

Vikárius László

„ZEFIRO TORNA”

*Petrarca és a petrarkizmus Monteverdi két kompozíciójában**

Claudio Monteverdi Annibale Iberti mantovai hercegi tanácsosnak írta 1607. július 28-án az alábbi sorokat ideiglenes cremonai visszavonultságából.

Íme a zene, melyet írtam, kegyeskedjék Nagyságod – még mielőtt Őfensége meghallgathatna – don Bassano úr kezéhez eljuttatni, hogy a többi énekes urakkal együtt módja legyen elpróbálni, és biztonságra teheszen szert a dallam ismeretében, mert igen nehéz dolog az énekeseknek olyan szólamot előadni, melyet még nem gyakoroltak, és nagy kárára válik magának a zeneműnek is, mivel első elénekléskor még nem fogják fel teljes egészében. A másik szonettet hamarosan küldöm Nagyságodnak megzenésítve[,] mivel elmémben már világosan körvonalazódott a váza [...]¹

Habár nehéz biztosan azonosítani az említett két szonettet, éppen az, hogy a szerző együtt emlegeti őket, valamint az első mű nyilvánvaló a cappella jellege miatt valószínűsíthető, hogy a két legkorábbi Petrarca-megzenésítésről, a 310., illetve 276. szonetten alapuló, „Zefiro torna e 'l bel tempo rimena”, illetve az „Ohimè, il bel viso” kezdetű darabokról van szó.² Éppen 1607-ben lát napvilágot a Chiabrera-versekre komponált *Scherzi musicali*. Az addig utolsó, V. madrigálkönyv 1605-ben jelent meg. A következő madrigálkönyvre, a hatodikra, melyben a két Petrarca-szonettet találjuk, még éveket kell várni.³ Már Monteverdi velencei szolgálata idején, 1614-ben publikálják, de összeállításakor szerzője bizonyára az utolsó mantovai

* E tanulmány eredetileg előadásként hangzott el a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság és a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Tallián Tibor 60. születésnapja tiszteletére, 2006. október 14–15-én a Zenetudományi Intézetben rendezett konferenciáján. A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

- 1 Claudio Monteverdi: *Levelek. Elméleti írások*. Ford. és jegyzetekkel ellátta Lax Éva. Budapest: Kávé Kiadó, 1998, 27.
- 2 Denis Stevens feltételezése, ld. Monteverdi: i. m., 27., 2. jegyzet. Hasonlóképp vélekedik Gary Tomlinson: *Monteverdi and the End of the Renaissance*. Oxford: Clarendon Press, 1987, 157. Bár más korábbi kutató (Nino Pirrotta) személyes vonatkozásokat keresett a szonett kiválasztásában, Tomlinson megrendelői választást lát a megzenésítésében.
- 3 Monteverdi művei hozzáférhetőek az 1926 és 1942 között az Universal Editionnál megjelent, Gian Francesco Malipiero által gondozott régi összkiadásban. A továbbiakban mindig az új kritikai összkiadásra utalok, mely bevezetést, kritikai jegyzeteket, a feldolgozott költői szövegek jegyzetelt közlését, a szólamkiadványok fakszimiléjét, valamint új közreadást tartalmaz. A VI. madrigálkötet új kiadása: Claudio Monteverdi: *Madrigali a 5 voci. Libro Sesto*. Edizione critica di Antonio Delfino. Cremona: Fondazione Claudio Monteverdi, 1991.

évek terméséből válogatott. (A VI. madrigálkötet tartalomjegyzékét lásd a 374. oldalon.⁴) Bár ez a kötet is tartalmaz új típusú *concertato* madrigált, benne még döntő szerep jut a régi ötszólamú típusnak, amint a címe is mutatja: [...] *madrigali a cinque voci, con uno dialogo a sette, con il suo basso continuo per poterli concertare nel clavicembano, et altri stromenti*. A döntő műfaji változást a már címével („Concerto”) ezt hirdető, öt évvel későbbi VII. madrigálkötet jelenti majd.

A „Zefiro torna” Monteverdi kisszámú Petrarca-feldolgozásai közül az egyik legkorábbi lehet:

	<i>Kezdősor</i>	<i>Letét</i>	<i>Kiadás</i>
1	„Zefiro torna e 'l bel tempo rimena” (<i>Canzoniere</i> , CCCX)	5 sz., bc	VI. madrigálkötet (1614)
2	„Ohimè, il bel viso” (<i>Canzoniere</i> , CCLXVII)	5 sz., bc	VI. madrigálkötet (1614)
3	„Hor ch' el ciel e la terra” (2 rész; <i>Canzoniere</i> , CLXIV)	6 sz., 2 vl, bc	VIII. madrigálkötet (1638)
4	„Vago augelletto, che cantando vai” (<i>Canzoniere</i> , CCLIII)	7 sz., 2 vl, va da braccio, bc	VIII. madrigálkötet (1638)

1. táblázat. Monteverdi Petrarca-szövegmegezenítései

A költői műfaj – legalábbis nevében – mint az egykorú költészet annyi műfaja, zenei asszociációkat hordoz: a latin *sonus*ból ered a legkorábbi provanszál alak, a *sonet*.⁵ Eredetét az irodalomtörténet a 13. század elejei Szicíliába helyezi, s bár vagy évszázados történettel rendelkezett, mire a toszkánai olasz nyelvhez eljutott, 14. századi formája és mindenekelőtt Petrarca *Canzonieré*je tette az európai irodalom meghatározó jelentőségű versformájává. A retorikai antitézis, oppozíció vagy kontraszt gyakori jellemzője a szonett műfajnak. Igen gyakran a szonettet bevezető két négysoros strófa, a két úgynevezett „kvartett” (*quartina*) között jelenik meg az ellentét, melyet azután a záró háromsoros strófapár, a két „tercett” (vagy *terzina*) egyensúlyoz ki, mintegy szintézist alkotva a megelőző tézis-antitézis kettőshöz. Ha nem is ilyen strukturális viszonyban, de meghatározó jelentőséget kap az antitézises szerkesztés Petrarca „Zefiro torná”-jában is (2. táblázat).⁶ A vers egy döntő fordulatra épül, mely nem véletlenül emlékeztet több elemzőt is az *Orfeo* II. felvonásának tragikus *messaggiera*-jelenetére.⁷ Csakhogy a drámainak nevezhető ellentét nem a két négysoros, hanem a vers első és második fele között van. A fordulatot az első tercina kezdete adja.

