

DUFFEK ILDIKÓ

GIOVANNI GIROLAMO KAPSBERGER *ARIE*
ÉS *MOTETTI PASSEGGIATI* KÖTETEI (1612)

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2018

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású
doktori iskola

GIOVANNI GIROLAMO KAPSBERGER
ARIE ÉS MOTETTI PASSEGGIATI KÖTETEI
(1612)

DUFFEK ILDIKÓ

TÉMAVEZETŐ: VIKÁRIUS LÁSZLÓ

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2018

Tartalom

A kottapéldák listája.....	IV
Köszönetnyilvánítás.....	VI
Bevezetés.....	VII
1. Személyes indíttatás.....	VII
2. Kották és fakszimilék elérhetősége, feldolgozott művek.....	VII
1. Giovanni Girolamo Kapsberger (1580 k. – 1651) és kora.....	1
1.1. Élete.....	1
1.2. Művei.....	4
2. A kor zenei jellemzői, stílusjegyei, vokális műfajai.....	7
2.1. Díszítési technikák.....	13
2.2. A hexachord-rendszer.....	18
2.3. A főbb vokális műfajok, amelyekben Kapsberger alkotott.....	20
2.3.1. A <i>villanella</i>	20
2.3.2. Az <i>aria</i>	21
2.3.3. A <i>motetta</i>	22
3. Notáció – a <i>Chitarrone</i> tabulatúra átírása.....	24
4. <i>Libro Primo Di Arie Passeggiate à Una Voce Con l'intavolatura Chitarone</i> [sic!] (Róma, 1612).....	36
4.1. A szövegek.....	36
4.1.1. A <i>Libro Primo Di Arie Passeggiate</i> szövegeinek más megzenésítései.....	38
4.2. Zenei jellemzők.....	42
4.3. Műelemzések.....	47
4.3.1. <i>Occhi soli d'Amore</i>	47
4.3.2. <i>Tu che pallido essangue</i>	49
4.3.3. <i>Lasso ch'io ardo</i> – összehasonlító elemzés Jacopo Peri azonos című művével.....	51
4.3.4. Kapsberger gyűjteménye és Lazzasco Luzzaschi <i>Madrigali per cantare e sonare A uno, e doi, e tre soprani</i> című kötete.....	56
5. <i>Libro Primo Di Motetti Passeggiati à una Voce</i> (Róma, 1612).....	58
5.1. A szövegek.....	58
5.2. Zenei jellemzők.....	59
5.2.1. Hangnem, tonalitás.....	59
5.2.2. Harmóniai, dallami jellemzők.....	60
5.3. Műelemzések.....	64
5.3.1. <i>Ego dormio</i>	64
5.3.2. <i>Nigra sum</i> – összehasonlító elemzés Claudio Monteverdi azonos című motettájával.....	66
5.3.3. Kapsberger motettái zenei stílusának változása a <i>Cantiones sacrae</i> és <i>Libro Primo Di Motetti Passeggiati</i> című kötetek alapján.....	70
6. Összegzés.....	72

7. Függelék.....	74
7.1. G. G. Kapsberger: <i>Libro Primo Di Arie Passeggiate à Una Voce con l'intavolatura del Chitarone</i> – teljes kötet, saját átírásban.....	74
7.2. J. Peri: <i>Lasso ch'io ardo</i>	170
8. Bibliográfia	172
8.1. A kották listája	172
8.2. Felhasznált irodalom.....	173

A kottapéldák listája

1. kottapélda: R. Rogniono: <i>Passaggi per potersi essercitare</i> , 5. oldal (részlet).....	10
2. kottapélda: G. L. Conforti: <i>Breve et facile maniera d'essercitarsi... a far passaggi</i> ,	
3. oldal.....	11
3a kottapélda: G. B. Bovicelli: <i>Regole, passaggi in musica</i> , 17. oldal (részlet)	11
3b kottapélda: G. B. Bovicelli: <i>Regole, passaggi in musica</i> , 12. oldal (részlet).	12
3c kottapélda: G. B. Bovicelli: <i>Regole, passaggi in musica</i> , 53. oldal (részlet)	12
4a kottapélda: G. Caccini: <i>Le Nuove Musiche – A i lettori („Az olvasóhoz”)</i> , 4. oldal	
(részlet). Az <i>esclamazione</i> példája	15
4b kottapélda: G. Caccini: <i>Le Nuove Musiche – A i lettori („Az olvasóhoz”)</i> , 4. oldal	
(részlet). A <i>trillo</i> és a <i>gruppo</i> példája	15
4c kottapélda: G. Caccini: <i>Le Nuove Musiche – A i lettori („Az olvasóhoz”)</i> , 5. oldal	
(részlet). A <i>ribattuta di gola</i> példája	15
4d kottapélda: G. Caccini: <i>Le Nuove Musiche – A i lettori („Az olvasóhoz”)</i> , 5. oldal	
(részlet). Az <i>inegál játékmód</i> példája	16
4e kottapélda: G. Caccini: <i>Le Nuove Musiche – A i lettori („Az olvasóhoz”)</i> , 5. oldal	
(részlet). A <i>cascata</i> példája	16
5. kottapélda: G. L. Conforti: <i>Breve et facile maniera d'essercitarsi... a far passaggi</i> ,	
25. oldal.....	17
6. kottapélda: Gaston G. Allaire: <i>The Theory of Hexachords, Solmisation and The</i>	
<i>Modal System</i> , 48. oldal	19
7. kottapélda: G. G. Kapsberger: <i>Libro quarto d'intavolatura di Chitarrone</i> , 2. oldal	
(részlet). <i>Unisono</i> hangok a <i>chitarronén</i>	24
8a kottapélda: G. G. Kapsberger: <i>Libro Primo Di Arie Passeggiate – Interrotte</i>	
<i>speranze</i> , faksimile (6. oldal) 3–5. ütem	25
8b kottapélda: G. G. Kapsberger: <i>Libro Primo Di Arie Passeggiate – Interrotte</i>	
<i>speranze</i> , faksimile (7. oldal) 16–18. ütem	26
9. kottapélda: Willi Apel: <i>The Notation of Polyphonic Music 900-1600</i> , 60. oldal...	26
10. kottapélda: G. G. Kapsberger: <i>Libro Primo Di Arie Passeggiate – Io amo, io ardo</i> ,	
faksimile 9–10. ütem	27
11a–b kottapélda: G. G. Kapsberger: <i>Libro Primo Di Arie Passeggiate – Parto e</i>	
<i>partendo</i> , a <i>chitarrone</i> szólamai – faksimile és átírt változat 14. ütem	28
12. kottapélda: Kapsberger: <i>Libro quarto d'intavolatura di Chitarrone</i> , 2. oldal	
(részlet). Oktáv hangközök a <i>chitarronén</i>	28
13a–b kottapélda: Kapsberger: <i>Libro quarto d'intavolatura di Chitarrone</i> , 2. oldal	
(részlet) – faksimile és átírt változat. <i>Arpeggio</i> négy húron megszólaló akkordon .	29
13c kottapélda: Kapsberger: <i>Libro quarto d'intavolatura di Chitarrone</i> , 2. oldal	
(részlet) – faksimile. <i>Arpeggio</i> négynél több húron megszólaló akkordon.....	29
13d–e kottapélda: Kapsberger: <i>Libro quarto d'intavolatura di Chitarrone</i> , 2. oldal	
(részlet) – faksimile és átírt változat. <i>Arpeggio</i> három húron megszólaló akkordon	29
14a–b kottapélda: G. G. Kapsberger: <i>Libro Primo Di Arie Passeggiate – Tu che</i>	
<i>pallido</i> , énekszólam – faksimile 25–27. ütem, átírt változat 26–27. ütem.....	30
15. kottapélda: G. G. Kapsberger: <i>Libro Primo Di Arie Passeggiate – Sospirati bei</i>	

<i>lumi</i> , fakszimile 9–11. ütem	31
16. kottapélda: G. G. Kapsberger: <i>Libro Primo Di Arie Passeggiate – Mentre vaga Angioletta</i> , fakszimile 19–20. ütem	31
17a kottapélda: G. G. Kapsberger: <i>Libro Primo Di Arie Passeggiate – Deh come posso</i> , énekszólám – fakszimile 1–3. ütem	32
17b kottapélda: G. G. Kapsberger: <i>Libro Primo Di Arie Passeggiate – Deh come posso</i> , énekszólám – fakszimile 12–15. ütem	32
18a kottapélda: G. G. Kapsberger: <i>Libro Primo Di Arie Passeggiate – Ultimi miei sospiri</i> , fakszimile 9–11. ütem	32
18b kottapélda: G. G. Kapsberger: <i>Libro Primo Di Arie Passeggiate – Mentre vaga Angioletta</i> , fakszimile 40–43. ütem	32
19a kottapélda: G. G. Kapsberger: <i>Libro Primo Di Arie Passeggiate – Lasso ch'io ardo</i> , énekszólám – fakszimile 13–15. ütem.....	33
19b kottapélda: G. G. Kapsberger: <i>Libro Primo Di Arie Passeggiate – Mentre vaga Angioletta</i> , énekszólám – fakszimile 31–33. ütem	33
20a–b kottapélda: G. G. Kapsberger: <i>Libro Primo Di Arie Passeggiate – Mentre vaga Angioletta</i> , énekszólám – fakszimile és átírt változat 47. ütem	34
21. kottapélda: G. G. Kapsberger: <i>Libro Primo Di Arie Passeggiate – Ultimi miei sospiri</i> , énekszólám – fakszimile 16–17. ütem	46
22. kottapélda: G. G. Kapsberger: <i>Libro Primo Di Arie Passeggiate – Lasso ch'io ardo</i> , énekszólám – fakszimile 1–4. ütem.....	46
23. kottapélda: G. G. Kapsberger: <i>Libro Primo Di Arie Passeggiate – Occhi soli d'Amore</i> , énekszólám – fakszimile 8–10. ütem	48
24a–b kottapélda: G. G. Kapsberger: <i>Libro Primo Di Motetti Passeggiati à una voce – Anima mea</i> , fakszimile 2. ütem és 35–40. ütem.....	61
25. kottapélda: G. G. Kapsberger: <i>Libro Primo Di Motetti Passeggiati à una voce – Audite caeli</i> , fakszimile 10. ütem.....	62
26. kottapélda: G. G. Kapsberger: <i>Libro Primo Di Motetti Passeggiati à una voce – Resurrexi</i> , fakszimile 1–2. ütem.....	63
27. kottapélda: G. G. Kapsberger: <i>Sancti Angeli</i> , énekszólám 19–21. ütem (<i>Cantiones sacrae</i> , 11. oldal).....	71

Köszönetnyilvánítás

A doktori értekezés elkészítésében többek támogatására is szükségem volt. Közülük is elsőként témavezetőmnek, Dr. Vikárius László tanár úrnak mondok köszönetet, aki a disszertáció minden részletére kiterjedő szakmai meglátásaival, tanácsaival és javaslataival felbecsülhetetlen értékű segítséget nyújtott a munka során.

Köszönettel tartozom bátyámnak, ifj. Dr. Duffek Mihálynak azért a hatalmas munkáért, amit az általam kézzel lekottázott *Arie* kötet elektronikus formába öntésével elvégzett.

Köszönöm Dr. Kádár Anett Juliannának a faksimile kiadás nehezen kivehető olasz szövegeinek olvasásában és fordításában nyújtott nagy segítségét, valamint Kovács Dániel Attilának, aki a motetták latin szövegeivel kapcsolatban felmerülő kérdések megválaszolásában segítő gondolataival támogatott.

Hálával tartozom Dr. Tamási László karnagy úrnak, akinek segítségére, szakmai tanácsaira középiskolás éveim óta mindig számíthattam, és aki nagy szakmai tudásával és hasznos gondolataival segítette munkámat.

Köszönöm továbbá szüleimnek, családomnak, barátaimnak, kórustagjaimnak, kórustársaimnak a szeretetet, a türelmet, a támogatást, az inspiráló beszélgetéseket és a bátorítást a nehezebb időszakokban.

Köszönet illeti Dr. Király Péter zenetörténészt, a Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kar Könyvtárát, valamint a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Központi Könyvtárát, hogy a témámhoz kapcsolódó kotta- és dokumentumanyagot készségesen rendelkezésemre bocsátották.

Nem utolsósorban hálás vagyok Szuromi Jánosnak, mert az informatikai nehézségek leküzdésével jelentősen meggyorsította a disszertáció szerkesztésének és végleges formába rendezésének folyamatát.

Duffek Ildikó, 2018. február 3.

Bevezetés

1. Személyes indíttatás

A XVI-XVII. századi zene már középiskolás korom óta igen közel áll hozzám, így több, ebben a korban alkotó zeneszerző műveivel kerültem kapcsolatba hallgatóként, kórustagként vagy kamaraegyüttes énekes tagjaként és karvezetőként egyaránt. Feltűnt az a különleges atmoszféra, ami e korból származó zeneműveket jellemzi, amelyek egyaránt magukon hordozzák még a reneszánsz stílusjegyeket, de ugyanakkor a korabarokk jellegzetességek is már egyértelműen hallhatóak bennük. Giovanni Girolamo Kapsberger (Kapsperger) nevével és zenéjével először néhány éve egy ajándékba kapott cd-lemezen találkoztam. A lemezen a szerző hangszeres művei – *sinfoniái* – mellett szólóénekekre és hangszeres kíséretre írott művei – *villanellái* és *ariái* – közül szerepel néhány, amelyeknek stílusa, az ariák hajlékonysága és a különleges zenei kifejezőmód felkeltette érdeklődésemet, ezért előbb műveiből kottákat kerestem, majd két kötet áttekintése után szükségét éreztem annak, hogy elmélyültebb vizsgálódásba fogjak, elemzéseket is végezzek. Az olasz földön született német származású komponista zenéjére jellemző az itáliai hangvétel, mely számomra különösen sokat jelent, amihez hozzájárul az is, hogy olasz nyelvtanulásom folyamán megismerkedhettem az itáliai kultúrával, művészettel általában, zenei tanulmányaim során pedig az itáliai zenével is, és különleges vonzódást érzek ehhez a világhoz, mind a vokális, mind a hangszeres alkotások esetében. A XVII. század elejéről főképpen Észak-Itália városainak művészei és művei ismertek – például Monteverdi, Caccini vagy a firenzei Camerata más tagjai –, ezért is letten különösen kíváncsi e Rómában működő szerző munkásságára, ezen belül is leginkább vokális művészetére. Rómában is megfigyelhetőek, többek között, az északi területekre jellemző újítások, a basso continuo térhódítása, valamint a monodikus stílus, melyek sajátosságait mindkét tárgyalandó kötetben nyomon követhetjük.

2. Kották és fakszimilék elérhetősége, feldolgozott művek

Jelen disszertációban Kapsberger két, monodikus stílusban írott kötetét dolgozom fel. Ezek a kötetek a következők:

- 1.) *Libro Primo Di Arie Passeggiate à Una Voce con l'intavolatura del Chitarone* (Róma, 1612)
- 2.) *Libro Primo Di Motetti Passeggiati à una voce* (Róma, 1612)

A kötetek modern kiadásban nem jelentek meg, fakszimile kiadásban hozzáférhetők, s a *Libro Secondo D'Arie a una e più voci* (Róma, 1623) című gyűjteménnyel együtt

a három kötetet egy dossziében adta ki a S.P.E.S kiadó.¹ A két korábbi sorozatban szereplő művek – azon túl, hogy az egyik 22 olasz nyelvű, világi témájú művet, a másik pedig 20 latin nyelvű, egyházi szövegeket feldolgozó szerzeményt tartalmaz – zenei nyelvezet tekintetében nagyon hasonlóak egymáshoz, és jól példázzák a korabeli kedvelt monodikus stílust és díszítési technikákat, amelyekről a későbbiekben még részletesebben is szó esik. Az első *Aria* kötet basso continuo mellett – ahogyan a címből is kiderül – *chitarrone* tabulatúrát tartalmaz, melynek az általam elkészített modern átírási kottáját a disszertáció részeként, a függelékben közlöm.² A *Motetti* kötetben az énekszólam mellett csupán basso continuo található.

Kapsberger vokális művei stílusának tanulmányozásához a szerző első négy *villanella* kötetét (Róma, 1610, 1619, 1619, 1623) faksimile-kiadásban,³ a *Libro Secondo D’Arie a una e più voci*, az *I Pastori di Betlemme* (Róma, 1630) című kantátaszerű művét,⁴ az 1–5 szólamra és basso continuoóra írt *Cantiones sacrae* (Róma, 1628) című kötetét⁵ használtam. Sajnos más énekhangot alkalmazó művének (opera, madrigálkötet stb.) beszerzésére nem volt mód, így a szerző vokális művészetének teljes és átfogó bemutatására nem vállalkozhatom.

A tabulatúra-átírás során esetlegesen felmerülő kérdéseknél segítségképpen a zeneszerző következő hangszeres műveit tudtam használni, melyek a Zeneakadémia könyvtárában találhatóak meg: *Libro Primo de Balli, Gagliarde et Correnti a quattro voci* (Róma, 1615), és *Libro Primo di Sinfonie à quattro. Con il Basso continuo* (Róma, 1615), a XVI., kora XVII. századi itália hangszeres zene gyűjteményes kiadásában.⁶ Ezekon kívül munkám során a *Libro Primo d’Intavolatura di Chitarone* (Velence, 1604)⁷ és a *Libro primo d’intavolatura di lauto* (Róma, 1611),⁸ faksimile-kiadás állt rendelkezésemre. Érdekesképpen felhívom a figyelmet arra, hogy mindegyik korabeli kiadású kotta lapjainak tetején megjelenik a „HK” névjegy, amely Kapsberger neve latin változatának (Johannes Hieronymus Kapsberger) monogramja.

¹ A kiadás adatai: *Archivum Musicum. Collana di testi rari*, 32. (Firenze: Studio Per Edizioni Scelte, 1980).

² Az átírásról Willi Apel *The Notation of Polyphonic Music, 900-1600 c.* könyve (Cambridge, Massachusetts: The Mediaeval Academy of America, 1953.), valamint Király Péter zenetörténész útmutatása alapján dolgoztam.

³ 1–3 szólamra és *chitarra spagnola* kíséretre írt műveket tartalmaznak. A kiadás adatai: *Archivum Musicum. Collana di testi rari*, 28. (Firenze: Studio Per Edizioni Scelte, 1982).

⁴ A kiadás adatai: Michael Dücker (közr.): *Giovanni Girolamo Kapsberger: I Pastori di Betlemme*. (Köln: Edition Walhall, 2011).

⁵ A kiadás adatai: Rudolf Hofstötter – Ingomar Rainer (közr.): *Wiener Edition Alter Musik vol. VII.* (Manz, Bécs: Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Abteilung Musikpädagogik, 2000).

⁶ Az összkiadás adatai: James Ladewig (közr.): *Italian Instrumental Music of the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries*, 25. (New York: Garland, 1993).

⁷ A kiadás adatai: Benkő Dániel (közr.): *Orpheus: régi zene pengetős hangszerekre*, 5. (Budapest: Zeneműkiadó, 1983).

⁸ A kiadás adatai: *Bibliotheca Musica Bononiensis. Sezione IV. 41.* (Bologna: Forni 1970).

1. Giovanni Girolamo Kapsberger (1580 k. – 1651) és kora

Giovanni Girolamo Kapsberger¹ életéről és műveiről kevés leírás található a szakirodalomban, elsődleges forrásként Pier Paolo Ciurlia *Johann Hieronymus Kapsberger „nobile alemanno”* című könyvét,² James Forbes *The Nonliturgical Vocal Music of Johannes Hieronymus Kapsberger* című disszertációját,³ valamint Victor Anand Coelho *Grove Lexikonban* található *Kapsberger, Giovanni Girolamo* című szócikkét⁴ vettem alapul.

1.1. Élete

Kapsberger német származású nemes szülők gyermekeként Velencében született, 1580 körül. 1605-től Rómában élt, ahol előbb az akadémiák és gazdag mecénások pártfogoltja volt, majd a Barberini család szolgálatában állt, és olyan zeneszerzőkkel dolgozott együtt, mint például Girolamo Frescobaldi, Stefano Landi, Luigi Rossi vagy Giovanni Battista Doni. Utalva a szerző származására, a „*nobile alemanno*” vagy „*nobilis germano*” („német nemes”) megnevezések a korabeli kiadott kottákban is szerepelnek, de virtuóz előadóművészként használt hangszerére utalva az „*Il Tedesco della tiorba*”, azaz „a theorba Németje” vagy „a theorbás Német” elnevezéssel is lehet találkozni.

A XVI. század vége és a XVIII. század eleje közé eső időszakban Rómában, noha nem kizárólagos, de meghatározó volt az egyházi zene – ez idő alatt több egyházi mű született ott, mint bármely más európai városban. Az új stílus, a *basso continuo*val kísért *monodia* egyre gyorsabban fejlődött, és az egyházi zenében is ösztönözte a szerzőket új művek, műfajok megalkotására. A katolikus egyház újjászületésének igen fontos képviselői a jezsuiták voltak, de más kisebb gyülekezetek, rendek is szerveződtek. Az V. Sixtus pápa (1585-90) által bevezetett pénzügyi reformoknak köszönhetően a város folyamatosan fejlődni, épülni tudott, mely – többek között – új paloták, templomok, kolostorok képében mutatkozott meg, a régi épületeket pedig felújították, díszítették. A haladás és változás tudományos, szellemi és művészeti területeken is megfigyelhető, melyeknek finanszírozásában az egyház és a pápai udvar igen nagy szerepet játszott.⁵

Ciurlia írja,⁶ hogy bár Kapsberger római tartózkodásának és tevékenységének

¹ Nevének több írásmódja is létezik, így például gyakori a Kapsperger, illetve keresztnevének német vagy latin változata, Johann/Johannes Hieronymus.

² Pier Paolo Ciurlia: *Johann Hieronymus Kapsberger „nobile alemanno”*. *Una biografia*. (Padova: Armelin Musica, 2010).

³ James Forbes: *The Nonliturgical Vocal Music of Johannes Hieronymus Kapsberger (1580-1651)*. PhD disszertáció, University of North Carolina at Chapel Hill, 1977. (Mikrofilm).

⁴ Victor Anand Coelho: „Kapsberger, Giovanni Girolamo.” In: *Grove Music Online*.

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14695?q=kapsberger&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (a megtekintés dátuma: 2013.05.26.).

⁵ Margaret Murata: „Rome. II. The Christian era. 3. The Baroque. (ii) Secular vocal music. (a) To 1670.” *Grove Music Online*.

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23759?q=choral-cantata&search=quick&pos=9&_start=1#S23759.2.3.1 (a megtekintés dátuma: 2013.05.25.).

⁶ Ciurlia: *Johann Hieronymus Kapsberger „nobile alemanno”*, i.m., 69–75.

kezdeti időszakáról pontos információk és dokumentumok nincsenek, az biztos, hogy kapcsolatba lépett a Rómában élő német közösségekkel, valamint a jezsuita rendhez és a város kozmopolita művészeti szervezeteihez tartozó nemesi körökkel, amely kapcsolatok révén sikeres és gazdag támogatókra tett szert. Az egyik legfőbb pártfogója – aki már első, 1604-ben még Velencében kiadott *Libro Primo d'Intavolatura di Chitarone* című kötetének az ajánlását írta –, a költő, Francesco de Zazzara (Zazzera) volt, aki a zeneszerző első Rómában kiadott zeneművei megjelenéséhez is hozzájárult. A támogatók közt voltak még a *Santo Stefano* és a *San Giovanni* lovagrendek tagjai, valamint Jacob Christoph Andlau (Andlau/Andlaw), aki Zazzara ajánlása mellett a *Libro Primo Di Arie Passeggiate* című kötet előszavát is írta. Kapsberger előkelő származásának köszönhetően könnyebben kapcsolatba kerülhetett a fent említett nemesi körökkel, akik támogatták az 1624-ig megjelent műveinek kiadását.

A XVI-XVII. századi művészek, irodalmárok, tudósok, gondolkodók vagy csupán műkedvelők gyakran akadémiákba szerveződtek. Azért jöttek létre ezek a szervezetek, hogy megvitassanak aktuális tudományos, filozófiai, irodalmi vagy zenei kérdéseket, illetve kurzusokat szerveztek – többek között – az irodalom és a zene iránt érdeklődőknek. Azonban nem csak szellemi, hanem anyagi támogatással is segítettek a művészek, írók, gondolkodók, tudósok munkáját. Minden valószínűség szerint Kapsberger római tartózkodásának 1624-ig terjedő időszakában született műveinek előadása és kiadása is többségében akadémiákhoz köthető.

Ennek a fajta intézménynek két meghatározó típusa volt: egyiknek középpontjában főként a művészetek álltak. Ezek olyan nem hivatalos szervezetek voltak, amelyeknek tagja lehetett – és így részt vehetett az általuk szervezett eseményeken – tulajdonképpen bármely művész társadalmi helyzetűtől, származástól vagy jövedelemtől függetlenül. Találkozásaikon eszmecsere folytattak a kortárs zenéről és irodalomról, házi koncerteket és felolvasóesteket tartottak, amelyeket azután megvitattak – akár kritikusok segítségével. Kapsberger is – mint sok tehető, nemesi származású művész – szervezett saját akadémiát, amelynek találkozóit otthonában tartották, és amely – Pietro Camillo Beccaria leírása alapján⁷ – Rómában igen megbecsült volt.

A második típus egy sokkal zártabb, a XVI. századi humanista akadémiák hagyományain alapuló és arra épülő hierarchikus szervezet volt. Nem lehetett bárki a tagja, csak egyes művészek és művelt emberek, akiknek az akadémia szabályait és normáit szigorúan be kellett tartani. Tudósok, teoretikusok, írók, matematikusok, filozófusok és művészek is tartoztak ezen típusú akadémiák tagjai közé. Tudományos, erkölcsi-filozófiai vagy akár retorikai kérdéseket is megvitattak, de zenéről és költészetéről is értekeztek, az ott bemutatott zeneműveket vagy költeményeket is gyakran kritika tárgyává tették. Ezekre az akadémiákra jellemzően, a legtöbb ott bemutatott mű vagy írás azt követően sem lett publikus, nem kerülhetett ki a nagyközönség elé, hanem az akadémia tulajdonává vált, és csak az avatottak kiváltsága volt azt olvasni, élvezni. Két híres római akadémia is szerepet játszott

⁷ A *Libro primo de Balli Gagliarde et Correnti a quattro voci* (1615) című kötetének előszavában méltatja.

Kapsberger életében: egyik a *l'Accademia degli Umoristi*, melynek tagjai közt volt a zeneszerző is, valamint kapcsolatba került az 1619-ben kiadott hamadik *villanella* kötetének megjelenésében közreműködő *Accademia degli Imperfettivel* is.

Míg az akadémiák első csoportjába tartozók tehát – amellet, hogy érdeklődésük középpontjában főként a művészetek álltak – szabadabb, kötetlenebb egyesületekként működtek, addig a második típusba tartozók sokkal kötöttebb, zártabb, régi hagyományokra épülő, szigorú szabályok és keretek között működő szervezetek voltak.

Amikor 1623-ban Maffeo Barberini VIII. Orbán néven elfoglalta a pápai trónt,⁸ Kapsberger helyzete is megváltozott. Ekkorra már nagy elismertségnek örvendett mint zeneszerző és mint a pengetős hangszerek – lant, *chitarrone/theorba* – virtuóza.⁹ E hangszerekre szólóműveket is komponált,¹⁰ és más hangszeres művei mellett – például táncok (*Balli, Gagliarde, et Correnti à quattro voci*), *Sinfoniák* – megtaláljuk a kedvelt korabeli vokális műfajokat is, úgy mint *villanellákat*,¹¹ *motettákat* és *áriákat*, valamint egy korai operának nevezhető művet is.¹² Ez az 1622-ben kiadott és előadott *Apotheosis sive Consecratio S. S. Ignatii et Francescii Xaverii* című mű, amelyet Loyolai Ignác és Xavéri Ferenc szentté avatása alkalmából írt. Ez a mű különös állomás a korai római opera, valamint a jezsuita drámák (vagy színdarabok) történetében. E drámáknak – korábbi források tanúsága szerint – része volt a zene, arról azonban, hogy mennyi és milyen stílusú zene hangzott el ezeken az előadásokon, nincsen pontos információ, csupán azoknak a színdarabon belüli helyét határozták meg. Az 1610 és 1630 között Rómában született és bemutatott operák és színpadi művek többsége valamilyen különleges ünnepi alkalomra készült, éppen ezért megfelelő pénzügyi források is rendelkezésre álltak ahhoz, hogy a szerzők és előadók nagy apparátussal – zenészekkel és táncosokkal –, különféle jelmezekkel és díszletekkel dolgozhassanak. Rómában az egyház és az arisztokrata papság befolyása miatt az operák tárgya is gyakran allegorikus, moralizáló természetű volt. Jellemző stílusjegyeik közé tartoztak a tér és idő egysége, a természetfeletti történések, jelenetek – csodák, látomások és égi beavatkozások –, valamint a klasszikus mítoszok eltorzítása, esetleg tréfás elemek beillesztése a cselekménybe.¹³

A jezsuita drámák a XVI. század közepén – elsősorban oktatási céllal – jelentek meg a jezsuita kollégiumokban. Pedagógiai szempontból a drámák előadása bizonyos fokú retorikai gyakorlatot adott a diákoknak, elősegítette a latin nyelv folyékony és helyes használatát, de ezen keresztül a klasszikus drámák alapelveit is könnyebben elsajátíthatták a fiatalok. E történetekkel, példázatokkal – szentek cselekedeteivel vagy életük bizonyos mozzanatainak bemutatásával – ösztönözték a

⁸ 1644-ben bekövetkezett haláláig volt az egyház feje.

⁹ Coelho: *Kapsberger, Giovanni Girolamo*, i.h.

¹⁰ 1604 és 1640 közt négy *chitarronéra* írott kötetet adtak ki, melyből 1623-ig már kettő megvolt, illetve két lantra írott kötet is elkészült. Lásd.: James Tyler: „Chitarrone.” In: *Grove Music Online*. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05633?q=chitarrone&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (2013.06.02.).

¹¹ Hét *villanella* kötete közül 1623-ig már három kiadtak.

¹² Murata: „Rome. II. The Christian era. 3. The Baroque. (ii) Secular vocal music. (a) To 1670”, i.h.

¹³ Forbes: *The Nonliturgical Vocal Music of Kapsberger*, i.m., 251-254.

diákokat az erényes életre, keresztényi erkölcsre. Azonban nem csak a diákok kulturális és erkölcsi nevelésében volt szerepe, hanem például a protestantizmus elleni küzdelemben is, ugyanakkor a színházi technikák fejlődésére is pozitív hatással volt. Az *Apotheosis* tulajdonképpen a jezsuita dráma és római opera műfajának egyedi ötvözete.¹⁴

Kapsberger 1624-től kezdve VIII. Orbán pápa unokaöccsét, Francesco Barberini bíborost szolgálta.¹⁵ Ez az oka annak, hogy ez időtől kezdve szerzeményei közt nagy többségbe kerültek az egyházi kompozíciók. Jó kapcsolatot ápolt a pápai körrel, több művét VIII. Orbánnak vagy a pápa valamely családtagjának ajánlotta. Például Kapsberger 1624-ben kiadott *Poematia et Carmina* című kötetének alapját az újonnan megválasztott pápa versei adják. VIII. Orbán unokaöccsének – Francesco fivérének – menyegzőjére készült a *Coro musicale nelle nozze de gli ecc.mi sig.ri don Taddeo Barberini, e donna Anna Colonna, nepoti di N.S. Papa Urbano VIII.* 1627-ben. Zeneszerzői munkássága azonban nem korlátozódott csupán az egyházi repertoárra; a zeneszerző komponált alkalmi zenéket is különböző jelentős eseményekhez (legtöbb esetben a Barberini-család valamely tagjának tiszteletére), amelyeknek egy része – éppen annak következtében, hogy az egyszeri előadás miatt a kottákból nem sok készült, vagy adott esetben nem is került nyomdába – elveszett. Bár Kapsberger elsősorban mint zeneszerző szerepel a bíboros és a Barberini-család dokumentumai között, korabeli levelekből kiderül, hogy lantjátékosként is tovább folytatta tevékenységét.¹⁶

VIII. Orbán pápa 1644-ben bekövetkezett halálával a Barberini család korszakának is leáldozott. Mivel az egyházfő (és családja) uralkodása során – többek közt kulturális étvágyának kielégítése céljából – nagymértékű adósságot halmozott fel, az ekkorra már igen népszerűtlen pápa három unokaöccse – köztük Francesco is – az elszámoltatás és üldöztetés elől Franciaországba menekült. Kapsberger, sok művészhez hasonlóan, a Barberini-család támogatásának elvesztésével kiszolgáltatott helyzetbe került – tulajdonképpen szinte lehetetlen volt új megbízót vagy pártfogót találnia. Francesco Rómából való távozása után a zeneszerzőről a halálát igazoló dokumentumon kívül nincs több hír, vagy bármilyen forrás, ami említést tenne róla.¹⁷

1.2. Művei

Kapsberger műveinek jegyzékét a fejezet elején bemutatott három forrás alapján állítottam össze, kronologikus sorrendben. Coelho két olyan forrásra is hivatkozik, amelyben szerepelnek olyan sorozatok vagy gyűjtemények, amelyek elvesztek, vagy esetleg nyomtatásban meg sem jelentek:

1. Leone Allacci: *Apes urbanae, sive De viris illustribus* (Róma, 1633), 159–160.

¹⁴ I.m., 263., 451.

¹⁵ Coelho: *Kapsberger, Giovanni Girolamo*, i.h.

¹⁶ Ciurlia: *Johann Hieronymus Kapsberger „nobile alemanno”*, i.m., 84-87.

¹⁷ I.m., 96-97.

2. Franzini-jegyzék (1672)

Othmar Wessely: „Der Indice der Firma Franzini in Rom: Versuch einer Rekonstruktion”. In *Beiträge zur Musikdokumentation: Franz Grasberger zum 60. Geburtstag*, szerk. G. Brosche (Tutzing, 1975), 439–492.

Jelmagyarázat:

* Nem szerepel Pier Paolo Ciurlia fent említett könyvében.

** Nem szerepel James Forbes fent említett disszertációjában.

*** Csak Victor Anand Coelho Grove Lexikonban olvasható cikkében szerepel.

- *Libro Primo d'Intavolatura di Chitarone* (Velece, 1604)
- *Libro Primo de Madrigali a cinque voci col basso continuo* (Róma, 1609)
- *Libro Primo di Villanelle à 1 2 et 3 voci accomodate per qualsivoglia strumento con l'intavolatura del Chitarone et alfabeto per la Chitarra Spagnola* (Róma, 1610)
- *Libro Primo d'intavolatura di lauto* (Róma, 1611)
- *Libro Primo Di Arie Passeggiate à Una Voce con l'intavolatura del Chitarone* (Róma, 1612)
- *Libro Primo Di Motetti Passeggiati à una voce* (Róma, 1612)
- *Maggio cantato nel Regio palazzo de' Pitti* (Firenze, 1612) – elveszett
- *Libro Primo de Balli, Gagliarde et Correnti à quattro voci* (Róma, 1615)
- *Libro Primo di Sinfonie à quattro. Con il Basso continuo* (Róma, 1615)
- *Libro Secondo d'Intavolatura di Chitarrone* (Róma, 1616) – elveszett
- *Libro Secondo d'intavolatura di lauto* (Róma, 1616) – elveszett
- **Capricci à due stromenti, tiorba e tiorbino* (?, 1617)
- ****Libro Secondo d'intavolatura di lauto* (?, 1619)
- *Libro Secondo di Villanelle a 1. 2. et 3. voci. Con l'alfabeto per la Chitarra Spagnola* (Róma, 1619)
- *Libro Terzo di Villanelle a 1. 2. et 3. voci accomodate per qualsivoglia stromento con l'intavolatura del Chitarone et alfabeto per la Chitarra spagnola* (Róma, 1619)
- *Apotheosis sive Consecratio S. S. Ignatii et Francescii Xaverii* (Róma, 1622)
- *Libro Secondo D'Arie a una e più voci* (Róma, 1623)
- *Libro Quarto di Villanelle a una e più voci Con l'Alfabeto per la Chitarra Spagnola* (Róma, 1623)
- *Poematia et Carmina composita a Maffei Barberini olim S.R.E. Card. nunc autem Urbano octavo P.O.N. musicis modis aptata. Volumen Primum* (Róma, 1624)
- ***La vittoria del principe Vladislao in Valacchia* (?, 1625) – elveszett
- *Libro Terzo d'Intavolatura di Chitarrone* (Róma, 1626)
- *Coro musicale nelle nozze de gli ecc.mi sig.ri don Taddeo Barberini, e donna Anna Colonna* (Róma, 1627)
- Kétséges: ****Il contrasto di Apollo con Marsia* (Róma, 1628) – elveszett
- *Epitalamio in nuptiis D. D. Carolii Antonii a Puteo. et Theodorae Costae.*

recitativo à più voci (Róma, 1628) – elveszett

- *Cantiones sacrae. Volumen Primum* (Róma, 1628)
- *Fetonte, dramma recitato à più voci* (Róma, 1630) – elveszett
- *Modulatus sacri diminutis voculis concinnati. Volumen secundus* (Róma, 1630)
- *I Pastori di Bettelemme nella nascita di N. S. Giesu Christo* (Róma, 1630)
- *Libro Quinto di Villanelle a una, due, tre et quattro voci* (Róma, 1630)
- *Libro terzo d'arie passeggiate a una e più voci* (Róma, 1630) – elveszett
- *Litaniae Deiparae Virginis cum suis Antiphonis musicis modis...Volumen Primum* (Róma, 1631/1632?)
- *Missa Urbanae... musicis modulibus aptate...Volumen Primum* (Róma, 1631)
- *Li Fiori: Libro Sesto di Villanelle a una due, tre et quattro voci* (Róma, 1632)
- *Poematia et Carmina... Liber secundus* (Róma, 1633) – elveszett
- *Libro Quarto d'Intavolatura di Chitarrone* (Róma, 1640)
- ** *Libro Settimo di Villanelle a una, e più voci* (Róma, 1640)
- ** *Il Kapsberger della musica* (értekezés a *Libro Quarto d'Intavolatura di Chitarrone* kiadásához) – elveszett
- *** *12 toccate* (?), M. Lubenow kiadása (Germersheim, 1994)
- *** *3 gagliarde* (?), Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale
- *** Egyéb hangszeres művek találhatóak a következő könyvtárban: Párizs, Bibliothèque Nationale de France
- *** *Intavolatura di chitarrone, Libri V–VI; Intavolatura di lauto, Libri III–IV; Balli, Libri II–III; Sinfonie, Libri II–III; Arie, Libri IV–VI; Carmina Cardinalis Barberini, Libro III; Dialoghi latini diversi; Dialoghi volgari diversi; Mottetti passeggiati, Libri III–IV; Salmi per vesperi, Libri I–III; Concetti spirituali*: L. Allacci könyvében szerepelnek – kétséges, hogy kiadták-e ezeket a műveket
- *** *Intavolatura di chitarra; Intavolatura di chitarra spagnola spizzicata; Motetti a 2–4 voci*: a Franzini-jegyzékben szerepelnek (lásd: Wessley)

2. A kor zenei jellemzői, stílusjegyei, vokális műfajai

A XVI. század második felében a művészetek különböző területeit – vagy akár a viselkedésformákat – egyre inkább vizsgálták elméleti szempontból, és megpróbálták különböző szabályokat, törvényszerűségeket, arányokat meghatározni, amelyeket a tökéletesebb előadás, alkotás vagy viselkedés szempontjából szükségszerűnek tartottak. A vizsgálatok alapját – és ezzel együtt a mintát – többnyire az ókori görög kultúra adta. Zenei szempontból újabb cél került előtérbe: a szöveg jelentésének, a különböző érzelmek, szenvedélyek pontosabb, árnyaltabb kifejezése.

