

Sándor László:

Du Fay motettáinak modern feldolgozási kérdéseiről

Az elkészült *Salve, flos Tuscae gentis* és a tervezett *Supremum est mortalibus bonum* motetták nagyzenekari parafrázisai kapcsán



Nagy felelősség egy tökéletes műhöz hozzányúlni, abba bármilyen átírat, parafrázis, hangszerelés céljából beleavatkozni, vagy bármit hozzátenni. E beavatkozás ráadásul nem kizárólag szakmai kérdés, hanem éppúgy emberi is, sőt bizonyos értelemben morális: vajon az eredeti szerzővel azonos fajsúlyú alkotónak van-e csupán joga a műhöz hozzányúlni, ha viszont nem, akkor mik a kritériumok, mik a válaszok a kinek?, mikor?, hogyan? kérdésekre.

Ha az azonos fajsúly (felkészültség, tehetség, látásmód...) előfeltétel lenne, akkor bele sem kezdtem volna Du Fay *Salve, flos Tuscae gentis* kezdetű motettájának meghangszerelésébe, melynek általam készített nagyzenekari parafrázisa a DLA záró-koncertemen hangzott el a Zeneakadémián 2021-ben, a Miskolci Szimfonikusok tolmácsolásában, Antal Mátyás vezetésével. Az után, hogy Webern 1934-35-ben elkészítette zenekari parafrázisát Bach hatszólamú *ricercare*-jából, a régi korok zenéinek átültetése ma használatos hangszeres együttesre rendkívül magas elvárásnak kell megfeleljen. Hogy úgy mondjam, Webern magasra helyezte a lécet, és ezt ismét nem csupán szakmailag, hanem emberileg is tette. Ami a hatszólamú *ricercare*-hangszerelést egyebek mellett naggyá teszi, az alkotójának látásmódja. Művészi értéke van már önmagában annak, ahogyan Webern Bach zenéjére rátekint. E látásmódot fáradhatatlan szakmai gyakorlat és könyörtelen életgyakorlat tette lehetővé; a léc mindkét szempontból magas tehát.¹ Ugyanakkor igaz az is, hogy Webern *ricercare*-hangszerelése rendkívül vonzóvá, sőt kívánatosá teszi az efféle munkát későbbi alkotók számára is. Du Fay motettájának meghangszerelése ennek okán izgalmasnak és sikerrel kecsegtetőnek tűnt már az ötlet felmerülése pillanatában is. Jelen írás annak okait boncolgatja, hogy e próbálkozás eredménye miért maradt el messze a várakozásoktól. Mivel azonban a Du Fay-motetták parafrázisainak kérdését, mint megoldandó feladatot ettől még nem vettem el teljesen, itt most csupán annyi jelenthető ki, hogy a meccs első körét a motetta megnyerte.

¹ Már-már etikai kérdéseket vet fel Ravel remekbe szabott *Egy kiállítás képei*-feldolgozása. Miközben Mussorgskij eredeti műve valójában egy gyászzene, de legalábbis emlékmű, melynek mély lelki dimenzióit az egyetlen zongora használata és annak mindvégig egyöntetű hangszíne tökéletesen szolgálja, addig Ravel parafrázisa egy hangversenyszerű sikerdarab, mely hatékonyan tereli el a hallgató figyelmét a halál szemléléséről a csillogó zenekari hangzások és a garantált tapsvihar felé.

