

# A PRIMA ÉS SECONDA PRATTICA PÁRBESZÉDE MONTEVERDI *VESPRO*JÁNAK MAGNIFICAT TÉTELÉBEN



CZAKÓ DÓRA

Doktori témám az egyik legérdekesebb zenei és egyben vallási korszakkal foglalkozik. A reneszánsz és barokk korszak fordulója több problémát is felvet az egyházzeneben. Az egyszólamú gregorián énekből kialakult többszólamú anyag nagy része fokozatosan elszakad gyökerétől, a cantus firmus zenei jelenléte úgy tűnik, felszámolódik, amíg a liturgikus szövegek megmaradnak, ám a zene már közel sem a korábbi értelemben vett vallási áhítatot szolgálja. Ez a korszak a 16-17. század fordulója. Ezek a zenei változások csak részben függenek össze a protestantizmus megjelenésével, és az abból fakadó tridenti reformokkal. Az egyházi zene ezen változása talán jobban megragadható az elvilágiasodás fogalmán keresztül.

Két kérdésre keresek esztétikai és zenetörténeti választ: hogyan szivároghatott be a teátrális monódia és a koncertálás technikája az egyházi zenébe; és hogyan magyarázhatjuk a lényegében azonos korszakban alkotó két zeneszerző Palestrina és Monteverdi zenéje közötti feltűnő különbségeket. Palestrina a kontrapunktika, a reneszánsz vokálpolyfónia nagy mestere volt; a gregorián dal-  
lam egyértelműen nyomon követhető a műveiben. Ezzel ellentétben Monteverdi már a *seconda prattica* mesteri tudásával illeti saját magát, amely valóban egy új korszak kezdetét jelentette.

Mivel a téma igen szerteágazó, ezért egy olyan „érinthetetlen” szöveget kerestem, amelyen keresztül ez a kettősség tisztán, világosan bemutatható. A Magnificat, amely az alkonyati imaóra, a Vesperás része, már kezdetektől az egyházzene fontos öröksége volt. A kezdeti többszólamúságnál is elsőként foglalkoztak ezzel a tétellel, népszerűsége napjainkban is megfigyelhető. Doktori dolgozatomban először a *prima prattica* mestereinek (Thomas Tallis, Thomas Tomkins, Nicolas Gombert, Jacobus Clemens, Giovanni Giacomo Gastoldi, Luca Marenzio, Orazio Vecchi) Magnificatjait elemzem, összevetve azokkal Palestrina sorozatát. Majd Monteverdi *Vespró*jára irányul dolgozatom – ezen belül is a Magnificat tétellel, melyet a korszak reprezentatív darabjaként ítélek meg. Mostani tanulmányomban ezzel kívánok foglalkozni.

Elsőként célszerű megvizsgálni milyen az egyház és az egyházzene kapcsolata ebben a korszakban. „A zenei művészet fejlődése egyértelműen mutatja, hogy az Egyház milyen komolyan és őszintén kívánta, hogy így az Isten imádását még tündöklőbbé, még kedvesebbé tegye a keresztény népek számára ... Ugyanakkor ... az Egyháznak kötelessége ragaszkodni ahhoz, hogy ez a művészet megfelelő határai között megmaradjon, és meg kell akadályoznia, hogy hiteles fejlődése során bármi az Isten imádásától idegen és profán a szent zenébe kerüljön, és megrontsa azt.”<sup>1</sup> – Írja XII. Pius pápa 1955-ös *Musicae Sacrae* című enciklikájában. Ez a dokumentum mind a mai napig képviseli a Katolikus Egyház zenei álláspontját. Minden ilyen és ehhez hasonló határozat az egyházzene védőburka. Egyfelől teret nyit a liturgiának, hogy magasztosabbá tegye azt, másfelől óvja is, és éppen ezért tiltja „azokat a zeneműveket, amelyekben valami buja vagy tisztátalan keveredik az énekléssel és orgonamuzsikával.”<sup>2</sup>