[...] léteznek bizonyos különálló lelkiállapotok, így a félelem, a szeretet, a gyűlölet, a harag, az öröm, hogy csak a néhány legáltalánosabban ismertet említsük. A 16. század utolsó évtizedeitől kezdve az affekciók felszítását tekintették a költészet és a zene alapvető céljának. Ettől az időtől kezdve igen sokat elmélkedtek a szenvedélyekről, s ez folytatódott a következő két évszázadban is.¹

E cél elérése érdekében a legfőbb változások a disszonanciakezelés terén jelentkeznek, valamint a többszólamú lineáris, kontrapunktikus szerkesztés helyett egyre inkább teret kap és meghatározó lesz az akkordikus gondolkodás, valamint kialakul és egyre népszerűbb lesz a monódia, az egyszólamú, akkordkíséretes ének.

A 16. század utolsó évtizedeiben a polifon művek egyes szólamainak áriaszerű melodikussága, valamint a hangszerkíséretes szólóének különleges és egyre növekvő figyelem tárgya lett római, firenzei, ferrarai és mantovai körökben. [...] A szólóének gyakorlata, amely korábban az improvizációhoz vagy a kisebb fontosságú műfajokhoz kötődött, megnemesedett, magasrendűen művészi és kifejező erejű technikává alakult a kulturális arisztokrácia bizonyos köreiben, és lassanként nagyobb támogatásra tett szert, mint a hagyományosabb és megszokott polifon gyakorlat.²

A monódia kialakulásának egyik előzménye volt az is, hogy a polifon szerkesztésű művekben sokszor olyan szövevényes volt a zenei anyag, hogy a szöveg érthetlenné, követhetlenné vált. A különböző szólamokban gyakran egyszerre egymástól független, akár ellentétes értelmű vagy ellentétes kifejezést igénylő szövegrészek is megszólaltak, így ebben a gyakorlatban a tartalom egységes kifejezésére nem feltétlenül volt mód. Glenn Watkins így foglalja össze a monódia kialakulásával kapcsolatos gondolatát, Vincenzo Galilei írásai alapján: „[...] a polifónia lényegileg összeegyeztethetetlen a madrigál első személyű emocionalizmusával. Az ennek az ellentmondásnak a feloldására irányuló erőfeszítésekből született meg a monódia.”³ Ezzel egy időben a *basso continuo*

¹ Claude V. Palisca: *Barokk zene*. Ford.: Hézszer Zoltán. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976.) 13.

² Paolo Fabbri: „Orfeo. 1607.” Ford.: Lax Éva. *Muzsika* 50/2 (2007. február): 11–16. 12.

³ Glenn Watkins: *Gesualdo. Élete és művei*. Ford.: Szilágyi Tibor. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1980.) 135.

alkalmazása is kezdett fokozatosan elterjedni, és térhódításával az uralkodó polifon szerkesztés mellett egyre inkább a harmonikus gondolkodás került előtérbe.

A *Cinquecentó*ban alakult ki az a gyakorlat, miszerint a zenében – elsősorban a madrigálokban – egyes szavak, szövegi tartalmak minél képszerűbb ábrázolására törekedtek. Madrigalizmust – más szóval szövegábrázolást vagy szövegfestést – a zeneszerzők már a többszólamú polifon madrigálok korszakában is előszeretettel alkalmaztak. Például az „ég”, „magas” vagy „nap” szavak jellemzően magas regiszterben szólalnak meg, míg a „völgy”, „éj”, „sötét” vagy „halál” szavak mély regiszterben – utóbbiak legtöbbször nagyobb ritmusértékekkel jelennek meg, így a lassabb mozgás is a tartalom kifejezését segíti. A „fájdalom”, „sírás” szavakhoz gyakran kromatikus lépés tartozik, a „kegyetlen” szóhoz – főként a XVI. század utolsó évtizedétől kezdve – sokszor erős disszonancia társul. A „sóhaj” szó érzékeltetésére gyakran szünetekkel meg-megszakított motívumokat használtak. A „fut”, „táncol”, „kacag” szavak vagy a madárcsicsergés kifejezésére gyors futamokat írtak. Így egyrészt az egyes szavak konkrét jelentését „festették meg”, másrészt viszont nagyobb tartalmi egységek hangulatát is kifejezték a különböző regiszterek, ritmusértékek, disszonanciák, illetve a szólamok differenciált használatával. Efféle madrigalizmus gyakran felfedezhető a későbbi korok, illetve napjaink zenéjének eszköztárában is. Szövegábrázolásra Kapsberger köteteiben is találhatunk példákat, amelyek közül majd az egyes művek elemzésénél mutatok be néhányat.

Firenzében Giovanni Bardi gróf házában, körülbelül 1573 és 1587 között (Bardi Rómába költözésének idejéig), művészek és gondolkodók tartottak összejöveteleket, melyeken a fent említett esztétikai kérdésekről értekeztek. Ez a kör Bardi-féle Camerataként ismeretes. Ezt követően alakult a második Camerata társaság, melynek Jacopo Corsi adott otthont. Mindkét társaság tagja volt – többek között – a két, egymással rivalizáló zeneszerző, Giulio Caccini és Jacopo Peri. A Camerata működéséhez köthető az első zenedrámák létrejötte, illetve az opera műfajának születése is. A társaság tagjai az antik görög drámák előadásait vették alapul, amelyekben a verseket énekelve adták elő, s céljuk e hagyomány modern megvalósítása volt.⁴

Az 1600-as évek elején történt az a nyilvános vita, mely Claudio Monteverdi és Giovanni Artusi között zajlott, és amely a modern és hagyományos zenei kifejezőmódok, kifejezőeszközök – elsősorban a disszonanciakezelés – mikéntje körül forgott. Artusi *L'Artusi, overo Delle imperfettioni della moderna musica* („Artusi, avagy a modern zene tökéletlenségeiről”, 1600) című írásában bírálta az új stílust, s Monteverdi madrigáljait – még ha nem is nevesítette a szerzőt, az Artusi által említett példákban könnyen rá lehetett ismerni. Monteverdi csak 1605-ben, ötödik madrigálkötetének előszavában válaszolt nyilvánosan a támadásra, ott is csak röviden, de ígéretet tett egy hosszabb írásbeli magyarázatra, amelyben megvédi a modern gyakorlatot, s amelynek ezt a címet adja: *Seconda pratica, overo Perfettione*

⁴ Cesare Orselli – Eduardo Rescigno – Renato Garavaglia – Rubens Tedeschi – Giorgio Lise – Rodolfo Celletti: *Az opera születése*. Ford.: Jászay Magda. (Budapest: Zeneműkiadó, 1986.) 10–13.

della musica moderna („Második gyakorlat, avagy a modern zene tökéletessége”).⁵ Ennek kifejtésére azonban végül nem ő, hanem a zeneszerző fivére, Giulio Cesare Monteverdi vállalkozott, Claudio 1607-ben kiadott *Scherzi musicali a tre voci* című kötetének előszavában, melyben leírja, hogy „a zene a szöveg szolgálóleánya”, tehát a szöveg kifejezése az elsődleges cél, s ennek kell alárendelni minden kifejezőeszközt, így a ritmust, a dallamot, a harmóniákat – akár disszonanciák használatával, ha a szöveg úgy kívánja. A *prima pratica* (azaz „első gyakorlat”) szabályai szerint alkotók közé sorolja – többek között – Johannes Ockeghemet, Josquin des Prez-t és Adriano Willaertot, az új, modern zeneszerzés, azaz a *seconda pratica* („második gyakorlat”) képviselőiként pedig például Cipriano de Rorét, Carlo Gesualdót, Marc’Antonio Ingegnerit, Luca Marenziót, Giaches de Wertet, Luzzasco Luzzaschit, Perit és Caccinit említi.⁶

A XVII. századi zene előadásmódjának szükségszerű eleme a díszítettség, amely többnyire – természetesen a stílust szem előtt tartva – az előadó érzése, döntése szerint megvalósítandó, sok esetben improvizatív. Manapság a klasszikus zenészek többsége előadói gyakorlata során kapcsolatba kerül minden – vagy legalább is több – stílussal, műfajjal, több korszak zenéjével. Így talán hosszabb az a folyamat is, míg az előadó – vagy a zenész hivatást választó tanuló – egy-egy korszak vagy műfaj stílusjegyeit elsajátítja, és kialakul a saját ízlése, kifejezőmódja, amit aztán szabadon alkalmaz az előadások során, és ami ugyanakkor nem ellentétes az adott műfaj vagy korszak sajátosságaival. A korabarokk korszakában az előadók túlnyomó részt „kortárs” zenével foglalkoztak, a stílusérzék, erre a korszakra irányultan könnyebben kialakulhatott, a zenei gesztusok és a díszítések használata egyértelmű – vagyis tulajdonképpen természetes – volt. A mai kor zenészeinek többsége azonban általában ahhoz szokott, hogy minden hang, amelyet megszólaltat, a kottaképpen rögzített, emiatt talán nehezebben is rugaszkodik el attól. Mégis arra következtethetünk, hogy a XVI. század második felében és a XVII. század elején sem volt mindenki járatos a díszítéskultúrában – az előadói gyakorlatban némi bizonytalanság tapasztalható, gyakran túlzott díszítettségről olvashatunk. Ezt az állítást alátámasztja az is, hogy születtek olyan kötetek, melyekben éppen e díszítések – vagy a korabeli olasz terminológia szerint „*passaggi*” – szabályairól, gyakorlati megvalósításáról írnak. Ilyenek például Giovanni Luca Conforti *Breve et facile maniera d’essercitarsi... a far passaggi* (1593),⁷ Giovanni Battista Bovicelli *Regole, passaggi in musica* (1594),⁸ Aurelio Virgiliano *Il Dolcimelo* (1600 k.), Giulio Caccini *Le Nuove Musiche* (1601/2), vagy Francesco Rognoni *Selva di varii*

⁵ Claude V. Palisca: „Prima pratica.” In: *Grove Music Online*.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22350> (a megtekintés dátuma: 2017.11.07.).

⁶ Lax Éva: *Claudio Monteverdi. Levelek. Elméleti írások*. (Budapest: Kávé Kiadó, 1998.) 262–263.

⁷ Az interneten megtalálható kotta fakszimile példány.

<http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/7/7e/IMSLP95119-PMLP195826-Conforti.pdf> (a letöltés dátuma: 2015.04.10.).

⁸ Szintén megtalálható az interneten egy fakszimile kotta.

<http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/71/IMSLP408006-PMLP198697-bovicelli.pdf> (a letöltés dátuma: 2016.03.26.).

passaggi (1620) című munkái.⁹ Rognoni kétrészes kötetének első felében az énekhang, másodikban pedig a húros és fúvós hangszerek helyes technikájáról ír.¹⁰ Édesapja, Riccardo Rognoni (Rognono) szintén zenész volt, aki 1592-ben a *passaggiók*, vagyis a többnyire hosszú, gyakran egészen virtuóz díszítések éneklése illetve hangszeres játéka tökéletesítése érdekében kétkötetnyi, technikai gyakorlatokat tartalmazó kottát adott ki.¹¹



1. kottapélda: R. Rogniono: *Passaggi per potersi esercitare*, 5. oldal (részlet)

A skálamenetet (itt C-dúrt vagy F-dúrt jelöl) előbb egyszerűen hangonként játszva, aztán ritmusváltozatokkal, majd különböző dallamfordulatokkal díszítve, s azokat szenkveniálisan ismételve javasolja. A fenti idézet a kötet legelején található, a gyűjtemény vége felé haladva egyre virtuózabb gyakorlatok vannak. E példák helyes gyakorlása segíthette a hangszerjátékosokat és az énekeseket, hogy hangszerüket, hangjukat kifinomultan, könnyedén és virtuózan tudják használni.

Conforti Breve et facile maniera d'essercitarsi... a far passaggi című kötetében azonban nem ének- vagy hangszeres gyakorlatokat tartalmaz, hanem azt tanítja, hogy egy-egy egyszerű hangközlépést hogyan, milyen apróbb ritmusértékekkel és dallamfordulatokkal lehet kidíszíteni, változatosabbá tenni.

⁹ Stewart A. Carter: „Ornaments. 4. Italy, 1600–50.” In: *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/49928pg4#F921797> (a megtekintés dátuma: 2013.05.25.).

¹⁰ Sergio Lattes – Marina Toffetti: „Rognoni: (3) Francesco Rognoni Taeggio.” In: *Grove Music Online*. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23686pg3?q=Francesco+rognoni&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (A megtekintés dátuma: 2015.04.04.).

¹¹ Faksimile példányok. Richardo Rogniono: *Passaggi per potersi esercitare*. (Velence, 1592). http://imslp.nl/imglnks/usimg/a/af/IMSLP292278-PMLP474374-passaggi_etc_ricardo_ognoni_parte1.pdf (a letöltés dátuma: 2015.04.04.). És Richardo Rogniono: *Il vero modo di diminuire*. (Velence, 1592). http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/7/75/IMSLP292311-PMLP474374-passaggi_etc_ricardo_ognoni_parte2.pdf (a letöltés dátuma: 2015.04.04.).



2. kottapélda: G. L. Conforti: *Breve et facile maniera d'essercitarsi... a far passaggi*, 3. oldal

A fenti részletből kiderül, hogy bármelyik kulcs szerint olvashatók és gyakorolhatók a példák. Itt a felfelé történő szekundlépésre ajánl különféle lehetőségeket.

Bovicelli *Regole, passaggi in musica* kötete, ahogyan a címből is kiderül, kifejezetten a helyes díszítésmód szabályait foglalja össze.



3a kottapélda: G. B. Bovicelli: *Regole, passaggi in musica*, 17. oldal (részlet)

Az első sorban a „d”–„e” fölfelé irányuló szekundlépés („*Mouimento di Grado Ascendente*”) látható, amelyet a további sorokban annak kitöltési, díszítési lehetőségei követnek – mely az ábrán látható három sor után még hét soron keresztül folytatódik – Rognoni kötetéhez hasonlóan – egyre virtuózabb példákkal.

A kötet az ajánlott változatok mellett bemutat néhány helytelen megvalósítási lehetőséget is („*Esempio cattiuo*”):



3b kottapélda: G. B. Bovicelli: *Regole, passaggi in musica*, 12. oldal (részlet).
Az ábrán először a „rossz példa”, majd a „jó példa” látható.

Bovicelli Conforti kötetétől eltérően nem csupán egy-egy hangköz díszített változatát mutatja be, hanem emellett több hangból álló motívumokat is, majd neves zeneszerzők egész darabjainak felső szólamát közli eredeti és az általa javasolt díszített változatban.¹²

3c kottapélda: G. B. Bovicelli: *Regole, passaggi in musica*, 53. oldal (részlet)

A fenti ábrán Victoria *Vadam et circuibo* című művének részlete látható. A páratlan számú sorokban az eredeti kottakép, a páros sorokban pedig a Bovicelli által javasolt díszített változat szerepel.

Mindezek ellenére az előadói gyakorlatban gyakran mégsem sikerült feltétlenül a stílusos megvalósítás. Caccini *Le Nuove Musiche* című kötete előszavában leírja, hogy úgy látja, és helytelennek tartja azt a gyakorlatot, miszerint az előadók gyakran öncélúan használják a díszítéseket, *passaggiókat*, saját virtuóz énektechnikájuk bemutatása és elismertetése céljából, és nem tartják szem előtt a szöveg mondanivalóját. Ezzel azonban „nem nyújtanak más gyönyörűséget, mint amennyit a szép hangzás nyújthat egymagában csak a fülnek, mivel a szöveg megértése nélkül nem képesek megragadni az értelmet”.¹³ Ezenkívül így ír az énekesek és énekesnők előadásmódjáról:

[...] most, látva, hogy sok közülük megtépázva és megromolva terjedt

¹² Többek között Palestrina, Cipriano de Rore, Tomás Luis de Victoria, Claudio da Correggio műveit.

¹³ Lax Éva: „Giulio Caccini: *Le Nuove Musiche* – Az olvasóhoz”. *Magyar Zene* 41/4. (2003. November): 469–486. 473.

mindenfelé, valamint hogy rosszul használják azokat a hosszú, egyszerű és kettős (vagyis megkettőzött, egymásba fonódó) vokális meneteket, amelyeket azért találtam ki, hogy elkerüljem a régi típusú futamokat, amelyeket valamikor használtak, s amelyek inkább feleltek meg a fúvós és vonós hangszereknek, mint az énekhangnak, és végezetül látva, hogy megkülönböztetés nélkül használják a *hang erősítését és halkítását, a felkiáltásokat, a trillókat és a gruppókat* és a jó énekmod más ilyen díszítéseit, szükségét éreztem, és barátaim is arra unszoltak, hogy kinyomtassam említett darabjaimat, és hogy eme első kiadásomban az olvasókhöz intézett ezen beszéddel mutassak rá azokra az okokra, melyek ehhez az egyszólamú énekmodhoz vezettek el engem, a célból, hogy – mivel az eddig elmúlt modern időkben (már amennyire én tudom) nem voltak szokásban az ilyen teljesen kidíszített zenék, melyeket én lelkemben visszhangozni hallok –, ezekben az írásokban hagyassak róluk egynémely nyomot, melyet aztán más majd tökélyre visz, mert „Kicsi szikrából gyakran nagy tűz ég ki”.¹⁴

Az, hogy egy énekes miként használja a díszítéseket, ugyanolyan fontos volt, mint a megfelelően képzett énekhang, melynek tekintetében Caccini szintén talált kifogásolnivalót a korabeli énekeseknél. A XVI. század második felében és a XVII. század első felében született leírások alapján a jó énekes legfontosabb ismérvei, hogy mind mélyen, mind középfekvésben, mind magasan egyforma hangszínnel, mindig érthető szövegmondással énekel, a díszítéseket a megfelelő mértékkel használja, s mindezt nagyon könnyedén teszi.¹⁵

2.1. Díszítési technikák

Egyes korabeli díszítési technikákat a fent említett kötetek mindegyikében tanulmányozhatunk, ám a leginkább átfogó, pontos és részletes leírás, kottaképekkel együtt Caccini fent említett kötetének előszavában olvasható. A reneszánsz hagyományokon alapuló (például a *passaggi*) és a kialakulófélben lévő barokk zene díszítőelemei (például az *accenti*, vagy az *affetti*) egyaránt megtalálhatók a XVI-XVII. század fordulóján.¹⁶ A XVI. század utolsó harmadában egyre inkább elterjedt a virtuóz éneklésmód a nemesi udvarok zenészei, énekes előadói körében. Ilyen volt, például a Ferrarában működő *concerto delle donne* („hölgyek együttese”), amelyet olyan nemes hölgyek alkottak, akiknek igazán virtuóz énektechnikájuk volt, s emellett különböző hangszereken kísérték magukat, így az udvar igen megbecsült, Itália-szerte ismert tagjaivá váltak. „Művelt, finom ízlésű nők ékesítik a ferrarai udvart; épp annyira jártasak a szerelem művészetében, mint abban, hogy »a libro« (vagyis első olvasásra) énekeljenek és lanton, vagy hárfán kísérik magukat.”¹⁷ Az együttes előadásai II. Alfonso d’Este herceg zártkörű magánkoncertjein voltak

¹⁴ I.h., 471–472.

¹⁵ Robert Donington: *A barokk zene előadómódja*. Ford.: Karasszon Dezső. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978). 52–55.

¹⁶ Carter: „Ornaments. 4. Italy, 1600–50”, i.h.

¹⁷ Cesare Orselli: *A madrigál és a velencei iskola*. Ford.: Jászay Magda. (Budapest: Zeneműkiadó, 1986). 25.

hallhatók, melyeken csak a herceg vendégei, kiválasztottai vehettek részt. Ezt a zenei kört és az eseményeket *musica secretá*nak („titkos zene”) nevezték.¹⁸ A hölgyek együttese hatással volt a kor számos művészeire, hallotta előadásukat Caccini is – talán később ez is motiválta, hogy saját együttest is működtessen¹⁹ –, és számos zenemű is készült számukra (például Marenzio, Wert vagy Luzzaschi számos madrigálja), valamint tehetségüket és szépségüket éltető és dicsőítő költemények is születtek.²⁰

Sok szó esett már a *passaggió*ról, nézzük mit is érthetünk e kifejezés alatt. Magának a szónak az elsődleges jelentése „átvonulás, áthaladás”, zenei értelemben két hang kitöltését célzó futamot jelent. A XVI. században tulajdonképpen mind a hangszeres, mind pedig a vokális művek előadási gyakorlatában jelen lévő virtuóz díszítést vagy inkább díszítéssorozatot érthetünk alatta, amely kezdetben improvizált, majd akár a szerző által meghatározott, lejegyzett gyors díszítést, futamot jelölt. Nem csak zárlati szakaszon, de szabadon alkalmazták, vokális műveknél jellemzően madrigalizmus céljából, egy-egy szó képszerűbb kifejezése végett, vagy kihangsúlyozásaképpen is.

Ahogy az előző fent idézett részletéből is kiderül, Caccini a *Le Nuove Musiche* című kötet megjelentetése idején úgy tartotta, hogy a *passaggió*kat sok énekes öncélúan használja, nem annak elősegítése érdekében, hogy annak segítségével különböző érzelmeket, indulatokat érzékeltessen, vagy a szöveget értelmezve kifejezőbb előadást mutasson be, hanem a saját virtuozitása, technikai képességei megcsillogtatására. A díszítéseket – véleménye szerint – hangsúlyos, hosszú szótagon, valamint zárlatokban kell alkalmazni, hiszen a rosszul használt díszítések és futamok csupán az „emberek fülének az elzsongítására”²¹ alkalmasak, az értelmező-értő előadás azonban ennél sokkal több.

A *Le Nuove Musiche* előszavában a következő előadói gyakorlati, illetve díszítőelemek fordulnak elő:²²

Esclamazione („felkiáltás”). Jelentése kevésbé pontosan meghatározható, mint a többi díszítés, tulajdonképpen dinamikai megoldás. Erőtéljes hangindítás után fokozatos elhalkulás, majd a következő kiemelendő szóra/hangra ismét felerősítés (ez lehet fokozatos vagy hirtelen váltás is). Caccini ennek két fajtáját mutatja be, az *esclamazione languidat* („bágyadt, erőtlen/epekedő felkiáltás”) és *esclamazione più*

¹⁸ Anthony Newcomb: *The Madrigal at Ferrara. 1579-1597. Vol. I.* (New Jersey: Princeton University Press, 1980). 22.

¹⁹ Tim Carter: „Giulio Romolo Caccini. 1. Life.” In: Grove Music Online. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40146pg1?q=concerto+delle+donne&search=quick&pos=7&_start=1#firsthit (a megtekintés dátuma: 2015.04.10.).

²⁰ Marco Materassi: *Il Primo Lauro. Madrigali in onore di Laura Peperara. Ms. 220 dell'Accademia Filarmonica di Verona [1580]*. (Treviso: Ass. Mus. „Ensemble 900”, 1999). IX–X.

²¹ Lax: „Giulio Caccini: Le Nuove Musiche – Az olvasóhoz”, i.h., 475.

²² Caccini *Le Nuove Musiche* c. mű első kiadásának interneten elérhető faksimile változatát (<http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/b/bb/IMSLP286641-PMLP116645-lenvovemsichedi00cacc.pdf>, a letöltés dátuma: 2017.11.10.), a fent említett, Lax Éva által fordított, *Magyar Zenében* megjelent előszót, valamint a H. Wiley Hitchcock-féle közreadást használtam, amely az első, 1602-es kiadást veszi alapul: Giulio Caccini: *Le Nuove Musiche*. H. Wiley Hitchcock (közr.): *Recent Researches in The Music of The Baroque Era*. IX. (Madison: A-R Editions, Inc., 1970).

vivát („élénkebb felkiáltás”):



4a kottapélda: G. Caccini: *Le Nuove Musiche – A i lettori* („Az olvasóhoz”), 4. oldal (részlet). Az *esclamazione* példája

Az első pontozott félhangot fokozatosan halkítani kell, majd a negyedértéken ismét erősíteni és kiemelni az egészhangot. A „deh” („jaj”) indulatszót ismét erőteljesen indítani, majd fokozatosan halkítani. Az *esclamazione* lefelé hajló motívumoknál alkalmazható.²³

Trillo (máshol *tremolo* elnevezéssel jelenik meg ugyanez) és **gruppo** (máshol *gropo*):²⁴



4b kottapélda: G. Caccini: *Le Nuove Musiche – A i lettori* („Az olvasóhoz”), 4. oldal (részlet). A *trillo* és a *gruppo* példája

Előbbi a hang ismétlése, mely jellemzően egyre gyorsuló ritmusértékekkel társul, utóbbi pedig két, egymástól szekund távolságra lévő hang gyors váltakozása (ez ma a *trillának* nevezett díszítés), amely a végén még egy lelépő hanggal az alsó tercről érkezik meg a záróhangra. Mindkét díszítőelem zárlati helyeken fordul elő.

Ribattuta di gola („torokütés”):



4c kottapélda: G. Caccini: *Le Nuove Musiche – A i lettori* („Az olvasóhoz”), 5. oldal

²³ Kutnyánszky Csaba: *Vokális ornamentika Claudio Monteverdi műveiben*. Szakdolgozat, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 1994 (Kézirat). 14.

²⁴ Carter: „Ornaments. 4. Italy, 1600–50”, i.h.

(részlet). A *ribattuta di gola* példája

Ezt a díszítést jellemzően egymást követő kisnyújtott-ritmusoknál alkalmazták úgy, hogy a pontozott értékeket torokütéssel (*glottis*-artikulációval) indították. Itt érdemes említést tenni az *inegál* („egyenlőtlen”) *játékmódról*. A könnyedebb hangzás céljából gyakran alkalmazták,²⁵ Caccini is javasolja az egyenletes nyolcad vagy tizenhatod értékek megváltoztatását, éles- vagy nyújtottritmussá alakítását:



4d kottapélda: G. Caccini: *Le Nuove Musiche – A i lettori* („Az olvasóhoz”), 5. oldal (részlet). Az *inegál játékmód* példája

A fenti példában minden páratlan számú ütem az eredeti változatot, minden páros számú pedig az előtte lévő ütemnek a kecsesebb előadói változata. (A páratlan ütemek nyolcad értékei a 2. ütemben kis-élesritmussá, a 4. ütemben kisnyújtottritmussá alakulnak.)

Cascata („esés/vizesés/zuhatag”):



4e kottapélda: G. Caccini: *Le Nuove Musiche – A i lettori* („Az olvasóhoz”), 5. oldal (részlet). A *cascata* példája

Lefelé irányuló, tercnél nagyobb hangközlépés skálaszerű kitöltése. Caccini ugyan nem ejt szót róla, de ennek ellentéte – azaz nagyobb, felfelé lépő hangköz futammal való kitöltése – a *tirata* („húzás/vonás”).²⁶

A fent bemutatott példákat érdemes összevetni a Conforti kötetében szereplőkkel is, ugyanis az egyes hangközugrásokon (a szekundtól a tiszta kvintig és a tiszta oktáv kitöltésén) kívül külön kitér a *trillo* és a *gruppo* – vagy ahogyan ő írja, „*gropo*” –, valamint a záratok („*cadenza*”) különböző megvalósítási lehetőségeire. A két kötetben szereplő példák hasonlósága, illetve egyezése jól látható.

²⁵ Donington: *A barokk zene előadómódja*, i.m., 253.

²⁶ Kutnyánszky: *Vokális ornamentika Claudio Monteverdi műveiben*, i.m., 18.



5. kottapélda: G. L. Conforti: *Breve et facile maniera d'essercitarsi... a far passaggi*, 25. oldal

Az ábrán látható „mezzo” („fél”, azaz valaminek a fele) jelzés a *trillo* vagy *gropo* rövidebb változatát jelenti.

Az előadásmóddal kapcsolatban érdemes megjegyezni, hogy – amint ez a *Le Nuove Musiche* előszavából kiderül – Caccini nagyon fontosnak tartotta, hogy az énekesek bizonyos előkelő hanyagsággal („*nobile sprezzatura*”) énekeljenek. Ez egyrészt azt jelenti, hogy a legnehezebb futamokat, improvizált díszítéseket is könnyedséggel adják elő – ennek az érzetét kelti, ha *passaggiók* éneklése során, adott esetben diszsonáns hangzás szerepel, de azt a szöveg indokolja. Másrészt ritmikai szabadságot, lazaságot enged meg, a szöveg értelméhez igazodva, azt deklamálva.²⁷ Tulajdonképpen arról van szó, hogy a legcsodálatraméltóbb eredményt úgy lehet elérni, ha nem az erőlködés hallatszik az előadón, hanem ezen felülemelkedve egyfajta tudatos hanyagsággal, lazasággal adja elő a műveket – tekintve, hogy nem a hallgatóságra tartozik, ha az előadónak valamiféle nehézsége van. Nem azért lesz lenyűgöző egy előadás, mert a közönség hallja, amint az előadó megküzd a darabbal vagy a technikai nehézségekkel, hanem azért mert úgy oldja meg azokat, hogy mindez úgy tűnik, mintha az egész semmiség lenne. Megjegyzem, a mai kor előadóinak is érdemes (lenne) ezt szem előtt tartani.

Jellemző – ahogyan Monteverdi madrigálkötetében (a ötödik kötettől kezdve egyre inkább) és Caccini *Le Nuove Musiche* című kötetében (például a 3. műben) is tapasztalhatjuk –, hogy egy-egy darabon belül a recitatív, deklamáló stílus keveredik a melodikusabb részekkel.²⁸ Hasonlóképpen Kapsberger műveiben is – csakúgy, mint *ariáiban*²⁹ vagy a *Cantiones Sacrae* darabjaiban – megfigyelhető e kétféle stílus

²⁷ Lax: „Giulio Caccini: *Le Nuove Musiche* – Az olvasóhoz”, i.h., 473.

²⁸ Monteverdi sok művére jellemző, például az 1603-ban megjelent negyedik kötetben, Torquato Tasso szövegére írott *Piagn'e sospira*, vagy akár az 1610-ben kiadott *Vespro* egyes részeire is.

²⁹ Kapsberger *Arie* kötetében gyakori a recitatív kezdés, ilyenek például – többek között – az *Interrotte speranze*, az *Ultimi miei sospiri*, az *Amor la Donna mia*, az *Ecco l'ora* vagy a *Tu che pallido* kezdetű művek.

használata.

[...] a gyors átmenet a monodikus ének szigorú betartásából tagoltabb, belcantós díszítményekben gazdag, vagy az ária kereteibe zárt formákba, a modern értelemben vett tonalitás egyre világosabb érvényesülése, részben a csembaló alkalmazásának eredményeképpen, azt mutatja, hogy bár a zenedráma megteremtése haldokló klasszicista műveltség utolsó aktusa, ugyanakkor olyan teret nyit a zenének, amely a barokk kor jellemzője lesz.³⁰

2.2. A hexachord-rendszer

A XVII. század elején született zeneművekben gyakran megfigyelhető a következő kettősség: ez az az időszak, amikor kialakulóban van a számozott basszus jelölés, amely már az akkordikus gondolkodást és a dúr-moll tonalitást helyezi előtérbe, és amelyekben a funkciós zene csírái is megtalálhatóak, ugyanakkor a középkorban és a reneszánsz zenében is alkalmazott hexachord-rendszer hagyománya, valamint a modális hangsorok, hangnemek is jelen vannak. A harmóniák még nagyobb részben alaphármasok, melyeket – többnyire súlytalan ütemrészekben – szextakkordok váltanak fel, illetve egy-egy alkalommal kvart-szextakkorddal is találkozhatunk.

A hexachord olyan hat hangból álló hangsor, amelyben két egészhang lépést egy félhanglépés követ, majd még két egészhang. A hangok korabeli elnevezése a ma is használatos szolmizációs hangok elődei: *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol* és *la*. A középkori rendszer, a félhang elhelyezkedése szerint a következő három hexachordot különbözteti meg:

1. *hexachordum naturale* (amelyben az írott „c” hang az *ut*, tehát a félhanglépés az „e” és „f” hangok között van),
2. *hexachordum molle* (azaz a „lágú” hangzású hexachord, ahol az írott „f” hang az *ut*, a félhanglépés az „a” és „b” hangok között van),
3. *hexachordum durum* (a „kemény” hangzású hexachord, ahol az írott „g” hang az *ut*, a félhanglépés a „h” és „c” hangok között van).

A „b” és a „h” hangnak, illetve a félhanglépésnek van meghatározó szerepe. A XIV. századi zenében ezt a rendszert más hangokra felépítve is alkalmazni kezdték, így további négy hexachordot (*hexachordum fictum* – azaz „képzelt” hexachord) használtak, melyek leginkább a ma használatos 3#-es–3b-s rendszerrel állíthatók párhuzamba, noha valójában mindig eggyel kevesebb keresztet használtak, mint később a hétfokú tonális rendszerben, éppen azért, mert az első keresztet pont a hangsorok hetedik fokára esnének. Ezért, például a „g” hangra épülő *hexachordum durum*nak nem eleme a „fis” hang. A *fictum* hexachordok, tehát, a következő hangokról képzelhetőek el: „b”-ről (2b), „esz”-ről (3b), „a”-ról (2#) és „d”-ről (1#).³¹

³⁰ Orsellì – Rescigno – Garavaglia – Tedeschi – Lise – Celletti: *Az opera születése*, i.m., 11.

³¹ Gaston G. Allaire: *The Theory of Hexachords, Solmisation and The Modal System*. Musicological Studies and Documents 24. (American Institute of Musicology, 1972): 29–30.

Fontos megemlíteni, hogy a szolmizációs hangoknak nincsen tonális szerepe, mint a későbbiekben alkalmazott relatív szolmizáció – és tonális zene – esetében. Dobszay László így ír a rendszerről:

A hexachordnak nincs semmiféle tonális tartalma. Bármelyik hangja lehet alaphang, ennek megfelelően a benne lévő hangok szerepe is (a mai praxis szerint: szolmizációja) megváltozhat. [...] Egyetlen dolog állandó benne: a fél- és egészhangok sorrendje. [...] Ha a dallam vagy frázis kilép a hexachordból, akkor alkalmas helyen váltani kell egy másik hexachordra.³²

A hexachordok közötti váltást mutációnak nevezzük. A gyakorlatban felfelé haladva az új hexachord „re” hangjánál, lefelé történő váltáskor pedig az új hexachord „la” hangjánál váltottak szolmizációt.

