

Szegedi Tudományegyetem Bartók Béla Művészeti Kar

Farkasné Sipos Rita Veronika

17. századi énektechnikai eszközök
alkalmazásának lehetőségei

Giulio Caccini *Le Nuove Musiche* című munkája
alapján

Témavezető: Újváriné dr. Illés Mária

2023

Tartalomjegyzék

Bevezetés	1
A monódia születése	2
Nobile sprezzatura	5
Énektechnika és ornamentáció	6
Esclamazione	7
Trillo & Gruppo	9
Barbara Strozzi – Che si puo fare elemzése	11
Összegzés.....	21
Függelék.....	23

Bevezetés

Egy klasszikus énekes felé támasztott elvárások közé tartozik, hogy tisztában legyen az általa interpretált stílus követelményrendszerével. A barokk stílus iránt érdeklődő énekesként különösen fontos számomra, hogy autentikusan tudjam a korabeli műveket előadni. A legnagyobb kihívást az jelenti számomra, hogy nem rendelkezem az akkori alpműveltséggel, ami lehetőséget adna az akkori stílus megértésére. Egy korabeli – jelen esetben 17. századi – előadóművész birtokában volt a korábbi és akkori hagyományoknak, és olyan mestere volt, aki jártas volt az ott és akkor elvárt előadói technikákban. Jelenleg ez egy 21. századi leendő énekes számára nem egy adott dolog. Ahhoz, hogy ez a tudást valamiképp megszerezhető legyen, részletes zenetörténeti tájékozódás, a korabeli források ismerete és speciális szakmai segítség szükséges. Robert Donington így fogalmaz:

Barokk zenét nem lehet egyszerűen tankönyvi utasítások alapján előadni. Elképzelhető, hogy jól szólaltatjuk meg a hangokat – a hangok arányai vagy egyensúlya miatt mégis rossz, amit csinálunk.¹

A korabeli szemlélet szerint – amely magához a kottairáshoz is egészen másképp viszonyult – a megszólaló zene a megvalósult zene, nem pedig a lejegyzett hangok összessége. Ez a szemléleti különbség pedig a napjainkra hagyományozottól eltérő eszköztárat, koncentrációt és tudást igényel. Az internet lehetőségeinek köszönhetően ma már több korabeli forrás és elemzés elérhető, akár magyar fordítás is adott lehet. Dolgozatomban arra keresem a választ, hogy Giulio Caccini *Le Nuove Musiche* című gyűjteménye mennyire jelent biztos alapot egy mai énekes számára a barokk interpretációban való eligazodásban. E munka elsődleges célja, hogy alkalmazni tudjam az elsajátított ismereteket szűkebb kutatási területemen, vagyis Barbara Strozzi munkásságának feltárásában, azon belül is a *Che si puo fare* kezdetű kantatájának értelmezésében.

¹ Donington, (1978). 31. oldal

A monódia születése

A 17. századi itáliai vokális zene meghatározó volt művészettörténeti szempontból, hiszen ebben az időben a *prima pratica*² mellett megjelent egy új irányzat, a *seconda pratica*, ami alapjául szolgált Giulio Caccini munkásságának. A 16. század második felétől egy életszemléleti változás indult meg a társadalomban, ami hatással volt a művészetekre. A humanizmusnak köszönhetően egyre inkább a személyesség vált fontossá, a reformáció egy újfajta istenszemléletet hozott, az egyén, az (anyanyelvi) mondanivaló fontossá vált, és ez a zenére is hatással volt. A polifónia bonyolult szabályrendszerével szemben megjelentek új lehetőségek, megindult egy zenei ízlésváltozás. A zene által közvetített szöveg érthetősége és jelentése prioritást kapott, az érzelmek kifejezésének sokkal nagyobb teret engedtek. Megszületett a felismerés, hogy – ahogy Knud Jeppesen fogalmaz – „a zene nem pusztán díszítő tényező, hanem az ember lelki életének ábrázolója.”³ Ez magával hozta az új kifejezőeszközök szükségességét. Megjelenik a zene függőleges olvasatának jelentősége, előtérbe kerül az akkordikus gondolkodás. A szerkesztésmód új nézőpontja jobban kiemeli a disszonáns hangokat, ami magával hozza a disszonanciakezelés módosulását, és összességében a hangszerrel kísért egyszólamú éneklés új gyakorlatát.