4 Vö. K. Gary Adams – Dyke Kiel: *Claudio Monteverdi: A Guide to Research*. New York – London: Garland Publishing, inc., 1989, 12–13.

5 Jelentését a szótár 'dallam'-ként, 'nóta'-ként adja meg, lásd *Világirodalmi Lexikon*, s. v. „Szonett”.

6 A Monteverdi-kompozícióban felhasznált Petrarca-szöveg kritikai jegyzetekkel kísért közreadását lásd az új Monteverdi-összkiadásban, *Madrigali a 5 voci. Libro Sesto*, 69.

7 Ld. pl. Pándi Marianne kismonográfiájában is: *Monteverdi*. Budapest: Gondolat, 1961 (Kis zenei könyvtár), 109.

Petrarca: Canzoniere, CCCX

Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena,
e i fiori et l'erbe, sua dolce famiglia,
et garrir Progne et pianger Philomena,
et primavera candida et vermiglia.

Ridono i **prati**, e 'l ciel si rasserena;
Giove s'allegra di mirar sua figlia;
l'aria et **l'acqua** et la terra è d'**amor** piena;
ogni animal d'amar si riconsiglia.

Ma per me, lasso, **tornano** i più gravi
sospiri, che del cor *profondo* tragge
quella ch'al ciel se ne portò le chiavi;

et **cantar** augelletti, et **fiorir** piagge,
e 'n **belle donne** honeste atti soavi
sono un **deserto**, et fere aspre et **selvage**.

*A szép időt a langy szél visszahozta,
s megjött családja is, fivérek, virágok,
csicsergő fecskék, búgó csalóányok;
most érik a Tavasz fehér-pirosra.*

*Nevet a rét, az ég is mosolyog ma;
Jupiter vígan nézi, lánya lángot
hogyan gyújt; lég, víz, föld szerelmet álmod,
és minden állat fölgerjed lobogva.*

**De hozzám nem tér vissza, csak setéten
lengő sóhaj, szívem mit érte onta,
ki égbe vitte kulcsát és reményem;**

**s a sok kecses és nyújaslelkű donna,
madárdal és virágos part: mi nékem?
Csak pusztaság s vadállatok vadonja.**

(Sárközi György ford.)

Rinuccini

**Zefiro torna, e di soavi accenti
l'aer** fa grato e'l piè discioglie a **Ponde**,
e, mormorando tra le verdi fronde,
fa danzar al bel suon su'l **prato i fiori**.

Inghirlandato il crin Fillide e Clori
note temprando **Amor** care e gioconde;
e da monti e da valli ime e *profonde*
raddoppian l'armonia gli antri canori.

Sorge più vaga in **ciel** l'aurora, e'l sole,
sparge più luci d'or; più puro argento
fregia di **Teti** il bel ceruleo manto.

Sol io, per **selve abbandonate e sole**,
l'ardor di due **begli occhi** e'l mio tormento,
come vuol mia ventura, hor piango, hor **canto**.

*Megjött a langy szellő, és édes hangokkal
a levegőt betölti, s hullámot fodroz,
és borzolva susog által a zöld lombon,
hangja táncot járat réti virágokkal.*

*Phyllis és Kloris virág-koszorúsan
felzeng a szerelem boldog énekéből,
és magas hegyekről és a mély völgyekből
kettőzik a zengést a barlangok dúsan.*

*Szebben kél a hajnal s a nap az égen,
árasztja aranyát, árasztja ezüstjét,
ékesíti Thetisz színét kék köntösének.*

**Egyedül én vagyok, ki magányban égek,
szenvedem egy kínzó szép szempár gyötrését,
mint sorsom fordul, ajkamon sírás vagy ének.**

(Vikárius László ford.)

2. táblázat. „Zefiro torna”. Petrarca és Rinuccini költeményének összehasonlítása

Az antitézis, melyben az „ellentét ellentéte”, a párhuzam is természetszerűleg fontos szerepet kell, hogy játsszék, hisz nélküle nem juthatna érvényre a kontaszthatás, a költeményben egy másik gyakori stilisztikai eszközzel kombinálva jelenik meg. A természet, a környezet leírása előzi meg a költői „én”, a szubjektum lelkiállapotának jellemzését. A kettő között könnyen létrejöhet metaforikus vagy hasonlati kapcsolat. Az antitézissel kombinálva a viszony természetesen ellenkezőjére fordul, s a drámai fordulópontot egy ellentétes kötőszó, a „de” vezeti be („Ma...”).