6. kottapélda: Gaston G. Allaire: *The Theory of Hexachords, Solmisation and The Modal System*, 48. oldal

A középkori zenében a *durum* és *molle* hexachordok között nincsen közvetlen átjárás, éppen a „h”–„b” hangok problematikája, és ebből adódóan az esetlegesen kialakuló *tritonus* hangköz miatt, amelyet nem használtak.³³ Így csak a *hexachordum naturale*, amely mindkét hexachordhoz közvetlenül kapcsolódhat – és kapcsolódik. A *fictum* hexachordok is kizárólag ugyanezen az elven helyezkedhetnek el, *molle* irányban elkerülve a „b”–„h”-nak megfelelő „esz”–„e” és „asz”–„a”, valamint *durum* irányban az „f”–„fisz” és „c”–„cisz” hangok egymást követő hexachordban való használatát. Például a „b” hangon induló hexachord, valamint a „c” hangra épülő *naturale* hexachord között közvetlen kapcsolat nem lehetséges, közöttük mindenképpen a *hexachordum molle* a kapocs.³⁴ A *Libro Primo Di Arie Passeggiate* kötet darabjaiban megfigyelhetők effajta váltások, azaz mutációk, amelyekről majd az egyes darabok elemzésekor térek ki részletesebben.

Ahogy említettem, a hexachord-rendszerrel együtt a modális hangsorok

³² Dobszay László: *A gregorián ének kézikönyve*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 1993): 194.

³³ Allaire: *The Theory of Hexachords, Solmisation and The Modal System*, i.m., 47.

³⁴ Vikárius László: „Pro cognitione cantus”. *Zeneelméleti följegyzések a későközépkorból*. Diplomadolgozat Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Zenetudományi tanszak. 1992 (Kézirat): 185–186.

használata is jellemző a korra. A középkorban használatos modális hangnemek alaphangjai jellemzően „d”, „e”, „f” és „g” alaphangokra épültek, amelyek a Kapsberger kötetében szereplő művek többségének alaphangjai is.

2.3. A főbb vokális műfajok, amelyekben Kapsberger alkotott

Kapsberger fő hangszerére, a *theorbára* írott műveken kívül a XVII. század elején kedvelt vokális műfajok többségében alkotott, azonban ezek közül három az, amely többször is megjelenik szerzeményei sorában: a *villanella*, az *aria* és a *motetta*, ezért ezt a három műfajt mutatom be részletesebben.

2.3.1. A *villanella*

A *villanella* szó általános jelentése: parasztlány. A műfaji megjelölés a XVI. század első felében nápolyi dialektusban írott népies, „rusztikus”, 3-4 szólamra írott műveket értettek. Hamarosan elterjedt azonban Észak-Itáliában is, ám ott kifinomultabb stílusban jelent meg, s inkább témájában (például: pásztorélet) kapcsolódott az eredeti műfajhoz. A XVII. században gyakran hangszeres kísérettel ellátott, szólóhangra írott műveket is jelöl az elnevezés. Gyakori eleme a humor, az irónia.³⁵

Kapsberger monodikus stílusban írott *villanella* kötetei közül az első négy³⁶ 1–3 énekszólamra készült, ezenkívül basszus szólam található a kottában, illetve az első és harmadik kötetben lanttabulatúra, valamint mindegyikben a XVII. században népszerűvé vált hangszer, a *chitarra spagnola* alfabetikus jelzései. A XVI. század végétől a kedvelt monodikus stílus alapját a *basso continuo* adja, amely feladatot – ahogyan ezekben a művekben is – gyakran valamilyen pengetős hangszer látja el. A *chitarra spagnola* egy akkoriban újonnan feltalált öthúros spanyol eredetű barokk gitár, amelyet Itáliában először Nápolyban használtak, majd az egész félszigeten közkedvelt hangszerré vált. Az alfabetikus gyorslejegyzés, ahol egy-egy betű csupán egy-egy harmóniát jelöl, de a korabeli lanttabulatúrákkal ellentétben nem határozza meg a ritmust és pontos fogást – habár, ahogyan a korban minden területen, bevett gyakorlat volt a rögtönzés, így a lantokon is³⁷ – itt még nagyobb szabadságot enged a hangszerjátékosnak mind ritmikai szempontból, mind pedig a dallami improvizáció terén.³⁸ Noha a második és harmadik kötet végén található fogástáblázat a betűk könnyebb azonosítása érdekében, az előbbi állítást igazolja az első és harmadik kötetekben megfigyelhető *chitarrone* tabulatúra is, amely fölött a betűket

³⁵ Donna Cardamone: „Villanella.” In: *Grove Music Online*.

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29379?q=villanella&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (a megtekintés dátuma: 2013.05.26.).

³⁶ Gio Girolamo Kapsberger: *Libro primo/secondo/terzo/quarto di villanelle*. *Archivum Musicum: Collana di testi rari* 28. (Firenze: Studio Per Edizioni Scelte, 1982). Ez a négy kötet hozzáférhető Magyarországon.

³⁷ Tim Crawford: „Music for Lute and Chitarrone”. *Early Music* 24/3 (1996. Augusztus): 518–520. 518.

³⁸ Christina Pluhar: [Cd kísérfűzet]. *L'Arpeggiata: All'improvviso*. (2001. Alpha 012): 26–27.

megvizsgálva láthatjuk, hogy egy-egy betű a *chitarronén* különböző fogást is jelöl, tehát az valóban nem a pontos hangot, hanem az akkordot mutatja. A *chitarra spagnola* hangolása – a *chitarronéhoz* hasonlóan – többféle lehetett,³⁹ ezekben a kötetekben *A–d–g–h–e'* hangolásút használtak, és a második-harmadik kötet végén található tabulatúrán a legalsó vonal jelöli a legmagasabb húrt.

A dallamok meglehetősen változatosak, az egészen egyszerű (több énekszólam esetén gyakorta tercparhuzamokkal), népdalszerű művektől, a gyors, hajlékony tizenhatod-menettel, *passaggióval* díszített énekszólamokat is. (Utóbbiakkal főként a harmadik és negyedik kötetben találkozunk.) Szerkezetük – a régi hagyománynak megfelelően – strófikus.

2.3.2. Az *aria*

Az *ária* szó hallatán először, valószínűleg, valamely operának egy dallamos részlete jut eszünkbe. A XVII. század elején az „*aria*” megnevezést azonban még nem egy bizonyos műfaj megnevezésére használták – a század során, természetesen, az éppen kialakulófélben lévő opera részévé is vált. Az 1600-as évek körül ez a megnevezés általában véve valamely szólóénekhagra komponált önálló művet jelölt, amely lehetett hangszerrel kísért, előadható volt önállóan is, de lehetett valamely nagyobb lélegzetvételi zenemű része is.⁴⁰ A monodikus stílus fejlődésében, illetve kialakulásában jelentős szerepe volt. A szó a „levegő” jelentésű görög eredetre vezethető vissza.⁴¹ Az elnevezést, főként a XVII-XVIII. században azonban a hangszeres zenében is alkalmazták, de leginkább stílárius, vagy esztétikai értelemben, az előadás módját jelölve.⁴² A vokális *ariák* általában strófikus szerkezetűek, főleg ebben különböznek a szólóhangra írott, monodikus stílusú madrigáloktól.⁴³ Caccini *Le Nuove Musiche* című kötetében az utolsó tíz mű viseli címében az „*Aria*” megnevezést, s ezek, az első kivételével, mind strófikus szerkesztésűek.

Kapsberger 1612-es *Aria* kötetében, azonban – a fentiekől eltérően – minden mű végigkomponált, így ebből a szempontból stílusában, valamint a gyűjteményben felhasznált szövegeket tekintve is közelebb áll a monodikus madrigálokhöz. A *Libro Secondo* kötetben található strófikus szerkezetű mű is. Előbbi szövegeinek alapját szerelmes tárgyú versek képezik, míg utóbbiban vallásos témájú költemények kerültek megzenésítésre. Madrigálok között is előfordulnak szakrális témájúak. Giovanni Pierluigi da Palestrina két *Madrigali spirituali* sorozatot is kiadott (1581, 1594), de ilyen Monteverdi korai kötete, a *Madrigali spirituali* (1583), illetve

³⁹ James Tyler: „Guitar. 4. The five-course guitar.” In: *Grove Music Online*.

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43006?q=chitarra+spagnola&search=quick&pos=6&_start=1#firsthit (a megtekintés dátuma: 2014.02.22.).

⁴⁰ Jack Westrup: „Aria.” In: *Grove Music Online*.

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43315?q=aria&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (a megtekintés dátuma: 2015.04.02.).

⁴¹ Jack Westrup: „Aria. 1. Derivation and use to the early 17th century.” In: *Grove Music Online*.

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43315?q=aria&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (a megtekintés dátuma: 2015.04.02.).

⁴² Jack Westrup: „Aria”, i.h.

⁴³ Jack Westrup: „Aria. 1. Derivation and use to the early 17th century”, i.h.

Orlando di Lasso *Lagrimae di San Pietro* (1594) című sorozata is ebbe a műfajba sorolható.

2.3.3. A motetta

A XVI. századi reneszánsz motettákra gondolva rögtön eszünkbe jutnak Palestrina, Byrd vagy Victoria négy-, öt-, hatszólamú, latin nyelvű, egyházi művei. A XVII-XVIII. században, vallási hovatarozástól függetlenül, motettának kezdek nevezni minden egyházi – főleg bibliai – szöveget felhasználó művet, de egyéb, vallásos ihletésű költeményeken alapuló műveket is. Elmosódtak a határok a különböző műfaji megnevezések között, s a „concerti”, a „motetti” és a „concentus” mind hasonló műfajt jelölt, és így ezek a kifejezések egymás szinonimájaként alkalmazhatóak voltak.⁴⁴ Az 1600-as évek első felében a *seconda pratica*, a kialakulófélben lévő opera és a monódia elemeit felhasználva születtek motetta néven új stílusú művek. Divatba jöttek a szólisztikus, egy-két énekhangra és basso continuoóra írott, egyházi –, az énekszólamokban hosszú díszítéseket alkalmazó motetták.⁴⁵ Lodovico Viadana nevéhez kötődik az 1602-ben, egyik elsőként kiadott basso continuo kísérettel ellátott, egyházi témájú vokális műveket tartalmazó kötete, az op. 12-es *Concerti ecclesiastici*.⁴⁶ Viadana élete nagy részét egyházi szolgálatban töltötte,⁴⁷ így fennmaradt művei jelentős része is vallásos témájú. Stílusa kevésbé díszített, mint a tárgyalt Kapsberger köteté. Ezzel a *stile antico*, azaz a palestrinai hagyományokon alapuló egyházi zene dominanciáját megtörte, noha – főként Rómában és Európa délebbre eső, katolikus vallást hívó területein – ezé a hagyományos stílusé marad a vezető szerep.⁴⁸ A XVII. századi *stile antico* motettái azonban már nem voltak annyira kötött szerkesztésűek, mint Palestrina korában, hanem használtak bizonyos újításokat, mint például a kromatikát, vagy a concertáló stílust.⁴⁹

Az új irányzat azonban népszerű lett Itáliában – Monteverdinél is szép számmal találhatunk erre példákat, akár a szóló-motettákra, akár a *Vespro* szólisztikus részeire gondolunk. Említésre méltó a német Gregor Aichinger 1607-ben kiadott *Cantiones*

⁴⁴ Christoph Wolff: „Motet. III: Baroque. 1. General.” In: *Grove Music Online*. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40086pg3?q=motet+baroque&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (a megtekintés dátuma: 2015.04.03.).

⁴⁵ I.h.

⁴⁶ Federico Mompellio: „Viadana (Grossi da Viadana), Lodovico. 2. Works.” In: *Grove Music Online*. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29278?q=viadana&search=quick&pos=3&_start=1#firsthit (a megtekintés dátuma: 2015.04.03.).

⁴⁷ Federico Mompellio: „Viadana (Grossi da Viadana), Lodovico. 1. Life.” In: *Grove Music Online*. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29278?q=viadana&search=quick&pos=3&_start=1#firsthit (a megtekintés dátuma: 2015.04.03.).

⁴⁸ Jerome Roche – Graham Dixon: „Motet. III: Baroque. 2. Italy. (i) To 1650.” In: *Grove Music Online*. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40086pg3?q=motet+baroque&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (a megtekintés dátuma: 2015.04.03.).

⁴⁹ Joseph Dyer: „Roman Catholic church music. III. The 17th century. 3. ‘Stile antico’ .” In: *Grove Music Online*. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46758?q=ottavio+durante%27s+arie+devote%2C+1608&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit (a megtekintés időpontja: 2015.04.03.).

ecclesiasticae című kötete, amelyből kiderül, hogy az új, latin nyelvű monodikus stílus, már igen korán Itália határain túl is elterjedt és kedveltté vált⁵⁰ – így például Bécsben, vagy később Franciaországban, ahol továbbvitték a szoló-motetták hagyományait.⁵¹

Ebbe a stílusba tartoznak a Kapsberger *Libro Primo Di Motetti Passeggiati à una voce* kötetében szereplő művek is, amelyek gazdagon díszített énekszólamra és basso continuóra készültek, noha Rómában a szoló-motetta műfaja nem tartozott a nagyon elterjedt és népszerű műfajok közé.⁵² Ebbe a műfajba sorolható 1628-ban kiadott *Cantiones sacrae* című gyűjteménye is, amely hat darab szólómotettát tartalmaz, s a további 19 mű 2–5 énekszólamra és basso continuóra készült.

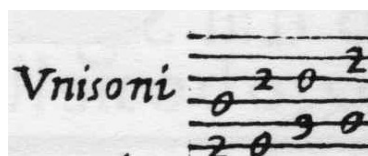
⁵⁰ Gregor Aichinger 1584 és 1601 között Itáliában tartózkodott, többek között Velencében és Rómában is, ahol tanulmányozhatta olasz zeneszerzők műveit. Forrás: William E. Hettrick: „Aichinger, Gregor. 1. Life.” In: *Grove Music Online*. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00345?q=gregor+aichinger&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (a megtekintés dátuma: 2015.04.03.)

⁵¹ Joseph Dyer: „Roman Catholic church music. III. The 17th century. 2. Monody and the small-scale sacred concerto.” In: *Grove Music Online*. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46758?q=ottavio+durante%27s+arie+devote%2C+1608&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit (a megtekintés dátuma: 2015.04.03.).

⁵² Graham Dixon: „Progressive Tendencies in the Roman Motet during the Early Seventeenth Century.” *Acta Musicologica* 53/1 (1981. január-június): 105–119. 115.

3. Notáció – a *Chitarrone* tabulatúra átírása

A *Libro Primo Di Arie Passeggiate* kötetben az énekszólam és a *basso continuo* mellett *chitarrone* tabulatúra is található, amelyet ötvonalas rendszerbe írtam át. A *chitarrone* – vagy más néven *tiorbo/theorbo* – egy, a XVI-XVII. században kedvelt hangszer volt, melyet szólóhangszerként és continuo-hangszerként is előszeretettel használtak.¹ Ahogyan korábban már a második fejezetben említettem, a szerző maga is lantjátékos volt – sok önálló műve is született erre a hangszerre –, így jól ismerte a hangszer adottságait és a lejegyzési módot. A *chitarrone* a korábban használt lantokhoz képest abban volt más, hogy a hat – vagy hat pár – dallamhúr mellett nyolc basszushúr is volt rajta. A korabeli francia és olasz hangszereket, szemben például az angol *G*-hangolású lantokkal, leggyakrabban ahhoz képest szekunddal magasabban, a következőképpen hangolták: *k(kontra)G–kA–kH–C–D–E–F–G–A–d–g–h–e–a*.² Így a legmagasabb hat húr vagy húrpár szerepel a lejegyzésben külön tabulatúra vonalon. A basszushúrok megszólaltatására egyéb jelzéseket használtak, melyek bemutatására a későbbiekben térek ki. Megfigyelhetjük, hogy a két utolsóként megjelölt húr valójában mélyebb, mint a „*h*” húr, így valójában alulról a harmadik húr a legmagasabb. Ezt bizonyítja Kapsberger 1640-ben kiadott *chitarronéra* írott kötetének előszava is.³ A vonalakon lévő számok az adott húron az egyes érintőket (bundokat) jelölik, azaz egy szám egy félhanglépést jelent.



7. kottapélda: G. G. Kapsberger: *Libro quarto d'intavolatura di Chitarrone*, 2. oldal (részlet). *Unisono* hangok a *chitarronén*

Az ábrán az azonos magasságban megszólaló hangok („*unisoni*”) láthatóak, mely alátámasztja a fenti állítást: alulról az első húr második érintőjét lefogva, valamint alulról harmadik húrt megpengetve ugyanaz a hang szólal meg, így az alsó húr hangolása egy nagy szekunddal mélyebb, mint a harmadiké, és ugyanez igaz az alulról negyedik és a legelső, valamint az alulról ötödik és második húrok viszonyára is. A szóban forgó kottában, tehát, a tabulatúra legfelső vonala jelöli a legmélyebb dallamhúrt (*A*). Vannak olyan fennmaradt tabulatúrák is – jellemzően a francia tabulatúrák ilyenek⁴ –, ahol a jelölés éppen fordítva volt – tehát a legelső vonal

¹ Ian Harwood – Robert Spencer – James Tyler: „Theorbo.” In: *Grove Music Online*. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27808?q=theorbo&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (a megtekintés dátuma: 2014.02.21.).

² I.h.

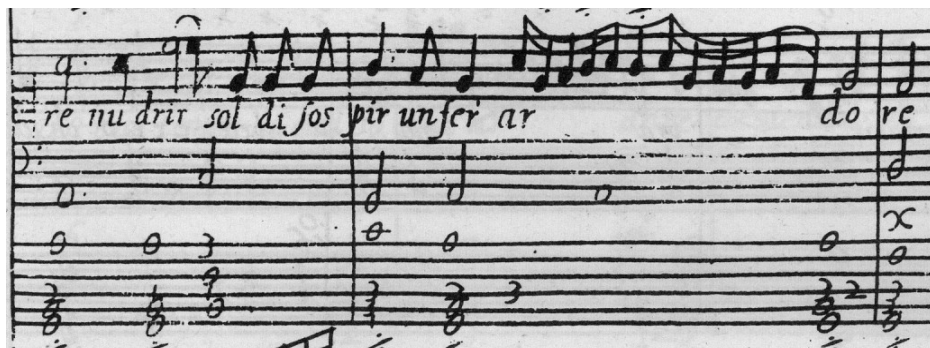
³ Giovanni Girolamo Kapsberger: *Libro quarto d'intavolatura di Chitarrone*. *Archivum Musicum: Strumentalismo Italiano*, 46. (Firenze: Studio Per Edizioni Scelte, 1982), p. 2.

⁴ Adrovicz István: *Az ember gitárja. A mindent túlélő hangszer*. PhD disszertáció, Jyväskylä-i Egyetem, 2010 (Kézirat). 87.

tartozott a legmélyebb dallamhúrhoz⁵ –, de gyakorlati szempontból a lantjátékosnak az előbb bemutatott változat talán mégis kézenfekvőbb lehetett. Willi Apel így ír erről:

Első látásra ez a rendszer idegennek és természetellenesnek tűnhet. Valójában azonban jobban összhangban áll a játékos gyakorlati szükségleteivel, mint a másik (elrendezés). A lantjátékos hangszere fogólapját a bal kezével tartja, a húrokat pedig a jobbal pengeti. Eközben a lant hátulja a játékos testéhez nyomódik, és így az eleje, a fogólap síkja és a húrok is, majdnem függőleges helyzetbe kerülnek. Ennek következtében a legmélyebb húr legfelül lesz, azaz ugyanabban a helyzetben, ahogy a tabulatúrán is ábrázolva van. A lantművész, aki egy ilyen könyvből játszik, következőképpen a felső sorba írt jeleket hangszere legfelső húrjához kapcsolja, amely, hangját tekintve, a legmélyebb.⁶

A kotta nem nyomtatott, hanem kézírás alapján sokszorosított faksimile példány, amely helyenként meglehetősen megnehezítette az olvasást. A kötet átírása során – tekintettel az előbb említett körülményre, illetve arra, hogy ez előtt nem foglalkoztam ehhez hasonló munkával – adódtak nehézségek. Meglátásom szerint két személy kézírása található a kötetben: más az első három kottázott oldalon (4–6. oldal), mint a kötet további részében. Ez jól látható mind a szöveg lejegyzésében (megjegyzem, az első három oldal szövege könnyebben olvasható), mind pedig a kottafejek elhelyezkedésében, amely az első három oldal esetében jóval tágasabb, szellősebb.



8a kottapéllda: G. G. Kapsberger: *Libro Primo Di Arie Passeggiate – Interrotte speranze*, faksimile (6. oldal) 3–5. ütem

⁵ Willi Apel: *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*. (Cambridge, Massachusetts: The Mediaeval Academy of America, 1949.): 56-61.

⁶ I.m., 61.



8b kottapélda: G. G. Kapsberger: *Libro Primo Di Arie Passeggiate – Interrotte speranze*, faksimile (7. oldal) 16–18. ütem

Elsőként a számok kiolvasása okozott problémát a tabulatúrán, amely aztán a kezdeti nehézségek után – ahogyan egyre gyakorlottabbá váltam az átírásban – javarészt megoldódott. Néhány esetben, ahol nem teljesen egyértelműen olvasható egy-egy szám, az akkordból mindig kikövetkeztethető a kérdéses hang. Amikor két húron is ugyanazt a hangot jelöli a számozás, természetesen, azt az átíráskor is figyelembe vettem, így gyakran előfordul, hogy egy adott hang kétszer is szerepel egyazon akkord tagjaként. (Ez a tört akkordoknál, egyébként, időben nem egyszerre szólal meg, de az *arpeggio* helyes megszólaltatási módjáról később írok.)

A tabulatúra átírásakor a polifonikus írásmódot választottam, mert dallamvezetés és a harmóniák szempontjából ezt a megoldást jobban követhetőnek, áttekinthetőnek találom. A polifonikus írásmód tulajdonképpen a művek egyfajta értelmezett lejegyzése. Nem csupán az éppen megpengetett hangokat jelöli, hanem a megszólaló, és adott esetben a dallam vagy mozgó szólam alatt tovább hangzó harmóniákat is.



9. kottapélda: Willi Apel: *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*, 60. oldal

Tehát míg a szigorúan vett lejegyzés (az ábra első példája) a ritmust az összes húrra vonatkoztatva veszi érvényesnek, addig a polifonikus írásmódban (az ábra második példája) az átíró értelmezi, és ehhez alkalmazkodva alakítja a ritmust az egyes szólamokban. Úgy gondolom, az előadónak a szigorúan lejegyzett kotta olvasása során ugyanígy szükségszerű értelmeznie és átlátnia a folyamatokat.

A tabulatúra sor fölötti *basso continuo* sorban a basszus szólam kottaképe ötvonalas rendszerben olvasható, ami a tabulatúra átírásánál a ritmus lejegyzésében helyenként könnyebbséget jelentett. Ebben a kötetben a *continuo* szólamban csupán

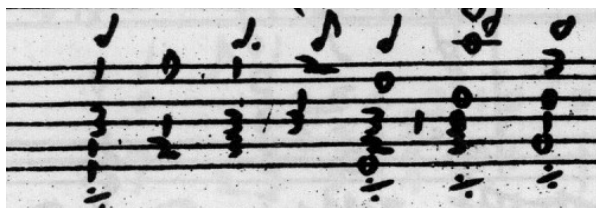
elvétve található számozás vagy az akkordra vonatkozó egyéb jelzés (például #), amelyet – tekintve a következetlen és igen ritka megjelenést – inkább utólagos, talán előadói bejegyzésnek gondolok. Ennek ellenére ezt az átírásban sem változtattam meg, nem adtam hozzá számozást, tekintve, hogy a lant szólamaiból kiolvashatóak az akkordok.



10. kottapélda: G. G. Kapsberger: *Libro Primo Di Arie Passeggiate – Io amo, io ardo*, faksimile 9–10. ütem

A bemutatott részletben egy jellemző zárati fordulat látható, 6–7 és 4–3 jelölést látunk a continuo szólam fölött, azaz a basszus fölött „a”–„b” és „g”–„fisz” mozgásra utal. A lant mozgó szólamával – valamint az énekszólammal is – egyezik a 4–3 (vagy pontosabb lenne a 4–3#) jelzés, ám 6–7 mozgás nem szerepel a tabulatúrában. A számok alakjából valamelyest lehet következtetni, hogy a kiadványhoz tartozó vagy utólagos előadói bejegyzésekről van-e szó. A 4–3 képe ugyan hasonló a tabulatúrában használt számokéhoz, a 6–7 azonban nem fordul elő a lant szólamaiban, csupán az oldalszámoknál jelennek meg (6, 7, 16, 17, 26, 27), ahol viszont egyértelmű a különbség a 6-os, de főleg a 7-es szám képében: az oldalszámoknál nincs áthúzva még egy vízszintes vonallal a 7-es. Mindezek miatt is úgy gondolom, hogy ezek nem eredeti kiadói bejegyzések.

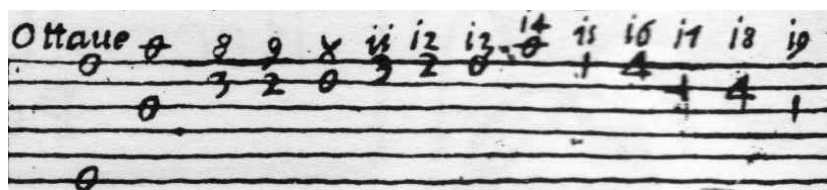
A tabulatúra és a basszus szólam között látható a lantra vonatkozó ritmus jelölése. Pontosabban teljesen egyértelmű ritmusjelölést – a két külön lejegyzőnek köszönhetően – csak a 7. számú oldaltól találunk, az első három oldalon a kottairó csak a *chitarrone* szólamaiban a kottázott basszus szólamtól eltérő mozgásokat jelöli. A 7. számú oldaltól kezdve egy-egy ritmusjelzés egészen addig érvényes, amíg új ritmusértékkel nem találkozunk – tehát mindig csak a változást jelzi, amely más tabulatúra jelzésekre is jellemző.



11a–b kottapélda: G. G. Kapsberger: *Libro Primo Di Arie Passeggiate – Parto e partendo*, a *chitarrone* szólamai – faksimile és átírt változat 14. ütem

Esetenként ezekben a jelölésekben található apróbb hiba, de ezek a kottázott szólamoknak köszönhetően helyesbíthetők. Előfordul, hogy a basszus szólam és a *chitarrone* legmélyebb szólama – amely szinte végig megegyezik – más ritmust játszik, de ez általában csak hangismérlést, vagy oktávugrást jelent.

Ugyancsak a hat vonal fölött található a *nagy A* hang alatti hangok jelölése is. A *Libro Primo D' Aria Passeggiate* kötetben a lantjátékos nem élhet a hangszer adta minden lehetőséggel, mert e művekben csupán néhány zengőhúr jelölése található meg (*G, F, E, D, C*, valamint a *Fisz, Cisz*). A jelölések – a tabulatúra vonalazott részeihez hasonlóan – szintén a számokból következnek: $G = \text{e}$, $F = 8$, $E = 9$, $D = X$, $C = ij$, $k(\text{kontra})H = i2$, $kA = i3$, $kG = i4$, és a módosított hangok: $kB = i5$, $Cisz = i6$, $Esz/Disz = i7$, $Fisz = i8$, $Gisz/Asz = i9$.⁷

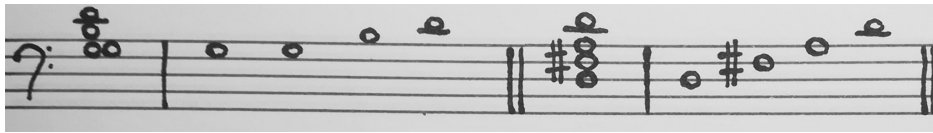
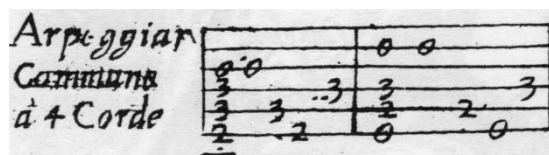


12. kottapélda: Kapsberger: *Libro quarto d'intavolatura di Chitarrone*, 2. oldal (részlet). Oktáv hangközök a *chitarronén*

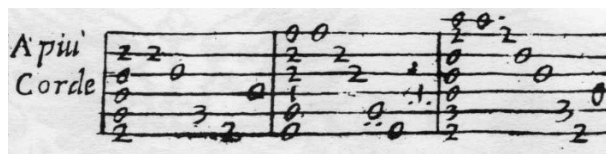
A tabulatúra alatt található az *arpeggio* jelzése (!), melyet átírássomban a modern kottákban is használatos jelre cseréltem. Leggyakrabban a négy- vagy annál többszólamú, ritkábban háromszólamú akkordok pengetésekor találkozhatunk ezzel az instrukcióval. Kapsberger 1640-ben kiadott *Libro quarto d'intavolatura di Chitarrone* kötetének előszava szerint két játékmód lehetséges. Négy- vagy többszólamú akkordok esetén a legmélyebb hanggal kezdve haladunk a

⁷ Forrás: G. G. Kapsberger: *Libro quarto d'intavolatura di Chitarrone* (Róma, 1640).

legmagasabbig (ami jelen esetben alulról a harmadik húr).

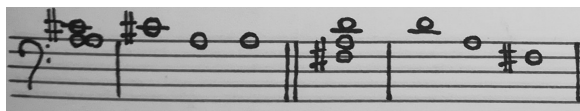
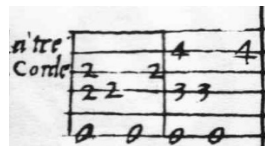


13a–b kottapélda: Kapsberger: *Libro quarto d'intavolatura di Chitarrone*, 2. oldal (részlet) – faksimile és átírt változat. *Arpeggio* négy húron megszólaló akkordon



13c kottapélda: Kapsberger: *Libro quarto d'intavolatura di Chitarrone*,⁸ 2. oldal (részlet) – faksimile. *Arpeggio* négy-nél több húron megszólaló akkordon

Három szólam (vagy hang) esetén viszont éppen fordítva kell eljárnia hangszerjátékosnak, a legmagasabb hangtól kell kezdeni és a legmélyebbel zárni.



13d–e kottapélda: Kapsberger: *Libro quarto d'intavolatura di Chitarrone*, 2. oldal (részlet) – faksimile és átírt változat. *Arpeggio* három húron megszólaló akkordon

A szövegben is előfordul ugyanez a jelzés (∴), ott mindhárom alkalommal szövegi ismétlődésként értelmezhető.⁹

A tabulatúra átírásban segítségemre volt két – már említett – forrás: Willi Apel könyve, valamint Kapsberger *Libro quarto d'intavolatura di Chitarrone* kötetének fent említett előszava,¹⁰ amely – a fent bemutatott példák alapján – egyértelművé teszi, hogy pontosan melyik oktávban szólalnak meg az egyes húrok, valamint azt is,

⁸ Az ábrákon minden ütemben az első, egymás fölött elhelyezkedő számhalmaz az akkord, amelyet azután a helyes sorrendben felbontva láthatunk.

⁹ *Occhi soli d'amore* (1-2. ü.), *Occhi gratie d'Amore* (1. ü.) és *Mentre vaga Angioletta* (29. ü.).

¹⁰ Király Péter zenetörténésznek tartozom köszönettel, hogy e mű faksimile kiadásának másolatát rendelkezésemre bocsátotta.

hogy az *arpeggiót* miként játssza az előadó.

A *chitarrone* hangjait a megszólalás valódi magasságába írtam át, tehát két basszuskulcsba a hat szólamot. Az átírásban általában a 3-3 húr hangjait tettem át egy-egy basszuskulcsos sorba. Ezt a gyakorlatot nem követtem mindenhol következetesen, mert a szólamvezetést esetenként fontosabbnak tartottam, így előfordul, hogyha például egy skálamenet egy hangja kerülne másik sorba amiatt, mert másik húron kell pengetni, olyankor logikusabbnak láttam azt ugyanabban a sorban folytatni, ahol a dallam többi hangja is van.

Az énekszólam – egy mű kivételével – eredetileg szopránkulcsban van, melynek anyagát violinkulcsban jegyeztem le, mert korunk énekesei számára talán ez a változat a gyakorlatban könnyebben használható. A kötetben az egyedüli kivétel az utolsóelőtti mű, a *Dove misero mai*, amely eredetileg is basszuskulcsban van, és amelyet, természetesen, az átíratban is meghagytam úgy.

Az eredeti kottában leírt értékeken nem változtattam, mivel az énekszólam a *passaggióknál*, díszítéseknél a korabeli írásmódban is igen apró értékekben mozog (több helyen harminckettedek is találhatóak). Az eredeti kiadásban nyolcad mozgásnál – ahogyan az a vokális művek lejegyzésének ma is az egyik elterjedt módja – egy szótagra eső hangok szerepelnek egy gerenda alatt, míg a külön szótagra eső hangokat különálló (zászlós) értékekkel jegyezték le. Az átírásban ezt – a könnyebb olvashatóság érdekében – nem tartottam meg, de szaggatott kötőívvel jeleztem azt, ami eredetileg egy gerenda alá tartozott. Ugyanezt az elvet követtem a *passaggiók* átírásakor is, tekintve, hogy azok gyakran igen hosszúra nyúlnak, így azt valamivel nehezebb követni. Ebből az okból változtattam a tizenhatodok és harminckettedek gerendáinak összekötésén, amelyeket többségükben a ma megszokott módon alkalmazott négyes csoportokra osztottam. Amennyiben az eredetiben több hang került egy gerenda alá (az ötös vagy hatos csoport is viszonylag gyakori), azt szintén szaggatott kötőívvel jelöltem jelezve az eredeti kotta szerint egybetartozó egységeket.



14a–b kottapéllda: G. G. Kapsberger: *Libro Primo Di Arie Passeggiate* – *Tu che pallido*, énekszólam – faksimile 25–27. ütem, átírt változat 26–27. ütem

Ez, természetesen, nem jelenti azt, hogy szigorúan metrizálni kellene ezeket a szakaszokat, hanem a stílusba illő szabadsággal, illetve a csúcspontok, újraindítások és cezúrák betartásával lehet, sőt kell előadni. Alátámasztja ezt az előadói szabadságot az is, amire korábban már kitértem, miszerint esetenként az

énekszólamban a díszítéseknél több hang van, mint amennyi szabályosan az ütembe férne. Ezeket a kottában eredeti értékében meghagytam, hiszen egyértelmű, hogy a díszítés mely basszushang fölött zajlik le. Elsősorban zárlatok előtt található erre példát, hiszen általában ott sűrűsödik be a ritmus, például egy *trillo* elhangzásakor. Az effajta díszítéseknél ez nem számít különlegességnek.¹¹ A 14a–b kottapéldán ez a zenei jelenség is megfigyelhető. A kottában eredeti kötőívek is találhatóak, melyeket az átírás során is megtartottam. Ilyen általában két félérték vagy két negyedérték között van, főleg kromatikus lépéseknél, ahol egy szótag kerül a két hangra. Másrészt zárlati helyeken fordul elő, amikor a záró szótag nem ütemsúlyra (ütem egyre) kerül, hanem egy hanggal megelőlegezi azt (*antizipazione della syllaba*).¹² Ezek a kötőívek nem következetesen, minden esetben szerepelnek a kötetben, de az esetek többségében igen. Mindkettőre látható példa az alábbi idézetben:



15. kottapélda: G. G. Kapsberger: *Libro Primo Di Arie Passeggiate – Sospirati bei lumi*, faksimile 9–11. ütem

A „*moro*” („meghalok”) szó első szótagján kromatikus lépéssel felfelé tartó két félérték között, illetve a második szótagon lévő szövegi előlegzésnél látható kötőív. További példa előlegező szótagra, mely kötőívvel is ellátott:

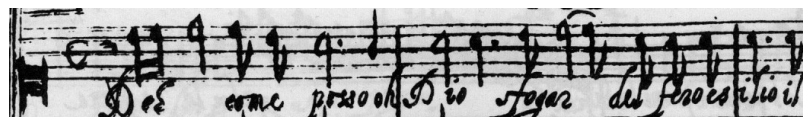


16. kottapélda: G. G. Kapsberger: *Libro Primo Di Arie Passeggiate – Mentre vaga Angioletta*, faksimile 19–20. ütem

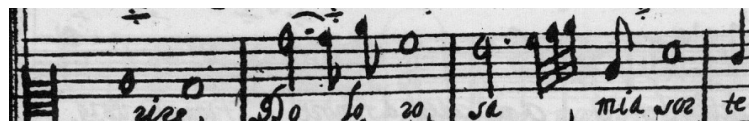
Ritmusérték meghosszabbítása céljából is használatos a kötőív.

¹¹ Lásd a 3. fejezet díszítésekről szóló részében.

¹² David Schulenberg: „Ornaments. 8. German Baroque.” In: *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/49928pg8#S49928.8> (a megtekintés dátuma: 2017.11.10.).