A 16–17. századi értelmiségi réteg alpműveltségébe tartozott a különféle művészetek, köztük a zene alapos ismerete, és művelése. Ezek a nemesek összejöveleteket szerveztek, megosztva egymással elképzeléseiket, tapasztalataikat, megvitatták az aktuális kérdéseket. A firenzei Camerata, más néven Camerata de' Bardi is egy ilyen akadémia volt a 16. század végén, ahol humanisták, zenészek, költők és értelmiségiek csoportja rendszeresen találkozott annak érdekében, hogy hogyan megvitassák a művészetek, különösen a zene és a dráma irányzatait. Mindez Giovanni de' Bardi gróf szervezésében, az ő házában gyűltek össze. A társaság az antikvitás eszményét alapul véve az ókori görög minták újjáélesztésére tett kísérleteket. Miután olvastak arról, hogy az ókori görögök a „kart” a cselekmény és a szereplők megszólaltatására használták, énekeket és „kórusokat” alkalmaztak magyarázó részekhez, és kísérletet tettek egy beszéd és szövegközpontú éneklési stílus kialakítására. Bár mindez valószínűleg nem hasonlított ahhoz, ahogy az antik görög dráma elhangzott, végül mégis egy új zenei műfaj született meg, az opera, és egy új szövegközpontú fogalmazásmód: a monódia. Az újításoknak köszönhetően a 17. századra egyre nagyobb teret kapott a *seconda pratica*, vagy Caccini szavaival a „modern stílus”, *stile moderno*.

² Giulio Caccini ezt az írásmódot használja vizsgált művében, a magyar szakirodalomban elterjedt *prattica* helyett.

³ Jeppesen (1974). 29. o.

Giulio Caccini (1551–1618) olasz zeneszerző, a *seconda pratica* egyik vezéralakja, a firenzei Camerátának fontos tagja, korának egyik legbefolyásosabb zeneszerzője és énekese volt. Utóbbi azért is jelentőségteljes a számomra, mert énekesként sokkal összetettebben láthatta az éneklés problémáit. Caccini a 16. század második felében került Firenzébe és lett híres énekes a virtuoizitás és a rögtönzött díszítések korában.

A korszak vokális virtuoizálásával mi sem tűnhetett volna ellentmondásosabbnak, mint az ő [Bardi Camerata] platóni eszményük, miszerint a zene nem más, mint beszéd, a ritmus és a hang utána következik (ahogy Caccini fogalmazott) Caccini igazi dilemmával szembesülhetett, amikor a Bardi csoport tagja lett: hogyan lehet összeegyeztetni a virtuóz éneklést (amelyen hírneve nyugodott) a Camerata beszéd által dominált éneklés eszményével.⁴

Le Nuove Musiche című madrigál és áriagyűjteményével alkotott maradandót a zeneirodalomban, melyben a darabok mellett pedagógiai célzattal próbálta összefoglalni a korabeli „modern” énekstílus követelményeit. Énekesként ezek megalkotásánál figyelembe tudta venni azokat a komponenseket, amik egy énekes számára fontosak. Dolgozatomban a kiadvány Lax Éva által készített műfordítását alkalmazom.⁵

Le Nuove Musiche vagyis *Az új zene* címet viselő madrigál és áriagyűjtemény 1602-ben jelent meg Firenzében. Kijelenthető, hogy a 17. század egyik legjelentősebb műve, mely az egyik legelső kötet, amiben rendszerezve vannak a korabeli énekestől elvárt attitűdök, a monodikus énektechnika követelményei és az autentikus díszítési elemek. A mű több szempontból is úttörő. Giulio Caccini elsőként fogalmazza meg szakmabeliként elvárásait egy jó, hozzáértő énekessel szemben, és az első alkalom, hogy az ornamentáció kiírva szerepel a kottában, valamint, hogy a *seconda pratica* harmóniakezelési elve, a számozott basszus is megjelenik. A Caccini által képviselt új kifejezési mód az érzelemkifejezésre, a retorikára helyezte a hangsúlyt, és célja az előadói eszköztárat ezeknek alávetni, ezen felül is, minél jobban segíteni a szöveg megértését az előadói technika által. A mű két részre tagolható: az első rész a szerző pedagógiai célzatú előszava, majd pedig a madrigál- és áriagyűjtemény rész következik.

