

Bali János egyetemi tanár, Liszt-díjas karnagy és furulyaművész, zeneszerző; a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia címzetes tagja. Fő kutatási területei a zenetudományban: reneszánsz zene, organológia (furulya), matematikai akusztika, kortárs zene.

Fontosabb publikációi: „Spiele? Über die Serien Spiele sowie Zeichen, Spiele und Botschaften von György Kurtág”: *Musik-Konzepte* 2020/9, 91–116; *Introduction to the avant-garde*. Budapest, 2013; „Looking at the Sphinx: Obrecht’s *Missa Maria zart*”: *Journal of the Alamire Foundation* 2010/2, 208–230; *A furulya*. Budapest, 2007; Jacob Obrecht és Alexander Agricola miséi, hat CD, Hungaroton Classics, 1999–2005: HCD 31772, HCD 31946, HCD 32011, HCD 32192, HCD 32267, HCD 32319.

Barokk Orpheus a humanista alvilágban

Jacopo Peri *Euridice* című pásztorjátékáról

Bali János

A Pázmány Egyetemi Kórus, együttműködve a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem egyházzene és a Pécsi Tudományegyetem lant szakával, 2023. május 23-án, illetve 24-én, a jelen sorok írójának művészeti vezetésével előadta Jacopo Peri *Euridice*¹ című pásztorjátékát Budapesten, a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Hittudományi Karán, illetve Esztergomban, a Iohanneumban, a XV. Magyar Ökörtudományi Konferencia keretében.² Bár nem hivatásos művészek, hanem zene-művészeti és bölcsészettudományi egyetemi hallgatók énekeltek, mégis, tudományos igényű, a források kritikai tanulmányozásán alapuló, korszerű, historikus előadás jött létre, korabeli olasz hangszerek kíséretével. A művet az előadásokra és próbákra rendelkezésre álló szűk időkeret miatt eredeti hosszának bő kétharmadára kellett rövidíteni; a szöveg Domokos György által készített fordítását kivetítettük; a rendezés modern, a körülményekhez igazodó expresszív-minimalista volt.

Az alábbi szöveget az előadások előtt lett volna szerencsés a hallgatóság kezébe adni, de az előkészületek annyi munkát adtak, hogy sajnos csak utólag jutott idő és energia a megírására.

Orpheus feltámadása

1600. október 6-án, a firenzei Pitti-palota emeleti nagytermében felállított alkalmi színpadon, Ludovico Cigoli (1559–1613) kulisszái között és az általa tervezett jelmezekben, kis közönség előtt előadták Ottavio Rinuccini (1562–1621) drámáját, mely Orpheus és Eurydiké történetét dolgozta fel; az esemény Medici Mária és IV. Henrik francia király esküvői ünnepségsorozatának egyik mozzanata volt.³ Akkoriban a színházi produkciók megszokott elemei voltak a zenei közjátékok, e darab azonban a zene tekintetében egy radikálisan új világ első hírnökeinek egyike volt.

Giovanni de’ Bardi (1534–1612) firenzei nemes nagyjából 1573 és 1587 között működő Cameratója az antik zeneelmélet és dráma vizsgálatának nagy jelentőségű fórumává vált, Vincenzo Galilei (1520–1591), Girolamo Mei (1519–1594) és más, a zene iránt érdeklődő humanisták alapvető kutatásainak adott ösztönzést.⁴ A Camerata szellemi hatása annak feloszlása után is intenzíven jelen volt a város zenei életében: a 16 század utolsó éveiben a Medici-udvar reprezentatív szórakozásaira zenét író, egymással versengő három vezető komponista, Emilio de’ Cavalieri (c.1550–1602), illetve a Jacopo Corsi (1561–1602) köreihez tartozó Giulio Caccini (1551–1618) és Jacopo Peri (1561–1633) korabeli modernitása belőle táplálkozott. Az új, monódikus drámai stílus a zenetörténet fordulópontja lett: az ekkor születő, az utóbbi száz évben fokozatosan elterjedt terminológiával „barokk” néven emlegetett zene maig hatóan határozta meg a zene mibenlétéről alkotott alapvető elképzelésünket:⁵ hogy a zene az érzelmek nyelve, táncos ritmikája van, dallamból és akkordikus „kíséretből” áll, melynek tengelye a gazdag „basszus”. Szerencsére az arisztokrácia reprezentációs igénye az akkoriban zenitjén lévő északolasz kottanyomtatás⁶ révén terjesztett el és tett maradandóvá sokat már a legelső, kísérleti darabokból is. Kottaelőszavak és fenn-



1. kép. Peri: *Euridice*. Az első kiadás címlapja (Firenze, 1600)

maradt levelek alapján ez a fontos zenetörténeti fordulat meglepően jól dokumentált.⁷

Őt, 1590 és 1600 között komponált, azóta elveszett firenzei pásztorjátékról tudunk,⁸ a fentebb említett *Euridice* a hatodik. Zeneszerzője főként Jacopo Peri volt, s az ő teljes kompozíciója a bemutató után négy hónappal meg is jelent Marescotti firenzei nyomdájában.⁹ Előszavából kiderül, hogy a bemutatón nem teljesen ez a kotta szólalt meg, mert az énekesek egy része a rivális Caccini tanítványa volt, aki ragaszkodott hozzá, hogy az ő énekesei (*Euridice* és néhány pásztor szerepében) az ő dallamaival lépjenek színpadra.¹⁰ Caccini amúgy ezen áriákon túl az egész Rinuccini-librettót megzenésítette, és még Peri előtt sikerült kiadnia, ráadásul ugyanabban a nyomdában.¹¹ Kompozícióját a korabeliek és a mai olvasók is gyengébbnek tartják Periénél; viszont a vokális ornamentáció fontos forrását jelentő díszítései nagyon érdekesek. Extravaganciájuk feltűnő – ám az is, hogy kilógnak a darab fennmaradó részének Periéhez hasonlóan egyszerű szövetéből. Akad mai kutató, aki lehetségesnek tartja, hogy Caccini műve született előbb¹² – bár ennek dacára is inkább a Peri által leírt narratíva tűnik igaznak.