17a kottapélda: G. G. Kapsberger: *Libro Primo Di Arie Passeggiate* – *Deh come posso*, énekszólám – fakszimile 1–3. ütem



17b kottapélda: G. G. Kapsberger: *Libro Primo Di Arie Passeggiate* – *Deh come posso*, énekszólám – fakszimile 12–15. ütem

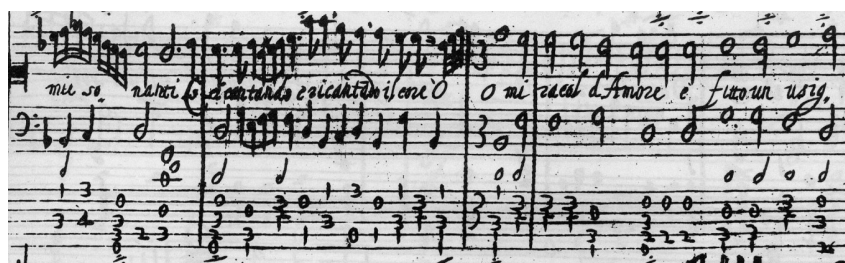
Az énekszólamban előforduló szüneteket olykor egészen apró jelzés mutatja, de mindenhol jól kivehető a megfelelő értékű szünet. (Fél, negyed, nyolcad és tizenhatod értékű szünetjelek fordulnak elő.)

A kötetben található „C” ütemjelzés páros lüktetést jelöl, de nem következetesen egyforma méretű ütemeket – az ütemek nagysága többnyire a szövegből következik, annak lejtéséhez igazodik. A 3-as szám a páratlan, hármas lüktetést jelöli, ami általában 3/2, de előfordul 6/2 – ami tulajdonképpen 2x3/2 –,



18a kottapélda: G. G. Kapsberger: *Libro Primo Di Arie Passeggiate* – *Ultimi miei sospiri*, fakszimile 9–11. ütem

vagy 12/2 is ezzel a jelzéssel – ami négy darab 3/2-es egység.



18b kottapélda: G. G. Kapsberger: *Libro Primo Di Arie Passeggiate* – *Mentre vaga Angioletta*, fakszimile 40–43. ütem

Ez a táncos karakterű, páratlan lüktetés csak néhány darabban fordul elő, és akkor is

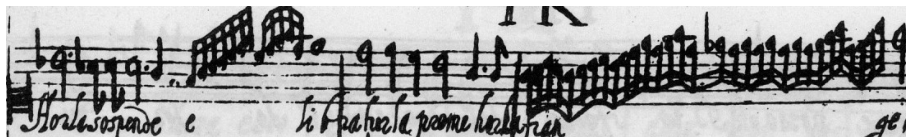
csak rövid, párütemes szakaszokon találkozunk vele. Az alapvető mérőegység a fél érték, ami a hármas lüktetésű ütemeknél proporciós váltással jár: a páros lüktetés egy fél értéke lesz egyenlő a hármas egység teljes idejével (*proportio tripla*: $\text{♩} = \text{♩}$).¹³

A módosítójelek, a kor gyakorlatának megfelelően, az eredeti kottában nem ütemen belül, hanem – nem mindig következetesen – közvetlenül a hang előtt használatosak. Apró ritmusértékek esetében, például összetartozó *passaggio* részeknél előfordul, hogy az egységen belül egyszer módosít, de olyan is, hogy többször, az esetek többségében azonban egyértelmű, hogy meddig érvényes egy-egy módosítójel. Azokon a helyeken ahol esetleg több megoldás is elképzelhető, ott ennek a lehetőségét a kotta fölött jeleztem. Az első példában minden esetben külön jelzi a hang előtt a módosítójelet:



19a kottapélda: G. G. Kapsberger: *Libro Primo Di Arie Passeggiate* – *Lasso ch'io ardo*, énekszólam – fakszimile 13–15. ütem

A következő idézetben a hosszú *passaggio* részben azonban csak egyszer látható a módosítójel az „esz” hang előtt, mely az először előforduló módosított hang előtt van, de egyértelműen a futam további szakaszában is használatos:



19b kottapélda: G. G. Kapsberger: *Libro Primo Di Arie Passeggiate* – *Mentre vaga Angioletta*, énekszólam – fakszimile 31–33. ütem

Esetenként az 1500-as évek második felében és a századfordulón is problémát okozhatott a módosítójelek használatából következő, a szerző szándékainak nem megfelelő megszólaltatás, de arra lehet következtetni, hogy a gyakorlatban, ebben a tekintetben az előadói szabadság valamelyest általános is volt. „Azok a zeneszerzők, akik azt akarták, hogy az előadók csak a lejegyzett módosításokat szólaltassák meg, a korai barokkban még kisebbségben voltak, és szükségesnek látták, hogy külön is felhívják a figyelmet erre a kívánságukra.”¹⁴

Átírásomban esetenként előfordul triola vagy szextola jelzés. Ezek a fakszimilében egy egység (nyolcad vagy negyed) alatt megszólaló harmincketted értékű hangokként vannak lejegyezve, de azokat a mai értékeknek megfelelő

¹³ A fent bemutatott részleteken kívül ilyen még például az *Interrotte speranze* 6–7. ütemében, valamint az *Amor la Donna mia* 5–6. ütemében történő váltás is.

¹⁴ Robert Donington: *A barokk zene előadómódja*. Ford.: Karasszon Dezső. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978). 108.

írásmódban jegyeztem le. Természetesen ez nem azt jelenti, hogy teljesen egyenletes értékeket szükséges énekelni – ugyanaz a szabad előadásmód jellemző ezeken a részekben is, mint a többi *passaggio* szakaszokon.



20a–b kottapélda: G. G. Kapsberger: *Libro Primo Di Arie Passeggiate* – *Mentre vaga Angioletta*, énekszólám – faksimile és átírt változat 47. ütem

A legnagyobb nehézséget, több okból, a szöveg olvasása, átírása, fordítása jelentette. Az olvasást nehezítette egyrészt az, hogy a kézírás miatt a szavak gyakran nehezen kivehetőek, másrészt az itt-ott összemósódott tinta, valamint az, hogy a szavak 17. századi leírása, a korabeli szóalakok gyakran nem egyeznek a ma használatossal. A kötetben szereplő több szöveg, valamint annak szerzője nem ismeretes, így sok esetben nem tudtam más forrásra támaszkodni. Nem könnyített a helyzeten az sem, hogy az egyes szótagok – az esetek túlnyomó részében – nincsenek kötőjellel összekötve, illetve írásjelek sem választják el egymástól az egyes szövegrészeket. Felmerült a kérdés, hogy tartsam-e meg a korabeli írásmódot, vagy válasszam a ma használatos helyesírást. Végül az előbbi mellett döntöttem, megőrizve az eredeti kottában szereplő szövegeket, azt az egyet kivéve, hogy a „v” betű helyett használt „u” betűket – a könnyebb olvasás és értelmezés érdekében – átírtam „v”-re.¹⁵

A korabeli kottában található kisebb-nagyobb hibák, elírások. Például van, ahol az egyik szólamból hiányzik az előjegyzés,¹⁶ vagy ritmushibával találkozunk,¹⁷ de előfordul olyan is, hogy hiányzik, vagy a tabulatúra nem megfelelő vonalára van írva egy szám,¹⁸ illetve hiányzik egy pótvonál az énekszólamban.¹⁹ Azonban mivel

¹⁵ A szöveg átírásában, egyes nehezen olvasható szavak megfejtésében, illetve szövegek értelmezésében Kádár Anett Julianna nyújtott nagy segítséget.

¹⁶ Lemaradt az előjegyzés például az *Io mi parto cor mio* 4. sorának énekszólamából vagy a *Tu che pallido* 2. oldalának 4. sorának énekszólamából.

¹⁷ Ritmushiba a lanttabulatúránál: *Tu che pallido* 4. sor 1. ütemében az első érték mellől lemaradt a pont; az *Occhi gratie d'Amore* utolsóelőtti ütemében kimaradt egy egész értékű ritmusérték, vagy az *Ecco l'ora* 3. sorának 4. ütemében pontozott egész helyett pontozott fél értéket jelöl.

¹⁸ Az *Occhi gratie d'Amore* 3. sorának utolsó ütemében egy zárlati A-dúr akkordban az „A” húr helyett a „d” húrra került a „0” jel, azaz az üreshúr jelzése. Természetesen amellet, hogy ebben a stílusban és korszakban kizárt, hogy „d” hang szóljon a záró A-dúr akkordban, ezt a kottázott basszus szólám is egyértelművé teszi.

ezek egyértelműen véletlen elírások – általában kiderül valamelyik másik szólamból –, az átírt változatban könnyen javíthatóak voltak.

Mindent összevetve igazán izgalmas kihívás és munka volt e kötet átírásával foglalkozni, s mindezt abban a reményben tettem, hogy a könnyebb olvashatóság a kötetben szereplő művek jövőbeni előadásait is segíteni fogja.

¹⁹ A *Lasso ch'io ardo* utolsó oldala 3. sorának 2. ütemében az énekszólam 8. hangja kétvonalas „e”, ami szopránkulcsban az első felső pótvonallal. A dallamvezetésből (skála) és a kottaképből kiderül, hogy az magasabb hang, mint az előtte lévő, csak a pótvonal hiányzik.

4. *Libro Primo Di Arie Passeggiate à Una Voce Con l'intavolatura Chitarone [sic!] (Róma, 1612)*

4.1. A szövegek

A Quattrocento főként latin nyelvű irodalmát követően a Cinquecento idején Itáliában kezdett teret hódítani a nemzeti nyelvű, olasz nyelvű irodalom. Az olasz nyelvű líra előzményei a Trecentóban alkotó Francesco Petrarca (1304–1374) költészetében találhatók – innen ered az irányzat elnevezése is: petrarkizmus. Az, hogy ez az irányzat elterjedt és népszerű lett, részben Pietro Bembo (1470–1547) bíborosnak köszönhető, aki maga is írt, illetve költött verseket.

Rime című verseskötetében (1530) Petrarcát nemcsak nyelvi és stílárius szempontból tekintette példaképnek, de a kötetkompozícióban és abban is, amit kifejez: olyan példázatos „itinerariumot” látott benne, mely egyaránt megmutatja az embernek az igazi szerelem és az igazi szenvedés útját.¹

Petrarca *Daloskönyve* (*Canzoniere* vagy *Le Rime*) tehát sok XVI. századi költő mintájául és példájául szolgált. Szonettjeiben gyakran az édes szerelmi gyötrődés paradoxona húzódik, valamint a hiábavaló vágyakozás. Azonban ez az ellentmondás – a szenvedés és a szerelem között – nem zárja ki egymást. Madarász Imre olvasatában: „a »szenvedés« [...] a petrarcai szerelemnek, stílszerűen szólva, a szíve, a kvintesszenciája”, a szerelem „megtörténik velünk, védekezni nem tudunk ellene, úgyszólván elszenvedjük, de gyönyörűséggel, mert a két kulcsszó, az »édes szenvedés« (dolce affanno) Petrarcánál nem oximoront alkot, hanem inkább hendiadiszt vagy szinonimapárt. Paradoxon? A szerelem törvénye.”² Örök szerelme tárgyát, Laurát, sokszor elérhetetlennek tűnő távolságba helyezi, dicsőítése már-már isteni magasságokba emeli. Ez a szenvedélyes, lángoló, ugyanakkor vágyakozó, gyötrő-édes szerelmi szenvedésérzés az, amelyet sok XVI. századi költő – vagy magát költőnek vélő – megkísérelt papírra vetni. A költemények középpontjában általában az imádott személy alakja áll, s a költők legfőbb törekvése az volt, hogy szépségét leírják és kifejezzék vágyukat eme elérhetetlen, csodás teremtés iránt.

Például az a fajta nyelvi leleményesség, amivel Petrarca Laurát dicsőíti – miszerint egy-egy szó alakja megegyezik a Laura szóéval, vagy hasonlít arra –, több XVI. századi költőnek is kedvelt szójátéka volt (például: *l'aura* – levegő/lég/szellő, *l'aurora* – hajnal és *lauro* – babér, átvitt értelemben dicséret/dicsőítés). Megjelennek ezek a motívumok az 1580-as években több madrigálkötetben is,³ melyeket a híres ferrarai együttes, a már említett „*concerto delle donne*” (hölgyek együttese) egyik virtuóz énekese, Tasso egyik műzsája, Laura Peperara tiszteletére állítottak össze, és amelyek szövegeikben Laura külső és belső tulajdonságait dicsérik. Petrarca nyomán

¹ Madarász Imre: *Az olasz irodalom története*. (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994). 128.

² Madarász Imre: „*Ámor és én*”. *Petrarca-versek elemzése*. (Budapest: Hungarovox Kiadó, 2016). 65.

³ Marco Materassi: *Il Primo Lauro. Madrigali in onore di Laura Peperara. Ms. 220 dell'Accademia Filarmonica di Verona [1580]*. (Treviso: Ass. Mus. „Ensemble 900”, 1999). X.

közkedvelt műfaj volt a szonett a petrarkisták körében is, mely formáját tekintve két nagy részből, az *ottavából* (nyolc soros egységből) és a *sestinából* (hatsoros egységből) áll, melyek ezeken belül is két *quartinára* (négy soros versszakra), majd két *terzinára* (három soros versszakra) oszthatók. Rímképlete leggyakrabban: abba abba cdc dcd.

Ugyanakkor a XVII. század elején – Kapsberger első *Aria* kötetének keletkezése idején – egy másik költő – a korszak meghatározó alakja –, a nápolyi születésű Giambattista Marino (vagy „cavalier Marino”, 1569–1625) költészete, stílusa is kedvelt, és sokak számára követendő volt. Ő az olasz barokk irodalom róla elnevezett irányzata, a *marinizmus* atyja. Szerelmi költészete igen szabados, nem éppen szemérmes, ha a testi örömeik bemutatásáról van szó. Jellemző a bujaság, a szépség és szerelem hedonisztikus ábrázolása. *La Lira* (vagy első kiadásakor, 1602-ben: *Rime*) című kötete lírai verseinek gyűjteménye. Eposzában, a XIII. Lajos francia királynak ajánlott *Adonisban* (*L'Adone*, 1623) sem a hősköltészet jelenik meg, hiszen – ahogyan az eposz előszavában Jean Chapelain (1595–1674) írja:

[...] szükséges, hogy a költemény tárgya anélkül is illusztris legyen, hogy háborút vegyítenének bele. Mi lehet békében illusztris? Azok a foglalatosságok, helyek, tárgyak, illetve azok elmondása és főleg leírása, amelyek a békeidőben folynak, illetve csak olyankor lehet velük teljes szívvel foglalkozni: és „l'amour y ayt la plus grande part”, a szerelemé a főszerep, a többi csak járulék!⁴

Az eposzban sok metaforát, allegóriát használ, de mivel egyes részek leírása igen hosszadalmasra nyúlik, a kortársak egy része – többek között – ezt (is) kifogásolta. A stílussal szemben állt „[...] a klasszicizáló Fulvio Testi (1593–1646) vagy az elegáns Gabriello Chiabrera (1552–1638), akik elsősorban a marinista dagályosságot utasították el, de a korabeli tragédiaírók is, akik magasztos erkölcsi példákat mutattak fel szomorújátékaikban a marinista hedonizmus ellenében”.⁵ Daniello Bartoli (1608–1685) jezsuita történész bírálta e költőket szabados műveik miatt, melyek „a bűnt, a bujaság vétkét nemcsak kívánatosná teszik, hanem a költészetben való jelenlétét – mai szóval élve – meg is ideologizálják”.⁶ Többek között Giovanni Battista Guarini (1538–1612) *Il pastor fido* (*A hűséges pásztor*) című népszerű pásztorkölteményét is ilyen kritikával illette. Guarini műveit gyakran eleve megzenésítésre szánta („*poesia per musica*”), s nem csak az *Il pastor fido* részleteit, de más költeményeit is előszeretettel használták a zeneszerzők zeneművük – többnyire madrigáljaik – alapjául. Felesége, Taddea Bendidio híres énekesnő volt, valamint lánya, Anna is, aki 17 éves korától a ferrarai Este család „hölgyek együttesének” megbecsült énekesnője volt, s nem csak hangjával, de lantjátékával is az udvar csodálatát váltotta ki.⁷ Nem véletlen, tehát, hogy annyi zenemű született Guarini madrigáljaira és más

⁴ Király Erzsébet: „A szerelem illő ábrázolása Zrínyi eposzában.” *Irodalomtörténet* 66/4, Új folyam 16/4 (1984): 832–854. 850–851.

⁵ Madarász: *Az olasz irodalom története*, i.m., 194.

⁶ Király: „A szerelem illő ábrázolása Zrínyi eposzában.” I.h., 847.

⁷ Richard Wistreich: „‘Inclosed in this tabernacle of flesh’: Body, Soul, and the Singing Voice.” *Journal of the Northern Renaissance* 8 (Spring 2017): 1–27. 4.

költeményeire a ferrarai udvarban, és azon kívül is. Ő maga is a híres együttes csodálója volt, népszerűvé vált *Mentre vaga Angioletta* („Miközben a bájos Angioletta”) kezdetű verse is – mely Kapsberger kötetében is szerepel – e hölgyek valamelyikének tiszteletére készült.⁸ Leírja, hogy e bájos hölgy éneke, ez a magával ragadó hang milyen csodákra képes, ahogyan a különböző érzelmeket kifejezi, s végül a szív is olyan szabadon szárnyal, mint Angioletta éneke.

A Corsi-féle firenzei Camerata társaságnak tagja volt – Caccini és Peri mellett – Chiabrera is. 1600 októberében Maria de’ Medici és IV. Henrik francia király esküvőjét tartották, melynek tiszteletére ünnepségsorozatot rendeztek. Ezen az eseménysorozaton adták elő Peri pásztormeséjét, az Ottavio Rinuccini (1562–1621) szövegére írott *Euridicét*, valamint ennek apropóján készült Chiabrera *Il rapimento di Cefalo* („Kephalosz elrablása”) című műve, melynek szövegét Caccini, Stefano Venturi del Nibbio, Luca Bati és Pietro Strozzi zenésítette meg.⁹ Chiabrera *canzonettái* is népszerűek voltak a kor zeneszerzői körében, mely kedvelt versforma volt a XVI–XVIII. században. Jellemzői, hogy rövid strófákból áll, melyek hangsúlya az utolsó vagy az utolsóelőtti szótagokon van, s ez a verseknek gyakran táncos karaktert ad.¹⁰

4.1.1. A *Libro Primo Di Arie Passeggiate* szövegeinek más megzenésítései

Kapsberger a *Libro Primo Di Arie Passeggiate* kötetét – amint ez az előszóból kiderül – egy szintén német származású nemes, Giacomo Christoforo ab Andlau adta ki, Francesco Zazzera¹¹ ajánlásával és támogatásával. A kötet 22 művet tartalmaz. A feldolgozott szövegek szerzőire vonatkozó utalás nem szerepel az általam használt, korabeli kotta faksimile kiadásában.¹² A szövegek közt vannak olyanok, melyeknek szerzője máig ismeretlen, azonban szerepelnek olyanok is, amelyeknek már ismert a költője, valamint több költemény szolgált más szerzők művének alapjául is. A kiadási adatokhoz legfőképpen Alfred Noa *Die Präsenz der romanischen Literaturen in der 1655 nach Wien verkauften Fuggerbibliothek* című könyve,¹³ valamint Emil

⁸ Adriano Cavicchi előszava Luzzascho Luzzaschi *Madrigali per cantare e sonare a uno, due e tre soprani (1601)* című kötetének újabb kiadásához. A kiadás adatai: Adriano Cavicchi (közr.): *Monumenti di Musica Italiana. Serie II: Polifonia Vol. II.* (Brescia: L’Organo, 1965). 19.

⁹ Cesare Orselli – Eduardo Rescigno – Renato Garavaglia – Rubens Tedeschi – Giorgio Lise – Rodolfo Celletti: *Az opera születése.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1986.) 13.

¹⁰ Ruth I. DeFord: „Canzonetta.” In: *Grove Music Online.*

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04808?q=canzonetta&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (a megtekintés dátuma: 2017.11.10.)

¹¹ Feltehetően azonos azzal a költő Francesco Zazzera-val, aki – többek között – 1615-ben kiadott egy több kötetből álló gyűjteményt *Della Nobiltà dell’Italia (Az itáliai nemességről)* címmel, amelyben az itáliai nemesi családokról átfogó történeti és genealógiai bemutatást ad – akár 7–800 évre visszamenően.

¹² Gio Girolamo Kapsberger: *Libro Primo di Arie Passeggiate a una Voce con l’intavolatura del Chitarone.* Archivum Musicum: *Collana di testi rari 32.* (Firenze: Studio Per Edizioni Scelte, 1980).

¹³ Alfred Noa: *Die Präsenz der romanischen Literaturen in der 1655 nach Wien verkauften Fuggerbibliothek.* (Amsterdam – Atlanta: Editions Rodopi B. V., 1997). Amiből másik kiadást nem találtam, ott a könyvben szereplő kiadás adatait használtam.

Vogel *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusic Italiens. Aus den Jahren 1500–1700.* című kétkötetes gyűjteménye volt segítségemre.¹⁴

Összegezve a szövegek, a kötetben szereplő sorrendben:

1. *Occhi, soli d'Amore*
2. *Interrotte speranze* – Giovanni Battista Guarini szonettje

Más megzenésítés:

Claudio Monteverdi 7. madrigálkötetének 16. műve, két tenorra. 1619-ben jelent meg.

3. *Ultimi miei sospiri* – Lodovico Martelli (1500 k.–1528/32?) *Rime* című kötet

Más megzenésítések:

Philippe Verdelot 1541-ben kiadott hatszólamú madrigálokot tartalmazó kötetének első darabja. (E mű alapján Bartolomeo Spontone és Philippe de Monte is írt paródiamisét.)

Girolamo Scotto megzenésítése szintén 1541-ben jelent meg, háromszólamú madrigálokot tartalmazó kötetének második műveként.

Giandomenico Martoretta 1554-es harmadik, négszólamú madrigálokot tartalmazó kötetének első darabja.

Francesco Manara első madrigálkötetének 25. négszólamú madrigálja. A kiadás éve 1555.

4. *Se la mia vita sete*

5. *Sconsolato mio core*

6. *Lasso ch'io ardo* – Francesco Petrarca, *Canzoniere*, 203. szonett

Más megzenésítések:

Adrian Willaert 1559-ben kiadott *Musica Nova* című kötetében is szerepel ez a szonett egy kétrészes madrigál szövegeként.

Jacopo Peri *Le Varie Musiche* kötete, mely 1-2-3 szólamú műveket tartalmaz, 1609-ben adták ki. Ez a megzenésítés egy énekszólamra és continuóra írott

Filippo di Monte 1580-ban kiadott első madrigálkötetében szerepel, mely ötszólamú megzenésítéseket tartalmaz.

Biagio Pesciolini első madrigálkötetében található, mely 5-6 szólamú műveket tartalmaz. A kötetet 1563-ban adták ki.

Marc'Antonio da Pordenone második, ötszólamú műveket tartalmazó madrigálkötetében szerepel. A kiadás éve 1567.

Bernardo Giacomini 1563-ban megjelent első madrigálkötetében található, mely ötszólamú műveket tartalmaz.

Jakob Hassler (Hans Leo Hassler fivére) 1600-ban megjelent hatszólamú madrigálkötetében szereplő egyik megzenésítése.

Bartoldi (Bartoldo) di Castelvetro első, négszólamú műveket tartalmazó madrigálkötetében található. 1544-ben jelent meg.

Aurelio La (Della) Faya második madrigálkötetének ötszólamú megzenésítése, 1579-es kiadás.

¹⁴ Emil Vogel: *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusic Italiens. Aus den Jahren 1500–1700. Band I–II.* (Hildesheim–New York: Georg Olms Verlag, 1972).

Alessandro Romano első megjelent kötete, az 1554-es *Le Vergine* 24. madrigálja.¹⁵ A kötet négyzólamú műveket tartalmaz.

Girolamo Scotto első madrigálkötetének kétszólamú megzenésítése. A gyűjteményt 1541-ben adták ki.

Dominico Maggiello második, ötszólamú madrigálkötetében jelenik meg ez a szöveg. A gyűjtemény 1568-ban jelent meg.

Marc'Antonio Pordenon 1567-ben közreadott második madrigálkötetének egyik szövege.

Bernardo Giacomini első, ötszólamú madrigálkötetében szereplő egyik mű készült erre a szövegre. A kötetet 1563-ban adták ki.

7. *Io mi parto cor mio*

Más megzenésítés:

Pietro Benedetti *Primo libro delle Musiche* c. monódikus stílusban írott kötetében szerepel, 1611.¹⁶

8. *Sospirati bei lumi*

9. *Occhi gratie d'Amore*

10. *Io parto ahi dura voce*

Más megzenésítés:

Antonio Brunelli 1-2-3 énekszólamra írott, 1614-ben kiadott *Scherzi, Arie, Canzonette e Madrigali* kötetében található madrigál.

11. *Amor la Donna mia*

12. *Mentre vaga Angioletta* – Giovanni Battista Guarini madrigálja, mely életében többször is megjelent kiadásban. Először 1585-ben Cesare Caporali egy válogatott verseskötetében, mely több költő verseit tartalmazta, majd 1590-ben Benedetto Varoli egy hasonló gyűjteményében. Kevésbé módosított változatban Guarini *Rime* című kötetében adta közre Giovanni Battista Ciotti 1598-ban,¹⁷ melyben ez a 145. számú madrigál.

Más megzenésítések:

Giorgio Florio első madrigálkötetében van, mely hatszólamú megzenésítéseket tartalmaz, 1589-ből.

Tiburtio Massaino 1604-es, hatszólamú műveket tartalmazó első madrigálkötetében van egy feldolgozás.

Francesco Turini 1629-ben kiadott harmadik, 5 szólamra írott madrigálkötetében található basso continuóval, mely chitarronéval megerősítve („*duplicato*”), melyet 3 énekszólam és két hegedű előadására szánt a szerző.

Claudio Monteverdi 1638-ban megjelent nyolcadik madrigálkötetében (*Madrigali guerrieri e amorosi*) szerepel ez a szöveg.

13. *Deh come posso*

¹⁵ Stefano La Via: „Alessandro Romano.” In: *Grove Music Online*.

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45360?q=alessandro+da+romano&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (a megtekintés dátuma: 2017.07.06.).

¹⁶ Maddalena Bonechi: „Il primo (1611) e il secondo (1613) libro delle *Musiche* di Pietro Benedetti, monodista fiorentino” *Philomusica on-line 11 – Saggi* (2012.) Pavia University Press

¹⁷ Richard Wistreich: „‘Inclosed in this tabernacle of flesh’: Body, Soul, and the Singing Voice.” *Journal of the Northern Renaissance*. 8 (2017): 1–27. 5.

14. *Ecco l'ora* – Giambattista Marino („cavalier Marino”) *La Lira/Le Rime* (1614-ben kiadott, 1592 és 1613 között keletkezett költeményei) – 100. madrigál

15. *Giunto è pur Lidia* – Giambattista Marino („cavalier Marino”) *La Lira/Le Rime* – 99. madrigál

Más megzenésítések:

Giovanni Boschetto Boschetti első, 1613-ban megjelent, 5 szólamra írott madrigálkötetében található a feldolgozás. A gyűjtemény utolsó két műve „*madrigali spirituali*”, azaz vallásos szövegű madrigál.

Antonio Cifra ötszólamú madrigálokot tartalmazó negyedik könyvében szerepel ez a szöveg, melyet 1617-ben adtak ki.

Pomponio Nenna ötödik, ötszólamú művekből álló madrigálkötetében jelent meg ennek a költeménynek a feldolgozása, mely gyűjteményből legkorábban csak 1612-es kiadás található, először 1603-ban jelent meg. (Nenna 1608-ban halt meg.)

Pietro Pace negyedik, 1614-ben kiadott madrigálkötetében szerepel ez a vers. A Gyűjtemény 4 szólamú műveket tartalmaz, amelyhez csembaló (vagy hasonló continuo hangszer) szólamot is írt. A kiadás éve 1614.

Vincenzo Ugolini második, 1615-ben kiadott, ötszólamú madrigálokot tartalmazó kötetében szerepel ez a költemény.

Girolamo Frescobaldi első madrigálkötetében szerepel, mely ötszólamú megzenésítéseket tartalmaz. A megjelenés éve 1608.

Heinrich Schütz 1611-ben megjelent *Olasz madrigálok* című ötszólamú műveket tartalmazó gyűjteményének egy darabját is erre a szövegre komponálta.

16. *Legasti anima mia*

Más megzenésítés:

Pomponio Nenna 1607-es, öt énekhangra írott hatodik madrigálkötetének egyik megzenésítése.

17. *Tu che pallido*

18. *Io amo, io ardo*

Más megzenésítés:

Bartolomeo Barbarini 1617-es, háromszólamú madrigálokot tartalmazó kötetéhez *basso continuo*t is előír chitarrone vagy csembaló közreműködésével, hogy akár minden szólamot játszassa a kísérő hangszer, és így szólómadrigálként is előadható legyen. Érdekesség, hogy ez a szöveg két különböző feldolgozásban szerepel a kötetben.

19. *Augelin che la voce*

Más megzenésítések:

Horatio (Orazio) Vecchi „*Il convito musicale*” („Zenei ünnep”) című kötetében 3–8 szólamú művek találhatók, melyből ez a szöveg ötszólamú változatban jelenik meg. A kötetet 1597-ben adták ki. (Ugyanebben az évben jelent meg a *L'Amfiparnaso* című madrigálkomédiája és a *Sacrarum cantionum liber* című gyűjteményének II. kötete is.)

Claudio Monteverdi hetedik, 1–6 szólamra komponált madrigálokot tartalmazó kötetében ez a vers háromszólamú (2 tenor és egy basszus) megzenésítésben fordul elő, amely mellett continuo szólam is szerepel. A két szöveg jelentősen nem, de egy-

két helyen eltér, s többnyire jelentésben árnyalatbéli különbségek vannak (például: „dille”/„canta” – „mondja”/„énekel”, „adora”/„onora” – „imádja”/„megbecsüli”). A kiadás éve 1619.

20. *O cor sempre dolente*

Más megzenésítések:

Egy 1621-ben Orvietóban kiadott, több szerző 1–4 szólamra írott darabjait tartalmazó gyűjteményben (*Canto primo: Ghirlandetta amorosa*) szerepel Giovanni Bernardino Nanino ezen a címen megjelent műve.

Biagio Tomasi öt szólamra írott első madrigálkötetében található, melyhez „clavicembalo spinetta” és más *continuo* hangszer kíséretet írt elő. A kiadás éve 1611.

21. *Dove misero mai* – Gabriello Chiabrera: *Scherzi III*.

Más megzenésítések:

Salamone Rossi Ebreo 1602-ben megjelent második, 5 szólamú madrigálokot tartalmazó kötetében található ennek a szövegnek a megzenésítése. A gyűjteményben *basso continuo* szólam is szerepel.

Annibale Gregori első, ötszólamú madrigálkötetének egy műve készült erre a szövegre. A kiadás éve 1617.

22. *Parto e partendo* – Alfred Noa fent említett kötetében „F. M. del M.” rövidítéssel jelölik a költőt, azonban ennél pontosabbat sajnos nem lehet tudni a költemény szerzőjéről.

Más megzenésítés:

Bartolomeo Barbarini 1606-os kiadású, szólóénekekre és chitarrone-csembalókíséretre vagy más kísérőhangszerekre írott *Aria* kötetében is megtalálható ez a szöveg. A gyűjteményben egy 2 tenorhangra írott *aria* is szerepel.

A szövegek más szerzőknél szinte minden esetben madrigálkötetekben találhatók, jellemzően többszólamú vokális művek. Ennek magyarázata egyrészt az, hogy többségében 1600 előtt keletkeztek, ugyanakkor főleg az 1600 után keletkezett műveknél előfordul, hogy basso continuo, lantkíséretet, illetve egyéb hangszeres közreműködést is jelölnek a szerzők. A korabeli gyakorlat szerint egy-egy szólam kiválhatott szólóénekesként, míg a többi szólamot hangszerek játszhatták, így előfordulhat, hogy akár öt- vagy hatszólamú madrigálok ilyen összetételben is megszólaltak. Egyes szerzők azonban – mint például Monteverdi is – már többé-kevésbé pontosan jelzik az előadói apparátusra vonatkozó elképzelésüket.

4.2. Zenei jellemzők

A kötetben szereplő művekben vagy nincsen, vagy egy *b* előjegyzés szerepel. Az utóbbi fordul elő többször, így gyakori a G-dór illetve a g-moll hangsor/hangnem – mint alaptonalitás – váltakozása. Ezek a következő művek:

Occhi soli d'Amore,
Ultimi miei sospiri,

*Se la mia vita sete,
Sconsolato mio core,
Io parto ahi dura voce,
Mentre vaga Angioletta,
Ecco l'ora,
Giunto è pur Lidia,
Legasti anima mia,
O cor sempre dolente.*

A többi egy *b* előjegyzésű mű vagy F-ión/dúr:

*Io mi parto cor mio,
Sospirati bei lumi,*

vagy d-eol/moll alaphangnemű:

Tu che pallido essangue,

illetve F-iónból/dúrból indul, és d-eolban/mollban fejeződik be:

*Io amo io ardo,
Parto e partendo.*

Az előjegyzés nélküli *ariák* vagy G-mixolíd:

*Interrotte speranze,
Occhi gratie d'Amore,
Deh come posso,
Dove misero mai,*

vagy a-eol/moll alaphangneműek:

Amor la Donna mia.

A kötetben két mű szerepel, amely előjegyzésváltást tartalmaz, a *Lasso ch'io ardo* és az *Augelin che la voce* című *aria*. Előbbi mű négy részből áll. Előjegyzés nélkül, a-eolban/mollban kezdődik, majd az első, 15 ütemes szakasz a-eolból d-eolba történő modulációja – és a zárlat – után (15. ütem) egy *b* előjegyzés szerint folytatódik (16–30. ütem). A harmadik rész (31–42. ütem) ismét előjegyzés nélküli, a szakasz harmadik ütemén ismét a-moll zárlat van, majd az első rész végéhez hasonlóan, a 41–42. ütemben – az utolsó rész előkészítéseképpen – ismét d-moll zárlat található. A negyedik rész a d-moll/eol tonalitásnak megfelelően újra egy *b* előjegyzésben olvasandó. Az *Augelin che la voce* kezdetű mű G-mixolíd (szintén előjegyzés nélküli) első része után a 17. ütemben egy *b* előjegyzésre vált, g-eolban/mollban folytatódik és zárul a mű, amely tulajdonképpen a későbbi *maggiore–minore* váltásnak megfelelő hangnemi kapcsolat megfelelője. Ezeknek az előjegyzésváltásoknak is tartalmi okai vannak melyről a részletesebb elemzéseknél ejtek szót.

Az fent bemutatott előjegyzések, illetve a kötetben szereplő művek alaphangnemének spektruma nem túlságosan széles, inkább azok hagyományosnak nevezhető használata is bizonyítja, hogy a középkori és reneszánsz zenei gondolkodás ebben a korszakban még mindig jelen van.

A kötetben szereplő művekben harmóniai szempontból túlnyomó részben az alaphelyzetű hármashangzatok a meghatározóak, ezenkívül a szextakkordok

használata is gyakori, és kevesebb kvart-szextakkord is előfordul. Szeptimhangzatok is találhatóak, vagy késleltetés eredményeképpen, vagy többnyire átmenő szeptimként, zárlat előtt – tulajdonképpen a később is használatos domináns–tonika viszonylatban. Zárlatokban a záró harmónia előtt nem csak az átmenő szeptimhangzatok gyakoriak, de a 3–4–4–3 (illetve a 3#–4–4–3#) mozgás is (például: *Lasso ch'io ardo* 15. ütem). Elvértve egy-egy kvint-szextakkord (például: *Sconsolato mio core* 13. ütem, 3. fél érték), vagy szeptimhangzat is megjelenik (a *Lasso ch'io ardo* kezdetű mű elemzése során több példát is bemutatok majd). Ezek a lant szólamaiban szerepelnek, a kottázott continuo szólama fölött nincsenek jelölve – ahogyan azt korábban a negyedik fejezetben bemutatam –, tehát számozott basszusról nem beszélhetünk, azonban a *Libro Secondo D'Arie* kötetben ezeket már a kottába bejegyzett számozással láthatjuk.

A zárlatok többségében – a kor hagyományainak megfelelően – dúr színezetűek, eol/moll vagy dór hangnemekben is, de esetenként előfordul kivétel, és moll záróakkorddal is találkozhatunk (például: *Lasso ch'io ardo* 41. ütem első harmóniája).

Valódi tercrokon kapcsolatok gyakran találhatóak a műveken belüli szakaszhatárokon, a záróakkord és az induló új motívum kezdő harmóniája között (például: *Lasso ch'io ardo* 18–19. ütem). Ritkábban más, nem zárlati helyeken is előfordul tercrokon harmóniaváltás, mint például az *Io mi parto cor mio* („Elhagylak, szívem”) kezdetű mű „*ahi dolor, ahi martiro*” („ó fájdalom, ó gyötrelmem”) szövegrésznél (14–15. ütem), ahol C-dúr szextakkordot E-dúr szextakkord követ, ami hirtelen e-mollra vált, majd H-dúr akkord után e-mollon is zár. Ezek a helyeken a tercrokon, vagy éppen a *maggiore–minore* váltás miatt keresztállások is előfordulnak.