⁴ H. Wiley Hitchcock 400. oldal

⁵ Lax, Éva (2003). *Giulio Caccini: Le Nuove Musiche – Előszó*. Magyar Zene. 2003/4

Le Nuove Musiche Olvasókhöz című előszavában sorra kerülnek a kötet megírásának okai, körülményei és céljai. Alapvetően feltételezhető, hogy egy új stílus kialakulásánál több érték ütközik, különféle vélemények, elképzelések kerülnek felszínre. A szóelőének gyakorlatával immár volt jelentősége, hogy ki az, aki előad. Ez magával hoz egyfajta versenyt, mindenki szeretne különleges lenni, a zene által minél előnyösebben megnyilvánulni, és a virtuóz díszítések kiváló lehetőséget adtak professzionalitásuk bizonyítására. Bizonyos előadók túlzásba estek ezen a téren, és a túl sok díszítés már nem szolgálta a szöveget. Giovanni Battista Bovicelli így fogalmaz:

...mások (úgymond) kétségbeesetten elkezdnek passaggi-t kreálni már az első hangokon, amit énekelnek, és ami még rosszabb, hogy a „di gorga” éneklés érdekében (ahogyan most nevezik), nagyon gyakran nem ejtik ki az összes szót, ami a legkevésbé sem illik, és a legnagyobb hibája annak, aki jól akar énekelni.

A másik fontos komponens, hogy nem lehetett minden korabeli művész tisztában az akkori előadói stílus új stíluselemeivel. A rendszerezés és a rögzült gyakorlat hiányában akaratlanul is ízléstelenség jöhetett létre akár a tapasztalatlan énekeseknél is. Firenzében nem volt a kottaolvasás annyira elterjedt, és így csak az igazán művelt énekesekhez jutottak el a művei. Viszont érdekesnek tartom Caccini fogalmazását: „sok közülük (az ő darabjai) megtépázva és megromolva terjed mindenfelé”. Ez azt jelenti, hogy ahogy a stílus népszerűsödésével továbbterjedtek a művei, az előfeltételezett műveltség már nem volt adott. A továbbiakban beszél a firenzei Cameratáról, és az ott történő közös felismerésről – hogy az addigi zene csak a fülnek szép, de az értelemig nem jut el, márpedig a zene célja, hogy gondolkodásra buzdítson –. és az ottani alkotómunkáról, a *stile moderno* születéséről. Kritikával illeti a korábbi szóelőének gyakorlatát, ami, mint korábban említettem, saját karrierjének alapját jelentette:

...egy szót sem lehetett érteni a szövegből a futamok sokasága miatt, melyek a rövid szótagokon éppúgy jelen voltak, mint a hosszúakon, és [válogatás nélkül] mindenfajta zenében, csak azért, hogy ezek révén a tömeg ünnepelje, és nagy énekesnek kiáltssa ki őt.⁶

⁶ Lax Éva (2003). 472.o.

Igazolva látom ebben a korábbi feltételezésemet is, hogy a művészek az értelemre hatás helyett többször csak a tömeg éljenzését tűzték ki célul.