Noha Webern-re még visszatérek, itt azzal kezdeném, hogy miért esett a választásom a *Salve, flos Tuscae gentis*-re, hiszen az ötlet első felmerülésekor a három évvel korábban írt *Supremum est mortalibus bonum* kezdetű motetta keltette fel érdeklődésemet ebből a szempontból. A *Supremum est mortalibus bonum* rendkívül extravagáns és sok szempontból kivételes, formabontó mű. 1433. május 21-én, IV. Jenő pápa és Luxemburgi Zsigmond találkozásán hangzott el Rómában, 10 nappal az előtt, hogy a pápa Zsigmondot német-római császárrá koronázta. A motetta megírására tehát olyan esemény adott okot, ahol egy egyházi és egy világi vezető között kötöttet egyezés; melyről teljes joggal juthat az ember eszébe az egyik legkorábbi hasonló esemény, egyben zenetörténeti szempontból a legfontosabb találkozó, Kis Pipin és III. (II.) István pápa 754. január 6-i szövetségekötése. E találkozáson a Ravennában a Longobárdok támadásai miatt szorult helyzetbe került István pápa kért segítséget a frank uralkodótól, a kapott szolgálatért cserébe pedig a „rómaiak patríciausa” címet adományozta Kis Pipinnek. Az említett eseményre kísértetiesen hasonlító találkozó jött létre kevéssel később, III. Leó pápa és Nagy Károly között. Ezúttal nem kisebb dolog történt, minthogy a pápa német-római császárrá koronázta Nagy Károlyt ismételten a Longobárdok ellen nyújtott katonai segítségével hálából.² IV. Jenő is sokat köszönhetett Zsigmondnak, egyebek közt a nagy egyházszakadás felszámolásáért végzett diplomáciai erőfeszítéséért lehetett hálás. Ezek az események jól mutatják az egyházi hatalom gyöngülését és a világi hatalom erősödését, és joggal értékelhetők e két hatalom közötti erőpróbákként. Az egyházi hatalom nem e világi hatalom, felhatalmazását közvetlenül a Szentlélektől nyeri, ilyen módon a világi hatalom, legyen bármily erős is, mindvégig alávetettje kellene maradjon. A szorult helyzet azonban kikényszeríti az egyháztól, hogy engedjen. Spirituális hatalma hiába magas, ha katonai ereje gyenge (vajon nem azért kerekednek-e felül rajta gonosz szándékú, ám katonailag erős csoportok, mert már spirituális hatalma is meggyengült?). Kénytelen elismerni, hogy rászorul a világi hatalom katonai és diplomáciai támogatására. Luxemburgi Zsigmond hallatlan diplomáciai érzéke és nemzetközi befolyása nélkül az egyház – úgy tűnik – nem volna képes saját belső válságain úrrá lenni; a konstanzi zsinat legalábbis ezt látszik bizonyítani.

Egy pápa és egy világi uralkodó találkozásóját a korabeli értelmiségi az égi és a földi hatalom erőpróbájának látta, és minden ilyen alkalommal reménykedve figyelte azokat a jeleket melyek alapján még mindig az égi hatalmat láthatta erősebbnek. A *Supremum est mortalibus bonum* ilyen egyházpolitikai háttér előtt született. Julie E. Cumming részletes elemzése számos olyan elemet talált a motettában, mely a két erő jelenlétét és bizonyos értelmezések szerint konfliktusát hivatott zenei eszközökkel megjeleníteni.³ Minden bizonnyal ez az oka annak, hogy a *Supremum est mortalibus bonum* stilisztikai szempontból majdhogynem eklektikusnak mondható. Izoritmikus motetta esetében szokatlan a szinte teljesen homofon szakaszok alkalmazása *faulx bourdon* technikával. A *faulx bourdon* a zsolozsma antifónáinak többszólamú letéteinél alkalmazott gyakori eszköz, vagyis deklaráltan egyházi, azon belül liturgikus. A motetta *faulx bourdon* szakasszal indul, ilyen módon első hallásra egyházi-liturgikus műként aposztrofálja magát. Ez ugyanakkor csak a zenei anyagra igaz, a szöveg politikai tartalmú, egyfajta béke-himnusz. A motetta műfaji sajátossága

² E találkozó zenetörténeti jelentőségével és az ezekből kirajzolódó alternatív zenetörténet-értelmezéssel kapcsolatban l.: Taruskin, Richard: Oxford History of Western Music. (Oxford University Press, 2010.) 15-17.