Disszonanciák leggyakrabban késleltetések miatt keletkeznek – természetesen, a szöveg kifejezése érdekében. Előfordul, hogy szinte egész frázison keresztül szinkópáló ritmus halad, ahol az énekszólamot késlelteti az akkordkíséret fölött. (például: *Lasso ch'io ardo* 10–11. ütem).

Kromatikusan haladó dallammal – a XVI. századi madrigálszerzők műveire hasonlóan – általában a szerelmi gyötörődés, szenvedés kifejezésekor találkozhatunk. Például a *Sconsolato mio core* („Szomorú az én szívem”) kezdetű mű 7. ütemében a „*dolore*” („fájdalom”) szót az énekszólamban lefelé hajló kromatikával jeleníti meg. A *Deh, come posso, oh Dio* („Jaj, hogyan tudnám, ó, Istenem”) kezdetű mű 4. ütemében a „*pianti*” („sírások”) szó kifejező ábrázolása érdekében felfelé tartó kromatika hallható. A 4. fejezetben bemutatott „*moro*” („meghalok”) szó ugyancsak így jelenik meg (15. kottapélda).

A basszus szólamra, de a lant többi szólamára sem jellemző a fürge mozgás, a művek többségében hosszú értékekben mozognak a kísérő hangszerek szólamai, általában a legkisebb ritmusérték a negyed, csak egy-két negyed érték erejéig fordul elő nyolcad hang, többnyire átmenőhangként. Egy kivételt lehet találni a kötetben, a fent említett *Deh, come posso* kezdetű darab legvégén. A „*Dolorosa mia sorte, se consolarmi può sol pianto e morte*”(„Fájdalmas a sorsom, ha megnyugtani csak a sírás és a halál képes”) szövegrész „*sol pianto*” („csak a sírás”) szakaszán nyolcad-,

sőt tizenhatodmozgás is szerepel a basszusban, amihez a lant felső szólama is társul, mintegy visszhangozva az énekszólamban előtte lévő felfutó motívumot, miközben az énekszólám hosszú értéket tart. Itt tehát a kíséretben a „nyugtalanság”, az énekszólamban pedig ezzel egy időben a „megnyugvás” kerül kifejezésre.

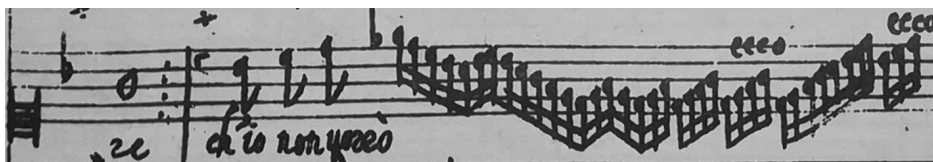
A kötetben szereplő művek énekszólamának ambitusa nagyrészt egyvonalas „c” és kétvonalas „f” hangok között mozog, valamint, ritkábban ugyan, de többször előfordul kétvonalas „g” hang is (9., 20., 21., 28., 29., 31.o.). Nem ritka, hogy egy-egy futam során a mű szinte egész hangkészletét használja, így gyakran decima, vagy undecima hangköz terjedelmet is bejár (például: *Occhi soli d'Amore* 28. ütem d'–f", *Interrotte speranze* 33. ütem c'–e", *Se la mia vita sete* 9. ütem d'–f", *Lasso ch'io ardo* 22. és 50. ütem stb.).

A címben megjelenő „*passeggiate*” szó – ahogyan erről a 3. fejezetben részletesebben is szó esett –, a hosszú, kiírt díszítésekre utal. Az átírásról szóló (4.) fejezetben részletesebben kitértem arra, hogy az énekszólám lejegyzésében az eredeti kiadásban a száraz és a gerendák következetesen a szöveghez igazodnak, illetve a *passaggio* részeken egy-egy motívumegység helyezkedik el egy gerenda alatt, ami talán a mai szemnek szokatlan, mert így gyakran előfordul, hogy egy-egy tizenhatod menet nem az ütemsúlynak, vagy metrum szerinti ütemegységnek megfelelően tartozik egybe. Ugyanakkor ez igazán informatív a gyakorlati megvalósítás, frazeálás tekintetében.

E darabok jellemzője a már említett, szöveget kifejező madrigalizmus, valamint a nagy hangterjedelem és a virtuóz futamok. Előfordul, hogy egy szó kifejezése érdekében, vagy egy-egy *passaggiót* követően az énekesnek oktávnál nagyobb, akár duodecima ugrást is ki kell énekelnie – utóbbira példa általában a művek zárlati részén található.¹⁸ A *passaggio* díszítések, természetesen, mindig valamely fontos szó kiemelése érdekében hangzanak el, legyen annak pozitív vagy negatív tartalma. Azonban nem csupán eme ornamentika, de a XVII. század elején kedvelt többi, kisebb léptékű díszítés is megjelenik a kötetben. Jellemző például zárlatok előtt a gyors hangismétlés (*trillo*),¹⁹ vagy a gyors skálamenetek, melyek előadásában az énekesnek minden hangot a torokból el kell választania (*gorgia*), de találunk egyetlen kiírt, dinamikára vonatkoztatható visszhang-effektust is. Ez az *Ultimi miei sospiri* („Az utolsó sóhajaim”) kezdetű mű utolsóelőtti ütemében van, ahol először egy négyhangos, majd egy háromhangos motívum ismétlődik, s mindkettőnek a második megszólalása fölött jelezve van, a kottában, hogy az ekhó („*ecco*”).

¹⁸ Például: *Libro Primo Di Arie Passeggiate: Tu, che pallido* (32–33. ütem); *Parto e partendo* (4. és utolsó ütem). A *Libro Primo Di Motetti Passeggiate* kötetben is szép számmal található erre példa, amelyeket majd a 6. fejezetben mutatok be.

¹⁹ Ezt a kifejezést a korabeli leírások is több jelentéssel említik. In: Carter, Stewart A.: „Ornaments. 4. Italy, 1600–50.” In: *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/49928pg4#F921797> (a megtekintés dátuma: 2013.05.25.).



21. kottapélda: G. G. Kapsberger: *Libro Primo Di Arie Passeggiate* – *Ultimi miei sospiri*, énekszólam – fakszimile 16–17. ütem

Mindezekon kívül egyetlen kiírt – és nem kottázott – jelzést találunk, egy „t” betűt a *Lasso ch'io ardo* („Jaj, lángolok”) kezdetű mű 4. ütemének énekszólama fölött, mely – tekintettel a zárlati fordulatra is – nagy valószínűség szerint *trillóra* utal – elképzelhető, hogy ez is utólagos bejegyzés a kottában.



22. kottapélda: G. G. Kapsberger: *Libro Primo Di Arie Passeggiate* – *Lasso ch'io ardo*, énekszólam – fakszimile 1–4. ütem

Az *Interrotte speranze* („Megszakadt remények”) kezdetű darab egyedülálló a kötetben abból a szempontból, hogy ez az egyetlen a sorozatban, amely hangszeres közjátékot, *ritornellót* tartalmaz. Ezek a rövid hangszeres szakaszok a szonett négy versszaka közé ékelődnek be, meg-megszakítva a szöveget. Tulajdonképpen ez is a madrigalizmus egy formája.

A *Dove misero mai* („Hová tűntek”) szintén kivételt képez, ugyanis ennek a műnek az énekszólama az eredeti kottában (is) basszuskulcsban van lejegyezve, míg a kötetben szereplő összes többi darab énekszólama szopránkulcsban található.

A részletesen elemzett műveket a fent említett jellemzők, valamint a korszakban előforduló zenei stílusjegyek alapján vizsgáltam meg, mely szempontok összegezve a következők:

- tonális-modális rendszer jelenléte
- dallambéli jellegzetességek, *passaggiók* (mint kiírt díszítések) alkalmazása
- kromatika: tercrokon harmóniák között vagy színező átmenőhangként (madrigalizmus)
- metrumváltás
- késleltetések és egyéb disszonanciák – szinkópáló mozgás
- keresztállás
- moll terces zárlatok
- négyeshangzatok
- tartalom – zenei jellemzők – forma – előadásmód.

4.3. Műlemzések

4.3.1. *Occhi soli d'Amore*

A részletesebb bemutatást a kötet első darabjával kezdem, amelyen több fent említett stílusjegy is megfigyelhető. Szövege a következő:

*Occhi, soli d'Amore
pietos 'a'miei martiri,
voi mi pascesti un tempo
di quel soave ardore
che vien da vostri giri,
hor che volgete altrove
i vostri sguardi e non mi date aita,
di qual cibo sarà l'alma nudrita?*

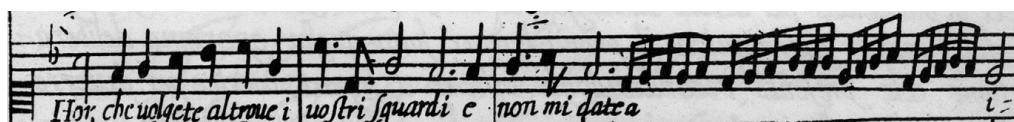
*Già mi manca il vigore,
già mi comincio a languire,
già mi sento morire
ch'amoroso digiun non soffre il core.
Luci care et amate,
se'l mio morir bramate,
mirate, ecco, ch'io moro,
e morendo v'honoro.*

Szemeid, a Szerelem két iker-napja,
melyek könnyöretések szenvedéseim iránt,
egykor pillantások
édes hevével
tápláltak engem,
de most elfordítjátok tekinteteket,
és nem kínáltok nekem segítséget –
milyen étellel tápláljam hát lelkem?

Már erőm elhagy,
már egyre csak sápadok,
már úgy érzem, meghalok,
szerelmed hiányát szívem nem képes elviselni.
Kedves és szeretett napsugaraim,
ha halálomat kívánjátok,
nézzétek, íme, meghalok,
s haldokolva is titeket dicsőítelek.²⁰

²⁰ Saját fordítás.

A versben megfigyelhetőek a madrigál – mint versforma – jellemzői: a nyolcsoros versszakok, és azon belül a hét és tizenegy szótagos sorok váltakozása. A páros lüktetésű mű – Kapsberger feldolgozása – több kisebb egységre bontható (zeneileg 1–2 ütemenként található kisebb zárlat), s bár nem jellemzőek a hirtelen, szélsőséges váltások, a szöveg tartalmának megfelelően két legjelentősebb tagolási pont van: a vers ötödik sora után (7. ü. után), valamint az utolsó négy sora előtt (20. ü. előtt). Tartalmilag a két szélső szakasz ellensúlyozza a szöveg középső, „szenvedő” részét – noha végül az elhagyott szerelmes fájdalomra nem múlik el, önfeláldozó halála által mégis megnyugvást talál. Már a mű első félmondatában több kifejező zenei eszköz is szembeötlik: az „*Amore*” („szerelem”) szót G-dúr harmóniára édesíti a szerző – s a dúr terchangja az énekszólamban is hallható –, de rögtön visszatér a kisterc, s a „*pietos’ a’ miei martiri*” („könyörületes szenvedésem iránt”) szövegnél pedig kirajzolódik az első *passaggio*. Ezután rövid, szintén e korra jellemző, deklamáló stílusú éneklés következik. Rövidebb díszítések találhatók a következő két ütemben is: „*ardore*” („hév”) – ez itt a legintenzívebb jelentésű kifejezés – és a „*che vien da vostri giri*” („ami pillantásodból ered”). Hosszabb ornamentika az „*aita*” („segítség”) szó éneklésekor hallható, amikor is az énekes azt panaszolja, hogy kedvese arcát elfordította tőle, így pillantásai már nem nyújtanak neki segítséget. Ebben az ütemben (10.) is érdemes megfigyelni az faksimile kiadás énekszólamának kottaképét, ugyanis itt is jól látható, például, hogy a szerző aszerint alkalmazta a gerendákat, ahogyan az egyes motívumelemek összetartozónak tekinthetők, de amelyek nem esnek egybe az ütemegységekkel.



23. kottapélda: G. G. Kapsberger: *Libro Primo Di Arie Passeggiate* – *Occhi soli d’Amore*, énekszólam – faksimile 8–10. ütem

Újabb figyelemre méltó zenei eszközt használ a szerző a „*soffre*” („szenved”) szó ismétlésekor, amelyet kisnyújtott ritmusokkal díszít, ez a *ribattuta di golo*.²¹ Hosszú *passeggiók* terén a dallam a mű utolsó részében bontakozik ki igazán: „*se’l mio morir bramate, / mirate, ecco, ch’io moro, / e morendo v’honoro*” – „ha halálomat kívánjátok, / nézzétek, íme, meghalok, / s halálomban is titeket dicsőítelek”. A szövegismétlés szintén a mondanivaló kiemelésére szolgál – itt az utolsóelőtti sor szövege kétszer (a 25. ütemben eltolt ritmus is segíti a kiemelést), az utolsó soré pedig háromszor is elhangzik. Ez utóbbi első alkalommal (26. ü.) rövidebb, utolsó alkalommal (28. ütemtől) azonban hetvennél is több hangból álló – *gorgiát* és *trillót* alkalmazó – *passaggio* „tiszteli meg” a Kedves szeretett szeméit.

Harmóniai-hangnemi szempontból a két szélső rész nem nagyon változatos: az első 7 ütem a g-moll tonalitást csak a 6. ütemben hagyja el, ahol egy rövid időre c-

²¹ Lásd a 3. fejezet díszítési technikákról szóló részében.

moll felé tér ki. A 20. ütemtől az alaphangnem (g-moll) és az F-dúr/d-moll váltakozik. A középső szakasz, ezen belül is a második versszak kezdete az, ahol különleges harmóniaváltásokkal, kromatikus lépésekkel és hangnemi bizonytalansággal találkozunk. Ahogy ezt a kromatikus lehajlást meghallja (13. ü.), szinte megszédül az ember – így ábrázolja, amint „elhagyott erőm”. Két ütemmel később a „*morire*” („haldoklom”) szó megfestésére felfelé haladó kromatikus menetet ír, s végül a hangnemi bizonytalanságok után a 15. ütemben d-moll zárlatot találunk. A következő ütemek rövid c-moll és g-moll kitérője után a középső rész a 19. ütemben végül d-mollban zár.

A kíséretben a zárlati részekben szinte mindig megtalálható a 4–3-as késleltetés,²² illetve két átmenőszéptimet is találunk a két legjelentősebb zárlati ütemeiben (19., 29. ü.). A régi, XVI. századi zeneszerzési nyelvhez híven a zárlati harmóniák terce – amennyiben tartalmazznak –, mint említettük, mindig nagy, tehát a zárlati harmónia moll – vagy dór – hangnemben is dúr akkord. Ez alól kivételt a műveken belüli zárlati helyeken lehet találni. A zárlati dúr harmóniák után gyakran a következő akkord az azonos alapú moll, ebből adódóan a lant szólamaiban előfordul keresztállás. A fejezet elején említettem, hogy az alaphármas harmóniakon kívül előfordulnak szext- és kvart-szextakkordok is – ez ebben a műben is megfigyelhető.²³ Ahogyan a 4. fejezet kötőívvel foglalkozó részében említettem, e műnek az énekszólamában is gyakori, hogy az utolsó szótag nem a konzonáns záróhangra, hanem az azt megelőző hangra érkezik (*antizipazione della syllaba*), így tulajdonképpen a záróhang súlytalanná válik (15. ü.: „*morire*”, 24. ü.: „*moro*”, 29. ü.: „*v'honoro*”).

4.3.2. *Tu che pallido essangue*

A kötet e darabjának különlegessége, hogy párbeszéd jelenik meg benne. Azonban nem egy szerelmespár találkozása ez, csupán a pár egyik tagja jelenik meg, és valaki, aki látja szenvedését, megszólítja. Az elhagyott, vagy kedvesétől elválasztott szerelmes reménykedik, hogy szerelmesével valaha még újra egymásra találnak.

*„Tu, che pallido essangue,
sospirato e dolente,
Muto, gelido, ardente,
Immobile qual sasso,
sempre misero piangi,
Chi sei, squallido tanto e così lasso?
Qual può si fera sorte
Render un huom mortal tal senza morte?”*

„Un amante son io,

²² 4–3-as késleltetés: 6., 7., 10., 11., 15., 16., 17., 26. ü.

²³ Szextakkordok átmenő-harmóniaként: 3., 5., 10., 11., 15., 16., 26.ü. Súlyosabb ütemrészen: 14., 20., 23., 24., 27. ü. Kvart-szextakkord: 14., 27. ü.

*lungi dal'Amor mio.
 Tu, s'amante non sei,
 e se lungi non sei dal tuo desio,
 non miri i dolor'miei.
 E s'io non moro
 è perchè spero un giorno
 far al mio caro ben dolce ritorno.”*

„Te, aki sápadt és halovány vagy,
 sóhajtozó és fájdalommal telt,
 Néma, fagyos, égő,
 Mozdulatlan, mint a kő,
 Mindig nyomorúságosan/szerencsétlenül sírsz,
 Ki vagy te, ki ily magányos és ily elhagyott/szánni való?
 Milyen kegyetlen sors az, amely
 Halottá változtat valakit anélkül, hogy megölné?”

„Egy szerelmes vagyok,
 messze a Szerelmentől.
 Te, hogyha nem vagy szerelmes,
 és ha nem vagy távol a vágyadtól,
 Nem látod fájdalmam.
 És ha nem halok meg,
 azért nem, mert reménykedem, egy napon
 szép kedvesemhez lesz még édes visszatérésem.”²⁴

A d-eol/moll alaphangnemű mű két részből áll, a két szereplőnek, illetve a két versszaknak, a párbeszédnek megfelelően. Bár a két versszak hossza megegyezik, az első rövidebb részt (1–11. ütem), amelyben a külső szemlélő (barát) szólal meg, jóval terjedelmesebb (23 ütemes) második egység követ, amely a gyötrődő szerelmes szakasza. A mű két részét kettősvonal választja el egymástól. Az első szakasz – minthogy a beszélő tulajdonképpen kívülálló, és érzelmileg nem érintett – végig egyszerű, szövegszerű. Deklamáló, recitáló stílus és előadásmód jellemzi – ennek megfelelően a versszak első hat sorában feltűnően sok a hangismétlés. Az első kérdés kezdetekor magasabb regiszterbe kerül az énekszólam, majd a második kérdésnél vált kissé dinamikusabbra a zene, nem csak az énekszólamban, de a lant és a *continuo* szólamai is követik a negyed értékekben mozgó dallamot. Két kromatikus átmenőhang (fisz) található az első részben, minkét helyen szövegfestés eszközeként. Első alkalommal a „*sospiroso*” („sóhajtozó”) kifejezésére alkalmazva, majd a „*piangi*” („sírsz”) első elhangzásakor. Érdemes megfigyelni, hogy itt mindkét esetben felfelé irányul a kromatika, noha a „sírní” szó esetében gyakran találkozni lefelé történő kromatikával is. A mű első felében egyetlen szövegi kiemelés, rövid

²⁴ Saját fordítás.

szövegismétlés van, ami éppen az előbb említett „*sempre misero piangi*” („mindig nyomorúságosan/szerencsétlenül sírsz”) szövegrész. Ebben a tizenegy ütemes szakaszban, dallamvezetés szempontjából, megfigyelhető a hexachord rendszerű gondolkodás hagyománya is. A két kromatikus átmenőhangot kivéve, a *naturale* és *molle* hexachordokban mozog, ezek hangkészletét használja a dallam. A hangterjedelem csupán egy oktáv. A hajlítással megelőlegzett záróhang, a súlytalan helyen kimondott záró szótag az ötödik verssor végén itt is megfigyelhető. A szakaszban csupán két szextakkordot találunk, a többi harmónia mind alaphelyzetű. Az első a második ütemben, éppen a kromatikus szakaszra esik, ahol a D-dúr akkordot G-dúr szextakkord követi. A második a 6. ütem végén található, egy 7–6-os késleltetéssel elért g-moll szext után fríges zárlattal A-dúr akkordon fejeződik be a mondat. Ez az autentikus harmóniakapcsolat érzetre olyan, mint a későbbiekben gyakran használt IV⁶–V# kapcsolat (d-moll szerint értelmezve). Az A-dúr akkordot azonban, az új mondat elején, valódi tercrokron F-dúr harmónia követi. Az első szakasz végül F-dúrban/ióban ér véget.

Ezzel szemben a második rész, amikor a szerelmes beszél, az a tartalomnak és a beszélő lelkiállapotának megfelelően sokkal mozgalmasabb, virtuózabb és szélsőségesebb mind ritmikai szempontból – nem csupán az énekszólám ritmikáját tekintve, de a harmóniaváltás ritmusa is sűrűbbé válik –, mind pedig regiszterhasználat szempontjából. Az első öt verssor előadásmód tekintetében hasonlít ugyan az első részhez, vagyis beszédszerű, de kiemelkedik az eddigiekhez képest, általában magasabb regiszterben jár, ezzel is segítve érzelmdúsabb szöveg kifejezését. Bár az énekszólám magasabban indul, az első rész F-dúr záróakkordja után visszatér a kezdeti d-moll (ez lesz a meghatározó a második részben), ami viszont bánatosabb, komorabb hangvételt ad a folytatásnak. A vers 6–8. sora kétszer hangzik el, és *passaggio* szakaszokat tartalmaz, először a „*dolce*” („édes”), majd a „*caro*” („kedves”) szó elhangzásakor is. A zenei anyag, a harmóniák és a dallam váza tulajdonképpen mindkétszer ugyanaz, csak a második megszólalás még sokkal díszítettebb, mint az első alkalommal. A *passaggió*ban felsorakoztatja szinte az összes lehetséges díszítésfajtát. Leggyakrabban a *trillo* és a *ribattuta di gola* díszítésekkel találkozunk.

Látható – és hallható –, hogy mennyire alkalmas és megfelelő ez a zenei eszköztár arra, hogy mind a szavak konkrét jelentését, mind a szöveg tágabb értelemben vett tartalmát minél pontosabban érzékeltesse. A két rész kontrasztja, a recitáló énekmod, az egyes kiemelt szavak megrajzolása (akár dallami, akár harmóniai szempontból), a regiszterváltások mind arra hivatottak, hogy a szenvedő, elhagyott szerelmes fájdalmát, valamint a szeretett kedveshez fűződő gyengéd érzelmeit minél kifejezőbben ábrázolják.

4.3.3. *Lasso ch'io ardo* – összehasonlító elemzés Jacopo Peri azonos című művével

A kötetben szereplő hatodik darab, a Petrarca szonettre írott *Lasso, ch'io ardo* népszerű szöveg volt a zeneszerzők körében. Ezek közül Jacopo Peri (1561–1633)

megzenésítésével vetem össze Kapsberger művét, mivel előbbi szintén egy énekszólámra és *basso continuo*óra készült, valamint Peri kötete kiadásának éve is (1609) közel esik a *Libro Primo Di Arie Passeggiate* megjelenésének évéhez.

A római születésű Periről a firenzei Camerata társaság kapcsán már szót ejtettem. Ő a modern stílus egyik képviselője, s egy új, kialakulófélben lévő műfaj, az opera atyja. Nevéhez köthető az első teljes fennmaradt „*dramma per musica*” („zenedráma”), az *Euridice* (1600), valamint a két évvel korábban bemutatott *Dafne* is, melynek zenéjéből csak töredékek maradtak fenn. Mindkét mű Rinuccini szövegére készült.²⁵

Peri *Le varie musiche* című kötetében és Kapsberger *Aria* gyűjteményében megzenésített, Petrarca *Daloskönyvének* 203. szonettje így hangzik:

*Lasso, ch'io ardo et altri non mel crede,
Sì²⁶ crede ogni uom se non sola colei
che sovr'ogni altra, et ch'i' sola, vorrei:
ella non par che 'l creda, et sì sel vede.*

*Infinita bellezza et poca fede,
non vedete voi 'l cor nelli occhi miei?
Se non fusse mia stella, i' pur devrei²⁷
al fonte di pietà trovar mercede.*

*Quest'arder mio, di che vi cal sì poco,
e i vostri honori, in mie rime diffusi,
ne porian infiammar fors'anchor mille:*

*Ch'i' veggio nel penser, dolce mio foco,
fredda una lingua et duo belli occhi chiusi
rimaner, dopo noi, pien' di faville.*

Jaj, lángolok, de el nem hiszi más itt;
vagy inkább: elhiszik, csak az nem éppen,
ki – szeretném – leginkább higgye nékem;
nem hiszi, pedig önként kiviláglik.

Asszony, sugárzó szépség s halavány hit,
nem látod szívem szemem tükörében?
Balcsillag alatt ne állnék csak – érzem –,
irgalmad kútján enyhülnék parányit.

Pedig, mellyel te nem törődsz, a lángom

²⁵ Orselli – Rescigno – Garavaglia – Tedeschi – Lise – Celletti: *Az opera születése*. I.m., 12.

²⁶ Kapsbergernél: „s' il”.

²⁷ Kapsbergernél és Perinél is „dovrei” szerepel.

s dicséreted szétszálló rímeimben
talán ezer mást is fölgyújtának.

Mert, édes Tüzem, jó előre látom:
dermedjen ajk, záruljon bár a szép szem,
túlélnek minket mint gyújtó zsarátnok.²⁸

Petrarca költeményei közül – ahogyan az a feldolgozások számából is jól látható – ez a szonett is igen népszerű volt a zeneszerzők körében: csupán az 1500-as évek második felében legalább egy tucat zenemű készült erre a szövegre. A költemény alapézését a petrarcai szonettek gyakran jellemző viszonzatlan, heves szerelmi vágyakozás adja, melyet a vers végén mintegy kifogyhatatlan, örökkévaló, földi dolgokon túlmutató érzelemként jelenít meg.

A Peri-féle megzenésítés sokkal inkább szillabikus, inkább „*recitar cantando*” (énekeltszólás), mint „*passeggiato*”, jellemzően a zárlatok előtt használ passaggiókat. Peri egész *Le Varie Musiche* című kötetére ez jellemző: nem tartalmaz túl sok és hosszú futamot, ornamenseket. Ebben a tekintetben Kapsberger második áriakötete stílusában közelebb áll Peri 1609-es kiadású gyűjteményéhez. Kapsberger megzenésítése azonban a kötet talán egyik legdíszítettebb darabja.

A másik fő különbség a két mű kiadása között az, hogy míg a Kapsberger-féle kötetben nem szerepel számozott basszus, addig Peri gyűjteményében már sok erre vonatkozó jelzéssel találkozunk.

Mindkét változat, a szonett versszakainak megfelelően, jól elkülöníthetően négy részből áll, melyeket Peri kiadásában kettősvonal, Kapsberger kottájában pedig *fermata* jelez. Ahogyan erre fentebb már kitértem, Kapsbergernél a négy versszakban váltakozik az előjegyzés: az első és harmadik versszakban nincsen – így többnyire a-moll/eol –, míg a másodikban és negyedikben egy „b” előjegyzés van – javarészt d-moll/eol hangkészlettel találkozunk. Perinél, noha nem szerepel előjegyzés a kottában, gyakran használja az egy „b”-s hangkészletet is, így gyakran a d-dór/eol a meghatározó, de a-fríg (első versszak vége), a-eol (negyedik versszak), g-eol vagy g-dór (harmadik versszak) is előfordul. A dallamvezetés, illetve ebből következően a modusok szintén a hexachord-rendszerben gyökereznek: például 1b-s hangkészlet után felfelé nyitva a dallamot „esz” hangig halad az énekszólás, ami a hexachordum molle mutációja, még ha a harmóniák alkalmazása, természetesen, nem is XV. századi rend szerint történik.

Szövegismétléseket mindkét megzenésítésben találunk, de Kapsberger változatában többször és következetesen fordul elő, s ez a zenei formát is meghatározza. Minden versszak utolsó sorának vége (öt szótagnyi rész) ismétlődik, majd azon túl ez a kibővült utolsó sor ismét elhangzik. Zenei anyagát tekintve a második megszólalás az első variációja, díszítettebb ismétlése. Minden további versszak szövegének e kibővített utolsó sora az első versszak végén elhangzó zenei anyag variált, ritornell-szerű visszatérése. Perinél csupán a vers utolsó sora

²⁸ Szedő Dénes fordítása.

ismétlődik, a két megszólalás zenei anyaga azonban különböző – másodsorú díszítettebb dallam jelenik meg, amely azonban harmóniai és dallami szempontból sem az első megszólalás variációja. Ezen a szakaszon megváltozik az énekszólam és a basszus korábbi viszonya is. Eddig az énekszólam volt mozgalmasabb, a basszus nyugodt, többnyire hosszú ritmusértékeket játszva támasza volt a dallamnak és a harmóniáknak. A „*rimaner*” szövegrésztől kezdve azonban komplementer ritmus jellemző a basszus és az énekszólam között: az először elhangzó „*pien*” („teli”) szó az eddigi rövidebb ritmusértékekkel szemben hosszú értéken szólal meg, amelyet a basszus „tölt meg” gyorsan mozgó szólamként. A szöveg ismétlésekor a két szólam között felváltva háromszor jelentkezik még ugyanez a szerkesztés. Madrigalizmusra szép példákat találunk a második és a harmadik versszak végén is – mindkét helyen hosszabb futamok előzik meg a zárlatot. Először az „*al fonte di pietà trovar mercede*” szöveg részen, ahol a „*pietà*” („irgalom”) szó C-dúr harmónia után g-mollra lágyul, melynek terce éppen az énekszólamba kerül. Ezután a „*trovar*” („találnék”) szót fürgé *passaggio*-val vezeti fel, s majd miután a kétvonalas „e” hangot elérve azt hosszabb értékben kitartja, a „*mercede*” („enyhülést/jutalmat”) szóra lefelé irányuló szeptimugrással érkezve a megnyugvás még kifejezőbb. A harmadik versszak végi „*infiammar*” („meggyújt/fölgyújt”) szó futamában a szerelem lángjai jelennek meg.

Kapsberger változatában több szövegi kiemelést vagy madrigalizmust is érdemes megfigyelni. A mű első megszólalása („*lasso, ch'io ardo*” – „jaj, úgy égek”) tulajdonképpen egy nagy sóhaj, amelyet az emelkedő, majd ereszkedő dallamvezetéssel, a hosszú értékekkel és a szinkópáló ritmus eredményezte diszsonanciával (7–6-os késleltetés) fejez ki, s majd csak ezt követi a hevesebb, intenzívebb lánghatás, gyors futamokkal. A második versszak elején (16. ütemtől), az „*infinita bellezza*” („végtelen szépség”) szövegrésznél – ahol a szerelmes az imádott hölgyhöz fordul és megszólítja – a lelkület- és hangulatváltozást a regiszter- és a *maggiore–minore* harmóniaváltás mellett a nagyobb ritmusértékekben történő recitatív énekmód teszi még érzékletesebbé. Sőt, az énekes csak a *chitarrone* d-moll akkordjának megszólalása után lép be, és szólama nem csupán magasabb regiszterbe kerül (kis decima különbség van a záró- és kezdőhang között), de a harmónia tercét énekli, amely puha, fájdalmas hangvételt eredményez. Ugyanebben a versszakban a „*negl'occhi miei*” („szemeimben”) szövegen – amely valójában a szerelmes szívének titkait tükrözi – hosszú díszített *passaggio* mutatkozik. Ezen a helyen dallamvezetés szempontjából szintén figyelemreméltó, hogy a 22. ütem elején, amikor csak egy hanggal halad kétvonalas „d” fölé az énekszólam, akkor „esz” hangot, amikor pedig magasabbra fut a dallam (kétvonalas „f”-ig), akkor pedig „e” hangot használ. Ez szintén a hexachord rendszer hagyományain alapuló dallamvezetés (a hexachordum molle mutációja).

A visszatérő szakaszok díszített, variáltan ismételt részei mellett főként az első versszak középső része („*se non sola colei / che sovr'ogni altra, et ch'i' sola, vorrei*”) és a harmadik versszak első fele („*quest'arder mio, di che vi cal sì poco, / e i vostri honori*”) bővelkedik díszített futamokban.

Harmóniai szempontból mindkét feldolgozásban található figyelemreméltó akkord vagy fordulat. Perinél rögtön a mű első négy üteme izgalmas: az A-dúr – D-dúr – C-dúr⁶ – F-dúr harmóniament önmagában még nem olyan különleges, de a D-dúr harmónia fölött megjelenő „b” hang, majd a 4–3#-as mozgás g-moll tonalitást erősít, azonban ezt a harmóniát (g-moll) nem hozza, helyette C-dúr szextet, majd F-dúrt találunk, s a 3–4. ütemben az utóbbit (F-dúr) mint hangnemet is megerősíti. Valódi tercrokon harmóniakapcsolat található a második versszak első két verssora között: az oly nagyon áhított szerelmébe vetett „hit” álmképéből és fényességéből (D-dúr harmónia) a földi valóságba esik vissza (B-dúr harmónia), ahol a csodált és szeretett hölgy nem veszi észre – vagy nem vesz róla tudomást. Érdekes még, hogy Peri megzenésítésében a mű utolsó harmóniájában nem látható a basszus fölött kereszt, amely pikárdiai terces zárlatra utalna. Ez valószínűleg nem véletlen, mert a műben – és a kötet többi darabjában is – végig található dúr hangzatra utaló jelölés. Ugyanakkor lehetséges, hogy az előadók szabadon dönthetnek erről – például, ha az a zenei környezet, a folytatás megkívánja a dúr harmóniát –, tekintettel arra, hogy ebben az időszakban inkább a dúr zárlat volt a bevett gyakorlat. Azonban Kapsberger művében is – ha nem is a darab végén, vagy nagyobb formai határon – található moll zárlat. Az utoljára megszólaló visszatérő rész 49. ütemének második harmóniája, az előző megszólalásoktól eltérően, D-dúr helyett d-moll akkord.

A kötetben szereplő többi művel ellentétben Kapsberger e darabjában különösen sok szeptimakkord található. Növeli ugyan a számot, hogy a visszatérő részek ugyanazon szakaszain szinte mindig szeptimakkord van, azonban nem mindig pontosan ugyanúgy. A 11. ütemben – a mű első üteméhez hasonlóan – az énekszólam szinkópáló ritmusa következtében 7–6-os késleltetés-sorozat van, amelyhez a „g” basszus fölött csatlakozik a lant egyik szólama is, ezzel erősítve az énekszólamot és előkészítve a zárlatot. A második és negyedik versszaknak az előbbi helynek megfelelő részén (26. és 48. ütem), az első megszólaláshoz hasonlóan találkozunk a „g” basszus fölötti szeptimakkorddal, ám annyi változással, hogy kimarad előtte az „a” hang a basszusban (így a d-moll kvart-szext akkord is), illetve a szinkópáló láncolat, amely a disszonancia sorozatot eredményezte. A harmadik versszakban (37. ütem) a „*fors'ancor*” szövegrészen ezúttal megmarad a basszus „a” hangja, azonban itt d-moll kvart-szext helyett A-dúr szeptim előzi meg a G⁷-et, amelyet itt nem is old a következő negyeden szextakkordra, hanem rögtön az A-dúr akkord következik (4–3-as késleltetéssel). Ezek a szinkópáló ritmus eredményeképpen és a nem átmenőakkordként alkalmazott szeptimakkordok a hármashangzatokhoz képest igen disszonáns hangzást eredményeznek, amely a feszültségkeltés és -fenntartás egyik eszköze. A versszakok végén – a másodikat kivéve – a zárlatok előtt szintén előfordulnak szeptimakkordok. Az első és negyedik versszakban (15. és 52. ütem) átmenőszeptim van közvetlenül a záró harmónia előtti A-dúr akkordban (utóbbi az első augmentált változata). A harmadik versszak végén (42. ütem) pedig a 3#–4–4–3#-as figuráció alatt 7–6–5-ös mozgással díszíti a záró akkordot megelőző A-dúr harmóniát, amelyet az 51. ütem végén lévő g-moll akkordhoz szintén átmenőszeptimmal köti. Mindezek mellett még egy zárlati helyen, a 6. ütem végén található átmenőszeptim.

Az első versszakban a „*sovr'ogni altra*” szövegrész (7–8. ütem) – amely arról szól, hogy nem azt szeretné, hogy mindenki észrevegye szerelmes énekét, hanem mindenekelőtt csakis a szeretett hölgy figyelmét szeretné magára vonni – bizonytalanságérzést keltő szextakkordokkal jelenik meg: cisz-szűkített⁶ – G-dúr⁶ – a-moll⁶. Ez a mű – Kapsberger feldolgozásában – a kötetben szereplő daraboknál merészebb, harmóniai szempontból változatosabb, formai szempontból egyedülálló megzenésítésben jelenik meg, amelyben a vágyakozó szerelmes sóhaja a hosszú hangokon, nyugtalansága és lángolása a virtuóz futamokban és disszonáns harmóniakon jelenik meg.