Nobile sprezzatura

Caccini olyan zenét akart „létrehozni”,⁷ amely révén harmóniakísérettel beszélhet az ember, ami minden sallangtól mentes, és amit a művész előkelő hanyagsággal, „hamis hangokat” is alkalmazva adhat elő. Lax Éva⁸ is kiemelt figyelmet fordított a *nobile sprezzaturának*, vagyis az előkelő hanyagságnak. Külön figyelemreméltó, hogy az énektechnikán túl az attitűd is előtérbe kerül. Baldassare Castiglione 1528-ban így fogalmazta meg a kecsességet:

....minden dologban egy bizonyos hanyagsággal [kell] élni, amely elrejtí a művészetet, és úgy mutatja, hogy amit teszünk, és amit mondunk, azt fáradtság és mintegy odafigyelés nélkül tesszük. Én azt gondolom, hogy éppen ebből származik a kecsesség: mivel a ritka és a jól megcsinált dolgok nehézsége mindenki számára ismert, ezért a bennük megmutatkozó könnyedség hatalmas csodálatot vált ki, míg ellenben az erőlködés és – ahogy mondják – a dolgok megerőszakolása nagyon elcsúfítja, és bármilyen nagyok legyenek is, kevésre becsülik emiatt. Ezért hát azt lehet mondani, hogy az a művészet, amelyről nem látszik, hogy művészet.⁹

Ehhez kapcsolódóan az említett hamis hangok is magyarázatra szorulnak. Az új stílus alapvető célja volt, hogy a hagyományos éneklés közelebb kerüljön a beszédhez. Ez a melizmák visszaszorítását igényelte. Ha több szólamnál történik ez, abban semmiféle újdonság nem lett volna, hiszen eddig is előfordult, hogy két különböző szólam másképp osztotta fel a szöveget. Egy szólódarabnál, mivel minden hanghoz egy szótagot kell kapcsolni, ez egy elég jelentős változás, mondhatni visszafejlődés. Ez azért fontos, mert korábban a nyolcad és tizenhatodhangok egy-egy szótag melizmatikus frázisának a részei voltak. Innentől minden egyes hang kontrapunktikusan fontossá vált, nem csak melódiai, hanem harmóniai szerepet kapott, ez pedig kiemelte az egyébként múló disszonanciákat. Alapvető fiziológiai tény, hogy a fülünk a

⁷ Caccini az előszóban úgy mutatja be magát, mint egyetlen úttörőjét az új stílusú éneklésnek. Ma már tudjuk, hogy beszámolója jelentősen eltúlzott, és Caccini csak egy képviselő volt a sok közül, úgy, mint például Emilio de Cavalieri. (1550–1662) vagy Jacopo Peri (1561–1633) A 20. században így olyan jelzőket tulajdonítottak neki, amire nem feltétlenül szolgált rá, mint „Az úgynevezett bel canto korszak megalapítója” (Silva 1922, 63.o.) vagy „A monódiák első zeneszerzője” (Bukofzer 1947, 29.o.) – Elam Rotem alapján (Rotem 2021, május, 1:40)

⁸ Lax Éva (2003). 470.o.

⁹ Baldassare Castiglione (1528): *Il Cortegiano* – első könyv 26. paragrafusából. Közli: Lax Éva (2003). 473. o. Ez a közel 500 éves attitűd ma is alapját képezi az énekkutatásnak, íratlan gyakorlatként alkalmazzák mind közép- és felsőfokon.

konszonáns harmóniákat érzékeli a legtökéletesebbnek, ezek nyugalmat árasztanak. Azonban egy idő után unalmasnak hathat, ha folyton a tökéletességet érzékeljük. Egy disszonáns hang figyelemfelkeltő, megbontva a harmóniai egységet zavart okoz, ami után a tökéletességnek, az oldódásnak nagyobb hatása van, mert óhatatlanul vágyunk a tökéletességre.

Tehát az előkelő hanyagság egyrészt a kecsesség megvalósítása, hogy az előadó úgy kell, hogy megnyilvánuljon, hogy azt gondolja a közönség, hogy ő maga is képes lenne a mű előadására. Másodszor, összhangzattani lazaságot, miszerint a feszültség–oldás dinamikáját figyelembe véve el lehet tekinteni a disszonáns átmenőhangok nemkívánatos voltától sőt, a szükséges helyeken ki is kell emelni őket. Végül pedig, ami a legfontosabb, a zenét teljesen alávetve a szövegnek, a beszéd ritmusát követni.