³ Cumming, Julie E.: *The Motet in the Age of Du Fay*. (Cambridge University Press, 2004.) 158-163.

a többszövegűség, a *Supremum est mortalibus bonum* ugyanakkor legnagyobb részt egyszövegű, ezzel is szándékosan erősítve a hallott élmény egyházi-liturgikus asszociációját. Az izoritmikus szakaszok ezzel szemben a politikai motetták stílusát idézik. A darab kétharmadánál található *cantus coronatus*-szakasz a két uralkodó nevét szólaltatja meg jól hallhatóan, míg a motettát záró hosszú és bonyolult *Amen* a *faulx bourdon* és a komplex polifónia együttes használatával ötvözi az egyházi és világi asszociációkat idéző zenei eszközöket. A *cantus firmus*, *Isti sunt duae olivae / Íme a két olajfa*, Szent János és Pál ünnepének anitfóna-kezdeté, olyan két személyt idéz meg tehát, akik egyike sem világi uralkodó, mindketten az egyház szentjei. A darab szimbolikus és allegorikus rétegei tehát igen bonyolultak és szövevényesek, a zene felváltva szólaltat meg világi és egyházi környezetbe illő elemeket, melyek mennyiségi szempontból hozzávetőlegesen egyensúlyban vannak, noha az egyházi allúziók valamivel erősebbek.

A *Supremum est mortalibus bonum* rendkívüli sokszínűsége és extravaganciája miatt első pillantásra szinte kínálkozik modern feldolgozásra. Van egy paramétere ugyanakkor, ami akadályt jelent, miközben e tulajdonság szimbolikus jelentése nyilvánvalóan igen fajsúlyos: háromszólamú. Du Fay izoritmikus motettái között a *Supremum est mortalibus bonum* a *Magnanimae gentis* kivételével az egyetlen háromszólamú, a többség négyszólamú, az *Apostolo glorioso* és az *Ecclesiae militantis* pedig ötszólamúak. A *Magnanimae gentis* esetében a háromszólamúság oka feltételezhetően a savoyai kórus kis mérete lehetett (a mű ugyanis egy savoyai békekötésre íródott).⁴ A *Supremum est mortalibus bonum* motettát megszólaltató pápai kórus ugyanakkor éppenséggel nem volt kicsi, a szokásos 11-12 tagjával az ötszólamú *Ecclesiae militantis* megszólaltatása sem okozott számára gondot. A háromszólamúság itt ismételt szimbolikus jelentésű kell legyen és a jogos feltételezés szerint az egyházi hatalom eredendő szentháromságos felhatalmazottságára céloz. A háromszólamúság, ha úgy tetszik a „legszentebb” szólamszám, példának okáért az első Requiem-megzenésítések (Du Fay, Ockeghem) háromszólamúak. A *Supremum est mortalibus bonum* legmélyebb szólam a Tenor, aminek hangfekvése más motetták Tenor I szólamaival azonos (itt azonban nincsen Tenor II). A Cantus II hangfekvése szokatlan módon lényegesen mélyebb a Cantus I-énél, olyannyira, hogy dallamvonala gyakran a Tenor alá kerül. A *Supremum est mortalibus bonum*-nak lényegében – akusztikai értelemben – nincsen basszusa. Ez egyfelől egy egészen sajátos, szinte modern hangzást eredményez, másfelől a szimfonikus zenekar lehetőségét gyakorlatilag kizárja. Kisebb együttes, ensemble lényegesen alkalmasabbnak tűnik a feladatra, ám az én célom ebben az esetben a szimfonikus zenekari letét volt.