4.3.4. Kapsberger gyűjteménye és Luzzasco Luzzaschi *Madrigali per cantare e sonare A uno, e doi, e tre soprani* című kötete

A *Libro Primo Di Arie Passeggiate* kötet virtuózabb darabjainak stílusával sok hasonlóságot mutatnak Luzzasco Luzzaschi (1545–1607) *Madrigali per cantare e sonare* című, 1601-ben Rómában kiadott kötetében szereplő egyszólamú művei. A kötetet a néhány évvel korábban elhunyt II. Alfonso d'Este ferrarai herceg emlékének, illetve a híres ferrarai énekes hölgyeknek ajánlotta,²⁹ és olyan műveket tartalmaz, melyek korábban csak a herceg privát koncertjein (*musica da camera* vagy *musica secreta*) szólaltak meg.³⁰ Három szólómadrigál található a gyűjteményben (*Aura soave*,³¹ *O Primavera* és *Ch'io non t'ami*), amelyekben – Kapsberger műveivel hasonlóan – mind a hosszú *passaggiók*, mind pedig a recitáló stílus megtalálható. A harmadik mű – *Ch'io non t'ami* – a legvirtuózabb, valamint a legnagyobb hangterjedelmű mű is egyben: majdnem kétoktávós ambitusa van, egyvonalas „c” és kétvonalas „b” között, és ezt a két hangot a mű végén (38. ü.) nem csak futam éneklése során, de két negyed értéken belül is meg kell szólaltatni. Ezekben a művekben érződik, tehát, a virtuozításra való törekvés – még sokkal inkább, mint Kapsberger *Arie* kötetében. Tekintve, hogy Ferrarában voltak, akik ezeket magas minőségben meg tudták szólaltatni, érthető, hogy a zeneszerző élt az énekesnők által nyújtott lehetőséggel.

Bár Kapsberger és Luzzaschi életútja nem keresztezte egymást, tehát személyesen valószínűleg nem találkozott a két zeneszerző, azonban mivel Luzzaschi fent említett madrigálköteté négy évvel Kapsberger érkezése előtt Rómában került nyomdába, szinte biztos, hogy Kapsberger találkozott ezekkel a műveivel is. A XVII. század első harmadában zenésztársai (például Monteverdi) és volt tanítványai – zeneszerzők és hangszerjátékosok (például Frescobaldi) – egyaránt elismerően méltatják Luzzaschit mint a billentyűs hangszerek mesterét és mint

²⁹ Luzzaschi, Luzzascho: *Madrigali per cantare e sonare a uno, due e tre soprani*. Adriano Cavicchi (közr.): *Monumenti di Musica Italiana. Serie II: Polifonia Vol. II*. Brescia: L'Organo, 1965.

³⁰ Edmond Strainchamps: „Luzzaschi, Luzzasco”. In: *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000017234?rkey=PqxJS3&result=1> (a megtekintés dátuma: 2018.01.12.).

³¹ Ez a fejezet elején említett petrarcaai szójátékkal él (*Laura – l'aura – l'aurora – lauro*), Laura Peperara dicsőítésére.

zeneszerzőt, így nagyon valószínűnek tartom, hogy Luzzaschi művei is hatással lehettek Kapsberger zeneszerzői stílusára.

5. *Libro Primo Di Motetti Passeggiati à una Voce* (Róma, 1612)

Kapsberger 1612-ben kiadott húsz, szólóhangra és basso continuóra komponált motettáját tartalmazó kötetét egy bizonyos Francesco de Nobili adta ki, akinek kilétéről sajnos nem derül ki semmi egyéb, mint hogy örömmel és csodálattal rendezte kiadásra a zeneszerző műveit. A darabok stílusukban közel állnak a *Libro Primo Di Arie Passeggiate* című kötetben szereplőkhöz, például jellemző a hosszú kiírt *passaggiók* használata – bár helyenként sokkal virtuózabb –, azonban kevésbé jellemző rájuk a recitáló, deklamáló stílus, helyette sokkal több, sőt meghatározó a kötetben a páratlan, hármassal ütemezett. Ez az egyházi zenében a hagyomány szerint a tökéletesség, a Szentháromság szimbóluma, mely három kivétellel¹ mindegyik műben szerepel. Az *Alleluja* szó megjelenésekor a leggyakoribb – bár ott sem kizárólagos – a párosból hármassal ütemezett történő váltás, de más szövegeken is előfordul.

5.1. A szövegek

A művek alapját – a hagyományokhoz híven – többségében nem liturgiához köthető vallásos szövegek adják. A kötetben szereplő megzenésítések a következők:²

1. *Paratum cor meum* – 108. zsoltár 2–4. rész (107:2–4.)
2. *Ave Sanctissima Maria* – Szűz Máriához szóló imádság³
3. *O sacrum convivium* – Aquinói Szent Tamás szövege, húsvéti ének
4. *Audite caeli* – Mózes 5. könyve 32:1–4. rész
5. *Cantate Domino* – 96. zsoltár 1–2. rész (95:1–2.)
6. *Sancta Maria* – Mária-ünnepekhez kötődő antifóna. Chertre-i Fulbert püspök (951 k.–1029 k.), IX. prédikációja.⁴

¹ Nem szerepel 3-as ütemezett szakasz a *Parce mihi Domine, Anima mea* és a *Congratulamini mihi* kezdetű művekben.

² A zsoltárrészletek esetén zárójelben a protestáns biblia szerinti számozást is megadjuk. A szövegek azonosításában többek között a következő könyv volt segítségemre: Lindeisz Ferenc (szerk.): *Kulcs a Graduélehoz. A Graduale Romanum énekszövegei latinul és magyarul*. (Budapest: Szent István Társulat az Apostoli Szentszék Könyvkiadója, 2005).

³ Valószínűleg IV. Sixtus pápától származik a szöveg az 1400-as évek utolsó harmadából., amelyet betegsége idején írt. Forrás: Kathryn M. Rudy: *Rubrics, Images and Indulgences in Late Medieval Netherlandish Manuscripts*. (Leiden: Brill, 2012). 164. Interneten elérhető részlet: https://books.google.hu/books?id=PdOYDQAAQBAJ&pg=PA164&lpg=PA164&dq=Ave%20Sanctissima%20Maria%20mater%20Dei%20%20Porta%20paradisi%20Domina%20mundi%20Pura%20singularis%20tu%20es%20Virgo.&source=bl&ots=z_SRE-966T&sig=ksTN_S_Nndf15YWHLYKnBcwN6kk&hl=hu&sa=X&ved=0ahUKEWjCvuGg5_HYAhULVhQKHcqtD7gQ6AEIQTAF#v=onepage&q=Ave%20Sanctissima%20Maria%20mater%20Dei%20%20Porta%20paradisi%20Domina%20mundi%20Pura%20singularis%20tu%20es%20Virgo.&f=false (a megtekintés dátuma: 2018.01.26.).

⁴ S. Fulberti: *Carnotensis Episcopi Sermo IX. (De Annuntiatione Dominica)*. In: *Patrologiae Cursus Completus Series Secunda* (ed. J. P. Migne) Tomus 141. (1853) pp. 338–340. Vö.: <http://gregorien.info/chant/id/7238/0/de> vagy <http://cantus.uwaterloo.ca/id/004703> (a megtekintés dátuma: 2018.01.25.).

7. *Gaudent in caelis* – imádság Mindenszentek napjára⁵
8. *Exurgat Deus* – 67. zsoltár 2–4. rész
9. *Parce mihi Domine* – Jób könyve, 7:16–21. rész
10. *Circumdederunt me* – 116. (114.) zsoltár 3. rész és 4. rész első fele
11. *O quam gloriosum* – Első fele a *Jelenések könyvéből* a 7:9. rész, a szöveg középső szakasza szintén a *Jelenések könyve* 14:4. része, utolsó sora a 149. zsoltár 5. részének első fele – antifóna Mindenszentek napjára
12. *Veni sponsa Christi* – *Graduale Romanum*, tractus⁶
13. *Similabo eum* – Máté evangéliuma 7:24
14. *Verbum caro* – Pange lingua 4. versszak, Aquinói Szent Tamás himnusz szövege, Nagycsütörtökre
15. *Anima mea* – Énekek Éneke 5:6 második fele és 5:8
16. *Resurrexi* – *Graduale Romanum*, húsvétvasárnapi introitus
17. *Congratulamini mihi* – karácsonyi responzórium⁷
18. *Florete Flores* – *Graduale Romanum*, communio, Rózsafüzér Királynője. Sirák fia könyve (Sziracida) 39:19
19. *Nigra sum* – *Énekek Éneke* 1:5, 1:4a megváltoztatott formában, 2:10b, 2:11, 2:12a megváltoztatott formában
20. *Ego dormio* – *Énekek Éneke* 5:2a

5.2. Zenei jellemzők

A *Motetti Passeggiati* gyűjteményben – az *Arie* kötetben megjelentekhez hasonlóan – a legtöbb mű (szám szerint 16) énekszólama szintén szopránkulcsban van lejegyezve, azonban a motetták között más hangfajokra írottak is szerepelnek: tenor- (*Parce mihi Domine* és *Circumdederunt me*), basszus- (*Ego dormio*) és violinkulcsban (*O quam gloriosum*) lejegyzett művek. Utóbbinál érdemes kiemelni, hogy az alsó szólama a manapság ritkán (vagy szinte egyáltalán nem) használt baritonkulcsban van.

5.2.1. Hangnem, tonalitás

A motetták alaptonalitása hasonló, de valamivel változatosabb az *Aria* kötetben lévő darabokénál, viszont sokkal több a dúr jellegű, örvendező mű. Nem fordul elő d-eol/moll alaphangnemű, sem olyan, amely F-iónból/dúrból indul, és d-

⁵ Kéziratokban maradt fenn, vö.: <http://cantusindex.org/id/002927.0> (a megtekintés dátuma: 2018.01.25.).

⁶ Kéziratokban is fennmaradt, vö.: <http://cantusindex.org/id/005328> (a megtekintés dátuma: 2018.01.25.), http://www.ceec.uni-koeln.de/ceec-cgi/kleioc/0010/exec/pagemed/%22kn28-1161_245.jpg%22 (a megtekintés dátuma: 2018.01.25.) vagy <http://cantus.uwaterloo.ca/source/601861> (a megtekintés dátuma: 2018.01.25.).

⁷ Kéziratokban maradt fenn, vö. <http://cantusindex.org/id/006322> (a megtekintés dátuma: 2018.01.25.) és <http://gregorien.info/chant/id/1477/0/de> (a megtekintés dátuma: 2018.01.25.).

eolban/mollban fejeződik be. Leggyakoribb az előjegyzés nélküli G-mixolíd vagy G-ión hangsor/hangnem.

G-mixolíd:

O sacrum convivium

Cantate Domino

Parce mihi Domine

O quam gloriosum

Veni sponsa Christi

Similabo eum

Verbum caro

Anima mea (a vége inkább G-dúr/ión)

G-ión:

Ave Sanctissima Maria

Szintén gyakori az egy *b* előjegyzéses *G-dór* illetve a *g-moll* hangsor/hangnem. Ezek a következő művek:

Audite caeli

Gaudent in caelis

Circumdederunt me

Ego dormio.

A többi egy *b* előjegyzésű mű vagy F-ión/dúr:

Resurrexi

Congratulamini mihi

Florete Flores

Nigra sum.

Található még egy C-ión/dúr (ilyen nincs az *Arie* kötetben):

Exurgat Deus

és a-eol/moll alaphangnemű mű is:

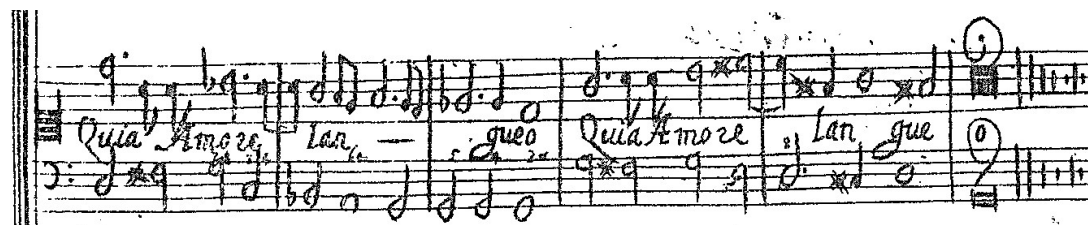
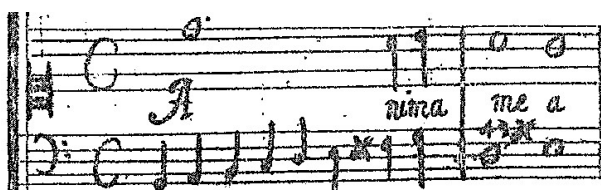
Paratum cor meum.

Kírt előjegyzésváltás egyik műben sem szerepel, de egy darab, a *Sancta Maria* kezdetű motetta d-eolban/mollban kezdődik és g-eolban/mollban zár – tulajdonképpen *2b*-s hangnemre vált.

5.2.2. Harmóniai, dallami jellemzők

Az *Arie* kötettel szemben jelentős különbség, hogy a *Motetti* gyűjteményben sok helyen megjelenik számozás vagy módosítójel a basszus szólama fölött. Bár nem

következetesen mindenhol, de a legtöbb helyen, ahol az énekszólamból nem derül ki a módosítás vagy a szextfordítás, ott jelzi a kotta. Az *Arie* kötetben alighanem azért nem lehetett rá szükség, mert a tabulatúrából játszó *chitarrone*-játékos bizonyára egyedül volt felelős a harmóniák megszólaltatásáért, így a basszus szólam fölött fölösleges lett volna a jelölés. A *Motetti* kötetben szereplő műveket azonban feltehetően templomban, orgonával vagy más billentyűs hangszer kíséretével szólaltathatták meg, így itt nagyobb szükség lehetett a számozásra és egyéb pontosító jelzésekre. Leggyakrabban a terc emelése (#), leszállítása (*b*), illetve az előző módosítás feloldása (*b*-t #-tel, #-et *b*-vel), a 4–3-as késleltetés és szextakkordok vannak jelezve.⁸



24a–b kottapélda: G. G. Kapsberger: *Libro Primo Di Motetti Passeggiati à una voce* – *Anima mea*, faksimile 2. ütem és 35–40. ütem

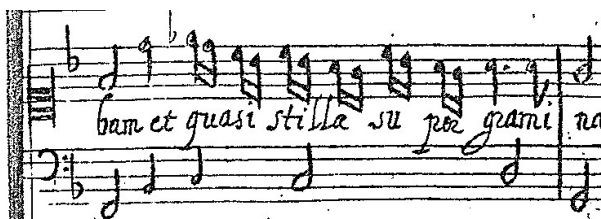
Többségében ebben a kötetben is hármashangzatok szerepelnek, de késleltetés következtében egy-egy szeptimakkord is megszólal. Ilyen például az *Anima mea* kezdetű mű utolsóelőtti ütemének első harmóniája. A „*quia amore languo*” szöveg („mert a szerelem betege vagyok”) kiemelése és kifejezése a ritmus és a diszsonancia segítségével történik.⁹ Ugyanitt, a kétszer elhangzó szövegrész között tulajdonképpen *minore-maggiore* (g-moll–G-dúr/ión) hangnemváltás is megfigyelhető (24a–b kottapélda). Az *Audite caeli* kezdetű motetta 11. ütemében a „*Domini*” („Úr/Isten”) szó első szótagján található d-moll szeptimakkord által lesz hangsúlyos ez a szó.

A hármashangzat-fordítások (szextakkordok) és szeptimhangzatok használata mellett még a modális zene jellemzői is felfedezhetőek bizonyos dallami fordulatokban, harmóniakapcsolatokban. Dallami szempontból több példát is találhatunk arra a jelenségre, amikor egy futamon belül egy hexachord fölé csupán egy hanggal emelkedik a dallam, ilyenkor az kisszekund lépés. Ilyen – az előbb is

⁸ *Paratum cor meum* (3–4. ü.), *O sacrum convivium* (33. ü.), *Audite caeli* (2. ü.: „fisz”–„f” – *b*-vel oldva; 3., 4., 6., 8., 17. ü.), *Gaudent in caelis* (2., 23. ü.), *Parce mihi Domine* (1., 7. ü.), *Anima mea* (2. ü., és bár nehezen olvasható, de az utolsó sora végig számozott).

⁹ Ehhez hasonló az *Exurgat Deus* kezdetű motetta 3. ütemének harmadik harmóniáján, az „*et dissipentur inimici eius*” szövegrészen megszólaló C-dúr⁷ hangzat (nagy 7-mel). „Legyen kegyelmes hozzánk az Isten, áldjon meg bennünket.”

példaként bemutatott – *Audite caeli* kezdetű motetta 10. ütemének énekszólama („*et quasi stillam*” szövegrész), amelyben a *hexachordum molle* fölé szekunddal magasabbra emelkedő dallamban („*Una nota super la / Semper est canendum fa*” elve szerint) „esz” hangot jelez.¹⁰



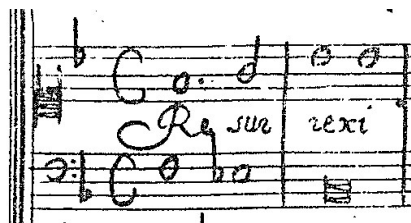
25. kottapélda: G. G. Kapsberger: *Libro Primo Di Motetti Passeggiati à una voce* – *Audite caeli*, faksimile 10. ütem

Hasonló a *Congratulamini mihi* kezdetű mű 24. ütemében lévő *passaggio* („*et hominem*” szövegrész), ahol az F-dúr/ión zárlat után a dallam szintén csak egy hanggal emelkedik „d” fölé, ahol ismét „esz” hang van. Érdeemes megfigyelni azonban, hogy az *Ave Sanctissima Maria* utolsó sorában az első ütem második hangja előtt külön #-tel jelzi, hogy „h” hang következik, nem „b”. Tekintve, hogy előzőleg az egész műben sehol nem használt „b” hangot, első ránézésre indokolatlannak tűnik itt külön jelezni a „h”-t. Azonban a fenti gyakorlat szerint – mivel csak egy hanggal lép a *hexachordum naturale* fölé – a természetes dallamvezetés számukra a „b” hang lett volna, az ettől eltérő gyakorlat viszont külön jelölést igényelhetett.

A *Congratulamini mihi* kezdetű motettában nem csak dallami, de harmóniai szempontból is jelen vannak a modális zene hagyományai. A darab utolsó két sorában az F-dúr/ión tonalitást az utolsóelőtti sor lefelé haladó basszusmenetében „esz” hangot, azaz Esz-dúr hangzatot használ – a korabeli gondolkodás szerint a „b” hangra épített *hexachordum fictum* „fa” hangján megszólaló dúr harmónia, a mai relatív szolmizációs rendszerben kifejezve „Ta-dúr” akkord¹¹ –, ez a plagális kapcsolat jellemzően reneszánsz fordulat. A *Resurrexi* kezdetű motetta legelején szintén ugyanezt a harmóniakapcsolatot alkalmazza, amelyet azután még egy plagális lépéssel B-dúr harmóniára vezet tovább (F-dúr–Esz-dúr–B-dúr).

¹⁰ A középkorban elterjedt vers szerint amennyiben csak egy hanggal lép az éppen használatos hexachord „la” hangja fölé a dallam, akkor azt „fa” hangnak nevezik, azaz kis szekund lépést kell énekelni. Forrás: Bárdos Lajos: *Modális harmóniak*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1979). 17.

¹¹ Bárdos: *Modális harmóniak*, i.m., 28–30.



26. kottapéllda: G. G. Kapsberger: *Libro Primo Di Motetti Passeggiati à una voce* – *Resurrexi*, faksimile 1–2. ütem

A *Florete Flores* kezdetű motetta első ütemében ugyan autentikus akkordkapcsolatok vannak (F-dúr–B-dúr–C-dúr–d-moll), a mű 2. ütemében azonban csak plagális fordulatok (B-dúr–F-dúr–c-moll–g-moll–F-dúr) következnek, ez adja a modális ízt.

Változatos és nagy hangterjedelmű *passaggiók* díszítik a műveket, melyekben megtalálhatóak a 3. fejezetben bemutatott díszítésfajták, mind a *ribattuta di gola*, a *trillo*, a *gruppo*, a *tirata* és a *cascata* is. Egy vagy több típus is megjelenik mindegyik műben, de mindre találunk példát az *Az Audite caeli* vagy a *Congratulamini mihi* kezdetű motettákban.

	<i>Audite caeli</i>	<i>Congratulamini mihi</i>
<i>ribattuta di gola</i>	3–4. ü.	8–9. ü.
<i>trillo</i>	15., 21. ü.	4., 9., 10., 26., 30., 31. ü.
<i>gruppo</i>	8., 15., 21. ü.	4., 9., 10. ü.
<i>tirata</i>	4., 8., 12., 16. ü.	3., 13., 14., 15., 21., 22., 26., 32. ü.
<i>cascata</i>	6., 16., 23. ü.	3., 4., 24., 25. ü.

1. táblázat: díszítésfajták Kapsberger *Audite caeli* és *Congratulamini mihi* kezdetű motettáiban

Az *Arie* kötetben is előfordultak nagy hangközugrások, a *Motetti* kötet azonban még inkább bővelkedik ezekben, többségében egy-egy *passaggio* során, de akár formahatárnál záró- és kezdőhang között is. Ilyenek:

– oktáv:

Cantate Domino, 20. ü, 34. ü.

Sancta Maria, 9. ü., 14. ü.

Exurgat Dei, 6. ü., 21. ü.

Parce mihi Domine, 18/19. ü (a 10. ütem a sor végén tört)

Veni sponsa Christi, 18. ü.

Similabo eum, 5. ü. (a 4. ütem a sor végén tört)

Verbum caro, 2. ü.

Anima mea, 15. ü.

Congratulamini mihi, 15. ü.

Florete flores, 5. ü., 22. ü.

Ego dormio, 10. ü.

– nőna:

Paratum cor meum 8. ü

O sacrum convivium 33. ü

Congratulamini mihi 26. ü.

– nagyobb hangköz:

Gaudent in caelis utolsóelőtti ütem: kétvonalas „g”–egyvonalas „d”

Circumdederunt me 17–18 ü.: kis „d”–egyvonalas „f”

Ego dormio 4. ü.: egyvonalas „f”–nagy „B”, 6–7. ü.: nagy „C”–egyvonalas „c” és 12–13. ü.: nagy „C”–egyvonalas „e”

Ezek közül a futamokban előforduló nagy hangközugrások iránya lefelé történő, leggyakrabban szóvégi súlytalan szótagra esik, vagy új szó indítására alkalmazva a kezdő hangsúlyos szó indul mélyről. Ha a szó közepén fordul elő és új motívumot indít, az többnyire a tartalomból következik, madrigalizmus (például: „*sine fine*”¹² – „végtelen”, „*eternum*”¹³ – „örökké”). Szakaszhatárokon inkább a mély zárás után a magas indítás jellemző, amelyre az *Ego dormio* elemzése során hozok majd példákat.

5.3. Műelemzések

5.3.1. *Ego dormio*

Az *Ego dormio* kezdetű motetta az *Énekek Éneke* 5. verse egy részletére készült. Az *Énekek éneke* verseinek értelmezésére különböző magyarázatok születtek az évszázadok, évezredek során. A költemények egy jegyespár szerelmét írják le. A magyarázók egy része nem a földi szerelem, hanem allegorikus képekben megjelenítve Isten és népe közötti szerelem leírásaként értelmezte, az égi szeretet jelképeként. A keresztény biblíamagyarázatok szerint a menyasszony az egyház vagy a hívő ember megszemélyesítője, a vőlegény képében pedig Krisztus vagy Isten igéje jelenik meg. A második évezred elejétől kezdve terjedő újabb irányzat Szűz Máriát helyezte a menyasszony személyébe.¹⁴ Sokan azonban inkább a szó szerinti értelmezést találták helyénvalónak, és túl világiasnak tartották a szövegeket – akár a Bibliában való létjogosultságát is megkérdőjelezték. Más gondolkodók szerint a két értelmezés nem zárja ki egymást, mivel az isteni és emberi szeretet egymástól elválaszthatatlan, és a szerelem és házasság megfelel Isten akaratának.¹⁵ Akár így, akár úgy, ezek a lírai hangvételű költemények szép képekkel, metaforákkal és szimbólumokkal ábrázolják a tiszta szeretet.

Az *Ego dormio* Kapsberger kötetének utolsó, egyben az egyetlen basszus hangra írott műve. Szövege a következő:

¹² *Gaudent in caelis.*

¹³ *Veni sponsa Christi.*

¹⁴ A *Nigra sum*, az *Anima mea* szövege és az *Ego dormio* szövegének második fele (*Aperi mihi*) is használatos antifónaként a nagyobb Mária-ünnepek valamelyikén (vagy több Mária-ünnepen is).

¹⁵ Kiss Csaba Márton: *Quam pulchra es et quam decora... Az Énekek éneke a zenetörténetben.* DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2012 (Kézirat). 3–7.

*Ego dormio et cor meum vigilat
vox dilecti mei pulsantis
aperi mihi soror mea amica mea
columba mea immaculata mea. Alleluja.*¹⁶

Én elaludtam, de lelkemben vigyázok vala,
és ímé az én szerelmesemnek szava, a ki zörget, mondván:
Nyisd meg nékem, én húgom, én mátkám,
én galambom, én tökéletesem.¹⁷ Alleluja.

Az új fordítású Biblia szerint:

Aludtam, de ébren volt szívem.
Hallga, szerelmesem kopogtat!
Nyiss ajtót, húgom, kedvesem,
galambom, gyönyörűségem! Alleluja.

A különlegesen nagy hangterjedelmű mű (egyvonalas „f”–nagy „C”) zenei anyaga – a két szerelmes szövegrészének (menyasszony–vőlegény, kétszer két verssor) és a hozzátoldott *Alleluja* szövegnek megfelelően – három részre tagolható. Nem hangmagasságbéli különbséggel differenciálja a két szereplő zenei anyagát, más zenei eszközöket használ: a menyasszonytól kétszer szólal meg az „*ego dormio*” („elaludtam”) szövegrész, mely másodszor díszítettebb változatban hallható, de mindkétszer lehajló motívummal ábrázolja az álomba merülést. A 2. ütemben az „esz” basszus fölötti késleltetés¹⁸ disszonanciája után várt oldás az énekszólamban fellépő szekund helyett szeptimugrással érkezik meg. A második alkalommal a hangszeres basszus szólal díszített változatát énekeli, az „*ego*” („én”) súlytalan második szótagjára decimaugrással esik vissza, majd a „*dormio*” szóra álomba süllyed (egészen a nagy „C” hangig). Két oktávval magasabban folytatja az énekes, és az eddigi hosszabb értékekben mozgó, nyugodt zenét mozgalmasabb váltja fel: az álommal szembeállított „éber szív” („*et cor meum vigilat*”) remegése, majd az ajtó zörgése („*pulsantis*”) az, amit fürge futamok festenek meg, azután ismét megnyugszik a mélyben. A legnagyobb váltás itt következik: a vőlegény veszi át a szót, és a két mondat között (12–13. ütem kapcsolása) az „*aperi*” („nyisd meg”) szó ábrázolásaképpen két oktáv és nagyterc távolságot (nagy „C”–egyvonalas „e”), majd ellenkező irányba kis decima ugrást (kis „cisz”) írt a szerző. A záró C-dúr harmóniát a vőlegény megszólalásakor fényes A-dúr követi – bár számozással nincs jelölve –, először szextakkordként, s csak azután alaphelyzetben. Ezután még egy tercron

¹⁶ Az *Alleluja* szövegrész az eredeti versben nem szerepel, a zeneszerző kiegészítése.

¹⁷ Károli Gáspár fordítása.

¹⁸ Amennyiben a hangszeres basszus szólal oktávval lejjebb is megerősített, akkor 7–6-os késleltetés, ha viszont nem, úgy az énekszólaló a hangszer alatt szól, és a kisszekund súrlódás oldódik tercre. Mindkét változat érdekes lehet.

váltás következik, bár nem közvetlenül egymás után hangzik a két harmónia, de a 13. ütem A-dúr akkordja a következő ütem végére F-dúrba esik vissza. Ahogyan a menyasszony szövegének eleje, a völegényé is megismétlődik, és a második megszólalásnál (15. ü.) táncosabb karaktert ölt, az eddigi páros lüktetés hármas metrumba vált, és az énekszólam inntől kezdve – ahogyan a 3–6. ütemben –, egy ütem kivételével a darab végéig a hangszeres basszus szólam gazdagon díszített változata. Három ütemmel később visszatér a páros lüktetés. A megszólításban szereplő felsorolás harmadik tagját – a „*columba me*” („galambom”) szövegrészt – magas regiszterben énekelt *trilló*val emeli ki, majd heves futammal zárja a részt (21. ü.). A 22. ütemtől kezdve még egyszer megismétlődik a völegény szövegrésze, de ezúttal sokkal egyszerűbben, szinte díszítés nélkül. Most is páratlan metrumban indul, majd párosba vált vissza. A mű végén ötször hangzik el az dicsőítő *alleluja* szó, melyből az első kettő szintén hármas lüktetésben van, majd párosba tér vissza, végül az utolsó megszólalás hosszú *passaggió*val díszített. Az utolsóelőtti ütem közepén, a futam hangmagasságbéli csúcspontján ismét megfigyelhető, hogy egy hanggal a hangkészlete fölött (az „*una nota super la*” elv szerint) „esz” hang szerepel, majd innen a lefelé haladó skálában már ismét *hexachordum molle* és a *hexachordum durum* hangkészletét használja. A több mint kétoktávós skála csak egy-egy hanggal marad el a mű hangterjedelmétől. Ez a motetta hirtelen váltásaival, nagy hangközugrásaival és tág ambitusával a kötet egyik legszélsőségebb feldolgozása.

5.3.2. *Nigra sum* – összehasonlító elemzés Claudio Monteverdi azonos című motettájával¹⁹

Az *Énekek Énekében* található az a vers is, amelyet sok zeneszerző, köztük Monteverdi is megzenésített. *Nigra sum* kezdetű motettája az 1610-ben kiadott *Vespro della Beata Vergine* című művének harmadik tételeként szerepel. A művet V. Pál pápának ajánlotta, az azonban nem bizonyos, hogy az egész darab egyben elhangzott-e Monteverdi életében, mindenesetre valószínű, hogy egyes tételeit előadták.²⁰ A motettában a tenor énekes basso continuóval – például cselló és lant kísérettel – szólal meg. A költemény szövege a következő:

*Nigra sum sed formosa, filiae Hierusalem.
Ideo dilexit me Rex et introduxit in cubiculum suum et dixit mihi:
Surge, amica mea et veni.
Jam hiems transiit, imber abiit et recessit,
Flores apparuerunt in terra nostra, tempus putationis advenit.*

Fekete vagyok, de szép, Jeruzsálem leányai.

¹⁹ Monteverdi, Claudio: „Vespro della Beata Vergine – Nigra sum.” In: *Messa a quattro voci e Salmi*. Edizione critica. Mariella Sala (közr.) – Antonio Delfino (szerk.): *Opera Omnia Edizione Nazionale* 9. (Cremona: Fondazione Claudio Monteverdi, 2005), pp. 325–327.

²⁰ John Whenham: *Monteverdi. Vespers (1610)*. Cambridge Music Handbooks. (Cambridge: Cambridge University Press, 1997). 40.

Ezért szeretett meg engem a Király és vezetett be a szobájába, és mondta nekem:

kelj fel, én kedvesem, és jöjj.

A tél már elmúlt, az eső elmúlt és elvonult,

Virágok jelentek meg a földünkön, a metszés ideje eljött.²¹

Az *Ego dormio* szövegéhez hasonlóan ebben a versben is megjelenik a jegyespár mindkét tagja: az első és második verssorban a menyasszony, a többiben pedig a vőlegény szólal meg. Mindkét zeneszerző feldolgozásában találhatóak szövegismétlések, de más-más arányban. Bár Monteverdi változatában az eredeti kottába bejegyzett *passaggio* kevés helyen szerepel, azonban a 3. fejezetben bemutatott előadói gyakorlatnak megfelelően, természetesen több helyen is adódik rá lehetőség. Kapsberger változata azonban – a kötetben szereplő darabok nagy részével együtt – nem szűkölködik hosszú díszítésekben. A vers értelmének megfelelően a két szerző művében hasonló, hogy a szöveg mely részein változik a karakter, vagy honnan lesz lendületesebb a zenei anyag. A nyugodt kezdés után („*Nigra sum*” – „fekete vagyok”) a „*sed formosa*” („de szép”) szövegrész mindkét változatban mozgalmasabb vagy díszítettebb. Monteverdi ezt a szakaszt még inkább kiemeli azzal, hogy szünet után, oktávval magasabb hangon és a szinkópa második értékén (negyed értéken) folytatódik. Ezt követően mindkét műben megismétlődik a kezdő motívum („*Nigra sum*”), majd a „*sed formosa*” szövegnél mindkét szerző az első megszólalástól különböző folytatást hoz (Kapsberger sokkal díszítettebb változatot), Monteverdi azonban még egy szövegrészt hozzáköt („*filiae Hierusalem*” – „Jeruzsálem leányai”). Hasonló a két feldolgozás e szakasza abból a szempontból, hogy ez a második egység mindkét műben egy nagy szekunddal magasabb hangnemben zár, mint amit az elsőben használt. Kapsbergernél F-ión/dúr tonalitás után a második egység g-eolban/mollban zárul (6. ü.), és ehhez hasonlóan Monteverdi G-ión/dúr tonalitása után a második (kibővített megszólalás) a-eolban/mollban végződik (14. ü.). Bár rövid időre Kapsberger ezután visszatér az F-tonalitáshoz, a folytatás is hasonlóképpen alakul a két szerző művében: Monteverdi C-ión/dúr hangnemben vezeti tovább a szöveg második sorát, s az egész egységen végig ott is marad (15–26. ü.). Kapsberger ugyanezen a szövegi szakaszon (11–23. ü.) B-iónban/dúrban indul, azonban ő nem tartja ezt végig, hanem – az első hatütemes egység mintájára – előbb ismét az egy szekunddal magasabb c-eol/dór tonalitásba halad (20. ü.), majd visszatér a g-eol/moll tonalitás (21–23. ü.). Monteverdi ezt a szakaszt a mű első megszólalásához hasonló recitáló, szünetekkel tagolt bevezető indítja („*ideo*” – „ezért”), ugyanazzal a ritmussal, amelyet először is használt, és amely után a folytatás ismét mozgalmasabb. A „*dilexit me Rex*” („megszeretett engem a király”) szövegrész mindkét változatban kiemelkedik: Kapsbergernél a *passaggiók* által, amelyek közül a második motívum a mű legmagasabb hangjáig szalad fel. Monteverdinél nem ennyire hangsúlyos, azonban itt szintén a mű legmagasabb hangjain szólal meg. A következő verssortól veszi át a

²¹ Saját fordítás a Biblia alapján.

szót a völegény, és ez nem csak a szövegben jelent tagolási pontot, hanem mindkét feldolgozás zenei szerkezetében is. Kapsberger változatában kétszer hangzik el a „*surge amica mea*” („kelj fel, én kedvesem”) szövegrész, majd a második után befejezi az egész verssort. Az egész kötetben nagyon ritka, ahogyan a „*surge*” szó zenei kifejezést kap: a continuo szólama válik mozgalmassá, és felfelé induló *passaggio* segítségével ábrázolja ezt a sürgető szót. Eközben énekszólam egészértékű kétvonalas „c” hangon áll, amely aztán kvinttel mélyebbről, a motívum alaphangjáról folytatódik. Ez az első alkalommal F-dúrban/iónban megszólaló motívum (24–26. ü.) a szöveggel együtt megismétlődik (27–28. ü.), de másodszor azzal a fokozással, hogy ezúttal kvarttal magasabban, B-dúr/ión tonalitásba helyezi, majd az „*et veni*” („és jöjj”) szövegrésznél ismét az énekszólamba kerül a díszítés, és újból g-collban/mollban zárja a szakaszt. A *passaggio* itt hosszú, változatos és nagy (decima) hangterjedelmű. Monteverdi sokkal bővebben fejti ki ezt a szövegrészt. Kétféle zenei anyaggal szerepel a „*surge*” szó. Először (27. ü.) egyedül az énekszólam indul egy hosszú, felfelé tartó skálával, amely során másfél oktáv terjedelmet jár be (kis „c”-től egyvonalas „g” hangig). Ehhez két negyed érték elhangzása után a basszus imitációval csatlakozik, majd rövidebben, variáltan megismétli a szöveget és a motívumot (32–34. ü.), amelyet ezúttal a basszus indít, és két negyeddal később az énekes kvinttel magasabbról indulva imitálja. A szakasz kezdetén C-iónból/dúrból indul, és végül G-iónba/dúrba érkezik. A „*surge*” harmadik indulásától kezdve sokkal izgatottabb hangvételű anyag kezdődik, amelyben beszédszerűbb ritmika a meghatározó, azonban az énekszólamban előlegző hangokat használ, és ennek segítségével – valamint a hangmagasság növelésével – mindig más-más szó kap hangsúlyt a sorban (35–36. ü.: „*surge*”, 37–38. ü.: „*amica*”, 39–40. ü.: „*veni*”). Emelkedő szekvenciával indul ez a mozgalmassá zenei anyag (C-dúr–a-moll, D-dúr–h-moll), amelyet az ütem végén ritmikai változás, valamint az E-dúr – A-dúr szext harmóniakapcsolat tör meg, amely aztán D-dúron zár (37. ü.). A folytatásban a további fokozás eszközei – a tovább emelkedő dallam mellett – a szeptim- és szextakkordok sorozata. Ezután a „*veni*” szó egymást követően kétszer szólal meg, amelynek második elhangzásakor éri el a tetőpontját a dallam, és amelyet a ritmika mellett az E-dúr–d-moll harmóniaváltás emel ki még inkább. Itt azonban nem tagolja a művet zárlassal, hanem rögtön továbbvezeti a szöveget („*Jam hiems transiit, imber abiit et recessit, / Flores apparuerunt in terra nostra*” – „Mert a tél elmúlt, az eső elmúlt és elvonult, / Virágok jelentek meg a földünkön”), amelyet recitatív stílusban visz végig, és D-ión/dúr tonalitásban zár (41–46. ü.). A „*tempus putationis advenit*” („a metszés ideje eljött”) szövegrészt – talán az idő múlásának kifejezésekképpen – egyvonalas „d” nyugvóponton, hosszú értékeken szólaltatja meg, amely alatt a G-dúr szext és D-dúr harmóniakat váltogat, és végül G-dúrban zár. A 35. ütemtől kezdődő szakasz teljes egészében megismétlődik, annyi különbséggel, hogy a végén lévő hosszú tartott „d” hangok diminuált értékekkel térnek vissza, és ezalatt a basszus és a lant szólamai imitációs szerkesztéssel kánonszerű, hosszú lefelé tartó skálát játszanak, amely az első két „*surge*” szövegrész zenei anyagának ellentétes irányú megfelelője, kiegészítése.

