

Bali János
Concerti Ecclesiastici

A „barokk” szó a 18. században még pejoratív kifejezés volt, negatív értékítéletet hordozott, és bizony, még ma is sokakban rossz érzéseket kelt. Az egyik gyakori panasz a korszakot, azaz a tágan vett 17. századot illetően a „teatralitás” felemlegetése.

És el kell ismerni: a barokk valóban teatralis: az építészetben a reneszánsz által felelevenített antik formák dinamizálódnak, s az épület terébe lépő tekintetét azonnal mozgásba hozzák (lásd például a budapesti Egyetemi Templom belső terét); a festészetben megjelenik a belső fény, a tér poétikussá, a kontúrok érzékvé válnak, s a manierizmus felkavaró mélysége néz vissza mindenütt (mint el Greco képein); az irodalomban az érzelmek és a személyes indítékok örvényei jelennek meg (mint Shakespeare és Racine drámáiban); a zenében pedig megszületik, s azonnal a legfontosabb műfajjá válik az opera.

Am a theatrum két oszlopa a *passio* és a *miraculum*. A mai magyar nyelvben – szemben a latinnal – a szenvedés és szenvedély jelentését tekintve elválík; de gondoljunk csak bele: a „passio” szó egyik magyar fordítása Jézus szenvedés-története: s micsoda mélységet és teljességet ad ennek az, ha a szenvedéstörténetben nem csupán Jézus szenvedése indít meg, hanem *szenvedélyével* próbálunk meg azonosulni? Az Atya iránti szenvedélyes szeretetével, az ember iránti szenvedélyes szeretetével, az igazság iránti szenvedélyes szeretetével?

A barokk színházban és operában a szenvedély és szenvedés végső összefüggése mindenütt jelen van. És a miraculum, a csoda egyfelől a rácsodálkozás a színpad által megjelenített világra, s azon keresztül a saját világunkra, de rácsodálkozás magára a csodára is.

A 17. század mise-liturgiájában a zene egyik funkciója olyan, mint a szentségtartót fedő fátyolé: egyszerre rejt el és mutatja fel a felfoghatatlan misztériumot. A felajánlás, úrfelmutatás és áldozás alatti motetták ennek megfelelően válogatták szövegüket és zenei anyagukat; és mai szemmel talán meglepő, hogy ezen belül mennyi elevenség, vidámság és modernitás jelenhetett meg. Kórus hiányában az orgona játszott, illetve, egy-két énekes énekét egészítette ki teljes és kerek harmóniává. A kisebb előadóapparátusokra írott zenék elsősorban a ferences rend tagjai közé tartozó zeneszerzők műhelyéből kerültek ki – s ez nem meglepő: anyagi lehetőségeik szűkösebbek voltak, mint másoké. S e kis motetták, vagy „concertók”, ahogy ők nevezték, hamar népszerűekké váltak, hiszen általuk magas színvonalú, igényes lelkiségű zene kerülhetett a szintén szerény lehetőségek között élő kisebb templomokba is.

Az első nyomtatott gyűjtemény Lodovico Viadana szerzeményeiből állt (1602), számos kiadást ért meg, és az Alpokon túl is stílust teremtett. Ettől kezdve egyre több hasonló kötet látott napvilágot, köztük az egyik legszebb a milánói organista Giovanni Paolo Cima *Concerti Ecclesiastici* című munkája (1610).

A barokkot több tekintetben is az ellenreformáció művészeteként szokás tárgyalni – és ez a szempont a zenével kapcsolatban is felmerül. Luther kettős vallási feladatot látott meg a zenében: egyrészt a gyülekezet közös anyanyelvű éneklésének a közösségformáló erejét, másrészt a zene egzegetikai szerepét: melyben kiegészíti, dinamizálja, érzékletessé teszi a Szentírás prédikációban történő magyarázatát és szellemi tartalmának aktualizálását. A katolikus egyház a népénekben tartósan átvette az első lutheri funkciót, és rövid ideig a másodikkal is élt: a misében megszólaló motetták és utódaik, a 17. század eleji kis orgonás concertók ezzel járultak hozzá az Írás jelenvalóvá tételéhez. Mivel az operával megszülető barokk zene alapvető célja volt a zenének a nyelv szolgálatába való állítása, ezért az egyházzeneben éppen az írásmagyarázat funkciója tudott leginkább kiteljesedni és szép gyümölcsöket hozni – gondoljunk csak Bach kantátáira és passióira.

Sajnos az ellenreformáció következő lendülete a 17. század közepén több pápai rendelettel szüntette be ezt a gyakorlatot, a nem az adott nap proprium-tételeinek szövegét használó motettákat és az orgonakiséretes szólóéneket is a mise keretein kívülre terelve. Látva különösen a népének későbbi pályafutását és mai utódainak néha erősen vitatható színvonalát, veszteségként tűnik fel, hogy a liturgiának ez, a népénekkel együtt született színfoltja hamar eltűnt, s így nem adatott a katolikus egyházon belül olyan zenei tér, ami a lutheránus liturgiában Schütz és Bach tehetségének a kibontakozását lehetővé tette – de a korabeli gyakorlatra való visszaemlékezés talán még így is lélekemelő.