A kora barokk egyházzeneje elrugaszkodott az addigi szigorú szabályoktól. Ez annál is inkább érdekes, mert a Tridenti Zsinat 1564-ben ér véget, míg Claudio Monteverdi csak 1567-ben születik meg. Azt gondolnánk, hogy a zsinati tiltások gyökeret vertek az 1600-as évek környékére, ám ez mégsem következett be. Monteverdi például, aki egyaránt írt világi és egyházi kompozíciókat, ekként nyilatkozik Nyolcadik madrigálkötete előszavában: „Megállapítottam, hogy a lélek szenvedélyei, illetve érzelmei közt három a legfontosabb, mégpedig a Harag, a Mérséklet és az Alázat vagy Könyörgés ... a Zenei Művészet is világosan értelmezi ezekkel a terminusokkal: izgatott, lágy és mérsékelt.”<sup>3</sup> Mint azt az idézet is elárulja, gondolkodásában előtérbe kerül az affektus, ami a korábbi egyházi gyakorlattól távol állt. Az érzelmek áradata beférkőzik a liturgikus zenébe is. A megváltozott zenei gondolkodásmód – melynek következménye az egyszólamú gregorián és a műzene végleges kettészakadása<sup>4</sup> – így kerül ellentétbe az egyház letisztult, emóciómentes álláspontjával. A gregorián ének fejlődése ekkorra ér véget, míg a többszólamú zene igazán csak ekkor kezdi meg saját útját. Ennek az új stílusú zenének is „fel kell, hogy emelje a jelenlévő hívők elméjét Istenhez. Élőbbé és buzgóbbá kell, hogy tegye a keresztény közösség liturgikus imáit, hogy mindenki erőteljesebben, tudatosabban és hathatósabban dicsérhesse és kérlelhesse a Szentháromságos Istent...”<sup>5</sup> Továbbá fenn kellene tartania a szöveg érthetőségét, és nem szabadna, hogy a hallgatóság figyelmét

<sup>1</sup> XII. Pius pápa: *Musica Sacrae – enciklika a szent zenéről*, 1955. december 25. Internetes elérhetőség: <http://www.depositum.hu/tanitas.html>, 17. (Letöltés: 2016. május 10.)

<sup>2</sup> XII. Pius pápa: *Musica Sacrae*, 18.

<sup>3</sup> Monteverdi, Claudio: *Levelek, elméleti írások*, Bp., Kávé Kiadó, 1998, 268.

<sup>4</sup> Dobszay László: *A gregorián ének kézikönyve*, Bp., Editito Musica Budapest Zeneműkiadó Kft, 1994, 70.

<sup>5</sup> XII. Pius pápa: *Musica Sacrae*, 31.

elvonja magáról Istenről a zene affektusai által. Ám nem „csak” erről van szó. Az új zenei stílus technikai értelemben is megváltoztatja a liturgikus zenét formai, tartalmi és előadásmódbeli sajátosságaival. Ezek közül a legfeltűnőbb, hogy az a cappella előadásmód háttérbe szorul. A hangszer nélküli előadásmód elhagyása voltaképp nem zavarná a liturgikus cselekményt, amennyiben a szöveg érthetősége megmaradna. Ugyanis ez az – amint azt a Tridenti Zsinat is megerősítette – amit a zenének nem szabad veszélyeztetnie. Megjelennek a hangszeres tételek, betétek, ezek egyik következménye például a ritornell forma megjelenése, amelyben vokális és instrumentális szakaszok váltakoznak, és amely Monteverdi *Vespró*jában is megjelenik. A kor egyéb alternatív előadásmódjai talán éppen ezekből az új elemekből táplálkozhattak. Jó példát mutatnak erre az ordinárium Kyrie-tételének megzenésítései, amelyekben az orgona és énekes előadásmód váltakozik: Kyrie-orgona, Christe-ének, Kyrie-orgona. Mindezek a fejlemények a szövegre irányuló figyelem elsorvadását eredményezték. Ugyanakkor a Palestrina-stílus, a prima prattica kis hangközlépei, konszonanciaközpontú gondolkodásmódja, nyugodt mozgása, átlátható ritmikája is felborul, amelyek a többszólamú letét ellenére is lehetővé tették a szöveg értelmezését.