Az isteni atyától és földi nimfától született, a holtak birodalmából a logosz erejével visszatérni képes Orpheus alakja a kereszténység első századaitól kezdve Krisztus-szimbólum volt;¹³ az itáliai humanizmusban viszont antik formájában újjá-

születve Marsilio Ficinóval (1433–1499) bukkant fel: a zene és a lélek kapcsolatát egészen az okkultizmusig követő filozófust annyira lenyűgözték az orfikus himnuszok, hogy valamiféle „lyrát” vett magának, és azzal kísérte saját énekét.¹⁴ A hermetikus irodalomhoz szintén vonzó Giovanni Pico della Mirandola (1463–1494) is követte Ficino Orpheus iránti elragadtatását.

Angelo Poliziano (1454–1494), költő és humanista tudós írt egy *Orfeo* című pásztorjátékot¹⁵ Vergilius és Ovidius nyomán, melyet Mantovában mutattak be farsangi mulatságként 1480-ban; benne a magát szintén egy lyrán kísérő énekes költő, Baccio Ugolini (†1494) alakította a címszereplőt – ő is betoldotta amúgy egy saját, latin nyelvű költeményét. Poliziano műve nagyon népszerű lett, egy későbbi előadásához Leonardo da Vinci készített színpadterveket.¹⁶ A dionysosi kultusz számos elemét is felvonultató „pásztori” költészet, mint a madrigálok világához kötődő petrarkizmus legszélesebb folyama is háttérrel adott Orpheus a már ókeresztény világban is gyakran pásztorként ábrázolt alakjának.¹⁷

Ha Orpheus Krisztus-kép, akkor kígyómarta jegyese, Eurydiké az Egyház szimbóluma. Így már kétszeresen is érthető, hogy a francia királynéként a „legkeresztényibb” címet viselő olasz hercegnő vidám esküvőjén az eredetileg Eurydiké végleges elvesztével záruló mitológiai történet boldog véget ér, Orpheus a szerelemre hivatkozva a költészet erejével hatja meg az alvilág urát, aki az örök törvény megszegésével engedli a birodalmából a jegyespárt.

Nagyforma és ritmika

Peri kottája mindössze két színváltozást jelöl: a darab közepén az alvilágra történő váltást, illetve kicsivel később a visszatérést a pásztori tájba (amit a rendezői utasításokon túl az is hangsúlyossá tesz a kottaolvasó számára, hogy ezek a részek a prológushoz és az első jelenethez hasonlóan a korabeli kiadásokban iniciáléval kezdődnek); e két cezúrát leszámítva a zene folytonosan áramlik. Ugyanakkor öt tematikus egység rajzolódik ki a történetből: 1) *Euridice* ünnepi készüllete, 2) *Orfeo* ünnepi készüllete, amit a gyász hír roppant szét, 3) *Orfeo* távoztát után az ittmaradott pásztorok feldolgozzák az eseményeket, 4) *Orfeo* a Hádésban, 5) A jegyespár visszatérésének híre, sőt személyes megjelenése. Ezt a szakaszolást az is alátámasztja, hogy mindegyik szakasz végén monódia és kardal váltakozásából felépülő, nagy méretű ódát hallunk. Az ötödik szakasz nagy hossza felveti annak lehetőségét, hogy valójában az is két dramatikai egységből áll, *Orfeo* és *Euridice* visszatérése már valójában egy 6. jelenet.¹⁸ Ha így vesszük, akkor a megrövidített ötödik jelenet ugyan óda nélkül zárul, de egyrészt a kar darab végi ünneplése olyan méretű, hogy előtte egy hosszabb, kórus nélküli szakasz arányosabban vezet fel rá; másrészt a mű egyetlen zárt formájú „áriája”, az épp nagy karriert kezdő *corrente* táncritmusára énekelt dal, amivel *Orfeo* visszatér, kevésbé lenne hatásos – egy közvetlenül ez előtti kardal elvonná a súlyát a pillanatnak.

Érdeemes szemügyre venni a kórusok ritmikáját. A negyedik jelenet végén az „alvilági istenségek” kórusai és Radamanto közéjük ékelt monódiája Pavane-rimuszú.¹⁹ ez a méltóságteljes tánc a 16. század végén már letűntnek, sőt kifejezetten ósdi-



2. kép. Krisztus-Orpheus. Falfestmény a római Szent Marcellinusz és Péter katakombában (4. század).
Forrás: Wikipedia

nak számított. Az elmúlás e szimbóluma annál feltűnőbb, hogy a napvilágon játszódó 2., 3., 6. jelenetek zárókórusai egyértelműen modernek, divatosak. A színpadon először Aischylos *Perzsák* című tragédiájában²⁰ felbukkanó 8 szótagos anakreóni sor (uu – u – u – –) a reneszánsz világi költészetben már a 15 század végi karneváldalok és frottolák világában megjelenik, gyakran világosan bacchosi felhanggal.²¹ Népszerűségét az is fokozta, hogy később divatba jövő érzéki spanyol táncok ritmikája is gyakran hasonló metrikai panelekből építkezett. Az anakreóni sor 1600 körül az énekelt *ballók* világában is egyre jobban elterjed, és a benne lévő szinkópálás a 17. század legdivatosabb táncai, a *correnték* szüntelen metrumváltásaiban él tovább. Érdekes, hogy az anakreóni sor eredetének dialektikus kettőssége (jambikus, u – u – u – u illetve ionikus, uu – – uu – –) milyen messzire sugárzik a 3/4 és 3/2 metrumok szembeállításában, s a 4–5. szótagok ionicusból való cseréjének („anaklaszisz”) emléke miként marad meg még a barokk táncokban is a sorközép ritmikai variabilitásában (például uu –. uuu – –).