Monteverdi a már említett VII. és a híres, „harcos és szerelmes” madrigálok-ból álló VIII. madrigálkötet között, 1632-ben egy könnyedebb műfajú kompozíciókat tartalmazó, újabb *Scherzi musicali* című kötetet adott ki.⁸ A kötet teljes címe – *Scherzi musicali cioè arie & madrigali in stil recitativo, con una ciaccona a 1 & 2 voci* [...] – mind a „modern” *recitar cantando* stílusra, mind a *ciaccona* jelenlétére felhívja a figyelmet.⁹ E *ciaccona* pedig nem más, mint Monteverdi másik „Zefiro torna”-megzenésítése.¹⁰ A kompozícióban feldolgozott, ugyancsak szonett műfajú vers azonos kezdőszavaival, ugyanakkor eltérő folytatásával a Petrarca-követők költői világának tanulságosan jellemző példája (lásd ismét a 2. táblázatot).¹¹ A vers költője, Ottavio Rinuccini, többek között a nagyrészt elveszett *L'Arianna*, valamint a *Ballo delle ingrato* szövegének írója (3. táblázat). Az első *Dafne*- és *Euridice*-opera – Giovanni Bardi köréhez tartozó – költőjének szövegeit Monteverdi általában a modern szólóének stílusában zenésítette meg, még ha a híres *Arianna* panaszából például külön megrendelésre egy hagyományos ötszólamú madrigálfeldolgozást is készített, mely éppen a Petrarca-féle „Zefiro torna” előtt szerepel a VI. kötet nyitó-darabjaként. Az 1632-ben megjelent *Scherzi musicali*ban összesen két azonosított Rinuccini-feldolgozást találunk, az „Armato il cor”-t, illetve a „Zefiro torna e di soavi accenti”-t. Ezek keretezik a kötetet.

A híres versek, dalszövegek kezdősorának vagy refrénjének idézése a közép-korban is elterjedt gyakorlat volt. Rinuccini szonettje ugyanakkor a Petrarca-vers kölcsönzött kezdőszavai után is szorosan követi mintáját, noha fölfedezhetőek mind tartalmi, mind formai különbségek is.¹² Az apró formai eltéréseknél lényegesebbek a két vers közötti megfelelések. A költői alaphelyzet és az alapszerkezet teljesen azonosnak mondható: a tavasz visszatértét festő hosszabb, felsorolásszerű természetrajzi kép után a vers váratlanul fordul át az újjáéledő természet derűjével ellentétes hangulatú „én” fájdalmának jellemzésébe. Szövegi azonosság nélkül is

8 Új kiadása: Claudio Monteverdi, *Scherzi musicali a una e due voci* (1632). Edizione critica di Frank Dobbins e Anna Maria Vacchelli. Cremona: Fondazione Claudio Monteverdi, 2002.

9 A *ciaccona* korabeli kompozíciós felhasználására röviden kitér Paolo Fabbri, aki szerint az eljárás legkorábbi példáját Domenico Viscontinál találjuk (1616), kinek *Il primo libro de arie a una e due voci* címmel megjelent kötetéről lehet szó. Ld. Paolo Fabbri: *Monteverdi*. Trans. Tim Carter. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, 228., ill. vö. a RISM online katalógusával: <http://www.rism.info/en/service/opac-search.html>.

10 A *ciaccona* 2. számként bekerült a Monteverdi halála után megjelent IX. madrigálkötetbe is, ld. Fabbri: i. m., 272. E posztumusz madrigálkötet új kiadása: Claudio Monteverdi: *Madrigali e Canzonette. Libro Nono*. Edizione critica di Anna Maria Monterosso Vacchelli. Cremona: Fondazione Claudio Monteverdi, 1983.

11 A Rinuccini-sonett kritikai jegyzetekkel ellátott közléséhez ld. az új Monteverdi-összkiadás két említett kötetét: *Madrigali e Canzonette. Libro Nono*, 46., illetve *Scherzi musicali a una e due voci* (1632), 31–32. A legjelentősebb – esetleg Monteverdinek tulajdonítható – szövegváltoztatás Rinuccini versében az első sor eredetileg szabályosan rímelő zárószavának („odori”, vagyis „illatok”) a zenei tartalmú „accenti”-re („hangok”, „zengetek”) változtatása. Ld. a közreadók ezzel kapcsolatos megjegyzéseit.

12 Így például Petrarca költeménye a nála kevésbé gyakori keresztrimes (*abab*) fajtát képviseli, míg Rinuccini a Petrarcaéra igen jellemző ölelkező rímű (*abba*) „oktává”-t használ, melyet *cd* kétrímű „szex-tett” követ. Petrarcanál az ugyancsak kétrímű tercínák is eltérő módon a *cdc dcd* képletet alkalmazzák. A Rinuccini-versnél az első sor rímzavának lecserélése miatt a rím szerkezet csorbult, s ezért a közreadók a Monteverdi-összkiadásban *xbba* vagy *zbba* jelölést javasolnak.

	<i>Cím/kezdősor</i>	<i>Letét</i>	<i>Kiadás (keletkezés)</i>
1	<i>L'Arianna</i> (tragedia in musica)	–	(1608)
2	<i>Ballo delle ingrato</i> in genere rappresentativo	Amore, Venere, Plutone, 4 ombre d'inferno, 8 anime ingrato, 5 vle da braccio, clav, chitar	(1608) VIII. madrigálkötet (1638)
3	? „Sfoga con le stelle un inferno d'amore”	5 sz.	IV. madrigálkötet (1603)
cf. 1	<i>Lamento di Arianna</i> (4 rész),	5 sz., bc	VI. madrigálkötet (1614)
cf. 1	<i>Lamento di Arianna</i>	S, bc	(1623)
4	„Armato il cor”	2 T, bc	Scherzi musicali (1632), VIII. madrigálkötet (1638), IX. madrigálkötet (1651)
5	„Zefiro torna”(Ciaccona a 2)	2 T, bc	Scherzi musicali (1632), IX. madrigálkötet (1651)
6	„Volgendo il ciel” és Ballo: „Movete al mio bel suon”	5 sz., 2 vl	(1636) VIII. madrigálkötet (1638)
7	„Ogni amante è guerrier” (3 rész)	2 T, B, bc	VIII. madrigálkötet (1638)
8	<i>Lamento della Ninfa</i> (3 rész)	S, 2 T, B, bc	VIII. madrigálkötet (1638)
9	„Bel pastor dal cui bel guardo”	S, T, bc	IX. madrigálkötet (1651)