Az érzés „világa” a régiek elhagyása mellett számos új elemmel gazdagította a zene nyelvét. Az egyik a monódia, az „egyedüli ének”, amely nem volt jelen a liturgiában. A másik a koncertálás, amely eleinte együttműködést jelentett,<sup>6</sup> és az egyház tanításával nem ellenkezett. A barokk korszakban a fogalmat már inkább az „együttműködés és különválás”<sup>7</sup> egységeként értelmezték, a későbbiekben pedig szinte már csak és kizárólag a versenyzést értették alatta. Harmadik új elemként a generálbasszus, a basso continuo megjelenését kell megemlítenünk. A számozott basszus az egész eddigi zeneelméletet felborította, a harmónia vált uralkodóvá. Ez szintén lehetőséget biztosít az érzelmek kifejezésére. A disszonancia által létrehozott feszültség távlatokat nyit az affektusok számára.

Feltehetjük magunknak a kérdést, egyáltalán megmaradt-e valami a prima prattica gyakorlatából? Válaszunk két szempontból igenlő. Az egyik, hogy a cantus firmus, a gregorián ének, az „alapkő” továbbra sem tűnik el. Igaz, léteznek, és korábban is léteztek olyan darabok, amelyekben világi dallam került a korális ének helyére. Már az *Ars Antiqua Magnus Liber Organijában* is fellelhetünk világi témákat. Ezeket természetesen szintén tiltotta az Egyház. A másik, hogy megmarad a klasszikus imitációs polifónia. Többszólamú letétekben ez a szerkesztésmód annyira beleivódott a zenébe, hogy nem mondtak le róla,

<sup>6</sup> Eggerbrecht, Hans Heinrich: *A nyugat zenéje*, Bp., Typotex Kiadó, 2009, 304.

<sup>7</sup> i. m., 305.

sőt az egész barokk korszakot végigkísérte. Látjuk tehát, hogy az affektus, az érzelem, a kedély, sőt az indulat radikális változtatást idézett elő a zenében és ez által az egyházzében is.

Egyházzenesz szemmel felvázolva a két korszak legjellemzőbb tulajdonságait, rátérnék Monteverdi *Vesprojának* hétszólamú Magnificat tételére. A részeket külön-külön tekintem át a fent említett prima és seconda prattica tulajdonságain keresztül, beleszöve Jeffrey Kurtzman elméletét.<sup>8</sup>

### 1. MAGNIFICAT: ANIMA MEA DOMINUM

Hat hangszerre és hét énekszólamra íródott generálbasszussal. Az intonáció megmarad a cappella, majd a prima prattica imitációs szerkesztésében megismétlődik a Magnificat szó minden szólamban, orgonakísérettel. Az anima mea szakasz a seconda prattica monodikus sítlusában megfogalmazott szoprán szóló, continuoóval. Monteverdi tehát ezen a kis szakaszon belül is mindkét gyakorlatot használja (ld. 1. ábra).

### 2. ET EXULTAVIT SPIRITUS MEUS: IN DEO SALUTARI MEO

A szakaszban három énekszólam és basso continuoó jelenik meg. A korális dallam az alt szólamban helyezkedik el, míg a két tenor szólam virtuóz duettet képez. A tétel besorolása nem könnyű, a koncertáló sajátosságok és a basso continuo miatt azonban inkább a seconda prattica gyakorlatához sorolható (ld. 2. ábra).

### 3. QUIA RESPEXIT HUMILITATEM ANCILLAE SUAE: ECCE ENIM EX HOC BEATAM ME DICENT OMNES GENERATIONES

Tenor szólamra és hat hangszerre íródott a seconda prattica mestersége szerint. A szakasz ritornell formájú, páros obligát hangszereket találunk benne. Obligát hangszereknek nevezzük az énekszólammal koncertáló, azzal azonos szerepet betöltő hangszereket. Ezek bevezetése szintén a barokk korszak egyik újítása.

<sup>8</sup> Wehnham, John: *Monteverdi Vespers 1610*, Cambridge University Press, 1997, 80.

4. QUIA FECIT MIHI MAGNA, QUI POTENS EST: ET SANCTUM NOMEN EIUS

Három hangra íródott, két obligát hegedűvel. A két basszus szólam duettjét az Et exultavit részhez hasonlóan, az alt cantus firmus szólama koronázza meg. A secunda pratticához sorolhatnánk a koncertáló hegedűk miatt. Amennyiben a szólistikus hangszerek nem jelennének meg, úgy az énekszólamok imitációs jellege a prima prattica irányába mutatna.