A következő fontos készség a jó diszpozíció. Lax Éva kifejti, hogy ez a gyors futamok torokkal való artikulálását jelenti. A díszítések interpretációjának fontos feltétele, melyhez kontrollált hang szükséges. Caccini az új stílust elsajátítani vágyó szerint sikertelen előadóknaál legfőképp az elmélyülés hiányát nevezi meg a kudarc fő okaként.

Ennek a fogyatéknaknak a gyökerét én abban látom (ha nem tévedek), hogy a zenész nem igazán birtokolja előzetesen azt, amit el akar énekelni, ...aki, miután kialakított magának egy (hogy úgy mondjam) teljesen affektív énekmódot azzal az egyetemes szabállyal, hogy az ő affektusának az alapja a hang erősítésében és halkításában, valamint a felkiáltásokban rejlik, mindig használja is ezeket mindenfajta zenében, nem téve különbséget aszerint, hogy ezt a szöveg igényli-e vagy sem.¹⁰

Énektechnika és ornamentáció

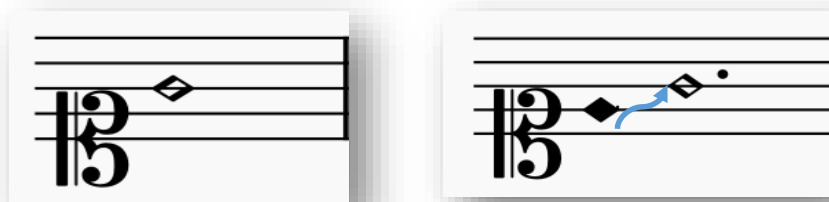
Pedagógiai szempontból rendkívül figyelemreméltó, hogy azonosítja és konkretizálja a problémát, majd pedig célként tűzi ki ennek megoldását, vagyis hogy ezzel a gyűjteménnyel hozzájáruljon az énekesek fejlődéséhez.¹¹

Sorra véve az énektechnika alapjait, az intonációt emeli ki, mely minden magasságban pontosnak kell lennie, és jó ízléssel kell, hogy történjék a hangindítás. Lax Éva kihangsúlyozza, hogy mindkét kifejezésre az *intonare* igét használja, ami az intonációt – azaz a hang pontos helyét, tisztaságát –, és a helyes hangindítást is jelöli. Ehhez megfelelő légzéstechnika és testkontroll szükséges. Ezek hiányában, még ha fizikailag helyesen is képeznénk a hangot,

¹⁰ Lax Éva (2003). 476.o.

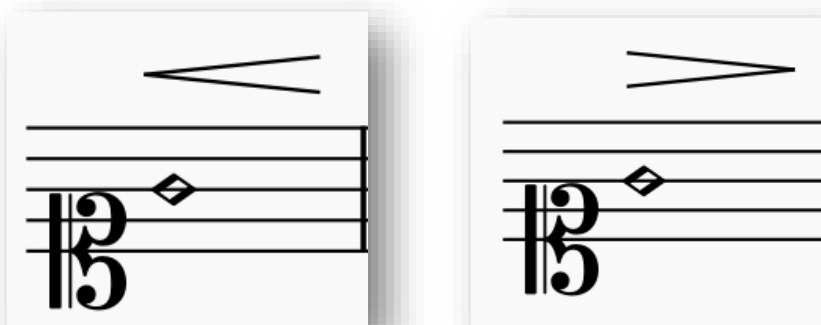
¹¹ Caccini először, mint énekes lett népszerű, a Mediciek szolgálatában volt, amikor Firenzébe került. Önmagát énektanárként azonosítja: „...mert amikor megtanítottam rá első feleségemet és a mostanit, az előtt, meg a leányaimat...” Lax Éva (2003). 479.o.

akaratlanul is helytelen lehet az intonáció. Ezt technikai intonációs problémának is szokás nevezni, hiszen nincs köze a halláshoz, a levegő helytelen kezelése miatt lesz a hang alacsonyabb vagy magasabb. A hangindítás egy elég kényes pont egy énekesnél. Fontos, hogy határozott legyen, előre tervezett, de az elvártnak megfelelő dinamikával történjen. Akkoriban is előfordultak népszerű ám elég ízléstelen manírok. Ide tartozott a frázisok kezdőhangjainak alulról való megfogása, leggyakrabban tercstávolságról. [1. kottapélda]



1. példa

Caccini ezzel szemben a pontos intonációt követeli meg az énekestől, és inkább azt javasolja, hogy a dinamikával játszva ériék el a kívánt hatást.