Kapsberger ezt a szövegrészt páratlan lüktetésű, táncos karakterű homofon

zenei anyaggal indítja, majd visszatér a páros metrum. A szöveg utolsó sorát megismétli. Az énekszólam recitativ stílusához alkalmazkodik a kíséret, amely így szintén a szöveg lejtésének, hangsúlyainak megfelelő értékekben mozog. Az első megszólalásnál továbbra is a homofon szerkesztés a meghatározó, csupán két szó van – a „terra” („föld”) és az „advenit” („eljött”) szavak –, amelyeket rövid díszítéssel formáz meg. A szöveg ismétlésénél a sor első felét („*Flores apparuerunt in terra nostra*”) az előző megszólalás erősen díszített változataként mutatja be. A basszus augmentált értékei kétszer annyi időt engednek a díszítésnek, mint amikor először szólalt meg. A sor második fele („*tempus putationis advenit*” – „a metszés ideje eljött”) azonban teljesen új zenei anyagot hoz, amely a mű leghosszabb futamával zárja a művet. A tonalitás a mű első részéhez hasonlóan C-ión/dúr (32–33. ü.), B-ión/dúr (34–35., 37–40., 44–49. ü.), c-dór (36. ü.), g-eol/moll (41–43. ü.), g-dór (50–52. ü.) és végül F-ión/dúr (53–55- ü.). A tél vége, a tavasz érkezése, a virágba boruló növényzet, a termékeny föld és ébredő természet megrajzolására, ábrázolására használja a futamokat, díszítéseket. Az utolsó *passaggio* dallamában – az *Audite caeli*, valamint a *Congratulamini mihi* kezdetű motetták korábban kiemelt részeihez hasonlóan – itt szintén az a jellegzetes dallamvezetés található, amelyben a *hexachordum molle* fölé egy hanggal emelkedő „esz” hang, a „b”-re épülő *hexachordum fictum* „fa” hangja jelenik meg. A futamok változatosak mind hosszúságukat, ambitusukat és típusukat tekintve. Szerepel *gruppo* (21. ü., 31. ü.), *tirata* (5. ü.), *cascata* (39. ü.) és *trillo* is (12. ü., 54. ü.) a zenei eszközök között. Ugyanakkor a hosszabb ritmusértékekben mozgó vagy a beszédszerű, szövegszerű részek és a közbeékelt táncos karakterű, páratlan lüktetésű ütemek kiegyensúlyozottabbá teszik a formát, és ellensúlyozzák az – olykor talán túldíszítettnek ható – futamokkal gazdagított szakaszokat.

A két megzenésítésben közös jellemző, hogy mindkét szerző előtérbe helyezi a szöveget, és bár nagyrészt más-más zenei eszközökkel, de a tartalom megfelelő kifejezésére törekednek. Kapsberger egyes szavak megrajzolására a virtuóz megoldást választotta, illetve kihasználja azt a kontrasztot, amelyet a fürge, hajlékony díszítések éneklése és a nagyobb ritmusértékekkel dolgozó deklamáló stílus, valamint a táncos karakterű – 3-as lüktetésű – szakasz közti különbség ad. Monteverdi motettájában többnyire a recitáló, beszédszerű éneklésmód a meghatározó, ugyanakkor ő ezeknek a szillabikus részeknek a tempójával (ritmusértékeivel), valamint a regiszterváltásokkal tesz különbséget egyes szövegrészek között, és emel ki bizonyos szavakat ezek segítségével. Kottába bejegyzett *passaggiók* vagy díszítések alig vannak, azok azonban feltétlenül olyan szó vagy mondatrész kiemelését segítik, amelyek hangsúlyos tartalommal bírnak. Ha ugyan Monteverdi e művére kevésbé jellemző a hosszú *passaggiók* használata, más motettáiban azért gyakran találkozhatunk a Kapsberger kötetében szereplőkhöz hasonlóakkal. Például az 1624-ben kiadott *Salve o Regina*²² második „*salve*” („üdvözlég”) megszólalását hosszú és változatos futammal díszíti, az *Exulta filia*

²² Don Lorenzo Calvi, a pavai katedrális *maestro di cappellája* által összeállított gyűjteményes kötetben jelent meg: *Secoda raccolta de sacri canti* (Velece, 1624). Forrás: Paolo Fabbri: *Monteverdi*. (Torino: E.D.T. Edizione di Torino, 1985). 253–254.

Sion kezdetű 1629-ben megjelent motetta²³ pedig igencsak bővelkedik hasonló virtuóz futamokban: a „*Sanctus*” („szent”), „*salvator*” („megváltó”), „*iubilate*” („ujjongjatok”), „*laetentur*” („örvendezzenek”), „*terra*” („föld”), „*Hierusalem*” („Jeruzsálem”) és az „*alleluia*” szavakat mind különféle *passaggiókkal* emeli és díszíti ki. Ahogyan tehát látható, amennyire jelen van a beszédszerű, deklamáló előadásmód, emellett ugyanannyira jellemző a könnyed futamokkal megrajzolt szavak, képek jelenléte is.

5.3.3. Kapsberger motettái zenei stílusának változása a *Cantiones sacrae* és *Libro Primo Di Motetti Passeggiati* című kötetek alapján

Kapsberger két gyűjteményének megjelenése között 16 év telt el, ennek megfelelően stílusa is változott valamelyest. A *Cantiones sacrae*²⁴ szólóhangra írott motettái közül öt szoprán (vagy „*canto*”), a hatodik pedig basszus énekes előadására készült. Kilenc kétszólamú darab szerepel a gyűjteményben, ebből öt megzenésítés két szoprán („*canto*”), két mű szoprán és basszus, egy szoprán és alt, végül egy motetta szoprán és tenor hangra íródott. A háromszólamúak közül három művet két szoprán és basszus, egyet pedig két szoprán és tenor előadására komponálta a zeneszerző. A négy- és ötszólamú művekben (3–3 darab) mindegyik hangfaj szerepel, ötszólamú művek esetén a „*canto*” szólamból van kettő. A négyzólamú művek és az ötszólamúak közül a *Cantate Domino* nagyrészt homofon szerkesztésű darabok, imitáció csak rövid szakaszokon fordul elő. A másik két ötszólamú motettában azonban szóló és tutti részek váltakoznak. Az *O sacrum convivium* kezdetű műben egy-egy szólam vagy szólampár által megszólaltatott rövid szövegrészt az ötszólamú együttes válaszként mindig megismétli, végig homofon szerkesztésben. A *Rorate coeli* kezdetű darabnak azonban csak a keretét adja az ötszólamú tutti rész: az először elhangzott szöveg és zenei anyag visszatér a mű végén. A közbülső szövegrészek egy- majd kétszólamú szólórészek, többségükben a beszéd lejtését követő ritmikával.

Ebben a kötetben az egyszólamú művek énekszólamaiban sokkal kevesebb lejegyzett futam szerepel, mint a *Motetti* kötetben, de – ahogyan a Monteverdi mű elemzésekor is említettem –, a gyakorlatban a leírtaknál valószínűleg jóval több díszítés hangzott el egy-egy előadás során. Szabadon énekelhettek (a 3. fejezetben bemutatott) futamokat, díszítéseket nagyobb értékű hangokon, vagy kisebb értékeken is különböző affektusok kifejezésére. Kiírt futamok többnyire a motetták végén szerepelnek, bár néhány alkalommal előfordul más helyeken is egy-egy szó kiemelésének érdekében. Ilyen futamok szerepelnek a kottában például a motettákat záró utolsó „*Alleluja*” szövegrészen (a *Sancti Angeli* és *Te Deum Patrem* c. művekben), vagy a *Sub tuum praesidium* kezdetű Mária-imádság utolsó sorának („*Virgo gloriosa et benedicta*” – „dicsőséges és áldott Szűz”) utolsó szaván („áldott”)

²³ Calvi negyedik gyűjteményes kötetében jelent meg: *Quarta raccolta de sacri canti* (Véence 1629). Forrás: Fabbri: *Monteverdi*, i.m., 280.

²⁴ Giovanni Girolamo Kapsberger: *Cantiones sacrae*. Rudolf Hofstötter – Ingomar Rainer (közr.): *Wiener Edition Alter Musik vol. VII.* (Manz, Bécs: Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Abteilung Musikpädagogik, 2000).

is. A darabok nagyobb részében inkább a beszédszerű, deklamáló stílus jellemző.



27. kottapélda: G. G. Kapsberger: *Sancti Angeli*, énekszólám 19–21. ütem (*Cantiones sacrae*, 11. oldal)

A két kötetben öt azonos szövegre írott mű szerepel, az *O sacrum convivium*, a *Cantate Domino*, a *Gaudent in caelis*, a *Veni sponsa Christi* és *Congratulamini mihi* kezdetű motetták. Az *O sacrum convivium* ötszólamú részeit megelőző szóló szakaszok ritmikája – a szöveg lejtésének megfelelően – nagyon hasonló, sok helyen megegyezik a *Motetti* kötetben szereplő változatával, s helyenként dallamfordulatai is emlékeztetnek a korábbi változatban szereplőkkel. Az „Alleluja” és „*Mens impletur gratia*” („lelkünket kegyelem tölti el”) szövegrészeknél lévő proporciós váltások is megegyeznek. Elképzelhető a korábbi kötetben jelzett rövidebb, egy-egy negyed vagy fél érték alatt lezajló díszítések improvizált éneklése a későbbi változatban is. A *Cantiones sacrae* szoprán és basszus hangra írott *Gaudent in caelis* – tekintve, hogy continuo szólama megegyezik a basszus szólammal – tulajdonképpen ugyanolyan a felrakású, mint a *Motetti* kötetben szereplő megfelelője. Első ránézésre különböző zenei anyaga van a két műnek. Előbbi végig páros lüktetésű, utóbbi páratlanban kezd, majd a szöveg második sorától kezdve lesz páros, valamint a dallam és a harmóniarend sem egyezik. Az alaptonalitása (g-dór/eol) és az egyes szakaszok hangneme azonban a szinte végig megegyezik. Ha a művek eleje nem is hasonlít, az „*ideo cum Christo exultant sine fine*” („ezért vég nélkül ujjonganak Krisztussal”) szövegrész első megszólalása – az első változat díszítéseit leszámítva – szinte hangról hangra ugyanaz a két változatban, és a második megszólalás harmóniaváza is megegyezik. A *Cantiones sacrae* kötetben szereplő változatban a motetta örvendező *Allelujával* zárul. A további három azonos szövegre írott változat különböző zenei anyaggal jelenik meg a két kötetben.

Habár a művek előadásakor megszólalhattak a *Motetti* kötetben lévő futamokhoz hasonlóak, minden bizonnyal annyira szélsőséges, nagy hangterjedelmű és hosszú díszítéseket mégsem énekeltek – tekintettel arra is, hogy ezt a szótag- és a harmóniaváltások sem teszik lehetővé. Az öt évvel korábban kiadott *Libro Secondo D’Arie a una e più voci* kötet – ugyan címében szintén nem szerepel a „*passeggiati*” megjelölés – valójában mégis tartalmazza a szerző által javasolt fontosabb futamokat, és ebben már – ha nem is az összes műben – többségében egyszerűbb *passaggiókkal*, kevesebb díszítéssel dolgozik. A *Cantiones sacrae* kötet műveiben egy-egy negyed, fél vagy egész értéken lehetőség adódik, hogy azokat a stílusnak megfelelően hosszabb-rövidebb hajlékony futamokkal, díszítésekkel ékesítse az előadó.

6. Összegzés

A bemutatott művek, műrészek stílusjegyei alapján megfigyelhető és megállapítható, hogy a XVII. század elején Itáliában nem csupán az északi városok udvaraiban, de Rómában is virágzott a zenei élet, amelyben előkelő szerepet kapott a monodikus stílus, a virtuóz éneklésmód, s alkalmazták a *seconda pratica* eszközeit. Caccini *Le Nuove Musiche*jében bemutatott monodikus stílusú művek bár kevésbé díszítettek, mint amit Kapsberger két, a disszertációban tárgyalt kötetében megfigyelhetünk, az új műfaj egyes stílusjegyei már a „theorbás Német” e műveiben is felfedezhetőek. A harmóniak és konszonancia-disszonanciakezelés, valamint a díszítések, *passaggiók* néhol már-már talán túlzott használata alapján első benyomásunk az lehet, hogy ezekben a darabokban – noha azért később is találkozni ehhez hasonló nyelvezetű zeneművekkel – inkább az Észak-Itáliában még a XVI. század utolsó évtizedeire jellemző stílus a meghatározó – így például valamelyest a ferrarai udvar zeneszerzője, Luzzaschi szólómadrigáljainak stílusa is közel áll a Kapsberger kötetében szereplő művekhez. Bár a szélsőségesen merész harmóniai váltások nem kifejezetten alkotóelemei Kapsberger e műveinek, ugyanakkor a Caccini *Le Nuove Musiche*jében bemutatott díszítésfajták (például az olyan kiírt díszítések, mint a *trillo*, *gruppo* vagy a *ribattuta di gola*, amelyek viszont Luzzaschi 1601-ben kiadott kötetének szólómadrigáljaira nem jellemzőek), a recitáló stílus és a madrigalizmus igen. Tehát a szöveg kifejezését szem előtt tartó, differenciált zenei eszköztár használata meghatározó Kapsberger e darabjaiban. Noha Caccini az 1601-es gyűjteményében és Peri az 1609-es *Le Varie Musiche* című kötetének műveiben többségében kevésbé díszített stílust képvisel Kapsberger 1612-es *ariái* és *motettái*hoz képest, azt mégsem mondhatjuk, hogy a német származású komponista elsődleges célja csupán a virtuozitás, a *passaggiók* öncélú alkalmazása lett volna, hanem inkább valamely szövegi tartalom kifejezőbb bemutatása. Ugyanakkor például Monteverdi egyes virtuóz *passaggiókat* tartalmazó monodikus stílusú motettáival összevetve sok hasonlóságot tapasztalhatunk a két szerző zenei nyelvezetében.

Kapsberger későbbi vokális munkáit – elsősorban *ariáit* és *motettáit* – áttekintve jól látható, hogy a korai *Passeggiati* köteteket követő műveire – bár előfordulnak – kevésbé jellemzőek a hosszú cikornyás futamok, dallamvezetése egyszerűbb, szövegszerűbb lesz, takarékosabban bánik a kiírt díszítésekkel. Ez mind a *Canzone Sacrae* című kötetére, mind pedig a *Libro Secondo D’Arie* című gyűjteményére igaz. Ez utóbbi az első *Arie* kötet után 11 évvel, 1623-ban jelent meg. Az első kötetben szereplő művekhez képest általában kisebb hangterjedelem jellemzi, a kiírt *passaggiók* – egy-két kivétellel – kevésbé változatosak.¹ Lényeges változás a basso continuo számozásában látható. Az első *Arie* kötetel egy évben született *Libro Primo Di Motetti Passeggiati* gyűjteményben található ugyan egy-egy szám vagy módosítójel a basszus fölött (főleg 4–3-as késleltetés, valamint a dúrosított akkordoknál néhány helyen a kereszt is jelölve van), de az 1623-as

¹ A kötetben szereplő művek körülbelül mindössze egyharmada tartalmaz hosszabb kiírt *passaggiókat*, míg ez az első kötet darabjaira körülbelül fordított arányban igaz.

kötetben – a már korábban is használt jelölések mellett – gyakran találkozunk – és következetes lejegyzéssel – szextakkord, de még egy 7/4 jelöléssel is.² Ugyanakkor – bár e később keletkezett művek kottáiban *passaggiók*ra vonatkozóan kevesebb a szerzői bejegyzés – elképzelhető, hogy a darabok virtuóz előadói improvizáltak a korábbi kiadványokban lejegyzett *passaggiók*hoz hasonlóakat, de talán nem olyan terjedelemben, mint ahogyan az például Kapsberger két kötetében tapasztalható. Ahogyan Caccini kötete is, a többi XVII. század elején írott „*passeggiati*” kötet is szolgálhatta azt a célt, hogy e műveken keresztül bemutassák a díszítések, futamok lehetséges fordulatait, illetve a zeneszerző – talán pedagógiai célzattal – ezt a gyakorlatban improvizációs technikát rögzítette, így a kor előadói ezeken keresztül el is sajátíthatták a díszítési technikákat és azok funkcióját a szöveg árnyaltabb kifejezése érdekében. Természetesen – mint például Luzzaschi esetében is – inspirálhatták a szerzőt olyan énekesek vagy énekesnők is, akik annyira könnyedén tudtak bánni a hangjukkal, hogy szinte bármilyen fürge futamot vagy díszítést „előkelő hanyagsággal” tudtak előadni úgy, hogy az a hallgatóság gyönyörködtetését szolgálja és csodálatát váltsa ki.

A Barberini-család kedvelt komponistájaként a család tagjainak megbízásai, megrendelései termékeny zeneszerzői munkára ösztönözték a „nemes német” lantjátékost. Kísérletező szerző volt, aki különféle hangszeres, vokális és színpadi műfajokban komponált – legyen szó akár éppen alakulófélben lévő műfajokról is. Talán éppen emiatt is izgalmas a késő-reneszánsz korszak és a születő félben lévő barokk eme korai időszaka. Bár az Észak-Itáliában élő és alkotó zeneszerzők indították az új zenei folyamatokat, ugyanakkor máshol, például Rómában – a Katolikus Egyház központjában, ahol jelentősebb szerepet kapott a szakrális zene –, szintén hasonló zenei nyelvezettel találkozhatunk.

Kapsberger hangszeres zenéje a mai előadók, és talán a zenekedvelő közönség körében is ismertebb, mint vokális művészete. Ennek oka az is lehet, hogy a korabeli kiadású kották, vagy faksimile kiadások nehezen hozzáférhetőek és olvashatóak, modern átírataik pedig vagy nincsenek, vagy kevésbé elterjedtek. Az általam készített *Arie* kötet átíratát abban a reményben mellékelem a disszertációhoz, hogy könnyebb olvashatósága, áttekinthetősége miatt talán a gyakorló előadók nagyobb lelkesedéssel, szívesebben tűzik műsorra ezeket a ritkán – vagy évszázadok óta nem – játszott műveket. Mindent összevetve érdemes figyelmünket eme, talán kevésbé ismert zeneművek – és zeneszerzők – világa felé fordítani, s felfedezni a kora-barokk korszak eddig mellőzött gyöngyszemeit.

² A gyűjtemény első darabja (*Iuò piangiéndo i miei passati tempi*) második ütemében.

7. Fügélék

7.1. G. G. Kapsberger: *Libro Primo Di Arie Passeggiate à Una Voce con l'intavolatura del Chitarone* – teljes kötet, saját átírásban

Occhi soli d'Amore

The musical score is presented in three systems, each with a vocal line and a chitarone accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef, and the chitarone accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/2. The lyrics are written below the vocal line.

System 1: The vocal line begins with the lyrics "Oc - chi oc - chi so - li d'A - mo - re pie - tos' à miei mar - ti -". The chitarone accompaniment features a series of chords and a melodic line in the bass.

System 2: The vocal line continues with "ri Voi mi pa - sce - sti_un tem - po di quel so -". The chitarone accompaniment continues with similar harmonic and melodic patterns.

System 3: The vocal line concludes with "a - ve_ar - do - re che vien da vo - stri gi - ri". The chitarone accompaniment ends with a final chord and a melodic flourish.

Occhi, soli d'Amore

8

Hor che vol - ge - te_al - tro - ve_i vo - stri sguar - di e

10

non mi da - te_a - - - - - i -

11

ta di qual ci - bo sa - rà l'al - - - ma nud - ri -

Occhi, soli d'Amore

13

ta Già mi man - - ca il vi - go - - re già co -

14

min- cio à lan- gui - - re già mi sen - to mo- ri - - - re_ ch'a- mo-

16

ro - so di- giun non sof - fre_ il co - re non

Occhi, soli d'Amore

18

sof - - - - - fre il co - - re

20

Lu - ci ca - re et a - ma - te se'l mio mo - rir se'l mio mo -

22

rir bra - - - ma - - te mi - ra - te ec - co ch'io

Occhi, soli d'Amore

24

mo - - ro mi - ra - - te ec - co ch'io

26

mo - ro e mo-ren- do v'ho-no - - - ro e mo-

27

ren - do v'ho - no - ro e mo - ren - - -

Occhi, soli d'Amore

28

do v'ho

29

no

30

ra

Interrotte speranze

First system of the musical score. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in 8/2 time and contains the lyrics: "In - - ter - rot - - te spe - ran - - ze e -". The piano accompaniment is in 8/2 time and features a simple harmonic accompaniment.

Second system of the musical score, marked with a '2'. The vocal line is in 14/2 time and contains the lyrics: "ter - na fe - de fiam - me_e stra - - li pos - sen - ti_in de - bil co -". The piano accompaniment is in 14/2 time and features a more complex harmonic accompaniment with some chromaticism.

Third system of the musical score, marked with a '3'. The vocal line is in 4/2 time and contains the lyrics: "re nu - trir sol di sos - pir un fer' ar - - do -". The piano accompaniment is in 4/2 time and features a complex harmonic accompaniment with some chromaticism.

Interrotte speranze

5

re e ce-lar il suo mal quand' al - - - tri il ve - de

7 **RITORNELLO** ♩ = ∞.

10

Interrotte speranze

12 $\text{♩} = \text{♩}$

Se-guir di va-go_e fug-gi-ti-vo pie-de l'or-meri-

13

vol-te_à vo-lon-ta-rio_er-ro-re per-der del se-me spar-so_e'l'

15

frut-to_e'l fio-re e la spe-ra-t'à gran

Interrotte speranze

RITORNELLO

17

lan - - guir mer - ce - - de

19

21

Far d'u - no sguar - do sol leg - ge_à_i pen - sie - -

Interrotte speranze

22

ri E d'un ca - sto vo - ler fre - no al de - si - - o E spen -

23

- - - der lag - ri - man - - do i lu - stri in - tie - - -

25

RITORNELLO

ri

Interrotte speranze

27

6

28

Que - sti ch'a voi qua - si gran fa - sci in - vi - o Don -

30

na cru - del d'as - pri tor - men - ti_e pe - ne sa - ran' i tro - fe - i vo - stri il

Interrotte speranze

32

ro - go mi - o i tro - fei vo - stri il

33

ro - - - - - 6 - go mi -

34

- o.

Ultimi miei sospiri

Ul - ti - mi miei sos - pi - ri che mi la - scia - te fred - do e sen - za

The first system of the musical score is written for voice and piano. The voice part is in a 6/8 time signature, with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "Ul - ti - mi miei sos - pi - ri che mi la - scia - te fred - do e sen - za". The piano accompaniment consists of chords in the left hand and a single bass note in the right hand.

3
vi - ta con - ta - te i miei mar - ti - - ri

The second system of the musical score continues the voice and piano parts. The voice part is in a 3/2 time signature, with a key signature of one flat. The lyrics are: "vi - ta con - ta - te i miei mar - ti - - ri". The piano accompaniment consists of chords in the left hand and a single bass note in the right hand.

5
A' chi mo - rir mi ve - de e non m'a - i - - - ta

The third system of the musical score continues the voice and piano parts. The voice part is in a 4/4 time signature, with a key signature of one flat. The lyrics are: "A' chi mo - rir mi ve - de e non m'a - i - - - ta". The piano accompaniment consists of chords in the left hand and a single bass note in the right hand.

Ultimi miei sospiri

7

Di - - te ò bel - tà in - fi - ni - ta

This system contains measures 7 and 8. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are 'Di - - te ò bel - tà in - fi - ni - ta'. The piano accompaniment is in a bass clef with a key signature of one flat. The music features a mix of eighth and sixteenth notes in the vocal line and chords with some melodic movement in the piano part.

9

Dal tuo fe - del ne cac - cia_em-pio mar-ti - - re

This system contains measures 9 and 10. The vocal line continues in the same treble clef and key signature. The lyrics are 'Dal tuo fe - del ne cac - cia_em-pio mar-ti - - re'. The piano accompaniment continues in the same bass clef and key signature, with a steady rhythmic accompaniment.

10

E se ques - to l'è gra - to Gi-te-ne rat - to_in ciel à

This system contains measures 11, 12, 13, and 14. The vocal line starts in a 3/2 time signature, then changes to 6/2 for measures 12 and 13, and finally to 4/2 for measure 14. The lyrics are 'E se ques - to l'è gra - to Gi-te-ne rat - to_in ciel à'. The piano accompaniment follows the same time signature changes. A triplet of eighth notes is marked in measure 14.

Ultimi miei sospiri

13

mi - glior sta - to Mà se pie - tà le por - ge il vo - stro di -

15

re tor - na - te in me ch'io non vor - rò ch'io non vor - rò mo - ri - -

17

re

Ultimi miei sospiri

18

ch'io non vor-rò

eco

eco

(b)

19

mo - - - ri - - - re.

Se la mia vita sete

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/2.

System 1: The vocal line begins with the lyrics "Se la mia vi - ta se - te se voi se - te il mio". The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

System 2: The vocal line continues with "be - ne A che fug - gir dà me per dar - mi". The piano accompaniment includes a section with a 6/2 time signature, followed by a return to 3/2. The piano part features a more active right-hand melody with eighth and sixteenth notes.

System 3: The vocal line starts with "pe - ne" followed by "Se la mia". The piano accompaniment includes a section with a 4/2 time signature. The vocal line features a triplet of eighth notes on the word "la" and another triplet on "mia".

Se la mia vita sete

10

vi - ta se - - te se voi

13

se - te il mio be - - ne A che fug-gir da me per

15

dar - - - - mi pe - ne

Se la mia vita sete

18

Cru - da non m'ac - cor - - - ge - te

20

Che fug- gen - - - do _____ con voi sem - pre m'ha - ve - te

22

Che fug- gen - - - do _____ con voi sem - pre m'ha - ve - te

Se la mia vita sete

24

sem - - - pre m'ha-ve -

te.

Sconsolato mio core

First system of the musical score. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a 4/4 time signature and features a melody with lyrics: "Scon - so - la - - - to mio co - - re co -". The piano accompaniment is in a 4/4 time signature and provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

Second system of the musical score, starting with a measure rest of 3 measures. The vocal line continues with lyrics: "me gra-di - to_e lu - sin-ga - to sei Nel du - ro". The piano accompaniment continues with harmonic support, including a key signature change to one sharp (F#) in the second measure.

Third system of the musical score, starting with a measure rest of 5 measures. The vocal line continues with lyrics: "sen di le - - i Co-me pren - de pie - ta del tuo do-lo - -". The piano accompaniment continues with harmonic support, including a key signature change to two sharps (F# and C#) in the second measure.

Sconsolato mio core

8

re Ri - spon - di cor ri - spon - -

di ohi - mè d'A - mo - re Più non pos - so l'or - go - glio più non

pos - so scher - ni - to Neg - let - - to_e mal gra -

The image shows the first system of a musical score for measures 8-9. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a soprano clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/2 time signature. The lyrics are: "re Ri - spon - di cor ri - spon - -". The piano accompaniment is in a bass clef with the same key signature and time signature. The second system shows measures 9-10. The vocal line continues with the lyrics: "di ohi - mè d'A - mo - re Più non pos - so l'or - go - glio più non". The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. The third system shows measures 11-12. The vocal line continues with the lyrics: "pos - so scher - ni - to Neg - let - - to_e mal gra -". The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

9

di ohi - mè d'A - mo - re Più non pos - so l'or - go - glio più non

pos - so scher - ni - to Neg - let - - to_e mal gra -

The image shows the second system of a musical score for measures 9-10. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a soprano clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/2 time signature. The lyrics are: "di ohi - mè d'A - mo - re Più non pos - so l'or - go - glio più non". The piano accompaniment is in a bass clef with the same key signature and time signature. The third system shows measures 11-12. The vocal line continues with the lyrics: "pos - so scher - ni - to Neg - let - - to_e mal gra -". The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

11

pos - so scher - ni - to Neg - let - - to_e mal gra -

The image shows the third system of a musical score for measures 11-12. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a soprano clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/2 time signature. The lyrics are: "pos - so scher - ni - to Neg - let - - to_e mal gra -". The piano accompaniment is in a bass clef with the same key signature and time signature.

Sconsolato mio core

12

di - ta De la ti - ran - na mia sof - frir l'or - go - glio Non pa - ven - tar cor

15

mi - o che ved - rai pi - - a Nel

17

tuo lon - go sof - frir la Don - na mi - a.

Lasso ch'io ardo

Las - so ch'io ar - do et al - tri non mel cre -

4

- - de s'il cre - de ogn' huom se non

6

so - la co le - -

Lasso ch'io ardo

7

i Che so - vra ogn' al - - - tra

This system contains measures 7 and 8. The vocal line (treble clef) begins with a half note 'i' on a dotted line, followed by a melodic phrase starting on a half note 'C' (C4) and moving up to a half note 'G' (G4) on the next measure. A dashed line indicates a slur over the notes from the second half of measure 7 to the end of measure 8. The piano accompaniment (bass clef) consists of a simple harmonic line with a half note 'C' (C4) in measure 7 and a half note 'G' (G4) in measure 8. The key signature has one sharp (F#).

9

e ch'io so - la - - - vor-re -

This system contains measures 9 and 10. The vocal line (treble clef) starts with a half note 'e' on a dotted line, followed by a melodic phrase starting on a half note 'C' (C4) and moving up to a half note 'G' (G4) on the next measure. A dashed line indicates a slur over the notes from the second half of measure 9 to the end of measure 10. The piano accompaniment (bass clef) consists of a simple harmonic line with a half note 'C' (C4) in measure 9 and a half note 'G' (G4) in measure 10. The key signature has one sharp (F#).

10

i el - la non par che'l cre - da e si se' ve -

This system contains measures 10 and 11. The vocal line (treble clef) starts with a half note 'i' on a dotted line, followed by a melodic phrase starting on a half note 'C' (C4) and moving up to a half note 'G' (G4) on the next measure. A dashed line indicates a slur over the notes from the second half of measure 10 to the end of measure 11. The piano accompaniment (bass clef) consists of a simple harmonic line with a half note 'C' (C4) in measure 10 and a half note 'G' (G4) in measure 11. The key signature has one sharp (F#).

Lasso ch'io ardo

11

de e si se'l ve - - de el - la

This system contains measures 11 and 12. The vocal line is in 6/8 time, with a melodic line that includes a fermata over the word 've'. The piano accompaniment consists of a bass line and a figured bass line. The key signature has one sharp (F#).

13

non par che'l cre - da e _____ si se'l ve -

This system contains measures 13 and 14. The vocal line changes to 4/2 time and features a complex melodic line with many sixteenth notes. The piano accompaniment continues with a bass line and a figured bass line. The key signature has one sharp (F#).

15

de e _____ si se'l ve - de

This system contains measures 15 and 16. The vocal line returns to 6/8 time and features a melodic line with a fermata over the word 've'. The piano accompaniment consists of a bass line and a figured bass line. The key signature changes to one flat (Bb).

Lasso ch'io ardo

16

In-fi - ni - ta bel - lez - za_e po - ca fe - de

19

Non ve - de - te voi il cor negl' oc

22

chi mie

Lasso ch'io ardo

23

i Se non fus-se mia stel - la *i* pur dov-re - - *i*

25

Al fon - te di pie - tà tro - var mer-ce - de tro-var mer-

27

ce - - de Al fon - te di pie - tà

Lasso ch'io ardo

28

tro - var mer - ce - de

30

tro-var mer-ce - de

31

Quest' ar - - - der mi - o

Lasso ch'io ardo

33

di che vi cal si po - co

34

E i vo - - stri ho - no - ri in mie ri-me dif- fu - si

36

Ne po - rian in - fiam - mar for - se an - cor mil -

Lasso ch'io ardo

37

le foes' an - cor mil - - le Ne po - rian in - fiam - -

39

mar fors' 6 an - - - cor mil - le

41

fors' 6 an - -

Lasso ch'io ardo

42

- cor mil - le

Ch'io veg - gio nel pen - sier dol - ce mio fo - co

44

Fred - da_u - na lin - gua e duo bell' oc - chi chiu - - si

46

Ri - ma - ner do - po noi pien di fa - vil - le pien di fa -

Lasso ch'io ardo

49

vil - - le Ri-ma - - ner do - - po

50

noi pien di fa - - vil - -

51

le pien di fa - - vil - - le.

Io mi parto cor mio

8

giun-to il fie-ro_es-tre - mi_è mi - se - ra - - bil pun - to

10

Già m'al - lon - ta - no_e pur que - sti_oc - - - - chi

11

gi - ro Nel-la fron - - te se - re - - na Ahi ch'io la

Io mi parto cor mio

13

scor - - go_a pe - - - na Ahi do- lor

15

Ahi mar - ti - - ro Ec - co che più non mi - ro_il

17

bel se- re - no Man - ca- no_il cor nel se - no Ahi

Io mi parto cor mio

20

— *sfa - to ahi sor - te ah di - par - ten - za_ahi lon - ta -*

The musical score for measures 20-21 consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major (one flat) with a treble clef. The lyrics are: "sfa - to ahi sor - te ah di - par - ten - za_ahi lon - ta -". The middle and bottom staves are piano accompaniment in bass clef. Measure 20 features a vocal line with a dotted quarter note followed by an eighth note, and a piano accompaniment with a half note and a quarter note. Measure 21 continues the vocal line with a dotted quarter note followed by an eighth note, and the piano accompaniment with a half note and a quarter note.

21

nan - za_ahi mor - te_ahilon - ta - nan - za_ahi mor - - te.

The musical score for measures 21-22 consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major (one flat) with a treble clef. The lyrics are: "nan - za_ahi mor - te_ahilon - ta - nan - za_ahi mor - - te.". The middle and bottom staves are piano accompaniment in bass clef. Measure 21 features a vocal line with a dotted quarter note followed by an eighth note, and a piano accompaniment with a half note and a quarter note. Measure 22 features a vocal line with a dotted quarter note followed by an eighth note, and a piano accompaniment with a half note and a quarter note. The score ends with a double bar line and repeat signs.

Sospirati bei lumi

So-spi-ra - - ti bei lu - mi la-gri-ma - te bel-

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 6/2. It begins with a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a dotted quarter note Bb4, and a half note C5. The piano accompaniment is written in a bass clef with the same key signature and time signature, starting with a whole note chord of G2, Bb2, and D3.

lez - ze di - le - gu - a - te dol - cez - - ze di

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a triplet of eighth notes: G4, A4, Bb4. The piano accompaniment features a complex texture with multiple chords and a prominent bass line.

voi son pri - vo_e spi - ro Qual la - gri-me ò so-

The third system concludes the piece. The vocal line begins with a quarter note G4, followed by a dotted quarter note A4, and a quarter note Bb4. The piano accompaniment continues with its characteristic complex harmonic structure.

Sospirati bei lumi

7

spi - ro Pa - le - se - rà del co - re De - spe - ra - to do -

9

lo - - re ___ Per sco - prir il mio mal for - za è ch'io mo - - - ra

11

Ahi che ne mor - te an - co - ra A - de -

Sospirati bei lumi

13

guar può nel-le sue_e - stre - - me pe - -

14

ne l'a - cer - bo duol' del mio per-du - to be - - ne.

Occhi gratie d'Amore

First system of the musical score. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts in 6/8 time and changes to 4/2 time. The lyrics are: "Oc - - - chi oc - chi gra - tie d'A - mo - re". The piano accompaniment features chords in the right hand and bass notes in the left hand, with a key signature of one sharp (F#).

Second system of the musical score, starting with a measure rest of 3. The vocal line continues with the lyrics: "oc - chi fiam-me del fo - co Ond' hò tut - to_ar - so_il co -". The piano accompaniment continues with chords and bass notes, maintaining the 4/2 time signature and one sharp key signature.

