

Do, re, mi...

a

capella silent'um

hangversenye

(2009. december 6., Alexandriai Szent Katalin Templom)

Műsor

Ut queant laxis – gregorián himnusz

Kyrie – Pietro Vinci

Kis korál – Kurtág György

Gloria – Benedetto Pallavicino

Solfeggio – Arvo Pärt

Credo – Cristóbal de Morales

Fantázia orgonára – Jan Pieterszoon Sweelinck

(előadja Szabó Barna)

Ut queant laxis – gregorián himnusz

Sanctus, Benedictus – François Roussel

Kis korál – Kurtág György

Agnus Dei I. – Giovanni Pierluigi da Palestrina

Hommage à Kurtág Márta [Agnus Dei II.] – Kurtág György

Agnus Dei III. – Giovanni Pierluigi da Palestrina



Kérjük, a műsorszámok között ne tapsoljanak!

Do, re, mi...

skálából lett remekművek

Ut, re, mi, fa, sol, la – ezeréves szótagok, melyeket a kottaolvasás megkönnyítésére „talált ki” a 11. század elejének legnagyobb zenepedagógusa, Arezzói Guido. Valószínűleg ő írta az **Ut queant laxis** („Hogy zengjen néped szép dicséreteddel”) kezdetű, Keresztelő Szent Jánost dicsőítő himnusz szövegére azt a „tandallamot”, amelynek első hat sora mindig egy hanggal feljebb kezdődik, utolsó sora pedig visszatér az alaphangra. Az sorkezdő hangokat és az azokra eső szótagokat összekapcsolta, így hozta létre a szolmizációs hangokat. A skála első tagját – alighanem a jobb énekelhetőség kedvéért – *dónak* keresztelték át, annak a hangnak a nevét pedig, amellyel az évszázadok alatt kibővült, a hetedik sor két szavának (Sancte Ioannes) első betűjéből alkották meg (Magyarországon ez „ti” hangként terjedt el az oktatásban). Nagyjából a XVII. század elejéig az *ut, re, mi, fa, sol, la* hexachord – és ennek más-más alaphangra helyezett számos mutációja – jelentette a zenei ábécét, amelynek betűit-hangjait használva a zeneszerzők megírták örökbecsű kompozícióikat.

A reneszánsz korban a legtöbb egyházi mű „kölcöndallamra” épült. Egy közismert gregorián ének vagy egy világi dal (chanson) szolgált mestergerenda gyanánt, a többi szólam hangjait erre „támasztotta, rögzítette” a zeneszerző. Bár nem kötődött hozzá liturgikus tartalom, sőt semmi művészi, költői megragadó elem nincsen benne, az *Ut, re, mi, fa, sol, la* hangsor – vagy annak fordítottja – számos mise vezérdallamává, *cantus firmus*ává vált. De talán éppen eszköztelensége, semmitmondása jelentette a kihívást. És bizonyára kihívó üressége csábított zeneszerzőket arra, hogy ebből a témából építsenek fel mesterségbeli tudásukat is megcsillogtató, bámulatos műremekeket, gyönyörű miséket vagy – elsősorban az angol hangszeres zene területén – fantasztikus variációsorozatokat, fantáziákat, ricercarokat. Ilyen alkotásokból állítottuk össze műsorunkat. %

A vezérfonalat öt olyan zeneszerző egy-egy – az *Ut, re, mi, fa, sol, la* dallamra írt miséből származó – tétele alkotja, akik különböző évtájakon, különböző zenei hatásokat befogadva komponáltak, különböző generációk képviselőiként. A misetételek között felhangzik a gregorián „ösdallam”, a németalföldi *Jan Pieterszoon Sweelinck* (1562–1621) orgonára írott **Fantáziája**, valamint két kortárs zeneszerző kórusműve. *Arvo Pärt* (1935), címében szolfézszyakorlatra utaló **Solfeggio** alkotása a hatvanas években született. A hétfokú skála hangjai sorrendben követik egymást, de mivel különböző regiszterben szólnak, mégsem a megszokott skálaérzetet tükrözik. A Solfeggióban a hosszú, szinte ritmus nélküli értékek az időtlenséget sugallják, a hangok szólamok közti elrendezése pedig azt, hogy a „do, re, mi”-létrán a végtelenbe tartunk.

Kurtág György (1926) a hetvenes évek elején jutott el oda, hogy kizárólag abból a tudásból induljon ki, amit a zongorabillentyűzet közepén elhelyezkedő C hang jelent. Ennek az újraindulásnak egyik korai darabja a zongorára írt **Kis korál** a *Játékok* című gyűjtemény első kötetéből, melynek ma kórus-átirata szólal meg.

Pietro Vinci (1525–1584) zenetörténeti szempontból egzotikus helyen, Szicíliában született, és oda is tért vissza élete utolsó éveiben. Főleg madrigálokat írt, melyeknek köszönhetően rendkívüli ismertségnek örvendett Itália-szerte: nem véletlen, hogy harmincéves korától húsz éven keresztül arisztokrata családok szerződtetik Bergamótól Milánón át Nápolyig. Eközben tanítványok sorát neveli ki, ami miatt a szicíliai polifon iskola megalapítójának is nevezik. Ennek ellenére csupán néhány műve hozzáférhető; az 1575-ös misekötetéből származó **Kyrie** például egy 1897-ben megjelent olasz gyűjteményben bukkan fel. A hagyományos módon háromrészes, hatszólamú tételén újra és újra hosszú értékekben ível át a lefele haladó skáladallam, az első részben kétszólamú kánonban. Érdekes, hogy ezen a dallamon kívül viszonylag kevés a körvonalazott, könnyen felismerhető téma.