Az 1. jelenet zárókórusa a szövege első szavainak, „Al canto, al ballo” szembeállító madrigalista szófestése: emelkedett, művészi éneklésre utaló imitativ polifóniával indul, s a tétel a közepén a *canario* tüzes táncritmusába csap át. Az utolsó, hatalmas ódában az ötszólamú kórusrészekre a kotta rendezői utasítása szerint az egész karnak táncolnia kell; a közéjük ékelte háromszólamú szakaszok viszont tánc nélkül adandók elő; szerepel még bevágva egy gyors hangszeres *gagliarda* is, két szóló-táncos előadásával. Vajon mit táncolhatott az egész kar? Azért is érdekes a kérdés, mert a menyegzőn az operaelőadást

közös tánc folytatta: a záró *ballo* világosan beköti a színpad világát az udvari élet valóságába. Az anakreóni sorokra rímelő spanyol táncok, *cascarda*-félék gyorsabbak annál, hogy a táncdal nem rövid refrénekből és szótagjátékokból álló, hanem összetett, szimbólumokban gazdag szövegét el lehetne ilyen tempóban érthetően énekelni; s az sem valószínű, hogy az előadás utáni bálon a magas rangú, idősödő arisztokraták és klerikusok *cascardát* roptak volna: inkább elképzelhető, hogy a diplomáciai élethez a 15. században hozzákapcsolódott francia *basse dance* leegyszerűsödött, késői formája lehetett a koreográfia; kontrasztban a zene és szövege modernitásával.

A harmadik rész anakreóni záróódája után még elhangzik egy pár ütemes kórus, amivel a gyászoló pásztorok a templomba vonulnak: „Alziam le voci e’l cor cantando al Cielo” („Emeljük fel hangunkat és szívünket, énekeljünk az Éghez”). Ennek basszusszólama az ereszkedő diatonikus tetrachord (*la-sol-fa-mi*), ami később „lamento-basszusként” lett állandó kelléke a szomorú operai jeleneteknek;²² itt ennek a kapcsolatnak a kezdetét látjuk. További előremutató kompozíciós elem, hogy amint az érett barokk operában nagy felvonásvégi jelenetek gyakran valamilyen ismételt basszuspatternt fölé íródtak, úgy itt a 2. rész ódájának anakreóni monódiái, illetve a visszatérő Orfeo diadaláriája is ilyenek – bár, szemben az óriási pályát befutó lamento-basszussal, az ezekben fellelhető basszus-sémákat eddig nem sikerült más művekben azonosítani. Az is a később népszerű körkörös forma irányába mutat, hogy az evilágon játszódó részek záró ódáiban a kar négyszer, hétszer, illetve hatszor ismételt refréneket énekel (előadásunkban sajnos ezeket is néhol rövidítenünk kellett).

Dallamok és hangközök

Az új stílus nagy újtása, az expresszív monódia tudatosan töri át a hagyományos reneszánsz disszonanciakezelés szabályait a nagyobb kifejezés érdekében; mint Peri írja az előszóban, tudja, hogy mértékkel kell használnia ezt az erős eszközt, hogy hatásossága megmaradjon. Érdekesség, hogy épp 1600-ban jelenik meg a neves reneszánsz zenetudós, Giovanni Maria Artusi könyve,²³ melynek jelentős részét Monteverdi expresszív disszonanciahasználatának erős bírálata teszi ki. Monteverdinak a testvérével közösen pár évvel később erre adott válasza Platonra hivatkozik, és amiket leír,²⁴ azok az amúgy ezért nem támadott Peri eljárására éppúgy érvényesek, mint a saját zeneszerzésére; sőt, mintha még jobban védené a Peri által elterjesztett, és az ő *Orfeójának* is alapul szolgáló firenzei modernitást, mint az Artusi által bírált polifon madrigálok.

Az *Euridice* előszavában Peri a dallaméneklés és a rohanó tempójú beszéd közti emelkedett éneklésmódról ír, amit sok mai előadó a későbbi *recitativo secco*hoz hasonló szabadságként értelmez.²⁵ Ezzel szemben úgy gondolom, hogy az olasz szindarabok hagyományos 11 és 7 szótagos soraiból egyszerű rímképletekkel összeállított alakzatok ritmikai összerímeltetése, valamiféle laza értelemben vett skandalása a nyelvyszerűségnek egy sokkal archaikusabb, a humanista idők gondolkodásához és színpadi gyakorlatához sokkal jobban illeszkedő megoldás. Ráadásul – amint már az ebben a szellemenben tartott első próbáink során kiderült – ily módon egyrészt értelmet nyernek Peri partitúrájának első látásra meglepő megoldásai egyes záratok és hangsúlyok szétcsúsztatásait illetően, másrészt a ritmus laza fegyelme erős felületképzőként működik, és ráirányítja a figyelmet a tonális finomszerkezetére, aminek felfedezése számunkra, képzett előadók számára a zenei nagyforma megalkotásának különösen magasrendű tényezőjeként emelkedett fel. A Peri által lejegyzett ritmushoz való laza ragaszkodás révén kirajzolódnak az ódába illesztett monódiák egységes deklamációjának és a drámai jelenetek felkavaró perceinek különbségei, sőt az egyes szereplők érzelmi állapotainak gazdag ábrázolási részletei is – ráadásul mindez összhangban van az antik tragédia szövegének metrikai formálásával is: a megfelelő skandalás erősíti a kifejezést, nem ellene dolgozik.

Peri énekszólamai kis hangterjedelműek, motívumaik és előadásmódjuk két forrásból táplálkozik: a könnyed madrigálból és az improvizáló költők művészetéből. A madrigál magas művészi igényű, virtuóz repertoárja mellett végig megmaradt, sőt a műfaj legnagyobb tömegét adta a világos kontúrú és tagolású, szillabikus dallamokból építkező, könnyen énekelhető és memorizálható lantkíséretes vagy 3–6 szövegszóban énekelhető madrigál, mely a 16. század második felének népszerű műfaja volt. Amatőrök is el tudták énekelni, ezért pörgette a zeneműnyomdatást, s mivel szövegeik Petrarától a rusztikusan erotikus, de szellemes nép-

The image shows a page of a musical score for the opera *Orpheus in the Underworld*. It features several systems of music with vocal lines and lyrics in Italian. The lyrics include: "dian deuoti, e coe ce le ste zelo alziam le voci el cor cantando al Cielo.", "Finito questo a v. il Coro si parte, e la Scena si muta in Inferno.", "Alziam le voci el cor cantando cantando can tan do al Cielo.", "Alziam le voci el cor can tando cantan do al Cielo.", "Al ziam le va ciel cor can tan do al Cielo.", "Al ziam le va ciel cor cantando ij can tan do al Cielo.", "Alziam le vo ciel cor can tan do al Cielo.", "Ventre, e Orfeo.", "Corto da immortal guida Arma di spene, e di fortez za Palma d'aurai di", "morte ancor trion fo, palma O Dea Madre d'Amor figlia! grà Gioue Che tra co ran te".