Third system of the musical score, starting with a measure rest of 5. The vocal line concludes with the lyrics: "re Ond' hò tut - to_ar - so_il co - re S'in voi pur fer - mo_un". The piano accompaniment continues with chords and bass notes, maintaining the 4/2 time signature and one sharp key signature.

Occhi gratie d'Amore

8

po - co I miei fon - ti di pian - to_e di do - lo - -

This system contains measures 8 and 9. The vocal line is in 6/8 time, with lyrics 'po - co I miei fon - ti di pian - to_e di do - lo - -'. The piano accompaniment consists of two staves: the right hand has a treble clef and the left hand has a bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8. Measure 8 ends with a repeat sign.

10

re com - pren - der ben po - te - te in lor che

This system contains measures 10 and 11. The vocal line is in 4/2 time, with lyrics 're com - pren - der ben po - te - te in lor che'. The piano accompaniment consists of two staves: the right hand has a bass clef and the left hand has a bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/2. Measure 10 ends with a repeat sign.

12

se mo - ro_i - o Voi m'uc - ci - de - - -

This system contains measures 12 and 13. The vocal line is in 4/2 time, with lyrics 'se mo - ro_i - o Voi m'uc - ci - de - - -'. The piano accompaniment consists of two staves: the right hand has a bass clef and the left hand has a bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/2. Measure 12 ends with a repeat sign.

Occhi gratie d'Amore

14

te che se mo-ro_i - o Voi m'uc-ci- de - - te voi

16

mi uc - ci - de - - - - te.

Io parto ahi dura voce

Io par - to ahi du - ra vo - ce Io par-to

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 6/8. It begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment is written in a bass clef with the same key signature and time signature, starting with a whole note chord of G2, B2, and D3.

4 ahi rio do - lo - re Co - - me non man - ca_in dir ch'io

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The piano accompaniment continues with a half note chord of G2, B2, and D3.

6 par - to_il co - re se l'a - ma - to con - for - to Qui la -

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The piano accompaniment continues with a half note chord of G2, B2, and D3.

Io parto ahi dura voce

8

scio et o - gni duol me - co ne por - - to Che più da - rà mi_a-

11

i - ta Chi man - te - ram - mi in vi - ta

13

Sem - pre del mio ri - tor - no Tu pur fug - gi ve - lo - ce Chiu - de - tevi oc -

Io parto ahi dura voce

15

chi à si fu-nes - to gior - no Già sen' va l'al - ma

17

io già mi dis - co lo - ro Io par - to ahi vo - ce

20

Io par - to ahi duo - lo Io mo - - ro.

Amor la Donna mia

10 $\text{♩} = \text{♩}$

stra se ta - ce E con i - ra il cor mis - fa - ce Co -

13

si m'av - vi - va ogn' hor co - si m'an - ci - de

15

Tal' or tut - to mi do - na Ben sol mi nie - ge vie - ta D'A - mor

Amor la Donna mia

18

la dol - ce me - ta Ond' io so - spri - ro_e di -

20

co Ah fe - re_e cru - de vo - glie co - stei tut - to mi do - na

22

e tut - to to - glie.

Mentre vaga Angioletta

Men - tre va - ga An - gio - let - ta Ogn' a - - - ni - ma gen - til

3
can - tan - - - do al - let - ta

6
Cor - re il mio co - re pen - - de Tut - to dal'

Mentre vaga Angioletta

8

suon di qual so - a - ve can - - -

10

to e non so co - me in - tan - - -

11

to Mu - si - co spir - to pren - de

Mentre vaga Angioletta

12

Fa - u - ci ca - no - re e se - co for - ma e fin - ge Per

14

non u - sa - ta vi - a Gar - rul' e ma - es - tre - vol ar - - -

16

- mo - ni - a Tem - pra d'ar - gu - to suon pie - ghe - - - vol vo -

Mentre vaga Angioletta

18

ce e la vol - - - ve e la spin - ge

20

Con rot - ti_ac - cen - ti_e con - ri -

21

tor

Mentre vaga Angioletta

22

22

23

23

ti gi - ri Qui tar - da

25

25

e la ve-lo - - ce e tal'or mor-mo-ran-do in bas - so_e

3 6

Mentre vaga Angioletta

27

mob - bil suo - no ed' al - ter - nan - do fug - ghe _ e ri - po - si

29

Ed' al - ter - nan - do ed' al - ter - nan - do fug - ghe _ e ri - po - -

30

si e pla - ci - di re - spi - - ri

Mentre vaga Angioletta

31

Hor la sos-pen - de e li - bra hor la pre-me_hor la

33

fran - - - - ge hor la ra-fre - na

34

hor la sa - - - - ett'e vi - - - -

Mentre vaga Angioletta

35

bra hor in gi - - - ro la

me - - - - -

This system contains measures 35 and 36. Measure 35 features a vocal line in 6/8 time with lyrics 'bra hor in gi - - - ro la'. The piano accompaniment consists of a bass line with a half note and a chordal accompaniment. Measure 36 continues the vocal line with 'me - - - - -' and features a more active piano accompaniment with eighth notes in the bass line.

36

me - - - - -

This system contains measures 37 and 38. Measure 37 continues the vocal line with 'me - - - - -'. The piano accompaniment features a bass line with a half note and a chordal accompaniment. Measure 38 continues the vocal line and features a more active piano accompaniment with eighth notes in the bass line.

37

me - - - - -

This system contains measures 39 and 40. Measure 39 continues the vocal line with 'me - - - - -'. The piano accompaniment features a bass line with a half note and a chordal accompaniment. Measure 40 continues the vocal line and features a more active piano accompaniment with eighth notes in the bass line.

Mentre vaga Angioletta

38

na Quan-do con mo-di tre - - mol'e va - - gan -

39

ti E quan - - do fer - mi_e so - nan - ti Co -

41

si can-tan - - do e ri - can-tan - do_il co - re O

Mentre vaga Angioletta

42 $\text{♩} = \text{♩}$

o mi - ra - col d'A - mo - re è fat - to un u - si -

47 $\text{♩} = \text{♩}$

gnuo - - - - - lo e

48

spie - ga già per non star mes - - to il

Mentre vaga Angioletta

Musical score for the piece "Mentre vaga Angioletta" by Giovanni Girolamo Kapsberger. The score is in 10/2 time and B-flat major. It consists of two systems. The first system features a treble clef staff with a melodic line starting at measure 49, marked with a *vo* (voce) instruction. The line includes a slur over measures 49-50, a fermata over measure 51, and a slur over measures 52-53. A dynamic marking of *lo.* (lento) is present at the end of the system. The bass clef staff in the first system contains a whole rest. The second system features a grand staff with two bass clefs. The upper bass staff contains a series of chords, some with wavy lines indicating tremolos or ornaments. The lower bass staff contains a series of notes, some with wavy lines, and a final chord. The piece concludes with a double bar line.

Deh come posso

Deh co-me pos - so_oh Di - o sfo-gar del fe-ro_e-

The first system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in 4/4 time, starting with a 7-measure rest followed by a melodic phrase. The piano accompaniment features a bass line with a 7-measure rest and a right-hand part with chords and a melodic line.

3
si - lio_ìl do - lor mi - - o sfo-glia-re sol con pian -

The second system continues the vocal line with a triplet of eighth notes. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and a steady bass line.

5
ti e co'l so-spi - ri Gli scon- so- la - ti

The third system concludes the piece. The vocal line features a triplet of eighth notes. The piano accompaniment includes a key signature change to two flats and a time signature change to 2/2.

Deh come posso

7

miei nuo - vi mar-ti - ri E di-ro che

9

gio - i - re Pot-rò sol la - gri-man - do_e col mo-

12

ri - re Do - lo-ro - - sa mia sor - -

Deh come posso

15

6

te se con- so - lar - mi puo sol pian - -

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 15 and 16. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8. Measure 15 includes the lyrics 'te se con- so - lar - mi puo sol' and a sixteenth-note triplet marked with a '6'. Measure 16 includes the word 'pian' and a fermata over the final note. The piano accompaniment consists of chords in the left hand and a melodic line in the right hand.

17

- to_e mor - te.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 17 and 18. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8. Measure 17 includes the lyrics '- to_e mor - te.' and a fermata over the final note. Measure 18 is a whole rest for the vocal line and a whole note chord for the piano. The piano accompaniment consists of chords in the left hand and a melodic line in the right hand.

Ecco l'hora

Ec - co l'ho - ra ec - co ch'i - o a pe - na_il pos - so

The first system of the musical score for 'Ecco l'hora' consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/2. The lyrics are 'Ec - co l'ho - ra ec - co ch'i - o a pe - na_il pos - so'. The piano accompaniment is written in a bass clef with the same key signature and time signature, featuring a simple harmonic accompaniment.

3
di - re son co - stret - to_à par - ti - re Dam - mi Li - dia cor

The second system of the musical score for 'Ecco l'hora' consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/2. The lyrics are 'di - re son co - stret - to_à par - ti - re Dam - mi Li - dia cor'. The piano accompaniment is written in a bass clef with the same key signature and time signature, featuring a simple harmonic accompaniment.

6
mi - o l'ul - ti - mo ba - cio_o - mai l'ul - ti - mo_à

The third system of the musical score for 'Ecco l'hora' consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/2. The lyrics are 'mi - o l'ul - ti - mo ba - cio_o - mai l'ul - ti - mo_à'. The piano accompaniment is written in a bass clef with the same key signature and time signature, featuring a simple harmonic accompaniment.

Ecco l'ora

8

Di - o co-si di - co_io par-ten - - do El-la ta - ce pian-

11

gen - do el-la pian - ge et io pian - go

13

El - la vien me - co et io se - co ri -

Ecco l'hora

14

man - - - - - go

This system contains measures 14 and 15. Measure 14 features a vocal line with a sixteenth-note melodic run over the word 'man' and a piano accompaniment. Measure 15 continues the vocal line with the word 'go' and the piano accompaniment. The piano part consists of chords and single notes in the bass register.

15

El - la vien me - co et io se - co ri -

This system contains measures 16 and 17. Measure 16 features a vocal line with the lyrics 'El - la vien me - co et io se - co ri -' and a piano accompaniment. Measure 17 continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part consists of chords and single notes in the bass register.

16

man - - - - - go.

This system contains measures 18 and 19. Measure 18 features a vocal line with a sixteenth-note melodic run over the word 'man' and a piano accompaniment. Measure 19 continues the vocal line with the word 'go.' and the piano accompaniment. The piano part consists of chords and single notes in the bass register.

Giunto è pur Lidia

The musical score is divided into three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system is in 6/8 time, the second in 8/8, and the third in 4/4. The key signature is one flat (B-flat).

System 1: The vocal line begins with the lyrics "Giun - to_è pur Li - dia_il mi - o Non sò se deg - gia di - re". The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the right hand and a more complex harmonic structure in the left hand.

System 2: The vocal line continues with "O par - ti - re_o mo - ri - re". The piano accompaniment maintains the eighth-note bass line in the right hand and provides harmonic support in the left hand.

System 3: The vocal line concludes with "Las - - - so di - rò ben' i - o Che". The piano accompaniment continues with the eighth-note bass line in the right hand and harmonic accompaniment in the left hand.

Giunto è pur Lidia

5

mor-te_è la par-ti - ta Poi che'n la- scian - do

12/2

12/2

12/2

12/2

Detailed description: This block contains the first system of the musical score, measures 5 and 6. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staves. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 12/2. The vocal line starts with a half note 'mor-te_è la par-ti - ta' and continues with a melodic phrase 'Poi che'n la- scian - do' over a dotted half note. The piano accompaniment consists of a bass line and a right-hand line with chords and some melodic fragments.

7

te la - - - - - scio la vi - ta.

12/2

12/2

12/2

12/2

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, measures 7 and 8. The vocal line continues with 'te la - - - - - scio la vi - ta.' over a dotted half note. The piano accompaniment continues with similar textures, including a bass line and a right-hand line with chords and melodic fragments. The system ends with a double bar line.

Legasti anima mia

Le - ga - sti a - ni - ma mi - a le - ga - sti

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting in 6/8 time and changing to 4/2 time. The lyrics are "Le - ga - sti a - ni - ma mi - a le - ga - sti". The middle and bottom staves are for the piano accompaniment, featuring chords and arpeggiated figures.

3
ò del mio cor no - vo de - si - o la bel - la li - ber - tà del

The second system continues the musical score. It begins with a measure rest marked with a '3' above the staff. The lyrics are "ò del mio cor no - vo de - si - o la bel - la li - ber - tà del". The piano accompaniment continues with complex chordal textures.

6
vi - ver mi - o Ca - ro lac - cio d'A-

The third system continues the musical score. It begins with a measure rest marked with a '6' above the staff. The lyrics are "vi - ver mi - o Ca - ro lac - cio d'A-". The piano accompaniment continues with complex chordal textures.

Legasti anima mia

8

mo - re dol - ce no - do_à la man - ca

10

te - na_al 6 co - - re.

Tu che pallido essangue

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 6/8. The score is divided into measures by vertical bar lines, with measure numbers 3, 5, and 10 indicated at the beginning of their respective systems.

System 1: The vocal line begins with the lyrics "Tu - che pal - li-do_es-san - gue" in the first measure and "sos-pi-ro - so_e do-len -" in the second. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand.

System 2: The vocal line continues with "te Mu - to ge - li - do_ar-den - te" in the first measure and "im-mo - bi - le qual sas - so sem-" in the second. The piano accompaniment maintains the rhythmic pattern with some harmonic shifts.

System 3: The vocal line concludes with "pre mi - se-ro pian - - gi sem - pre mi-se-ro pi-an - - -" across the measures. The piano accompaniment provides a final harmonic resolution.

Tu che pallido essangue

7

gi Chi sei squal-li - do tan - to e co - sì las - so

8

Qual può si fe - ra sor - te Ren - der un huom mor -

10

tal tal sen - za mor - - - te

Tu che pallido essangue

12

Una - man - te son i - o lun - gi dal' A - mor mi -

14

o Tu s'a-man-te non sei e se lun - gi non sei dal tuo de -

16

si - o Non mi-ri_i do-lor mie - i E s'io non mo - ro

Tu che pallido essangue

19

E per-chè spe-ro_un gior - no far al mio ca - ro

21

ben dol - - - ce ri-tor - no E s'io non mo - ro

24

e per-chè spe - ro un gior - no Far al mio

Tu che pallido essangue

26

ca - ro ben

28

dol

31

10/2

Tu che pallido essangue

32

33

- ce ri - tor - - - no. _____

Io amo io ardo

Io a - mo io ar - do io mo - ro E tu non cu-ri Don-na

The first system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a 4/2 time signature, starting with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "Io a - mo io ar - do io mo - ro E tu non cu-ri Don-na". The piano accompaniment is in the same time signature and key signature, starting with a bass clef. It features a simple harmonic accompaniment with some chromatic movement in the bass line.

4
ahi fer- ra sor - te l'A- mor' l'ar- dor la

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a measure rest, then begins with the lyrics: "ahi fer- ra sor - te l'A- mor' l'ar- dor la". The piano accompaniment continues with similar harmonic support, including some chromatic patterns in the bass line.

6
mor - - te se ne gior- ni più lie - ti_ars' il mio co-re

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a measure rest, then begins with the lyrics: "mor - - te se ne gior- ni più lie - ti_ars' il mio co-re". The piano accompaniment continues with similar harmonic support, including some chromatic patterns in the bass line.

Io amo io ardo

8

Di dol - cis - - si - mo_ar - do - -

9

re Can-tai con dol - ci_ac - -

10

cen - - ti Hor ne di piu do - len - ti

6 7 4 3#

Io amo io ardo

12

Che più t'a - mo et o - no - ro Di - co nel mo - rit

13

mio ci - gno'ca - - - - - no - ro Io

15

a - mo io ar - do io mo - - - ro.

Augelin che la voce al canto

Musical score for the first system. The vocal line (treble clef) begins in 6/8 time with the lyrics "Au - ge - lin che la vo - ce al". At the end of the system, the time signature changes to 4/2, and the vocal line features a complex sixteenth-note passage marked with a "6" above it, with the lyrics "can - - - - - to spie -". The piano accompaniment (bass clef) consists of chords and single notes in 6/8 and 4/2 time.

Musical score for the second system. The vocal line (treble clef) begins with a triplet of eighth notes marked with a "3" above it, with the lyrics "ghi Per pie - tà del". The time signature changes to 4/2, and the vocal line continues with the lyrics "mi - o duo - - - lo Cor - te - se an - cor". The piano accompaniment (bass clef) features chords and single notes in 4/2 time.

Musical score for the third system. The vocal line (treble clef) begins with the lyrics "deh" and continues with "spie - - - - -". The time signature changes to 4/2. The piano accompaniment (bass clef) consists of chords and single notes in 4/2 time.

Augelin che la voce al canto

8

ga la li al

10

vo

11

lo In-di van - ne_a Ma- don - - na an - -

Augelin che la voce al canto

13

zi_al mio so - le E con pie - tos' ac - cen - ti

15

can

16

- ta que - ste pa - ro - le

Augelin che la voce al canto

17

O so- a - ve ca- gion d'as - - pri tor- men - - -

20

ti sof- fri- re - te voi sem- pre ch'in pian - - ti chi v'o - no - ra si dis-

23

tem - pre O, ò _____ so- a -

Augelin che la voce al canto

25

ve ca - - - gion d'as - - - pri tor-

27

men - - - - - 6

28

ti sof-fri-re - te voi sem - pre ch'in pian - -

Augelin che la voce al canto

30

ti chi v'ho - - no - ra si dis - -

31

tem

32

pre.

O cor sempre dolente

First system of the musical score. The vocal line is in G minor, 4/4 time, with lyrics: "O cor sem - pre do - len -". The piano accompaniment consists of a single bass line in the same key and time signature.

Second system of the musical score, marked with a '2'. The vocal line is in G minor, 6/2 time, with lyrics: "te Che fai che pen - si_o co - re O cor". The piano accompaniment consists of two bass lines in the same key and time signature.

Third system of the musical score, marked with a '3'. The vocal line is in G minor, 4/2 time, with lyrics: "sem - pre do - len - te che fai che pen - si_o co - re Vor -". The piano accompaniment consists of two bass lines in the same key and time signature.

O cor sempre dolente

5 $\text{♩} = \text{♩}$

rai tu sem- pre so- spri- ràr d'A- mo - re Can - gia can - gia de -

8 $\text{♩} = \text{♩}$

si - ri Can - - - gia can - 6 - gia de - si - ri

11

O la - cri- me_ o so - spi - ri Ahi las - so_ il cor di so - spri-

O cor sempre dolente

13

rar de - - si - a e gl'oc - chi la - gri-mar la

15

do - glia mi - a Se per nuo-ve bel-lez-ze_e nuo-ve pe - ne So - spi-rar

17

sem - pre lag-ri-mar con vie - - ne.

Dove misero mai

The musical score is written in bass clef with a 4/2 time signature. It consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "Do - ve mi - se - ro ma - i spe - rar", "deg - - - gio con - for - - - to - à do - lor mie -", and "- - - i se più pe - na pro - vai". The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Do - ve mi - se - ro ma - i spe - rar

deg - - - gio con - for - - - to - à do - lor mie -

- - - i se più pe - na pro - vai

Dove misero mai

7

la do - ve più go - - - - de -

8

i Ah ah _____ di più de-siar ce-si la men-te In A-mor

10

il più liet' _____ è il _____ 3 6 _____ più do-len - te

Dove misero mai

11

ah *di piü de - si - ar ce - si*

12

la

13

men

Dove misero mai

14

te in A - mor il più let'

15

è il più do - - len - te.

Parto e partendo

Par - to par - - to e par-ten - do sen - - to

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a common time signature. It contains three measures of music with lyrics: "Par - to", "par - - to", and "e par-ten - do sen - - to". The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) and features a complex texture with many chords and some tremolos.

4
svel - ler mi il cor del se - no E non di - ven - go

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. It starts with a measure rest marked with the number "4". The vocal line has two measures of music with lyrics: "svel - ler mi il cor del se - no" and "E non di - ven - go". The piano accompaniment continues with similar complex textures.

6
me - - - no Ahi che trop - po tor - men - to E l' ser - vir lon -

The third system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. It starts with a measure rest marked with the number "6". The vocal line has three measures of music with lyrics: "me - - - no", "Ahi che trop - po tor - men - to", and "E l' ser - vir lon -". The piano accompaniment continues with similar complex textures.

Parto e partendo

9

ta - no e chia - mar sem - pre il tuo bel no - me in

This system contains measures 9 and 10. It features a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The vocal line begins with a half note 'ta' followed by a quarter note 'no', then a quarter rest, a quarter note 'e', and continues with eighth notes for 'chia - mar sem - pre il tuo bel no - me in'. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

10

va - no Mà più gra - ve do - lor Oi -

This system contains measures 11 and 12. The vocal line starts with a half note 'va' followed by a half note 'no', then a quarter rest, a quarter note 'Mà', and continues with eighth notes for 'più gra - ve do - lor Oi -'. The piano accompaniment features a more complex texture with chords and moving lines in both hands.

12

me èl par - ti - - re e la - sciar l'al - ma e

This system contains measures 13 and 14. The vocal line begins with a half note 'me', a quarter note 'èl', and continues with eighth notes for 'par - ti - - re e la - sciar l'al - ma e'. The piano accompaniment continues with chords and moving lines, ending with a double bar line.

Parto e partendo

14

non po-ter mo-ri - re e la - sciar l'al - ma

16

è non po-ter mo-ri - re.

7.2. J. Peri: *Lasso ch'io ardo*

12

Lasso ch'iar do, & al tri non miel cre de Si
 cred'ogn'huo Se non fola co lei Ch'è sopr'ogn'al tra e chi so la vorre
 Ella non par che'l creda e si fel vede.
 Infi nita bellezza, e poca fede Non vedete vo'l cor ne gl'oc chi mie
 i Se non fosse mia stella io pur dourci al fonte di piatà tro
 uar mercede,

15

Quest'arder mio di che vi calfi po co E i vostri honori in mie rime diffu si Ne po
trian'infiammar fort'ancor mille.

Ch'io veggio nel pensier dolce mio foco Tredda vna lingua e dua begl'oc chi chiu si
Rimaner dopo noi pien di fauilla Rimaner do po
noi pien di fauil le.

D

8. Bibliográfia

8.1. A kották listája

- Bovicelli, Giovanni Battista: *Regole, passaggi in musica* (1594). Faksimile:
<http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/71/IMSLP408006-PMLP198697-bovicelli.pdf> (a letöltés időpontja: 2016.03.26.)
- Caccini, Giulio: *Le Nuove Musiche* (Firenze, 1602). Faksimile:
<http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/b/bb/IMSLP286641-PMLP116645-lenvovemvsichedi00cacc.pdf> (a letöltés időpontja: 2017.11.10.)
- : *Le Nuove Musiche* (Firenze, 1602). Modern átírás: H. Wiley Hitchcock (közr.): *Recent Researches in The Music of The Baroque Era IX*. Madison: A-R Editions, Inc., 1970.
- Conforti, Giovanni Luca: *Breve et facile maniera d'essercitarsi [...] a far passaggi* (1593). Faksimile:
<http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/7/7e/IMSLP95119-PMLP195826-Conforti.pdf> (a letöltés időpontja: 2015.04.10.)
- Kasperger, Giovanni Girolamo: *Libro Primo d'Intavolatura di Chitarone* (Velece, 1604). Modern átírás: Benkő Dániel (közr.): *Orpheus: régi zene pengetős hangszerekre, 5*. Budapest: Zeneműkiadó, 1983.
- : *Libro primo d'intavolatura di lauto* (Róma, 1611). Faksimile kiadás: *Bibliotheca Musica Bononiensis. Sezione IV. 41*. Bologna: Forni, 1970.
- : *Villanelle Libri I-IV* (Róma, 1610, 1619, 1619, 1623). Faksimile kiadások: *Archivum Musicum. Collana di testi rari, 28*. Firenze: Studio Per Edizioni Scelte, 1982.
- : *Libro Primo Di Arie Passeggiate à Una Voce con l'intavolatura del Chitarone* (Róma, 1612); *Libro Primo Di Motetti Passeggiati à una voce* (Róma, 1612); *Libro Secondo D'Arie a una e più voci* (Róma, 1623). Faksimile kiadások: *Archivum Musicum. Collana di testi rari, 32*. Firenze: Studio Per Edizioni Scelte, 1980.
- : *Libro Primo de Balli, Gagliarde et Correnti a quattro voci* (Róma, 1615); *Libro Primo di Sinfonie à quattro. Con il Basso continuo* (Róma, 1615). Faksimile kiadások: James Ladewig (közr.): *Italian Instrumental Music of the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries, 25*. New York: Garland, 1993.
- : *Cantiones sacrae* (Róma, 1628). Modern átírás: Rudolf Hofstötter – Ingomar Rainer (közr.): *Wiener Edition Alter Musik vol. VII*. Manz, Bécs: Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Abteilung Musikpädagogik, 2000.
- : *I Pastori di Bettemme* (Róma, 1630). Modern átírás: Michael Dücker (közr.). Köln: Edition Walhall, 2011.
- : *Libro quarto d'intavolatura di Chitarrone* (Róma, 1640). Faksimile kiadás: *Archivum Musicum: Strumentalismo Italiano, 46*. Firenze: Studio Per Edizioni Scelte, 1982, p. 2.

- Luzzaschi, Luzzascho: *Madrigali per cantare e sonare a uno, due e tre soprani* (Róma, 1601). Modern átírás: Adriano Cavicchi (közr.): *Monumenti di Musica Italiana. Serie II: Polifonia Vol. II*. Brescia: L'Organo, 1965.
- Monteverdi, Claudio: „Vespro della Beata Vergine – Nigra sum.” In *Messa a quattro voci e Salmi*. Edizione critica. Mariella Sala (közr.). Antonio Delfino (szerk.): *Opera Omnia Edizione Nazionale 9*. Cremona: Fondazione Claudio Monteverdi, 2005, pp. 325–327.
- Peri, Jacopo: *Le Varie Musiche* (Firenze, 1609). Faksimile:
http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/0e/IMSLP257859-PMLP418194-Peri_-_Varie_musiche_1609.pdf (a letöltés időpontja: 2017.07.11.)
- Rognionio, Richardo: *Passaggi per potersi esercitare* (Velence, 1592). Faksimile:
http://imslp.nl/imglnks/usimg/a/af/IMSLP292278-PMLP474374-passaggi_etc_ricardo_ognoni_parte1.pdf (a letöltés időpontja: 2015.04.04.)
- Rognionio, Richardo: *Il vero modo di diminuire* (Velence, 1592). Faksimile:
http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/7/75/IMSLP292311-PMLP474374-passaggi_etc_ricardo_ognoni_parte2.pdf (a letöltés időpontja: 2015.04.04.)

8.2. Felhasznált irodalom

- Adrovicz István: *Az ember gitárja. A mindent túlélő hangszer*. PhD disszertáció, Jyväskylä-i Egyetem, 2010 (Kézirat).
- Allaire, Gaston G.: *The Theory of Hexachords, Solmisation and The Modal System*. Musicological Studies and Documents 24. Róma: American Institute of Musicology, 1972.
- Apel, Willi: *The Notation of Polyphonic Music, 900-1600*. Cambridge, Massachusetts: The Mediaeval Academy of America, 1953.
- Bárdos Lajos: *Modális harmóniák*. Budapest: Zeneműkiadó, 1979.
- Bonechi, Maddalena: „Il primo (1611) e il secondo (1613) libro delle Musiche di Pietro Benedetti, monodista fiorentino.” *Philomusica on-line 11 – Saggi*. Pavia: Pavia University Press, 2012.
- Cardamone, Donna: „Villanella.” In *Grove Music Online*,
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29379?q=villanella&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (a megtekintés időpontja: 2013.05.26.)
- Carter, Stewart A.: „Ornaments. 4. Italy, 1600–50.” In *Grove Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/49928pg4#F921797> (a megtekintés időpontja: 2013.05.25.)
- Carter, Tim: „Giulio Romolo Caccini. 1. Life”. In *Grove Music Online*,
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40146pg1?q=concerto+delle+donne&search=quick&pos=7&_start=1#firsthit (a megtekintés időpontja: 2015.04.10.)
- Cavicchi, Adriano: „Prefazione.” In Luzzascho Luzzaschi, *Madrigali per cantare e sonare a uno, due e tre soprani (1601)*, Momento di Musica Italiana. Serie II:

- Polifonia Vol. II, szerk. Oscar Mischiati – Giuseppe Scarpat – Luigi Ferdinando Tagliavini. Brescia: L'Organo, 1965.
- Ciurlia, Pier Paolo: *Johann Hieronymus Kapsberger „nobile alemanno”: Una biografia*. Padova: Armelin Musica, 2010.
- Coelho, Victor Anand: „Kapsberger, Giovanni Girolamo.” In: *Grove Music Online*. (http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14695?q=kapsberger&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit) (a megtekintés időpontja: 2013.05.26.)
- Crawford, Tim: „Music for Lute and Chitarrone.” *Early Music* 24/3 (1996. Augusztus): 518–520.
- DeFord, Ruth I.: „Canzonetta.” In *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04808?q=canzonetta&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (a megtekintés időpontja: 2017.11.10.)
- Dixon, Graham: „Progressive Tendencies in the Roman Motet during the Early Seventeenth Century.” *Acta Musicologica* 53/1 (1981. január-június): 105–119.
- Dobszay László: *A gregorián ének kézikönyve*. Budapest: Editio Musica Budapest, 1993.
- Donington, Robert: *A barokk zene előadómódja*. Ford.: Karasszon Dezső. Budapest: Zeneműkiadó, 1978.
- Dyer, Joseph: „Roman Catholic church music. III. The 17th century. 2. Monody and the small-scale sacred concerto. 3. ‘Stile antico’.” In *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46758?q=ottavio+durante%27s+arie+devote%2C+1608&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit (a megtekintés időpontja: 2015.04.03.)
- Fabbi, Paolo: *Monteverdi*. Torino: E.D.T. Edizione di Torino, 1985.
- : „Orfeo. 1607.” Ford.: Lax Éva. *Muzsika* 50/2 (2007. február): 11–16.
- Forbes, James: *The Nonliturgical Vocal Music of Johannes Hieronymus Kapsberger (1580-1651)*. PhD disszertáció, University of North Carolina at Chapel Hill, 1977. (Mikrofilm).
- Harwood, Ian – Spencer, Robert – Tyler, James: „Theorbo.” In *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27808?q=theorbo&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (a megtekintés időpontja: 2014.02.21.)
- Hettrick, William E.: „Aichinger, Gregor. 1. Life.” In *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00345?q=gregor+aichinger&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (a megtekintés időpontja: 2015.04.03.)
- Király Erzsébet: „A szerelem illő ábrázolása Zrínyi eposzában.” *Irodalomtörténet* 66/4, Új folyam 16/4 (1984): 832–854.
- Kiss Csaba Márton: *Quam pulchra es et quam decora... Az Énekek éneke a zenetörténetben*. DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2012 (Kézirat).

- Kutnyánszky Csaba: *Vokális ornamentika Claudio Monteverdi műveiben*. Szakdolgozat, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 1994 (Kézirat).
- La Via, Stefano: „Alessandro Romano.” In *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45360?q=alessandro+da+romano&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (a megtekintés letöltés időpontja: 2017.07.06.)
- Lattes, Sergio – Toffetti, Marina: „Rognoni: (3) Francesco Rognoni Taeggio.” In *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23686pg3?q=Francesco+rognoni&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (a megtekintés időpontja: 2015.04.04.)
- Lax Éva: „Giulio Caccini: Le Nuove Musiche – Az olvasóhoz”. *Magyar Zene* 41/4 (2003. November): 469–486.
- : *Claudio Monteverdi. Levelek. Elméleti írások*. Budapest: Kávé Kiadó, 1998.
- Lindeisz Ferenc (szerk.): *Kulcs a Graduáléhoz. A Graduale Romanum énekszövegei latinul és magyarul*. Budapest: Szent István Társulat az Apostoli Szentszék Könyvkiadója, 2005.
- Madarász Imre: „*Ámor és én*”. *Petrarca-versek elemzése*. Budapest: Hungarovox Kiadó, 2016.
- : *Az olasz irodalom története*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994.
- Materassi, Marco: *Il Primo Lauro. Madrigali in onore di Laura Peperara. Ms. 220 dell'Accademia Filarmonica di Verona [1580]*. Treviso: Ass. Mus. „Ensemble 900”, 1999.
- Mompellio, Federico: „Viadana (Grossi da Viadana), Lodovico. 1. Life. 2. Works.” In *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29278?q=viadana&search=quick&pos=3&_start=1#firsthit (a megtekintés időpontja: 2015.04.03.)
- Murata, Margaret: „Rome. II. The Christian era. 3. The Baroque. (ii) Secular vocal music. (a) To 1670.” In *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23759?q=choral-cantata&search=quick&pos=9&_start=1#S23759.2.3.1 (a megtekintés időpontja: 2013.05.25.)
- Newcomb, Anthony: *The Madrigal at Ferrara. 1579-1597. Vol. I*. New Jersey: Princeton University Press, 1980.
- Noa, Alfred: *Die Präsenz der romanischen Literaturen in der 1655 nach Wien verkauften Fuggerbibliothek*. Amsterdam – Atlanta: Editions Rodopi B. V., 1997.
- Orselli, Cesare – Rescigno, Eduardo – Garavaglia, Renato – Tedeschi, Rubens – Lise, Giorgio – Celletti, Rodolfo: *Az opera születése*. Ford.: Jászay Magda. Budapest: Zeneműkiadó, 1986.
- Orselli, Cesare: *A madrigál és a velencei iskola*. Ford.: Jászay Magda. Budapest: Zeneműkiadó, 1986.

Palisca, Claude V.: *Barokk zene*. Ford.: Hézszer Zoltán. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.

——— : „Prima pratica.” In *Grove Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22350> (a megtekintés időpontja: 2017.11.07.)

Pluhar, Christina: [Cd kísérfüzet]. L'Arpeggiata: *All'improvviso*. (2001. Alpha 012.)

Roche, Jerome – Dixon, Graham: „Motet. III: Baroque. 2. Italy. (i) To 1650.” In *Grove Music Online*,
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40086pg3?q=motet+baroque&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (a megtekintés időpontja: 2015.04.03.)

Rudy, Kathryn M.: *Rubrics, Images and Indulgences in Late Medieval Netherlandish Manuscripts*. Leiden: Brill, 2012. Interneten elérhető részlet:

https://books.google.hu/books?id=PdOYDQAAQBAJ&pg=PA164&lpg=PA164&dq=Ave%20Sanctissima%20Maria%20mater%20Dei%20%20Porta%20paradisi%20Domina%20mundi%20Pura%20singularis%20tu%20es%20Virgo.&source=bl&ots=z_SRE-966T&sig=ksTN_S_NndfI5YWHLyKnBcwN6kk&hl=hu&sa=X&ved=0ahUKEwjCvuGg5_HYAhULVhQKHcqtD7gQ6AEIQTAF#v=onepage&q=Ave%20Sanctissima%20Maria%20mater%20Dei%20%20Porta%20paradisi%20Domina%20mundi%20Pura%20singularis%20tu%20es%20Virgo.&f=false (a megtekintés időpontja: 2018.01.26.)

Schulenberg, David: „Ornaments. 8. German Baroque.” In *Grove Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/49928pg8#S49928.8> (a megtekintés időpontja: 2017.11.10.)

Strainchamps, Edmond: „Luzzaschi, Luzzasco.” In *Grove Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000017234?rskey=PqxJS3&result=1> (a megtekintés időpontja: 2018.01.12.)

Tyler, James: „Chitarrone.” In *Grove Music Online*,
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05633?q=chitarrone&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (a megtekintés időpontja: 2013.06.02.)

——— : „Guitar. 4. The five-course guitar.” In *Grove Music Online*,
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43006?q=chitarra+spagnola&search=quick&pos=6&_start=1#firsthit (a megtekintés időpontja: 2014.02.22.)

Vikárius László: „*Pro cognitione cantus*”. *Zeneelméleti följegyzések a későközépkorból*. Diplomadolgozat, Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Zenetudományi tanszak, 1992 (Kézirat).

Vogel, Emil: *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusic Italiens. Aus den Jahren 1500–1700. Band I–II*. Hildesheim–New York: Georg Olms Verlag, 1972.

- Watkins, Glenn: *Gesualdo. Élete és művei*. Ford.: Szilágyi Tibor. Budapest: Gondolat Kiadó, 1980.
- Westrup, Jack: „Aria. Aria 1. Derivation and use to the early 17th century.” In *Grove Music Online*,
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43315?q=aria&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (a megtekintés időpontja: 2015.04.02.)
- Whenham, John: *Monteverdi. Vespers (1610)*. Cambridge Music Handbooks. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Wistreich, Richard: „'Inclosed in this tabernacle of flesh': Body, Soul, and the Singing Voice.” *Journal of the Northern Renaissance* 8 (Spring 2017): 1–27.
- Wolff, Christoph: „Motet. III: Baroque. 1. General.” In *Grove Music Online*,
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40086pg3?q=motet+baroque&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (a megtekintés időpontja: 2015.04.03.)