3. táblázat. Monteverdi Rinuccini-szövegmegezenésítései

szinte azonos a kontraszthatást kiváltó drámai fordulópont: „Ma per me” (De hozzá) Petrarcanál és „Sol io” (Egyedül én) Rinuccininál.¹³ A két vers közötti párhuzamot a Rinuccini által idézett kezdet mellett számos hasonló formai helyen, vagy legalábbis hasonló funkcióban, összefüggésben megjelenő közös szó is alátámasztja. Rinuccini első kvartettjének zárósora – „fa danzar su'l prato i fiori” (megtáncoltatja a réten a virágokat) – igen közel áll Petrarca második kvartettjének kezdetéhez: „Ridono i prati” (nevetnek a rétek).

Igen jellemzők, s a versek zenei megformálása szempontjából döntő jelentőségűek a két vers közötti eltérések. A talán legfeltűnőbb – meglehet: felületi – különbség a kifejezetten zenei, olykor hangutánzó szavak megjelenése Rinuccini szövegében: „soavi accenti” (édes zengzetek), „note temprando [...] care e gioconde” (drága és vidám hangokat hallatva), „canto” (énekek), illetve „mormorando” (susogva) és a visszhangra utalva „raddoppian” (megkettőzik). Petrarca versében nem

13 Pontosabban Monteverdi Rinuccini-feldolgozásában. A vers korabeli közlésében a sorkezdet: „Lass' io” („Jaj én”). Talán ennek „Sol io”-ra változtatása is Monteverditől (vagy a szöveget megezenésítésre kiválasztó személytől) származhat. A „Sol” mindenesetre *soggetto cavato*-szerűen g (sol) hangra kerül (14. kotta).

találjuk ezeknek nyomát. Éppígy ami nála inkább felsorolásként jelenik meg („l'aria et l'aqua et la terra”, vagyis egyszerűen „a levegő és a víz és a föld”), az Rinucciniból fölfokozott, talán barokkos-patetikusnak mondható kontrasztot vált ki: „e da monti e da valli ime e profonde” (és hegyekről és mélységesen mély völgyekből). Egyáltalán: azt mondhatjuk, hogy a természeti képek Rinuccininál „romantikusabbak”. Mind a hangutánzó szavak, mind a „drámai” tájleíró képek esetén előtérbe kerül a szavak helyi, közvetlen hatása – hol hangzásuk, hol értelmük révén.

Nemcsak a költemény arányai szempontjából fontos az a talán első pillantásra jelentéktelennek tűnő különbség, hogy míg Petrarca a szextett kezdetekor indítja az antitézist, addig Rinuccini – már inkább csattanószerűen – az utolsó tercínára hagyja. Hiszen ezáltal Petrarca sokkal jobban elmélyítheti, kifejtheti a lírai „én” fájdalmanak leírását. Figyelemre méltó, hogy ugyanakkor a vers lezárásának kidolgozásakor mindkét költő egy újabb kontraszthatást épít a szövegbe – de milyen jellemző ismét a kettő közötti különbség. Petrarca a külvilág képeihez visszatérve ismétli minden szépségnek, bájnak a boldogtalan „én” számára való hasztalanságát. Rinuccini a szerelmes lelkiállapotát festve a „hor piango, hor canto” (hol sírok, hol dalolok) oppozíciójával a csattanó csattanóját fogalmazza meg. És éppen itt rejlik a két vers közötti alighanem leglényegesebb különbség. Hisz miről is van szó az egyikben, s miről a másikban? Petrarca versbéli mása az elvesztett, halott Lauráról énekel, kinek a költő egész *Canzonieréjét* ajánlotta. Rinuccini lényegesen konvencionálisabb költői helyzetet fest, hiszen úgy tűnik, a – mondhatni alkalmi – szerelem okozta bánatról beszél. Az „én” hétköznapi fájdalma sokkal súlytalanabb, mint a halott Laura hódolójáé. Ezért is késlelteti s tartogathatja a későbbi költő az utolsó tercina kezdetére a döntő fordulatot. Hiányzik belőle az érzelmi súly, a tartalom ahhoz, hogy ki tudja tölteni a költemény teljes második felét. S ezért engedhető meg a zárás kontrasztja, bánat és reménytelen öröm ilyen közvetlen szembeállítására.

De hogyan reagál a két kompozíció zenéje a két szonett itt megfigyelt eltérő sajátosságaira? Természetesen maga a műfajválasztás is jellemzőnek tűnik. A Petrarca-megzenésítés a 16. századból örökölt, jellegzetes ötszólamú madrigálletétet választja (1. kotta),¹⁴ melyhez ugyan tartozik hangszeres *basso* szólam, ám ez nem *basso continuo*, hanem a kompozíció után külön lejegyzett, a mindenkori legmélyebb szólamot követő *basso seguente*.¹⁵ Habár a metrumváltás, a „tempo” szóra

14 A két Monteverdi-műből idézett kottapéldák az új összkiadás szövegén alapulnak, de valamelyest egyszerűsítve közöljük őket. Elhagytuk a basso continuo kidolgozott jobbkez-szólamát, és bizonyos módosítójeleket nem a hang fölött, hanem a kottában közlünk, amennyiben szerepük számunkra egyértelműnek tűnik. Az ötszólamú madrigál esetében a javasolt metronómjelzéseket sem közöljük, hanem helyettük csak a közreadásnak megfelelően a hangértékek egymáshoz való viszonyát jelezzük. (A *Ciaccona* kiadásában a közreadók is így jártak el.)

