

# „Szerelemről dalolnék oly merészen...”

PETRARCA VERSEIRE ÍRT MADRIGÁLOK A XVI. ÉS A XX. SZÁZADBÓL

## A capella silentium

HANGVERSENYE

(2010. június 17., Budapest, Erzsébetvárosi Közösségi Ház)

Műsor

Cipriano de Rore: *Io canterei d'amor* (1550)

Girolamo dalla Casa díszítésével (1584)

Wilhelm Killmayer: *Nova angeletta* (1950)

Philippe de Monte: *Ite, rime dolenti* (1567)

Farkas Ferenc: *Ite, rime dolenti* (1992)

Adrian Willaert: *Passa la nave – 1. rész* (1540 k.)

Nicola Vicentino: *Passa la nave – 2. rész:*  
*Pioggia di lagrimar* (1572)

Wilhelm Killmayer: *Perch'al viso d'amor* (1950)

Luca Marenzio: *Solo e pensoso* (1599)

Vass Lajos: *Benedetto sia'l giorno* (1986)

François Roussel: *Io canterei d'amor* (1563)



Kérjük, a műsorszámok között ne tapsoljanak!

A 14. század második feléből származó magyar nyelvemlék, a Königsbergi töredék szavait ma legfeljebb csak tudományos segédlettel tudjuk értelmezni, elolvasni. Francesco Petrarca ugyanebből az időből származó verseinek elolvasása nem jelent nehézséget olasz kortársainknak. A mai köznyelv a 14. századi toszkán (firenzei) dialektust, Dante, Petrarca, Boccaccio nyelvét követi. Ennek a nyelvnek a hivatalossá tétele Pietro Bembo (1470–1547) költő, elméletíró, X. Leó pápa titkára, későbbi bíboros nevéhez fűződik: 1525-ben jelent meg *Prose della volgar lingua* (Az anyanyelven írt szöveg) című munkája, amelyben az olasz nyelvet „megvédi” az addig magasabb rendűnek tartott, tudományos és irodalmi nyelvként használt latinnal szemben, modellként állítva azt a modern humanista írástudó elé. E modell két alapvető esztétikai követelményt fogalmaz meg az írásművel szemben: (1.) emelkedettség, komolyság (gravità), (2.) tetszetősség, könnyedség (piacevolezza). Bembo szerint az irodalmi szöveg szépségének elengedhetetlen eszköze a zenei elem: a szavak, sorok hangzása, a hangszínek, dallamok, a mondatok lejtése. Mindezt főleg Petrarca költészetéből vezeti le; 1501-ben saját előszóval jelenteti meg a költőfejedelem 366 verset tartalmazó Daloskönyvét, amely alapjául szolgált a 16. században később megjelent, további több mint 160 kiadásnak. A Canzoniere a kor művelt „udvari emberének” bibliája lett.

Költészet és zene összefonódása kétirányú: Petrarca újrafelfedezésével, az olasz irodalmi nyelv megújulásával szinte egy időben szökkent szárba a 16. század első számú világi, azaz nem vallásos tárgyú zenei műfaja, a madrigál. Rendkívüli népszerűségét mutatja, hogy 1520 és 1630 között mintegy 1200 madrigálkötet jelent meg – ez összesen legalább 20 000 művet jelent. A 16. század közepétől számos madrigál született Petrarca-versekre; és nem csak énekhangokon, hangszeren is megszólaltatták azokat. Elterjedt gyakorlat volt a felső szólam dallamát virtuóz, akár rögtönzött díszítésekkel (apró értékekkel, azaz diminúcióval) előadni.

Érdekes, hogy a madrigált nem olasz zeneszerzők emelték művészi magasságokba, hanem a „hegyeken túlról” – Németalföldről vagy francia területekről – érkező nagy híré mesterek, akiknek alkalmazása presztízskérdés volt az itáliai nemesi családok körében. Ilyen „oltramontano” **Adrian Willaert** (c.1490–1562) is, a kor egyik legnagyobbjaként tisztelt zeneszerzője és tanára. Az elsők között zenésített meg Petrarca-verset, sőt: az 1540-es években írott kompozíciókból álló – de csak 1559-ben kiadott – gyűjteményének huszonöt négy-hétszólamú madrigálja közül csupán egy nem Petrarca-megzenésítés. A koncerten elhangzó alkotás nagyszerű példája a „messer Adriano” nevéhez fűződő új versmegzenésítési stílusnak. A

dallamok tökéletesen idomulnak a szóhangsúlyokhoz, a hanglejtéshez, a beszédhez közelítően letisztultak – egy hangra egy szótag jut, hajlítások csak elvétve találhatóak –, a zene tagolódása a mondatszerkezetet követi. Mindez mesterien kidolgozott polifóniába ágyazva szólal meg, egyúttal mintha a bembói elvek zenei megvalósulása lenne: emelkedettség, ugyanakkor tetszetős egyszerűség jellemzi. A kor gyakorlatát követve a mű a szonett szerkezetét tükrözi, két szakaszra tagolódik; az első részben a két négysoros versszak (ottava), a másodikban a két háromsoros (sestina) szólal meg. A sestinát azonban nem Willaert, hanem tanítványa, a század egyik legeredetibb gondolkodójának, **Nicola Vicentino** (1511–1575/76) húsz-huszonöt évvel későbbi megzenésítésében szólaltatjuk meg. A pestisjárványban elhunyt Vicentino saját elméletét igazolandó építette meg a különleges billentyűs hangszert, az archicembalót. Oktávonként harminchat billentyűjével (ez háromszor annyi, mint a mai zongorán) mind a három ókori görög hangrendszerben lehetett játszani. A fekete billentyűk kétféle kromatikus – a nagy szekundot két részre osztó – hang megszólaltatását tették lehetővé. Mai füllel is hallani a *Pioggia di lagrimar* (Könnyek esője...) első szakaszának kromatikus merészségét, amely a szöveg tartalmának zenei megjelenítésében jóval pontosabb és valóságosabb, mint Willaert alkotása; már-már naturalista módon ábrázolja a sírást.