2. példa

Esclamazione

A felkiáltás (*esclamazione*), fontos részét képezi az előadói eszköztárnak. [1. kottapélda]. Ebben az időben ez alapvető affektus volt, ami a hangindítás dinamikájához kapcsolódott. Caccini definíciója szerint „a hangot ellazítva kierősíteni valamelyest” lehetett ezt megvalósítani, vagyis crescendoval. Ennek az affektusnak viszont alapvető hibája, a felkiáltásnál a hangerőnövelés nem egyformán hat a különböző regiszterekben, különösen a szoprán énekeseknél, akiknél magas fekvésben kellemetlen is lehet a hangzás. Egy újítást javasol: ezzel ellentétesen, vagyis a hangot erőteljesebben kell megfogni, majd azt ellazítva elhalkítani. Ez határozottabb indítást, majd decrescendót jelent. Ez még jobban felerősíti a

figyelemkeltő hatást, hisz épp az ellenkezője történik a megszokottnak. A szokástól eltérő hangzás ez által kifejezőbb lehetett. Összességében javaslatát kiegészíti azzal, hogy fontos, hogy az előadó éljen a „jó ízléssel”, és a változatosságot és a szöveget szem előtt tartva válogassa meg az *esclamazione*-nek alkalmazási lehetőségeit. Caccini gyakorlati példán keresztül is bemutatja az *esclamazione*, azaz a felkiáltás gyakorlati megvalósulását.

The image shows a musical score for the aria 'Cor mio' by Giulio Caccini. The score is written for a single voice part, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: 'Cor mio, deh non languire.' The score is divided into two sections: 'esclamazione languida' and 'esclamazione più viva'. The 'esclamazione languida' section is marked with a 'languida' tempo and features a slow, melodic line. The 'esclamazione più viva' section is marked with a 'più viva' tempo and features a more rhythmic, melodic line. Below the main score, there is a 'per esempio' (for example) section, which shows a short musical phrase with the lyrics 'gui - - - re.' and a key signature change to one sharp (F#).

esclamazione languida
Cor mio, deh non lan - gui - - - re.

esclamazione più viva

per esempio
gui - - - re.

esclamazione languida
= bágyadt, erőtlenséges felkiáltás
esclamazione più viva
= élénkebb felkiáltás
per esempio = példa

3. példa

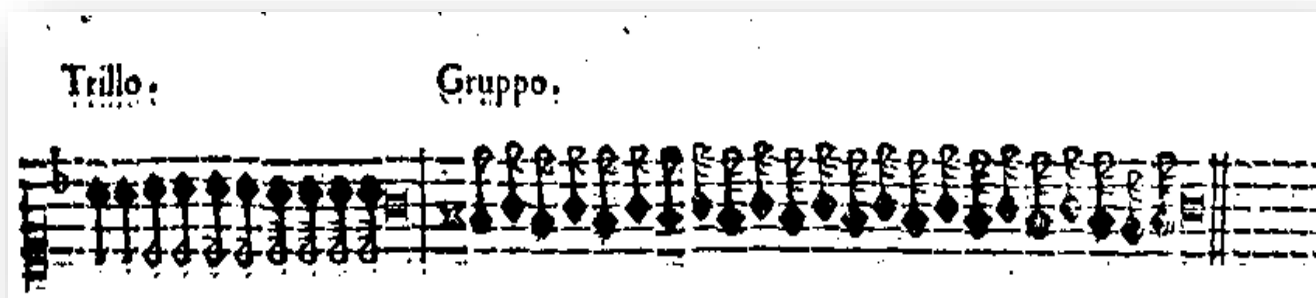
Giulio Caccini: Cor mio - aria – részlet, Lax Éva átírása