Miután a *Supremum est mortalibus bonum* feldolgozási nehézségei nyilvánvalóvá váltak, felmerült a *Nuper rosarum flores* meghangszerelésének lehetősége, mely motetta a doktori disszertációm elsődleges témája volt, e feladatba ugyanakkor egyszerűen nem mertem belekezdeni. Semennyit nem vesz el más Du Fay-motetták értékéből – és távol is áll tőlem bármi ilyesmit sugallni – ha azt írom, hogy a *Nuper* a tökéletesség olyan fokának tűnik fel számomra, melyhez bármi releváns zenei gondolatot hozzátenni jelen pillanatban biztosan nem volnék képes. Ami terveim között szerepel, az „csupán” a *Nuper* bizonyos értelemben véve *historikus* előadása, ahol az énekszólamokat hangszerek erősítik, e hangszerek kiválasztása és szólamaik kidolgozása volna az

4 Du Fay, Guillaume: *Magnanimae gentis*. Alejandro Enrique Planchart (ed.): *Opera Omnia*. 02/11 (Santa Barbara: Marisol Press, 2011.) 9.

én feladatom. Ehhez érdemes hozzátenni, hogy 2036. március 25-én lesz a Firenzei dóm felszentelésének 600. évfordulója. Tekintettel arra, hogy a ceremónia és az azon elhangzott zenék egy része igen jól rekonstruálható, a szóban forgó évfordulóban rejlő lehetőségek óriásiak.

A *Salve, flos Tuscae gentis* motetta a kutatások legfrissebb eredményei alapján sokak számára valamifajta *második dómszentelési motettának* tűnik;⁵ doktori témámhoz való közelsége és impozáns hangzásvilága miatt végül e motetta mellett döntöttem. A *Salve* minden valószínűség szerint nem a dómszentelési szertartáson, hanem egy hozzá közel eső – talán a megelőző napi – udvari rendezvényen, esetleg udvari zsolozsmán hangzott el.⁶ Az „udvar” ebben az esetben Firenze uralkodó családját, a Medicieket, illetve az ő kastélyukat jelenti. A motetta hangzásából könnyen kiérezhető az erődemonstráció, a dúsgazdag Medici család reprezentációs igénye: a kor legnagyobb zeneszerzője ír számukra egy, a dómszentelési motettával egyenértékű egyenrangú és – tegyük hozzá – azonos szerkezetű és hosszúságú művet. A felsorolt tulajdonságok alapján a két mű valóban hasonlít egymásra, hangzásuk ugyanakkor egészen más és ennek a *Nuper* ünnepélyes-szagrális, míg vele szemben a *Salve* reprezentatív jellege az oka. A *Salve* grandiózus, erőtől duzzadó alaphangvétele indokoltá tette a nagy szimfonikus zenekar használatát, azon belül is a rézfúvósok egyértelmű dominanciáját. Az elkészült parafrázis „megalomániájával” nem minden hallgató tudott azonosulni, noha a motetta kultúrpolitikai háttérének ismertetése egyeseket meggyőzött.

Ezen a ponton érdemes visszatérnem Weberre. Ő ugyanis analitikus módon nyúlt a *ricercare*-hoz, apró elemekre bontotta a zenei anyagot, már a fúgátémát is és minden elemet más és más hangszerrel szólaltatott meg, így gyakorlatilag hangzó módon reprezentálta analízisének eredményét. Én más úton igyekeztem járni, a megszakítatlan folyamat igénye lebegett a szemem előtt, az áradó dallamívek belső ismétlésektől tökéletesen mentes kibontakozását nem akartam gyakori hangszínváltásokkal megzavarni. A zenei anyag eredendő énekszerűsége ugyanakkor határozottan tiltakozott a hangszeres transzformáció ellen. Nem meglepő, hogy legkisebb mértékben a rézfúvós hangszerek fejtettek ki ellenállást, hiszen a késő középkori egyházi zene vokális szólamait is leggyakrabban rézfúvósok, különösen harsonák erősítették, amennyiben a megszólalás helyszínén szokás volt egyáltalán hangszereket használni. Nehezen, vagy sehogy sem adták meg magukat a vonós hangszerek és a hangszeres médiumok ellenállásfokának e különbsége érvényesült a mű megszólaltatásakor is. A szimfonikus irodalomban szokatlan zenetörténeti korszakból származó mű anyagával a rézfúvósok birkóztak meg legjobban és legkönnyebben; nem kizárt, hogy ennek az az oka, hogy ők a stúdiumaik folyamán nagyobb gyakorisággal találkoznak a késő középkor, korai reneszánsz, illetve korai barokk szerzőinek rézfúvós zenéivel, például Gabrielivel.