5. ET MISERICORDIA EIUS, A PROGENIE ET PROGENIES: TIMENTIBUS EUM

A hat énekhangra íródott szakasz klasszikus vokálpolyfóniájával minden kétséget kizáróan a Palestrina-stílushoz köthető. A tételt Kurtzmann is két vokális trió dialógusaként határozta meg. Mindezzel összhangban a tenorban gregorián dallam jelenik meg.

6. FECIT POTENTIAM IN BRACHIO SUO:  
DISPERSIT SUPERBOS MENTE CORDIS SUI

Két hegedű kíséri végig a cantus firmus dallamot, melyet alt szóló ad elő. Vitathatatlanul a secunda pratticához sorolhatjuk ezt a részt. A monódia mellett a hegedűk koncertálása is megerősíti ezt a feltételezést.

7. DEPOSIT POTENTES DE SEDE: ET EXALTAVIT HUMILES

Érdekes megnyilvánulása az új stílusnak. A tenor szóló hosszú kitartott hangokban követi a gregorián dallamot, miközben az első részben két kürt, majd a továbbiakban két hegedű duettjét hallhatjuk. Nehézkessé válik a szöveg megértése. A két új hangszer megjelenése nehezíti a szöveg megértését, mert az énekszólam szóló csak 10 ütem kihagyásával folytatja dallamát.

8. ESURIENTES IMPLEVIT BONIS: ET DIVITES DIMISIT INANES.

Talán ez a Magnificat tétel egyik legnehezebben körülhatárolható része. Ritornell formájú szakasz, zenekar-női szólisták-zenekar váltakozásából áll, a végén együttes befejezéssel. A Tempo primójú kürtök után a szoprán és az

alt szólamok az első tónusú Magnificat dallamot éneklik terc párhuzamban, generál basszus nélküli a cappella előadásmódban. A szakasz különlegessége, hogy a zenekar három kürtből áll, continuóval kiegészítve. Mindezek ellenére túlnyomórészt a prima prattica sajátosságai figyelhetők meg benne.

9. SUSCEPIT ISRAEL PUERUM SUUM: RECORDATUS MISERICORDIAE SUAE

Két szoprán hangra és tenor szólamra íródott, generálbasszussal, amelyben azonban a tenorban helyet kap a gregorián cantus firmus. A szöveg nem indokolja a szopránok játékoságát. Mindkét korszak stílusjegyét megtalálhatjuk a szakaszban. Ha az egész tétel fényében vetünk rá pillantást, akkor a régi stílus érvényesülését határozottabbnak látjuk. A két szoprán virtuozitása, a zárlatot megelőző cadenza ugyanakkor az új út felé mutat.

10. SICUT LOCUTUS EST AD PATRES NOSTROS:  
ABRAHAM, ET SEMINI EIUS IN SAECULA

A kórus unisonóban éneklie a korális dallamot, amit a páros obligát hangszerek párbeszéde tesz ünnepélyesebbé. A teljes kórus és a nyolc hangszer bevonása érthető, hiszen elvileg itt érne véget a tétel. A kis doxológia a szolozsma elengedhetetlen része, amit Monteverdi is jól tud.

11. GLORIA PATRI ET FILIO ET SPIRITUI SANCTO

A szerző *seconda pratticájának* tetőpontja a tétel során a *Sicut erat* befejezéssel. A két tenor szólam lenyűgöző virtuozitása mellett megjelenik a szoprán szólamban a *cantus firmus*. Az alapot a *basso continuo* adja, szólisztikus hangszert nem alkalmaz (ld. 3. ábra).

12. SICUT ERAT IN PRINCIPIO ET NUNC ET SEMPER. AMEN

Az összes hangszer és összes énekszólam bevonásával még utoljára bemutatja a régi stílust, hogy aztán az Amen szóval a *seconda prattica* szépségével zárja le művét.