3. kép. Színváltozás: Árkádiából az Alvilágba (első kiadás, 28.)

The image shows a page of a musical score for the opera *Orpheus in the Underworld*, specifically the beginning of the third part. It features several systems of music with vocal lines and lyrics in Italian. The lyrics include: "Se de bofchi i verdio nori Raggirar fu nudi campi Fastridor d'orrido verno Sorgon", "Se de bofchi i verdio nori Raggirar fu nudi campi Fastridor d'orrido verno Sorgon", "Se de bofchi i verdio nori Raggirar su nudi campi Fastridor d'orrido verno forgon", "Sede bo fchi i verdio nori Raggirar fu nudi capi Fastridor d'orrido verno Sorgon", "Sedebo fchi verd'onori Raggirar fu nudi campi Fastridor d'orrido verno Sorgon".

4. kép. Az anakreóni óda kezdete a harmadik rész végéről (első kiadás, 26.)



5. kép. Orpheus elbűvöli az állatokat lyra-játékával.
 Marcantonio Raimondi rézmetszete (c. 1505),
 Cleveland Museum of Art. Forrás: clevelandart.org

költésekig széles irodalmi skálán mozogtak, ezért arisztokrata- és polgári körökben egyaránt nagy népszerűségnek örvendtek. A lant pedig annak idején olyan szerepet töltött be, mint a 19. században a zongora: mindent el lehetett rajta játszani, mindent lehetett vele kísérni; a madrigál, a lant, és a kottanyomtatás elterjedése egyszerre jelentette a „zeneipar” első megjelenését.

A madrigálok zenei nyelvében a kis dallami gesztusok komplex szimbólumrendszere alakult ki: hogy a pár hangos dallam emelkedik, ereszkedik, hosszabban tartózkodik egy magasságon vagy ugrál; hogy hangközei kicsik vagy nagyok, hogy az őket befoglaló szolmizációs egység, a hexachord melyik hangján kezdődnek és zárnak.²⁶ Ez az eszköztár a Peri számára adott zenei nyelv közismert része volt, nem is tudhatott volna nélküle komponálni.

Az olasz reneszánsz udvarok népszerű figurái voltak az „improvvizatori”,²⁷ vándor-költők, akik a mai slam poetry-hez és stand-up comedy-hez hasonlóan improvizált verseiket énekelték improvizált dallamokra, melyet gyakran egy vonóhangszerrel, a *lira da braccio*-val kísértek. Előadásuk természetesen mind a szöveg, mind a zene tekintetében kész, ám variálható panelek felhasználásával jött létre – erre a befogadói oldalról nézve is szükség volt. Néhány, írásban fennmaradt kíséret alapján látható, hogy zenei anyagaik meglepően közel álltak az egyházi zene egy annak idején nagyon népszerű műfajához, a *falsobordonéhoz*.²⁸ Ez a zsolnározás többszólamú feldolgozása: a gregorián zsolnárdallamot több, ritmusában vele együtt mozgó szólam harmonizálja ki. 1600 környékére a

liturgikus gyakorlatban ebből főleg az a forma volt elterjedt, amikor a kísérőszólamok együttesét énekesek helyett orgona játszotta. A zsolnársorok közepe hagyományosan egyetlen hangon való recitáció volt, ami cifra zárlatban végződött. Az egyre újabb és újabb kiadványokban az énekelt dallamok egyre inkább eltávolodtak a hagyományos gregoriántól, bár a nyolc tónus harmonizálási lehetőségeiből adódó toposzok felismerhetően megmaradtak. Ugyanígy működtek az improvizálók zenéi is: egyetlen hangon recitált szavak után típus-zárlatok. Peri is ezen a nyomon indult el: az előszavában említett „diastematica” minden bizonnyal az egyetlen hangon recitált szavak sorozatát jelenti – amelyre sok példát találni az *Euridicében*, ahogy a madrigálszerű, kis kerek dallamocskákra is. A szerzői választás tudatosnak tűnik: gregoriánszerű recitáció a prólógusban, és a cselekmény elbeszélő, drámai szakaszaiban; madrigálszerű könnyedség a pásztorok örvendezésében.

A korabeli zene csak két előjegyzést használt: egy b-t vagy semmit: e kettőt „cantus mollis”, illetve „cantus durus” néven említették, hiszen az egyikben *b* mollét (*‘b’*), a másikban *b* durumot (*‘h’*) használtak. A skála e kétarcú rendszerére az *ut-re-mi-fa-sol-la* szolmizációs hexachordot három lehetséges pozícióban lehetett ráhelyezni: *f*-ről, *g*-ről és *c*-ről indulva nyerték a moll, a dúr, és a természetes hexachordot. Amikor egy dallam átlépte egy hexachord kereteit, akkor „mutatio” révén másik hexachord szerint szolmizálták tovább. Ez nem volt egyszerű művelet: a fülnek el kellett eresztenie addigi orientációs pontjait, és képzetben újakat kellett megragadnia.²⁹ Peri *Euridicéjében* az egyszerű pásztorok dallamai szinte mindig egyetlen hexachordon belül mozognak: ez talán finom jelzése tanulatlan voltuknak. Ezzel szemben Orfeo dallama a legkomplexebb, néhol kifejezetten nehezen intonálható.