15 Werner Braun *Die Musik des 17. Jahrhunderts* című könyve (Laaber: Laaber, 1981 [Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 4]) 143. oldalán közli a VI. madrigálkötet két szemben fekvő oldalát, melyeken összevethető a „Zefiro torna” végén külön lejegyzett hangszeres basszus szólamkottaképe a rákövetkező „Una dona fra l'altra” concertato madrigál *basso continuo*út és szólókat tartalmazó partitúralejegyzésével. Említi Tomlinson is, i. m., 156.

Ze - fi - ro Ze - fi - ro tor - na Ze - fi - ro
Ze - fi - ro Ze - fi - ro tor - na e' l bel
e' l bel tem - po ri -

5

tor - na e' l bel tem - po ri - me - na, e' l bel tem -
tem - po ri - me - na,
me - na, e' l bel tem - po ri - me -
Ze - fi - ro Ze - fi - ro tor - na e' l bel tem - po ri -
Ze - fi - ro Ze - fi - ro tor - na e' l bel tem - po ri -

9

po e' l bel tem - po
e' l bel tem - po
na,
me - na, e' l bel tem - na
me - na e' l bel tem - po ri - [mena]

[♩ = ♩.] [♩ = ♩]

megjelenő diminúciós jellegű díszített tercmenet a Canto és Quinto szólamban világosan jelzi az első jelentősebb zárlatot az első verssor végén, rövid homofón deklamáló szakasz vezet át észrevétlenül a tömören, szövegismétlés nélkül előadott második verssorba.

Két-három szólam váltakozása hozza a harmadik szövegsort (már több szövegismétléssel), majd egy négyszólamú imitáció indítja az első versszak utolsó sorát:



2. kotta. A Petrarca-megzenésítés, 29–31. ütem, csak a Tenore szólam

D-ről a Tenore, G-ről a Quinto, A-ról a Basso, végül ismét D-ről, egy oktávval följebb a Canto szólam éneklje az új *soggettót*. A strófa félzárlaton ér véget, s a záró szavak homofon előadásánál visszatér a kezdet jellegzetes $\text{♩} \cdot \text{♩}$ ritmusa, mely olyan szorosan kapcsolódott a „Zefiro” szóhoz. Azért is tűnik fontosnak a ritmuskép visszaidézése az első versszak zárlatában, mert így szerves a kapcsolat a második strófának a mű kezdetét visszaidéző indításával. A második strófa zenéje ugyanis az első variációja, s így a teljes feldolgozás egyfajta AAB „bar”-formaként írható le. Éppen az első két versszak feldolgozásának variánsviszonya miatt válik azonban olyan feltűnővé és jelentőssé minden lényegesebb eltérés. A második szövegsor indítása, kétséggkívül a főisten megnevezése miatt, ezúttal határozottan elválik a megelőző sortól, amiben a darab derűs alaplejtését megadó pontozott ritmusképlet deklamatív ötszólamú felhasználása is fontos szerepet kap. Kiemeli az új sor indítását a váratlan (tercokron) harmóniafordulat is: D-dúr–B-dúr (3. kotta). A záró sor megzenésítése (a téma imitációja s a zárlat maga) lényegében ismét egyezik az első strófiáéval.

A döntő cezúrát, az első tercina határát egyszerre metrum- és tonalitásváltás jelzi. Az eddigi gyors páratlanul szemben lassabb páros lüktetésre váltunk, s az eddigi G-re épített dór hangsor (transzponált 1–2. tónus a hagyományos elmélet szerint) helyett a \flat előjegyzés elmaradása után A-eol lesz az uralkodó hangsor; ebben zárul „pikardiai” terccel az első tercina. Ám mindezeket túl ismét váratlan harmóniafordulat is jelzi a váltást: ezúttal a D-dúrt újabb tercokron fordulattal nem B-dúr, hanem F-dúr követi. Az új szakaszt indító témában fontos szerepet kap egy sóhajszerű ereszkedő motívum (4. kotta). Az első tercina tempóban is, hangnemi leg is egyetlen zenei egységet alkot. Az utolsó strófa kezdetét a gyorsabb páratlan ütem visszatérése, cisz/c harmóniai keresztállás (a megcélzott új hangnem a C-ión lesz), új, szekvenciálisan emelkedő *soggetto* vezet be (5. kotta).

A kompozíció utolsó – döntő – fordulata a verssel összhangban zeneileg is a záró sorra marad: a másodsor is bekövetkező váltás a lassú páros ütemre. Az újabb, ismét imitációra felhasznált téma merőben eltér a darab valamennyi eddigi, alapvetően kis hangközlépésekre épülő, a dallamirányokat tekintve többnyire kiegyenlített motívikájától. Egy ereszkedő dúr hármashangzat-felbontásra

[se] re - na; Gio - ve s'al - le - gra di mi - rar sua fi - glia;

[se] re - na; Gio - ve s'al - le - gra di mi - rar sua fi - glia;

[se] re - na; Gio - ve s'al - le - gra di mi - rar sua fi - glia;

[se] re - na; Gio - ve s'al - le - gra di mi - rar sua fi - glia;

[sere] na; Gio - ve s'al - le - gra di mi - rar sua fi - glia;

3. kotta. A Petrarca-megzenésítés, 51–56. ütem

[raccon]si - glia. Ma per me, las - so, tor[nano]

[rac]con - si - glia. Ma per me, las[so]

[rac]con - si - glia. Ma per me, las - so, tor[nano]

[rac]con - si - glia. Ma per me, las - so, tor - na - no i più gra[vi]