A *Salve* – akárcsak a *Nuper* – négy szakaszból áll, ezek között minden esetben menzúraváltás van. Megfordult a fejemben a szakaszok duplázása oly módon, hogy az ismételt szakaszok a megelőzőtől merőben más hangszereléssel kerültek volna feldolgozásra. Hamar bebizonyosodott, hogy ez az út nem járható, és ez az a pont, ahol megint csak nem írhatok mást,

5 Például Phelps, Michael K.: „The Pagan Virgin? Du Fay’s *Salve flos*, a Second Consecration Motet for Santa Maria del Fiore.” Anna Zayarnaya, Bonnie J. Blackburn, Stanley Boorman (szerk.): *Qui musicam in se habet. Studies in Honor of Alejandro Planchart*. (Middleton: American Institute of Musicology, 2015.) 501-514.

6 Du Fay, Guillaume: *Salve, flos Tuscae gentis*. Alejandro Enrique Planchart (ed.): *Opera Omnia 02/10* (Santa Barbara: Marisol Press, 2011.) 10.

mint hogy a Du Fay-motetta szerkezetileg maga a tökély, bármi változtatás e kristályos arányrendszer törését okozná. Kizárta a duplázás lehetőségét az egyöntetű tonalitás is, melyet az ismétlődő izoritmikus séma okoz: a Tenor négyszer hangzik el, minden alkalommal más-más sebességgel. A tonális egyöntetűség éppen annyit bír el, amennyi a motetta eredeti időtartama, hozzávetőlegesen 6 percet.

A motetta két szélső szakaszán engedtem a grandiozitást, a rézfúvósok által dominált tutti zenekari hangzást megvalósulni, míg a két középső szakasz feldolgozása könnyítettebb, áttetszőbb lett, gyakoribb kamarazenei hangzásokkal. A második szakasz ütőhangszeres és csengő-bongó hangszeres szövetével nehezen azonosultak az előadók; ez a szakasz igényelt volna egyértelműen több próbát és több időt, melyben lehetőség nyílhatott volna arra is, hogy nagy vonalakban bevezessem a zenészeket a korszak sajátos stílusába és természetébe. Nem volt szerencsés az sem, ahogyan a menzurális kottát modern notációra átírtam. A ritmusértékeket csupán feleztem (adott esetben negyedeltem), ám még így is 3/2-es és 4/2-es ütemmutatók lettek jellemzőek, mely kottaképhez a zenészek nem voltak szokva, nehezen olvasták és nehezen értelmezték. A munkának ez a része természetesen javítható és a koncert, illetve a próbák tapasztalatai alapján a parafrázis tisztázása nagyon is kívánatosnak tűnik.