Ehhez a szigorú szerkesztéshez képest a **Gloria** a „könnyelmű” utódok fényében mutatja a Vincinél egy emberöltővel fiatalabb, Mantovában (?) élt *Benedetto Pallavicinót* (1551–1601). Az 1603-ban, posztumusz megjelent misekötetből származó tételt az emberközeli humanizmus fénye ragyogja be; már csak szövege miatt is világosabb szövéssé, könnyedebb kompozíció, mint a Kyrie. A szöveget több helyütt deklamálva zenésítette meg a szerző, a polifóniát (amikor a négy szólam négy külön pályán mozog) csupán néhány ütemre korlátozza. Ugyanakkor már él a szövegfestés és az érzelmi tartalom kifejezésének eszközeivel: például a „mennyei király” (Rex coelestis) szavakat magas hangokra feljutva emeli ki, Jézus Krisztus nevét pedig mindkét alkalommal szinte túlsorduló gazdagságú harmóniákkal „húzza alá”. Ezenkívül a tételt éles hangulati váltások tagolják három részre. A Gloria abban is különbözik a szicíliai szerző alkotásától, hogy a hexachord nem hosszú értékekben vonul végig a kompozíción, hanem néha fel-feltűnik, hol rejtetten, hol jól kivehetően. Ebben az Ibériai-félsziget első nagy zeneszerzőjének, *Cristóbal de Morales* (1500–1553) eljárásához hasonlít, aki a **Credo** szövegébe nem vezérmotívumként szötte bele a hexachordot, hanem néha-néha megcsillanó aranyszálként. A misztikus „Et incarnatus est” szövegnél mindig más szólamban hangzik el a hat hang; utoljára a basszusban, hosszú értékekben. A számos apró részletezés mellett ez a tétel abban is különleges, hogy egy-egy témája rejtetten vagy nyilvánvalóan hasonlít egymásra, ezáltal olyan érzése lehet a hallgatónak, mintha egy évszázadokkal később írt, nagyszabású, de koherens szimfóniatételt hallana. A tömbökből építkezés mellett megfigyelhető még – a reneszánsz zenétől idegennek mondott – fejlődés-fokozás is, amelynek legszembetűnőbb példája az utolsó szakaszban megjelenő kétkórusos hangzás.

A páros lüktetésű **Sanctust** páratlan metrumú Hosanna követi, majd a szintén páros lüktetésű **Benedictus** után ismét a Hosanna szólal meg. Mivel a tétel a *Missa La sol fa mi re ut* című alkotásból való, a mű vázát lefele haladó skáladallam jelenti, különböző értékekben megszólaló, változatos tempóban. A tétel szerzőjének származásáról megoszlanak a vélemények. Az utókor sokáig olasznak hitte, mivel élete nagy részét Itáliában töltötte, madrigáljait pedig Rosselli, Rossello, Roscelli neveken publikálta. *François Roussel* (c. 1510–c.1577) azonban jó okkal tekinthető franciának, mivel az egyik forrás így nevezi: Franciscus Roussel gallus. Egyházi kompozícióinak száma csekély, zenéje ma méltatlanul ismeretlen, pedig még Palestrina is kifejezte iránta érzett csodálatát, sőt néhány miséjét – csereárúként – Borromeo bíboros a művészetre sok ezer dukátot költött V. Albert bajor hercegnek küldte el.

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525/26–1594) több mint száz miséje között mindössze egy olyat találunk, amely hexachordra íródott; ez a mű a szerző 1570-ben megjelent harmadik misekönyvében kapott helyet. A liturgiában egymás után háromszor elhangzó **Agnus Dei** Palestrina csak kétszer zenésítette meg, mivel e két polifon feldolgozás között akkoriban gregorián dallamot intonáltak. A gregorián dallam helyén, az Agnus Dei szövegével *Kurtág György* egyik zongoradarabjának átirata szólal meg a *Játékok* III. kötetéből. A választás nem véletlen: ebben a miniatűrben is fontos szerepet játszik a skáladallam, amely egy helyütt ugyanolyan módon jelenik meg, mint a majd' négyszáz évvel korábban keletkezett Pallavicino-tételben. Kurtág zenéjének kifejezőerejét alighanem a gyökerekhez való visszanyúlás, az alapoktól való újraépítkezés, a zenetörténet sémákká merevedett rétegeinek feltörése, és az azok alatt található ősréteg újra-felfedése adja, így történhetett meg ez az évszázadokon átívelő, véletlen kézfogás.

Palestrina két kerettételében a skáladallam hosszú értékekben vonul végig, egyszer felfelé, egyszer visszafelé; az **Agnus Dei I.** először páros, majd páratlan lüktetésben hozza a nevezetes témát – miközben az minden egyes szólamot áthat. Az **Agnus Dei III.** gazdagabb, hétszólamúvá bővült, több motívumot egyszerre exponáló hangzásba ágyazza bele a hexachordot, amelyet két szólam hosszú értékekben, kvintkánonban szólaltat meg (ugyanúgy, ahogyan Pietro Vinci is írta a Kyriében). A kánonon kívüli szólamokban *la* hang nélküli, öthangos skálák tűnnek fel, illetve a zárószakasz (*Dona nobis pacem* – Adj nekünk békét) kizárólag ebből a pentachordból építkezve koronázza meg a tételt.