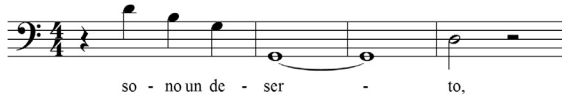
[rac]con - si - glia. Ma per me, las - so, tor[nano]

4. kotta. A Petrarca-megzenésítés, 72–78. ütem

e can - tar au - gel - let - ti e fio - rir e fio - rir piag - ge

5. kotta. A Petrarca-megzenésítés, 93–98. ütem, csak a Canto szólam

épül ez az utolsó *soggetto*, melynek kerete változó: kvint (Tenore), oktáv (Canto), decima (Quinto), s a basszusban egyenes duodecima (6. *kotta*). Ezt a szélesebb hangértékekre, váratlan hangközugrásokra épülő zárószakaszt ritkább alterációk, a Fisz és a Cisz nem vezetőhangú szerepeltetése jellemzi. A Cantóban a „selvagge” szó kifejezésére még fölfelé irányuló tritonuslépés (g–cisz) is megjelenik. Nem kétséges, e felemelt hangoknak éppúgy szövegkifejező a jelentősége, mint a G alaphanghoz visszatérő zárás dúr-tercének: a lágy (*molle*) b-t a „kemény” (*durum*) h hang váltja fel.



6. kotta. A Petrarca-megzenésítés, 107–110. ütem, csak a Basso szólam

A Rinuccini-vers megzenésítése az új *concertato* madrigál műfaján belül is különleges, mivel a barokk stílus és tonalitásérzet kialakulása szempontjából olyan fontos basszusformulák egyikére, a *ciacconára* épül (7. *kotta*).¹⁶ Így azután hiába érvényesül mindkét megzenésítésben az azonos szövegkezdethez kapcsolódva azonos ritmizálási elv, a két feldolgozás alapkaraktere döntően eltér egymástól. Hiába egyezik a hármas lüktetés, a „Zefiro” pontozott ritmusa, a „torna” szót körkörös mozgással festő dallamvonal, az áttört polifon textúrával szemben döntően különbözik az állandó basszusmenet fölé épülő szólampár egymással versengő játéka. Állandó izgatottságot teremt a későbbi feldolgozásban a metrikai bizonytalanság. A rövidhosszú lüktetés miatt könnyen elbizonytalanodik az ütem súly, s a „Zefiro” szónak a hosszú hangon való késleltetett indítása még tovább fokozza ezt a metrikai bizonytalanságot. Döntő a tonális különbség. Az ötszólamú madrigál G-re transzponált 1–2. tónusával szemben, melynél a dúr zárás, mint láttuk, különleges szövegkifejező jelentőséget kap a maga zenei összefüggésében, modernnek hat a *ciaccona* kiindulópontul választott G-dúrja. Vagyis egészen másképp érzékeljük ezt a G-dúrt, mint a Monteverdi Petrarca-megzenésítésének meghökkentő fordulatokat tartalmazó lassú befejező szakaszában megjelenő nagyterces záró hangzatot, ahol a dúr terc, mint láttuk, kifejezetten a szöveg „deserto” és „fere aspre et selvagge” szavainak festésképpen jelenik meg.

A továbbiakban a Rinuccini szövegében is megfigyelt eltérések, a hangutánzó, erőteljesebben kifejező szavak és kontrasztok megzenésítése hozzáállón változatosabb, és szófestésekkel gazdagabb. Szinte minden költői kép megkapja a maga zenei illusztrációját. Halljuk a víz fodrozódásánál a hullámok hangját (8. *kotta a 404. oldalon*), a lombok közt a szél mormolását (9. *kotta a 405. oldalon*). A „soavi accenti” (10. *kotta a 405. oldalon*), majd később a „bel suon” (11. *kotta a 405. oldalon*)

16 A műfaj történetéhez ld. Richard Hudson: *The Folia, the Saraband, the Passacaglia, and the Chaconne. The Historical Evolution of Four Forms that Originated in Music for the Five-course Spanish Guitar*, I–III. Rome: The American Institute of Musicology, 1982.

Ciaccona

5
 Ze - fi-ro ze - fi - ro ze - fi-ro ze - fi - ro
 Ze - fi-ro tor - na, ze - fi-ro tor -

9
 ze - fi-ro ze - fi - ro tor - na, ze - fi - ro
 na, ze - fi-ro tor - na, tor - na, tor -

13
 tor - na, ze - fi - ro ze - - - - - fi - ro tor -
 na, ze - - - - - fi - ro tor -

17
 na, e di so - a - vi ac - cen - ti
 na, l'a - er l'a - er fa gra - to

8. kotta. A Rinuccini-megzenésítés, 25–31. ütem

egyaránt kecses kettőskötéseket és édes hangzású tercelést hív elő. Az „éj”-t az énekszólamokban lelassult mozgás és hosszú szünetek festik. A hegyre fölemelkedik, a völgybe leszáll a dallamvonal, s a zengést a barlangok valóban visszhangozzák: a *forte* ereszkedő hármashangzat-felbontásos motívumokat *piano* verik vissza (12. kotta). Mindezek s még további változatos zenei képek vonulnak föl a *ciaccona* szünni nem akaró, makacsul egyre csak ismétlődő basszusformulája fölött.¹⁷

A spanyol tánc-eredetű *ciaccona* „ethosát” sejthetjük magából a kompozícióból. A hármás lüktetés, a dúr jelleg (szemben a későbbi barokknak gyakran a passacagliaformulával keveredő moll chaconne-jával) derűt sugároz. Monteverdi később a 150. zsoltár („Laudate Dominum in Sanctis ejus”) basszuskíséretes szólóhangra írott feldolgozásában használta fel a „Laudate eum” szöveg utolsó megjelenéséhez. Ennél is érdekesebb, hogy miként alkalmazza Heinrich Schütz a *ciacconát*, amikor a *Symphoniae sacrae* II. részének egyik német zsoltárfeldolgozásához („Es steh