Az átírat készítésének legizgalmasabb dilemmája egyértelműen a *ficta*-k kiválasztása és alkalmazása volt. Jól tudjuk, hogy a kéziratos forrásokban található előjegyzéseken és módosított hangokon túl az korabeli énekesek további módosításokat alkalmaztak improvizatív módon, mely jelenséget *musica ficta*-nak, *fiktív zenének* nevezték. Feltételezzük, hogy a *ficta*-k alkalmazásának voltak, lehettek bizonyos íratlan szabályai, ám ezeket ez ideig nem sikerült pontosan megfejteni.⁷ A kódexekben található módosítójeleket a modern kiadások nem minden esetben fogadják el, tekintettel arra, hogy azok adott esetben valószínűtlen disszonanciákat eredményeznek. A zeneszerző azonban különös gyönyörűséggel tudja szemlélni e „valószínűtlen” disszonanciákat és egyáltalán nem feltétlenül tartja őket hibáknak. Olyan is akad természetesen, sőt ez a gyakoribb eset, hogy a „tisztá”, módosító jeleket teljesen nélkülöző kotta hangmagasságain muszáj nyilvánvaló *ficta*-kat alkalmazni, ezek kiválasztása azonban az előadók feladata; egy adott motetta különböző felvételei jelentősen különbözhetnek egymástól ebből a szempontból. Sokáig vizsgáltam és válogattam a különböző – régi vagy új – kottás források és a hangfelvételek egyértelmű és javasolt *ficta*-it, és viszonylag hosszúra nyúlt az a döntési folyamat mely során kiválasztottam a véglegeseket. Bizonyos pontokon, ahol nehéz volt dönteni két megoldás között (két különböző *ficta*, vagy egy adott *ficta* alkalmazása, esetleg elhagyása), mindkét megoldást használtam egyszerre; így tényleg „valószínűtlen” disszonanciák jöttek létre, melyeket egyesek „pimasz”-nak minősítettek, tegyük hozzá, nem egészen alaptalanul. A *ficta*-k ismételt átgondolása a megszólaltatott motetta-parafrázis ismeretében ugyancsak lehetséges és erre sor is fog kerülni, amennyiben a munka elejtett fonalát újra felveszem.

Bár a munka végeredményének bizonyos pontjai, illetve a parafrázis bizonyos szakaszai működőképesnek bizonyultak és tetszetős hangzást eredményeztek, mégis az a kép alakult ki bennem, hogy a késő középkori motetta „nem akarja”, hogy meghangszereljék. Ennek bizonyosan a

7 A témával kapcsolatban bővebben l.: Bent, Margaret: „Diatonic »Ficta.«” *Early Music History* Vol.4. (1984.) 1-48.

korszak zenéjének elsődlegesen vokális alaptermészete az oka. A vokális éneklés a boethiusi trichotóm zenei rendszerben az ember zenéjének (*musica humana*) legmagasabb, legszellemibb foka, egy szinttel a fúvós hangszerek és két szinttel a vonós és ütőhangszerek sávja felett áll. Nagyon nehéz – kérdés, hogy lehetséges-e egyáltalán – a lényegét tekintve vokális zenét hangszerekre átültetni anélkül, hogy annak spirituális alaptermészete ne sérüljön, vagy ahogyan az utóbbi időben előszeretettel fogalmazom, ez a bizonyos alaptermészet ne váljék *animálissá*. Erre a kérdésre az általam készített parafrázis hibái és előadási nehézségei miatt ebben a pillanatban nincs határozott válaszom, legfeljebb sejtem, hogy nem lehetséges.

A DLA zárókoncertem megtekinthető a világhálón. A Du Fay-parafrázis 50:50-nél kezdődik:
https://www.youtube.com/watch?v=d1D7XmmnxQ8&t=3430s&ab_channel=S%C3%A1ndorL%C3%A1szl%C3%B3zeneszerz%C5%91

IRODALOM

- Bent, Margaret: „Diatonic »Ficta«.” *Early Music History* Vol.4. (1984.) 1-48.
- Cumming, Julie E.: *The Motet in the Age of Du Fay*. Cambridge University Press, 2004.
- Du Fay, Guillaume: *Magnanimae gentis*. Alejandro Enrique Planchart (ed.): *Opera Omnia*. 02/11 (Santa Barbara: Marisol Press, 2011.)
- Du Fay, Guillaume: *Salve, flos Tuscae gentis*. Alejandro Enrique Planchart (ed.): *Opera Omnia* 02/10 (Santa Barbara: Marisol Press, 2011.)
- Phelps, Michael K.: „The Pagan Virgin? Du Fay’s *Salve flos*, a Second Consecration Motet for Santa Maria del Fiore.” Anna Zayaruznaya, Bonnie J. Blackburn, Stanley Boorman (szerk.): *Qui musicam in se habet. Studies in Honor of Alejandro Planchart*. (Middleton: American Institute of Musicology, 2015.)
- Taruskin, Richard: *Oxford History of Western Music*. Oxford University Press, 2010.