A templomi organistaként is működő Peri a gregorián éneket jól ismerte, és ez meg is látszik az *Euridice* dallamaiban. Szemben a reneszánsz kor szoprán szólamaival, a gregorián énekhez hasonlóan a dallamok szinte mindig felülről érkeznek a záróhangra; csak kérdés vagy bizonytalanság kifejezésekor jönnek alulról. Azután az egyes jelenetekben belül nagyobb szakaszokat tud kialakítani azzal, ha hosszabban egy modális hangnemben tartja a dallamokat. Amikor pedig vált, akkor a tónusok hagyományos jellegzetességeit és érzelmi karaktereit is felhasználja a kifejezés érdekében. Az első jelenet közepén négyeszeri elhangzással kiemelt Petrarca-idézet („Non vede un simil par d’amanti il Sole”) például a legmagasztosabb dór tónusban szólal meg. Dafne a *h/b* váltásokban gazdag hypomixolidben jelenti a gyász hírt; Plutone az egyszerű, korlátozott lehetőségű hypolidben énekel; a zárókórus pedig ünnepélyes hypodór.

A hangszeresekről és énekesekről

Peri előszava a bemutató néhány előadóját név szerint is megemlíti, és a hangszeresek között fellépő nemesek hangszereiről is ír. Innen tudhatjuk, hogy az együttesben szerepelt csembaló, nagy testű lant, *chitarone* (hosszú basszushúrokkal ellátott lantféle), hegedű és *lirone* (akkordikus játékra való, sokhúros gambaféle).

A partitúrában mindössze egyetlen hangszermegjelölés szerepel: „Tirsi színre lép [...] egy *triflautóval*”.³⁰ Az euró-

pai zenetörténetben csak itt találkozzunk ezzel a rejtélyes hangszernévvel. Kétszövű fúvósok, aulosok léteztek az antikvitásban; hogy ezekből Perinél hogyan lett háromszövű, azt nem tudjuk. És azt sem, hogy az előadáson az énekes-színész kezében vajon csupán egy hangtalan színpadi kellék volt-e, míg a zenekari árokban valakik játszottak, vagy tényleg az énekes maga szólaltatott meg valamit. A 17. század közepéről ismerünk ötös furulyát,³¹ amin nem lehet a szólamot eljátszani; a háromszólamú kotta hangjegyeinek elosztása viszont lehetővé teszi olyan háromszövű fúvóshangszer konstrukcióját, amin egyetlen játékos két kézzel el tudja az összes hangot játszani. A legvalószínűbb megoldás azonban egy többcsövű nápolyi dudaféle, a később Mersenne által is leírt *sordellina*.³² Erre a lehetőségre utal az, hogy Emilio de' Cavalieri 1600 februárjában, Rómában bemutatott *Rappresentatione di Anima, et di Corpo* című oratórikus művének a végén van egy „éneklendő és játszandó” Aria,³³ amelynek a két felső szólamát a szerzői utasítás szerint vagy egy-egy furulyán kell megszólaltatni, vagy mindkettőt egyszerre egy *sordellinán*. Cavalieri megosztotta idejét Róma és Firenze között; mint láttuk, ő írta a Medici-ünnepségek első opera-féléit³⁴ – az egzotikus nápolyi hangszer esetleg általa kerülhetett be Peri művébe. Koncertünkön mi az alternatív lehetőséggel élve, három reneszánsz típusú g-alt furulyát használtunk, három különböző játékos által fújva.

Discant fekvésben e fúvóálláson kívül csupán a prologus ritornelljének és a zárójelenet gyors betéttáncának a kottája szerepel szövegezetlenül: ezeket minden bizonnyal a hegedűs játszotta – s beszállhatott a táncjellegű kórustételekbe is, a szopránt erősítve. A korabeli gyakorlat szerint amúgy akár több hegedűs és brácsás is játszhatott volna – de a bemutató termékének szűkös volta miatt erre a lehetőségre nem gondolhatunk.

A *basso continuo*, azaz folyamatos basszus is az 1600 körüli évek találmánya, lényegi eleme az új stílusnak: alapot ad a szólisták monódiájához, lehetővé téve az énekhang expresszív kibontakozását. Monteverdi *Orfeója* – mely nyilvánvalóan Peri darabjának ismeretében készült – hangszerek hatalmas kavalkádját vonultatja fel, benne a continuo-csoport is óriási: egy kettős hárfá, két basszuslant, két nagyböggő, három baszsusgamba, két csembaló, két fásípos orgona, egy regál (nyelv-sípos orgona). A hangerőviszonyok miatt biztosak lehetünk benne, hogy ez a sok hangszer nem egyszerre szólalt meg az énekes szólistákat kísérve; ám a bő választék lehetőséget adott az egyes színek hangulatváltására – és Monteverdi partitúrájában vannak is hangszerezési utasítások: például Orfeót orgona és lant, Plutonét regál kíséri; Peri esetében viszont csak spekulálhatunk. Mivel sajnos nincs hazai lírone-játékos, a két lat

6. kép. Tirsi színre lép a triflautóval (első kiadás, 11.)

és a csembaló mellett mi csellót és fásípos orgonát (*organo di legno*) használtunk.

Az énekes szólisták között női és kasztrált szoprán, kontratenor, tenor és basszus is volt, és volt olyan énekes, aki menet közben átváltva több szereplőt is alakított; a kórus méretére abból következtethetünk, hogy a korabeli számlák szerint tíz nimfajelmez készült – a színpad méreteit is figyelembe véve így 17–20 fős létszám valószínű. A három szólótáncos, akik fűriákat alakítottak az alvilági jelenetben (hogy melyik zene közben táncoltak, nem tudjuk; ritmikus, táncolható anyagként egyedül a kórus által énekelt *pavane* szerepel az alvilági jelenetben) és az a kettő, akik a zárójelenet *gagliardóját* adták elő, valószínűleg nem számíthatók be ebbe. Előadásunkon táncos nem szerepelt, a kórus pedig 25 főből állt.

