazása, mellyel különleges hangsúlyt kapnak a drámai jelenetek. Utolsó két remekműve az *Odüsszeusz hazatérése* (1641), és a *Poppea megkoronázása* (1642). Ez utóbbi Monteverdi színpadi alkotásainak csúcspontja. Tragikus és komikus jeleneteket egyaránt tartalmaz, a karakterek reálisabb képet öltenek, líraibb dallamokkal párosulnak, amelyeket korábban nem voltak hallhatók. Kisebb zenekarra volt szükség, és kevésbé kiemelkedő szerepe volt a kórusnak. Ez a munka jelentős hatást gyakorolt az egyházi zenére, főként a misék fejlődésére. Monteverdi legalább tizennyolc operát komponált, amelyek közül csak az *Orfeo*, a *Poppea megkoronázása*, az *Odüsszeusz hazatérése*, és egy híres ária, a *Lamento d'Arianna*, a második operájából, mely az *Arianna* címet viseli – maradt fenn, Ottavio Rinuccini szövegével. A szöveggönyv teljes egészében megmaradt, a zenéből csak a híres - Monteverdi egyházi szövegű átiratában is ismert - *Lamento*. Az olasz nyelvű opera, melynek egyik legkiemelkedőbb alakja Monteverdi, majd' kétszáz évig vetélytárs nélkül uralkodhatott a világ színpadjain.²³

A barokk operája még korántsem volt az a letisztult, unikális műfaj, mint a romantikáé. Stílusjegyeiben nagy eltérést mutatott Itália különböző régióiban. *Opera seria*, *opera buffa* azonban ugyanazt az utat jelölték ki a színpadi drámának, és ma vígoperaként és nagyoperaként ismerjük őket.

***Jakab-Zalánffy Eszter** a Debreceni Egyetem Irodalom-és Kultúratudományok Doktori Iskola Olasz alprogramjának doktorjelöltje. Korábban a Doktoranduszok Országos Szövetsége Irodalomtudományi Osztályának tagja, és a Nemzeti Közszolgálati Egyetem Molnár Tamás eszmetörténeti kutató központjának munkatársa volt. Folyamatosan publikál nívós hazai és külföldi folyóiratokban, ahol az olasz reneszánsz zenéről több írása jelent meg.

²³ Szabolcsi Bence: A zene története, 2017.325.