Caccini az első, illetve a harmadik ütemnél jelölte az *esclamazione* szükségességét. A szöveg magyarul így hangzik: *Cor mio*, / Én szívem, / *deh non languire* / ó, ne bándódj. Az első *esclamazione* a „szív” a második az „ó” kifejezésre került. Az első Caccini „*esclamazione languida*” - nak nevezi, ami Lax Éva fordításában bágyadtat, erőtlenséget, epekedőt jelent. A *languida* a *languire* igéből képzett melléknév, ami a darab szövegében is megjelenik. A szóválasztás nem véletlen, előtérbe kerül az *esclamazione* szövegbeli jelentősége, a szív erőtlenségét egy „bágyadt *esclamazione*-vel” kell kifejezni. Számomra az lenne a megfelelő irány, ha *decrescendo*-t alkalmaznék, ezzel is hangsúlyoznám a gyengeséget. A második kiemelt szó, a „*deh*” egy indulatszó, aminek nagyobb az érzelmetöltete, ami szintén megerősíti

az „*esclamazione piu viva*” – élénkebb felkiáltás utasítást. Itt a crescendo az erőtlenségből való kitörést tudja leképezni, a *decrescendo* pedig a semmiből feltörő keserűséget tudja szimbolizálni.

Trillo & Gruppo

A felkiáltás után Caccini a trilloval és a gruppoval foglalkozik [2. kottapéda].



4. példa

Giulio Caccini Le Nuove Musiche 1602, Firenze, 9. oldal

A trillo egy jellegzetesen olasz ornamens, melyet R. Donington „tremolószerű lüktetesként” definiál.¹² A magyar terminológia sajnos eltérő, ezért könnyen összekeverendő a trillo és a trilla. Utóbbi Caccini terminológiája szerint a „gruppo”, amely két hang gyors váltogatását jelenti, és a „trillo” egy egy hangon repetált díszítés, amire jelen tudásom szerint nincs magyar szakkifejezés. A trillo példája [2. kottapéda] elég egyértelműnek tűnik, azonban nem lehetünk biztosak az olvasatunkban. Elam Rotem muzikológus *Early Music Sources* tudományos ismeretterjesztő videójában¹³ felhívja a figyelmet arra, hogy Caccini kortársa Emilio de Cavalieri teljesen másképp definiálja a trillót.¹⁴ Cavalieri szintén a firenzei Camerata tagja volt, és legjelentősebb műve *a Rappresentazione di anima e di corpo* (A lélek és a test ábrázolása), egy allegorikus erkölcsi színjáték, melynek előszavában Caccinihez hasonlóan a javasolt díszítések bemutatásra kerültek. Az 1600-ban megjelent mű történelmileg rendkívül jelentős, a monodikus recitativ stílus egyik legkorábbi alkotása. Példája szerint [3. kottapéda] a trillo nem repetitiv hangot jelez, hanem hasonlóan Caccini gruppójához szomszédos hangok váltakozását,

¹² Donington, (1978). 190.o.

¹³ Elam Rotem: *Giulio Caccini: the Good, the Bad, and the Unclear*. Early Music Sources, (2021, május.)

¹⁴ Rotem. i. m. 8:50

azonban repetáló főhangoknál alkalmazandó. Cavalieri példája azért is egyértelműbb, mert magyarázza a díszítést, hogy a kompozíció mely fordulatára – a kotta melyik leírt hangjaihoz – ajánlja a díszítést. Ezek alapján nem teljesen világos, hogy Caccini trillójának melyik jellemzője az újító, az, hogy a díszítés csak egy hangmagasságot használ és repetálja a hangot, vagy annak a fokozatosan gyorsuló jellege.