A hangolásokról

A többszólamú játékokra alkalmas hangszerek esetében alapkérdés, hogy az egyes húrokat vagy sípokot hová hangoljuk. Matematikai tény, hogy nem lehet minden hangköz egyszerre tiszta, ezért valamilyen „temperálásra” van szükség. A késő középkorban „pythagorasi” hangolást használtak, amiben a lehető legtöbb kvintet igyekeztek tisztára hangolni. Ekkor ugyan a nagytercek feszítően nagyok, de összességében ez a hangolás összhangban volt a korszak zenéjével és a Boethiuson át érkező pythagoreus tanokra épülő zeneelmélettel.³⁵ A humanizmus viszont előhozta az antikvitásnak a tercet érintő vitáit, és ennek nyomán rácsodálkoztak, hogy a pythagorasi *tetraktys*ön kívüli, az 5-ös számhoz tartozó nagyterc



7. kép. *Lirone*, avagy „Accordo”. Rézmetszet
(Philippo Bonanni: *Gabinetto armonico*, 1722)



8. kép. „Cetera”. Rézmetszet
(Philippo Bonanni: *Gabinetto armonico*, 1722)

milyen szépen szól. Ezt a gyakorlati oldalról megalapozta, hogy a 15. század közepén Angliából érkező nagyhatású zenei divat is több tercet használt a kontinensen korábban megszokottnál.

A billentyűsöket a 16. század elejétől egyre inkább „középhangos” hangolásba hangolták,³⁶ amiben a lehető legtöbb nagyterc tiszta, viszont a kvintek szűkek. A lant ekkoriban vált pengetővel megszólaltatott egyszólamú hangszerből többszólamúvá; s ehhez nem csupán a játéktechnikának kellett megváltoznia, hanem a hangolásnak is. A szomszédos húrokat több praktikus szempont miatt is kvintnél szűkebb intervallumokba, kvartokba és tercekbe hangolták, ám ekkor az összes húr alatt egységesen húzódó érintők miatt lehetlenné vált a középhangos hangolás. Bár voltak kísérletek az érintők részbeni megkettőzésére, de ez a játéktechnikát túlbonnyolította, így inkább az egyenletes temperatúra alkalmazása terjedt el.

A középhangos hangolásban a 12 dúr és 12 moll akkordnak a kétharmada (*Esz, B, F, C, G, D, A* és *E-dúr; c, g, d, a, e, h, fisz* és *cisz*-moll) lebilincselően szépen, telten, édesen szól, viszont a maradék egyharmad használhatatlanul hamis. A jóltemperált lanton minden hangnem játszható, bár a tercek nem annyira szépek. Egy lant és egy csembaló együttes játéka így

problematis: egyes skálafokokon a két hangszer közötti eltérés nagyjából akkora, mint egy félhang ötödrésze.

Különös vonóhangszer volt a *lirone*,³⁷ mely a *lira da braccio*-ból fejlődött ki: 12–20 húrja lapos húrlábon feküdt fel, hosszú és rugalmas vonója 3–5 szólamú akkordok játszását tette lehetővé. A húrok hangolása végigment a kvintláncon, felfelé lépő kvintekkel és lefelé lépő kvartokkal. Az érintők ezért lehetővé tették, hogy minden hangnemben tiszta nagytercek szóljanak, és mivel a kvintlánc két végét úgysem lehetett egy vonóra megszólaltatni, ezért nem kellett körré zárulnia, akár pythagorasi, akár egyenletes, akár középhangos hangolás működött rajta.

A hangolások kérdése a reneszánsz zenei gyakorlat feszítő problémája volt; az elmélet számára pedig azért volt érdekes, mert az antik hangköz-aritmetika mélységeibe vezetett. A kromatikus meneteket, sőt negyedhangokat tartalmazó ógörög skálák a gregorián kottairás elterjedésével a 11. században kiszorultak a nyugati egyházzene mindennapos gyakorlatából; a humanizmus elméleti érdeklődése viszont újra rájuk talált, sőt matematikai komplexitásuk és gazdag szimbolikájuk miatt elméletük a legkiválóbb elmélet kötötte le, a legzajosabb, legindulatosabb viták már a levelezéseket túlnöve, nyomtatásban zajlottak.³⁸ Nicola Vicentino (1511–c.1576) olyan csembalót konstruált a 16. század közepén, melynek oktávonként nem

12, hanem 31 billentyűje volt (illetve még néhány), és egyszerre szolgált a középhangos hangolás mindkét irányban való kiterjesztéseként és volt a görög mikrotonális skálák játszására alkalmas instrumentum.³⁹

A reneszánsz zeneelmélet számára az antik örökségből a hangolásmatematika volt messze a legfontosabb, de azért a versmetrika bonyolultabb kérdései és valamelyest a drámai kifejezés is előkerült; mint láthattuk, Peri számára a fontossági sorrend megfordult: a drámai kifejezés keresése mellett a verseléssel is törődött, de az egzotikus görög hangsorok nem foglalkoztatták: az *Euridicé*-ben ugyan van néhány kromatikus fordulat, de ezek mögött mindig felismerhetők a lokális expresszív igények, s nem látszanak a görög genusokban való éneklés restaurálási szándékai.

Polizianótól Monteverdiig mindegyik Orpheus-darabban „cetra” néven említik Orfeo hangszerét. A korabeli Itáliában ez jelenthetett bármiféle pengetős hangszert, de így hívtak egy lapos hátú, fémhúros lantfélét is (*cittern*, *Zister*); képzőművészeti ábrázolások és egyes leírások alapján úgy tűnik, hogy ezt tartották a görög kithara kései leszármazottjának.⁴⁰ Hangolása elég magas volt, tenorénekés kíséretére ezért nem alkalmas; így Orfeo kísérőhangszere Peri *Euridi-*

céjében a lant lehetett. És azon túl, hogy Monteverdi kottájában kifejezett utasítást találunk erre, Peri esetében van egy, a hangolásokhoz kötődő érv. Ugyanis míg majdnem az egész continuo-szólamot el lehet játszani középhangos hangolásban, mert csak a jól szóló akkordok szerepelnek benne, addig Orfeónak az alvilágiakat megszólító, háromrészes dala („Funeste piagge”) egyre vadabb harmóniai fordulatokat hoz, és az utolsó szakaszban egy *H*-dúr akkordhoz is elérkezik. Középhangos hangolású hangszere ez nem használható, így ha esetleg Orfeót billentyűs hangszer kísérte, akkor a helyzet lehetetlenségét akarta felmutatni Peri a bántóan fals akkord révén. De az a sokkal felemelőbb magyarázat még inkább adódik, hogy Orfeót lantok kísérték, amik egyenletes temperálásuk révén szabadon közlekedtek a teljes hanguniverzumban: a lant így a félisten Orpheus érzéki világ feletti szabadságának szimbóluma lehetett.