A reneszánsz egyik kulcsszava ugyanis az utánzás, a természet leképezése, az ókori görög filozófia, esztétika alapján. Az arisztotelészi mimézis szellemében a madrigálok nemcsak a szöveg, az emberi beszéd külső jegyeit veszik magukra, hanem a szerzők egyre inkább törekednek a szavak jelentését, a szöveg tartalmát is minél hívebben visszaadni. A Flandriából Itáliába települt, és ott a Willaertéhoz hasonló

tekintélyt szerzett **Cipriano de Rore** (1515/16–1565), valamint a franciából olaszra lett **François Roussel** (c. 1510–1577 után) azonos szonettre írt madrigáljaiban csak szeizmográf segítségével lehet megfigyelni azokat az apró „rezgéseket”, amelyeket a vers tartalma kelt a zenében. Régi és új találkozik e két műben: a dallamok újszerűen beszédszerűek, azonban a 15. századi németalföldi polifónia erős hatása is érezhető rajtuk. Az „isteni Rore” kompozíciója világosabb, áttetszőbb szövet, de mindkét alkotás különleges abban, hogy ismétlődnek bennük motívumok. A tipikus madrigál ugyanis zenei szempontból

alakatlan, mert épp a formaalkotó ismétlés hiányzik belőle: egymástól független zenei szakaszok sora. Keretet a szöveg ad neki, ez „vezeti” a hangokat, ez tartja össze a kompozíciót, és a 16. század vége felé egyre inkább átveszi a hatalmat a zenétől, szinte vizuális művészetté változtatva

azt. **Luca Marenzio** (1553/54–1599) *Solo e pensoso* (Egyedül és elgondolkodva) kezdetű madrigáljának hangjai már szinte képről képre követik a szöveget. Egy példa: *egyedül* a felső szólam – a magányos bolyongást érzékeltetve – iránytalan kromatikus dallamot énekel, míg a többiek a természetes lejtésű, beszédszerű zenével ellentétes, kimódolt, „*kigondolt*” motívummal kísérik. Marenzio remekművében még élesebben elkülönülnek egymástól a *piacevolezza*, illetve a *gravità* jellemezte könnyed–súlyos hangvétellő szakaszok.

**Philippe de Monte** (1521–1603) hazájától, Flandriától több ezer kilométer távolságra élte le életét – angol királyok, itáliai nemesi családok, majd II. Miksa német-római császár udvarában, európai hírvé zeneszerző-énekesként. Valamennyi kortársánál több madrigált írt (több mint ezeregyszázat), a műfaj egyik legjelentősebb képviselője. A koncerten elhangzó mű a második madrigálkötetben jelent meg 1567-ben; szintén számos olyan megoldást találunk benne, amely a szöveg értelmét vetíti elénk zenei eszközökkel. A *duro sasso* (kemény kő) szavak-nál például átmenet nélküli, a korban bizonyára diszsonánsnak ható, nyers dúr – azaz *kemény* – hangzatkapcsolatok szólnak. A „holtteste sötét és mély helyen van” szakasz a madrigál legmélyebb fekvésű része, a *dietro le vo* (mögötte haladok) ütemeiben pedig a szólamok egymást követik a belépésekkel. Monte alkotását

**Farkas Ferenc** (1905–2000) azonos versre született megzenésítésével állítjuk párba; a magyar szerző előtt valószínűleg nem volt ismeretlen Monte madrigálja. Farkas a *duro sasso* szövegnél a maga stílusának diszsonáns, kemény harmóniáit használja, a „holtteste sötét és mély helyen van” résznél az ő művében is gyászos, sötét zene szól, mély fekvésű moll akkordokkal, a *cielo* (menny) szót ő is magas hangokra hangszereli, a „mögötte haladok” szakasznál szintén Montéhoz hasonló eszközökkel él, és érdekes hasonlóság figyelhető meg a két madrigál kezdete között is. Farkas Ferenc 1992-ben, felesége halálára írta a művet, ekkor már ő is nyolcvanhét éves volt. Madrigálja önéletrajzi vallomás, különös tekintettel ezekre a sorokra: „fáradt vagyok már az élet szörnyű hullámain hajózni”, „mögötte haladok, még ha csak ilyen lassan is”, „ügyeljen [halálba való] átlépésemre, amely immár közel van”. Ahogyan Willaert a 16. század Velencéjében, Farkas Ferenc a 20. század második felének Magyarországon volt az egyik – ha nem a – legnagyobb hatású zeneszerzőtanár.

Az ő osztályából került ki **Vass Lajos** (1927–1992), akinek karnagyi és zeneszerzői munkássága a kodályi mottó – Legyen a zene mindenkié! – megvalósítása jegyében telt, pedig gyerekeknek vagy lelkes amatőröknek írt, többnyire népdal ihlette kompozíciói között személyes

indíttatású alkotások is találhatóak. Ilyen a koncerten elhangzó, 1986-ban befejezett, csak szerzői kéziratban hozzáférhető mű, amely nem reneszánsz elődeihez kapcsolódik, hanem egyfajta szabad archaizálás jellemzi. A barokkos imitációk mellett áradó, olaszos bel canto-dallamokat is hallunk, keretül pedig a gregorián énekhez hasonló kantiléna szolgál. A műsorban, közjátékok gyanánt egy szintén 1927-ben született, német kortárs zeneszerző, **Wilhelm Killmayer** könnyed, pasztorális madrigáljait szólaltatjuk meg.