17 Érdemes figyelembe venni a korabeli jellegzetes hangszeres *ciacconák* közül Merula néhány évvel később, 1637-ben a *Canzoni overo Sonate concertate per chiesa e camera* című, Op. 12-es kötetében publikált háromszólamú C-dúr darabját. A Monteverdiével tökéletesen egyező ritmusú basszus a darabban végig jelen marad, a harmóniai körvonal ott sem változik meg, ahol a basszus szólamba kerül a diminúció, s a ritmust átveszi az addig ritmikailag szabad két felső – szövegtelen „cantó”-nak nevezett – szólam. A kompozíciót rövid kiszélesítés zárja, ám a basszus itt is megőrzi a *ciaccona*-képletet. E Monteverdiével jól összevethető darabra Péteri Judit volt szíves föl hívni figyelmem. Az összehasonlítás jól mutatja, hogy milyen más egy hangszeres típus briliáns megvalósulása (Merula darabja), s mi történik, amikor egy versmegzenésítéskor ugyanez a típus megidézett stílussá és kifejezőeszközzé válik.

e mor - mo - ran - - - do

e mor - mo - ran - - - do

9. kotta. A Rinuccini-megzenésítés, 35–39. ütem, csak az énekszólamok

c di so - a - vi ac - cen - ti

10. kotta. A Rinuccini-megzenésítés, 17–18. ütem, csak a Canto I

fa dan - zar al bel suon al bel suon

al bel suon fa dan - zar al bel suon

11. kotta. A Rinuccini-megzenésítés, 41–46. ütem, csak az énekszólamok

e da mon - ti da mon - ti i -

e da val - li

Forte

Forte

Piano

me rad - dop - pian - l'ar - mo - nia rad - dop -

e pro - fon - de rad - dop - pian - l'ar - mo - nia

12. kotta. A Rinuccini-megzenésítés, 67–74. ütem, csak az énekszólamok

Gott auf”, 68. zsoltár 2–4. sor) két Monteverdi-kompozíciót választ mintául.¹⁸ A műnek az Isten felkelését emelkedő hármashangzatvázra épülő melodikával festő kezdete és az Úr ellenségeinek szétszórásáról szóló egész első része az ugyancsak Rinuccini-szövegű „Armato il cor”-ra épül. Második modelljét, a „Zefiro torna” ciacconabasszusát és helyenként vokális anyagát is a kontraszthatású, rövid második örvendező szövegrészre tartogatja: „Az igazak pedig örvendeznek és vígadnak az Isten előtt, és ujjongnak örömmel” (13. kotta):¹⁹

Es steh Gott auf, daß seine Feind zerstreuet werden und die ihn lassen für ihm fliehen.

Vertreib sie, wie der Rauch vertrieben wird, wie das Wachs zerschmelzt vom Feuer, so müssen umkommen die Gottlosen für Gott.

Aber die Gerechten müssen für Gott sich freuen, von Herzen freuen und fröhlich sein.

Felkél az Isten, elszélednek ellenségei; és elfutnak előle az ő gyűlölői.

A mint a füst elszéled, úgy széleszted el őket; a mint elolvad a viasz a tűz előtt, úgy vesznek el a gonoszok Isten előtt;

Az igazak pedig örvendeznek és vígadnak az Isten előtt, és ujjongnak örömmel.

4. táblázat. Schütz: „Es stehe Gott auf”, a Symphoniae sacrae II című kötet (1647) 16. számának szövege

Monteverdinél a derűs, életvidám ciacconabasszus sodor végig a Rinuccini-féle költeményen, s így jutunk el a szonett döntő fordulatához: „Csak én vagyok elhagyatott magányos vadonban...” (14. kotta a 408. oldalon). A mozgás itt is, akár csak a Petrarca-megzenésítésben, lassú páros ütemre vált; recitativót hallunk különleges kromatikus lépéssel mindjárt az utolsó tercina kezdetén, mely szokatlan harmóniafordulatot eredményez (G-dúr–E-dúr tercrokon kapcsolat). Mindez a rendkívül hosszú ostinato után különösen megdöbbentő hatású. A megzenésítés azonban még egy váratlan fordulatot tartogat. A recitativo végén a „piango” (sírok) szót az eddigi terc-, szextmenetekkel szemben váratlan hatású, láncszerűen összekapcsolt szeptimdiszsonanciák festik. Ám a szerelmes sorsa jobbra fordultán azonnal feledni tudja előbbi bánatát. Az „or canto” passzázsait már ismét a ciacconabasszusra dalolja. Monteverdinek a hatást a szöveg megisméltése folytán lehetővé vált újabb, még rendkívül jobb disszónanciákat tartalmazó recitativo rövid visszatérésevel sikerül tovább fokoznia. A *ciaccona* utolsó visszatérése után pedig gazdagon ékesített, tovább nem fokozható, virtuóz zárószakasz következik, mely az „or canto” talán felszínesnek ható bizakodásával fejezi be a kompozíciót (15. kotta a 409. oldalon).