S a lant, mint a korszak divatos, általánosan elterjedt hangszere szemlátomást ugyanúgy volt fiatalos szabadság-szimbólum annak idején, mint a mai legnépszerűbb „cetra”, az elektromos gitár. És vegyük észre, hogy a rock és heavy metal énekes-gitáros hősai ugyanúgy Orpheus másai, ahogy a hip-pik az árkádiai pásztoroké.

Jegyzetek

- 1 Köszönettel tartozom Kárpáti Andrásnak, aki nem csupán a görög szavak írásmódját illetően látott el tanácsaival, hanem írásom néhány hibáját is korrigálta. A cikk kéziratát 2024. június 10-én zártam le.
- 2 Kóruskarnagy Ney Andrea és Bali János; *Euridice* – Ábrahám Dzszenifer, Orfeo – Szendrei Dávid, La Tragedia és Proserpina – Posta Bettina, Arcetro – Jasmin Hoppe, Aminta – Horváth Benedek, Tirsi – Tóth Péter, Dafne Nuntia – Preisinger Virág, Venere – Pati-Nagy Boglárka, Plutone – Kalász Nándor, Caronte – Péterfay Ferenc, Radamanto – Máté Gábor; nimfák: Babicz Kamilla, Benkő Bernadett, Félegyházi Borbála, Gazdag Orsolya, Oláh Krisztina, Pati-Nagy Boglárka, Tóth Antónia; pásztorok: Hordós Bence, Máté Gábor, Szántó Imre. Lantok: Harmath Viktória, Mándli Zsolt; cselló: Domokos Dalma; orgona és csembaló: Pétery Dóra; hegedű: Karácsonyi Anna; furulyák: Erdész Ágnes, Gazdag Orsolya, Bali János.
- 3 A közelmúlt kutatásai számos, korábban nem ismert részletet tártak fel az előadásról; lásd Carter–Fantappiè 2021. A több napig tartó menegző több, mint 200 vendégének legfeljebb tizedrésze nézhetett a két órányi előadást – még viszonylag magas rangú vendégek is csak az ajtóból hallgathatták (Carter–Fantappiè 2021, 59–60).
- 4 Palisca 2001.
- 5 Különös módon ennek ők maguk is tudatában voltak. Giulio Caccini írja saját mozgalmukról a *Le nuove musiche* (Caccini 1602) előszavában Dantétól idézve az antik közmondást: „Poca favilla gran fiamma seconda” – kis szikrából nagy tűz lesz.
- 6 Bernstein 2001.
- 7 Nyolc alapvető dokumentum (P. de’ Bardi levele Doninak; Rinuccini, Peri, Caccini előszavai; Artusi Monteverdi-kritikájának részlete; Monteverdi előszavak) angol fordítását lásd Strunk 1950, 363–416.
- 8 Cavalieri / L. Guidiccioni: *Il Satiro* (1590); *La disperazione di Fileno* (1590); *Giuoco della cieca* (1595); Peri / Corsi / Rinuccini: *Dafne* (1597); Cavalieri / Guarini: *La contesa fra Giunone e Minerva* (1600).
- 9 Az első kiadás fotokópiáját lásd: [https://imslp.org/wiki/Euridice_\(Peri,_Jacopo\)](https://imslp.org/wiki/Euridice_(Peri,_Jacopo)).
- 10 Az előadás nem volt teljesen sikeres: a díszletek nem készültek el, és Peri karrierjének nem kedvezett, hogy Caccini vele szemben érvényesíteni tudta saját érdekeit. Carter 1978.
- 11 Fotokópiája: <https://opac.sbn.it/en/risultati-ricerca-avanzata/-/opac-adv/detail/CFI0904787>.
- 12 Lásd Carter–Fantappiè 2021, 37–63.
- 13 Lásd pl. Broquet 2008. Jelen cikk egészét érintő több esszé gyűjteménye Warden 1982.
- 14 Ez a „lyra” talán a már a 16. század második harmadától dokumentált *lira da braccio* – de a korai időpont miatt nem lehetünk biztosak benne. Haar 2001, Falco 2007, Walker 2000.
- 15 Teljes szövege olaszul: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&ret=j&opi=89978449&url=https://docenti.unimc.it/claudio.micaelli/teaching/2019/20591/files/Poliziano%2520Orfeo%2520t63.pdf&ved=2ahUKewiForv_qMwGAXUoiP0HHYFYAa04ChAWegQIEhAB&usq=AOvVaw3DI0KzC-U2rWW2-TefbCH_Z; magyar fordítása Poliziano 2003.
- 16 <https://www.leonardocinquecento.it/en/event/leonardo-da-vinci-scenic-apparatus-festivals-and-costumes/>.
- 17 A trák Orpheus pásztori környezetbe való helyezésének problémájára Surányi László hívja fel a figyelmet: Surányi 2008, 185.
- 18 Bujié 1991.
- 19 A továbbiakban is előkerülő különféle reneszánsz táncokat illetően lásd Kovács 1997 és Bali–Kovács 2008.
- 20 Dale 1968, 121.
- 21 Lásd Ottaviano Petrucci frottolaköteteit: https://imslp.org/wiki/Category:Petrucci,_Ottaviano.
- 22 Rossand 2001.
- 23 Artusi 1600; lásd <https://www.loc.gov/item/12020661/>; részletének angol fordítását illetően lásd a 2. lábjegyzetet.
- 24 Angol fordítását illetően lásd a 2. lábjegyzetet. Magyarul Monteverdi 1998.