A *Vespro* hétszólamú Magnificat tételének áttekintése után számos megállapítást tehetünk. A két stílus sokáig együtt és egyszerre élt. Több szakasznál utaltam arra, hogy nem mindig lehet őket egyértelműen besorolni valamegyik gyakorlathoz. Továbbá megfigyelhettük, hogy a cantus firmus, a gregorián dallam, még a modern gyakorlat eszközeivel megzenésített szakaszoknak is szerves része maradt. A monódia, a koncertáló technika, olykor obligát hangszerek bevonásával világos megnyilatkozásai a *seconda prattica*nak. Ezek a stílusok, gyakorlatok, technikák mind csak eszközök a kifejezésre. Kérdés, hogy Monteverdi az egyházzenejében mit szeretett volna kifejezni. A hívők és Isten kapcsolatának megerősítését kívánta-e ezzel szolgálni, vagy csupán az új áramlat kellékeit próbálta meg papírra vetni, hogy azok díszes templomokban megszólalhassanak. Ezzel a gondolatmenettel visszakanyarodhatnánk a protestantizmus irányába, ami azonban egy külön fejezetet kívánna.

Szűz Mária hálaénekének szövege kétségkívül örömteli, érzelemgazdag. Egy többé-kevésbé konstans lelkiállapotot tükröz, ami a barokk korszak affektusfelfogásának megfelelt. Ugyanakkor a szenvedélyes virtuozitás és a liturgia textúrájának elhomályosítása megrémíthette az egyház vezetőit. Ahogy már a többször idézett XII. Pius pápa szavai jelzik, az Egyház védi és védte a „szent zenét mindentől, ami méltóságát csökkenthetné, hiszen az részt vesz egy olyan lényeges dologban, mint az Isten imádása.”<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> XII. Pius pápa: *Musica Sacrae*, 21.

Alle Rechte vorbehalten  
All rights reserved

**MAGNIFICAT**  
septem vocibus et sex instrumentis

CLAUDIO MONTEVERDI  
Edited by WALTER GOEHR

$\text{♩} = 44$  *allargando*

Violino I A  
Cornetto I

Violino I B  
Cornetto II

Violino II  
Cornetto III

Viola

Violoncello

Trombone I  
II

Trombone basso

$\text{♩} = 44$  *allargando*

Soprano  
I  
Alto  
II

Tenore  
I  
II

Basso  
I  
II

$\text{♩} = 44$  *tutti* *allargando*

Basus Generalis

\*\* values halved  
halbe Notenwerte

\*\*\* orig. **Principale solo, principale e ottava,  
principale ottava e quindicesima**

© Copyright 1957 by Universal Edition (London) Ltd., London  
U. E. 12452 L

1. ábra



*a tempo*

Soprano solo canta

*p* solo

S. a - ni - ma me - a Do - - - mi - num.

Org.\*\*\*

B.G. *p*

tacent

\*\*\* orig. Principale solo

**Et exultavit**  
a 3 voci

10

♩ un poco mosso (♩ = 50)

Alto I *mp*

Tenore II *mp*

Pos.\*\*\*

Bassus Generalis *p*

Vlc.,Cb.

A. *mp*

I vit, et ex-ul - ta - - -

T. vit, et ex-ul - ta - - -

II - vit, et ex-ul - ta - - -

B.G.

\*\* *valius haled*  
halbe Notenwerte

\*\*\* orig. Principale solo, va sonato tardo perchè  
Il doi tenori cantano di semicroma

U. E. 12452 L.

2. ábra

Gloria Patri  
a tre voci, due de le quali cantano in Echo

(250)

C ♩ = 72

Tenore I *solo* *mf* Glo - - - ri - a

Massus Generalis *Org.\*\*\** *pp dolcissim* *tacent*

I *a piacere* *a tempo* (♩ = 60) *f* solo *p* solo  
T. - ri - a, glo - - - ri - a, Glo - - - ri - a

II *p* solo  
Glo - - - ri - a

B.G. *subez* *p*

(260)

S. *tutti (dolce)* *p* Glo - - - ri - a

I (solo) *mf* Glo - - - ri - a Glo - ri - a

T. (solo) *pp* Glo - - - ri - a

II (solo) *pp* Glo - - - ri - a

B.G. *pp* *Vlc.*

\*\*\* orig. **Principale solo**