Cima gyűjteményében 6 szóló, 15 duett, 9 trió, 9 kvartett, 2 kvintett, egy kétkórusos motetta, egy mise, négyszólamú zsoltártónusok, két magnificat és hat templomi hangszeres szonáta szerepel orgonakisérettel. A darabok között természetesen igen sok Mária-ének van; és a kor többi kötetével azonos módon sok tétel az *Énekek énekéből* veszi szövegét.

Számomra különösen kedves a kötet második szóló-tétele, melynek szövege Nagy Szent Vazul egyik, a 15. századtól kezdve szinte állandóan idézett homíliájából származik:

„O dulcedo meliflua, dulcedo miranda!
 Quam dulcis es in meditatione,
 sed dulcior in oratione,
 dulcissima in contemplatione,
 sed superdulcissima in beatitudine.”

Azaz,

„Ó, mézzel folyó, csodálatos édesség!
 Mily édes vagy az elmélkedésben,
 még édesebb az imádságban,
 legédesebb a szemlélődésben,
 de mindenekfelett édes az üdvösségben.”

Magának a szövegnek az elemzése is megérne egy cikket, de itt most csak a zene feltárására szorítkozom. Annak a bemutatására, hogy miként jeleníti meg és teszi átélhetővé a korabeli – a színpadi zenéből származó – eszközökkel a szöveget. Alább a korabeli kiadásból montíroztam össze a kottát úgy, hogy a szövegsorok épp egy kottasorra essenek:

Az első zenei sorban a kíséret is, és annak a dallammozgását imitáló énekszólam is hatalmas szext-eséssel indul: az érzéki hangköz azonnal a szinte ájulatszerű édességet festi meg; a basszus ráadásul a kezdő g-moll akkordot G-dúrrá változtatja a H hang révén: felfoghatatlan, megmagyarázhatatlan fordulat rögtön az elején. A „mézzel folyó” szavakra a 3. ütemben nagy díszítés kerül; a sor második felében pedig a kor színpadi szótára szerint emelkedő kromatika és motívumismétlés ábrázolja a „csodálatos” szó jelentését.

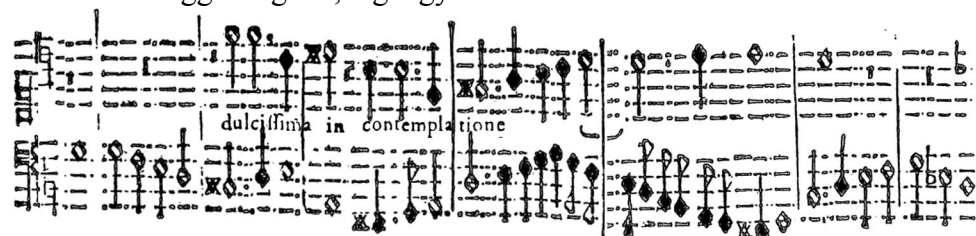
A sor végén a kíséret rövid átvezetést játszik; és a továbbiakban is, minden két sor között hasonló, rövid orgonálás kap helyet: ez időt ad az elhangzottak átgondolására. Nem csupán beszél az elmélkedésről és szemlélődésről, hanem a hallgató számára a darab közben is teret teremt ezek számára.



A második sor új hangnemben, d-mollban van; a „meditáció” szó az egyetlen hangon való ismételtetés által nyer kifejezést, és abban is, hogy a kis dallam kétszer hangzik fel, először a-ra, majd végül az alaphangra, d-re zárva.



A harmadik sor visszatér az alaphangnembe, g-mollba, és az „imádás” szó megzenésítése a kis motetta leggazdagabb, legnagyobb díszítéseit hozza elő.



A szemlélődés zenei ábrázolásában viszont az énekszólam egyszerű, és a környezetet adó, a szemléltet megjelentető basszus díszes; s a hangnem ismét újdonsággal szolgál: C-dúrba érkezünk.



Végül pedig az „üdvösség” zenei ábrázolásában a teljesség jelenik meg: a szavak többször ismétlődnek, s mintha e két sorban a darab minden korábbi eleme együvé kerülne, a különböző hangnemek, motívumok, díszítések. S legvégül ugyanazon a g-mollon zárunk, ahol a darab kezdődött: hiszen mindez itt van, ahol vagyunk.

Giovanni Paolo Cima lenyűgöző mesterművet alkotott: a zene úgy tud magával ragadó és szenvedélyes lenni, hogy közben az elmélkedés, imádság és szemlélődés bensőségességét sugározza. Úgy jeleníti meg a csodát, hogy a hallgató figyelmét nem az előadóra, nem a szerzőre, de még csak nem is a darabra irányítja, hanem ezeken a rétegeken át mélyebbre – még a szövegen is túlra; oda, ahol a szavak születnek, együtt indulati és érzelmi tartalmukkal, matematikájukkal és legbelső csöndjükkel.