- 25 Peri zenéjének a szöveghez való viszonyát az enyémtől némileg eltérő módon, az előszó egyes mondatait némileg másképp értelmezve elemzi Palisca 1985, 427–433. Palisca amúgy az 1600 körüli firenzei új zene filológiai előzményeit részletesen tárgyalja a vaskos könyv előző lapjain.
- 26 McKinney 2010.
- 27 Haar 1986.
- 28 Bettley 1976.
- 29 A reneszánsz szolmizációs gyakorlat jó összefoglalója Perkins 1999, 987–991.
- 30 Az első kiadásban a 11. oldalon.
- 31 Manfredo Settala „flauto armonicója”, c. 1650, lásd Bali 2007, 76, illetve <https://www.museibologna.it/musica/strumentimusicali/scheda/&id=118&path=/cmbm/images/ripro/strumenti/vdm022/>.
- 32 <https://www.goffredodegliespsti.it/sordellina-3/>. Marin Mersenne: *Harmonie universelle*, Seconde partie, (Páris, 1637) livre V, 293–294.
- 33 [https://imslp.org/wiki/Rappresentazione_di_Anima_e_di_Corpo_\(Cavaleri,_Emilio_de'\)](https://imslp.org/wiki/Rappresentazione_di_Anima_e_di_Corpo_(Cavaleri,_Emilio_de')).
- 34 Lásd a 8. jegyzetet.
- 35 Boethius műve Kárpáti András fordításában, a szöveget az antik zeneelméletben elhelyező gazdag előszóval ellátva olvasható: Boethius 2023.
- 36 A hangolások elméletéről lásd Bali 2007, függelék, 242–253.
- 37 Headley 2001.
- 38 Az idős és nagy nevű milánói professzor és pap, Franchinus Gaffurius például ezzel a könyvével váltott nagyobb sebességre a bolognai kardkereskedővel, Giovanni Spataróval folytatott görög zene-matematikai vitájára: *Epistula prima in solutiones obiectorum Io. Vaginarium Bononien.* (Gaffurius 1521).
- 39 Vicentino 1555. [https://imslp.org/wiki/L%27antica_musica_ridotta_alla_moderna_prattica_\(Vicentino%2C_Nicola\)](https://imslp.org/wiki/L%27antica_musica_ridotta_alla_moderna_prattica_(Vicentino%2C_Nicola)) A hangszer itt meghallgatható: <https://www.youtube.com/watch?v=bhGwjgZ8zIY>
- A Pure Data szoftver installálása után az itt található demonstrációs programmal kipróbálható: <https://janosbali.com/wp/cikkek/historic-microtonal-keyboards/> (utolsó elérések: 2024. június 7.).
- 40 Tyler 2001, Bonanni 1722, 93–96.

Bibliográfia

- Artusi, G. M. 1600. *L'Artusi, ouero Delle imperfettioni della moderna musica ragionamenti dui. Ne'quali si ragiona di molte cose vtili, & necessarie alli moderni compositori.* Venetia.
- Bali J. – Kovács G. 2008. *Francia reneszánsz táncok.* Budapest.
- Bali J. 2007. *A furulya.* Budapest.
- Bernstein, J. A. 2001. *Print Culture and Music in Sixteenth-Century Venice.* Oxford.
- Bettley, J. 1976. „North Italian »Falsobordone« and Its Relevance to the Early »Stile Recitativo«”: *Proceedings of the Royal Musical Association* 103, 1–18.
- Boethius, A. M. S. 2023. Fordította Kárpáti András. *Tanítás a zenéről.* Budapest.
- Bonanni, Ph. 1722. *Gabinetto armonico.* Roma.
- Broquet, A. J. 2008. „Orpheus Remembered: the Rediscovery of Orpheus During the Renaissance”: *Rosicrucian Digest* 1, 28–36.
- Bujić, B. 1991. „Figura Poetica Molto Vaga: Structure and Meaning in Rinuccini's *Euridice*”: *Early Music History* 10, 29–64.
- Caccini, G. 1602. *Le nuove musiche.* Firenze.
- Carter, T. – Fantappiè, F. 2021. *Staging Euridice.* Cambridge.
- Carter, T. 1978. „Jacopo Peri (1561–1633): Aspects of His Life and Works”: *Proceedings of the Royal Musical Association* 105, 50–62.
- Dale, A. M. 1968. *Lyric Metres of Greek Drama.* Cambridge.
- Falco, R. 2007. „Marsilio Ficino and Vatic Myth”: *MLN* 122/1 (Italian Issue), 101–122.
- Gaffurius, F. 1521. *Epistula prima in solutiones obiectorum Io. Vaginarium Bononien.* Milano.
- Haar, J. 1986. „Improvvisatori and Their Relationship to Sixteenth-Century Music”: *Essays on Italian Poetry and Music, 1350–1600.* Berkeley, 76–99.
- Haar, J. 2001. „Ficino, Marsilio”: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition.* New York.
- Headley, E. 2001. „Lirone”: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition.* New York.
- Kovács G. 1997. *Reneszánsz táncok.* Budapest.
- McKinney, T. R. 2010. *Adrian Willaert and the Theory of Interval Affect. The Musica Nova Madrigals and the Novel Theories of Zarlino and Vicentino.* Farnham.
- Mersenne, M. 1637. *Harmonie universelle, Seconde partie.* Paris.
- Monteverdi, C. 1998. Fordította Lax Éva. *Levelek, elméleti írások.* Budapest.
- Palisca, C. V. 1985. *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought.* New Haven.
- Palisca, C. V. 2001. „Camerata”: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition.* New York.
- Perkins, L. L. 1999. *Music in the Age of the Renaissance.* New York – London.
- Poliziano, A. 2003. *Stanzák – Orfeusz története.* Fordította Simon Gyula. Budapest.
- Rossand, E. 2001. „Lamento”: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition.* New York.
- Strunk, O. 1950. *Source Readings in Music History.* New York.
- Surányi L. 2008. *Megszólít vagy elvarázsol? A zene szelleméről.* Budapest.
- Tyler, J. 2001. „Cittern”: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition.* New York.
- Vicentino, N. 1555. *L'antica musica ridotta alla moderna prattica.* Roma.
- Walker, D. P. 2000. *Spiritual and Demonic Magic: From Ficino to Campanella.* Philadelphia.
- Warden, J. (szerk.) 1982. *Orpheus. The Metamorphoses of a Myth.* Toronto.