A Petrarca-megzenésítésben, mint láttuk (4. kotta), szintén lassabb páros lüktetés – ha nem is recitativo –, valamint a tonalitás megváltozása (a hexachordum molle elhagyása) és új emelt hangfokok – ha nem is mindjárt kromatika –, vala-

18 Fabbri is idézi Schütz előszavát, ld. i. m., 242.

19 A Schütz-mű részletét a két hegedűszólam és a számozott basszus kidolgozásának elhagyásától eltekintve a Schütz-összkiadás szövege alapján közöljük, ld. Heinrich Schütz: *Symphoniae Sacrae II/1647: Nr. 13–22*. Hrsg. Werner Bittinger. Kassel: Bärenreiter, 1965 (Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, 16), 35–36.

so müs - sen, so müs - sen um -
so müs - sen, so müs - sen um - kom - men, so
kom - men, so müs - sen, so müs - sen, so müs - sen, so müs - sen um - kom - men, um -
müs - sen, so müs - sen, um - kom - men, so müs - sen, so müs - sen, um - kom - men, um -
kom - men die Gott - lo - sen für Gott. A - ber,
kom - men die Gott - lo - sen für Gott. A - ber,
a - ber die Ge - rech - ten, die Ge - rech - ten müs - sen sich freu - en,
a - ber die Ge - rech - ten, die Ge - rech - ten müs - sen sich freu - en,

13. kotta. Heinrich Schütz: „Es steh Gott auf”, 102–114. ütem, csak a basso continuo és a két énekszólam

mint itt is diszsonancialánc emeli ki a „De hozzám nem tér vissza, csak setéten / lengő sóhaj” fordulatot. A zeneszerző ugyan itt is kiaknázza az újabb kontraszthatás lehetőségét a madárdal említésekor, hiszen rövid időre visszatér a mozgékony hármasszólamú lüktetés, de ezúttal a „vad vadon” váratlan, szokatlan ugrásokkal és diszsonanciákkal teli képe zárja a megzenésítést.

il bel ce-ru-leo man - to.

[man] il bel ce-ru-leo man - to. Sol i - o per sel - ve ab-ban-do-na te e

Sol i - o per sel - ve ab-ban-do-na te e so - le

so - le l'ar - dor di due be - gli oc - chie'l mio tor - men - to

14. kotta. A Rinuccini-megzenésítés, 111–119. ü.

Ha mármost eltér a két, egymáshoz mégiscsak igen közel álló, azonos formájú vers megzenésítése, az vajon mennyiben tulajdonítható a költői szöveghez való viszonynak, s mennyiben másnak, például alkalmi megrendeléshez kapcsolódó igényeknek, előadási alkalomnak, műfaji divatnak? Mindez szerepet játszhatott a két eltérő időszakban született kompozíció eltérő megformálásában. Ám aligha kétséges, hogy mindkét „Zefiro torna”-megzenésítés a szöveggel szoros összefonódottságban született. S a szöveg sajátosságai döntő szerepet játszhattak abban, hogy milyen legyen az eredeti petrarcai stílus zenei képe, és milyen költői visszfényként, más igények számára született utánpótlásáé.

co-me vuol mia ven-tu-ra or pian - - - go or

co-me vuol mia ven-tu-ra or pian - - - - -

can - - to or can - -

go or can - - to

to or can - -

or can - -

to.

to.

ABSTRACT

LÁSZLÓ VIKÁRIUS

‘ZEFIRO TORNA’

Petrarch and petrarchismo in Monteverdi's Two Madrigals

Monteverdi's Sixth Book of Madrigals, published in 1614, opens with a five-voice version of the famous *Lamento d'Arianna*, originally composed as a solo piece, immediately testifying to a possible transformation from one genre to the other. In the same book one of Monteverdi's few Petrarch settings (see Table 1), *Zefiro torna e 'l bel tempo rimena* (*Canzoniere*, cccx) is also included in a similar five-voice setting as the second piece, which, with its roughly three-part structure and varied repeat of the music of the first half (resulting in a kind of Bar form for the whole piece) is a characteristic representative of the 'classic' genre. This poem about the return of spring and the hopeless lover was paraphrased by Ottavio Rinuccini (librettist of Monteverdi's *Arianna*) in another sonnet, which even quotes the beginning, *Zefiro torna e di soavi odori*. With a slightly changed text, *Zefiro torna e di soavi accenti*, it was first published in the *Scherzi musicali* of 1632 and then also included in the posthumously published Ninth Book of Madrigals. A comparison of the two poems excellently shows the stylistic manners and mannerisms originating from Petrarch's influence around 1600. A detailed collation of the two texts shows how significant certain stylistic elements, such as the abundance of contrasts, the relish in colourful adjectives (*e da monti e da valli ime e profonde*) and even the obviously pointed use of words and phrases related to music (*accenti, mormorando, note temprando, raddoppian l'armonia, canto*, etc.), differentiate the later poem from its point of departure. (See the comparison of the original text of the two poems in Table 2.) The discussion of the stylistic differences between the texts is followed by a comparative description of the music in the two very different settings, the five-voice a capella form and the later setting using the then modern *ciaccona* bass pattern with basso continuo and two equal and competing virtuoso voices. The very characteristic differences in both the poems and the settings suggest that the choice of text and the choice of genre were clearly in close correlation with each other, no matter who was responsible for the choices themselves, whether it be the commissioner of the composition, an advisor, or the composer.

László Vikárius directs the Bartók Archives of the Institute for Musicology of the Research Centre for the Humanities of the Hungarian Academy of Sciences and lectures at the Liszt University of Music in Budapest. He is editor-in-chief of the Béla Bartók Complete Critical Edition and edited with Vera Lampert the first published volume, *For Children* (early version and revised version). His further publications include *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában* [Model and inspiration in Bartók's musical thinking] (1999), a facsimile edition of Bartók's autograph draft of *Duke Bluebeard's Castle* (2006), the *Somfai Fs* (with Vera Lampert; Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2005), the CD-ROM *Bartók and Arab Folk Music* (with János Kárpáti and István Pávai; 2006), and exhibition catalogues, *Bartók and Kodály: anno 1910* (with Anna Baranyi; 2010), *Bartók the Folklorist* (2014) and *Bartók the Pianist* (with Virág Büky; 2017).