5. példa

Emilio de Cavalieri: Rappresentazione di Anima e di Corpo 4. oldal

Ez azonban csak alátámasztja azt, hogy a 17. század egy kísérletezős időszak volt, nem volt egyértelmű szabályrendszer, vagyis még akár együtt dolgozó szerzőknél is lehettek véleménybeli különbségek. Ezért is fontos ismerni a zeneszerzőket, hiszen egyénenként eltérő lehet a díszítési követelmény. Bovicelli ezt meg is fogalmazza:

Többek között az is megfordult a fejemben, hogy írjak valamit a passaggi készítésének módjáról, miközben a köztem és az erről írók között fennálló nagy különbség láttán egyfelől megdöbbenem, másfelől megnyugodtam, látva, hogy nincs olyan kézműves vagy kereskedő, aki tartózkodik a szakmájától, ha marad még eladandó áruja, [csupán] azért, mert sokan mások is ugyanezt a szakmát űzik. Sőt, úgy tűnik, hogy a dolgok és a vélemények sokfélesége a világ megszépülését és igen nagy ékességét jelentheti.¹⁵

¹⁵ Giovanni Battista Bovicelli, (1594) 5. oldal – saját fordítás

Az én olvasatomban ez annyit tesz, hogy nincsen egyetemes igazság, csak az attitűd, ami törekszik az autentikus interpretáció megvalósítására. Az nyilvánvaló, hogy ezek a díszítési elemek technikai kihívást jelentenek, hiszen még ha a kottában egyértelműnek is tűnik a jelentésük, fontos a kontextus, és egy kitűzött cél, hogy milyen hagyományt kívánunk továbbvinni. Ezen túl, a díszítések kivitelezése rengeteg időt és türelmet igényel. Elsajátításukhoz elengedhetetlen a kontrollált, ám teljese laza gége, jó levegőkezelés, és rengeteg gyakorlás.

A *Le Nuove Musiche*-ben bemutatott gyakorlatokat néhány „kidolgozott” madrigál követi, ahol minden kívánt helyen megjelenik az utalás a megfelelő díszítésre. Caccini elképzelése szerint ezek a gyakorló darabok megadják azt a rálátást, ami segítségével majd később egy művész önmaga is képes lesz az ornamentációk szükségességét megítélni. Ez a rálátás pedig rendkívül fontos egy mai előadóművész számára. Végül tanácsokkal látja el az előadókat; egy énekesnek nem kell senki máshoz alkalmazkodnia, csak önmagához, ami viszont felelősséggel jár. Fontos, hogy olyan hangnemet válasszon, ami adottságainak megfelelő, olyan tempót, amiben meg tudja mutatni tehetségét, de élvezetet is nyújt.

Összefoglalva tehát Caccini egy irányt, egy hagyományt képvisel, ami szerves része a régizene historikus előadásmódjának megismeréséhez és elsajátításához. *Le Nuove Musiche* lehetőséget ad az elmélyülésre: a „jóízlés”, és a *nobile sprezzatura* minden barokk mű interpretációjának alapját kell, hogy képezze. Az ornamentációk; az *escalazione*, a *gruppo* és a *trillo*, a megfelelő módon értelmezve színesíthetik az előadói eszköztárat.

Barbara Strozzi – Che si puo fare elemzése

Az új ismeretek és *Le Nuove Musiche* zenei eszköztárának birtokában szeretném megvizsgálni ezek alkalmazhatóságát a mai gyakorlatban, próbára tenni a Caccini által említett „rálátást”. Ehhez **kissé** később alkotó zeneszerzőt, Barbara Strozzit választottam, aki több ponton is kapcsolódik Caccinihoz, illetve az általa képviselt értékekhez. Barbara Strozzit (1619–1677) korának egyik legjobb énekesnőjeként tartották számon. Nicolò Fontei zeneszerző *Bizzarrie poetiche* című kötetét Strozzinak ajánlja, melyben így hivatkozik rá: „la gentilissima, e virtuosissima donzella la Signora Barbara” – vagyis „a legkedvesebb és virtuózabb leánya, Signora Barbara” ihlette művét. A kötet második részét pedig egyenesen az ő számára komponálta:

"Ezek a harmonikus énekek, úgynevezett Bizzarrie Poetiche [lettek] nagyrészt életre keltve Sig. Giulio Strozzi szelíd tollából, az ő legvirtuózabb énekesnőjének [La virtuosissima cantatrice] használatára ...¹⁶

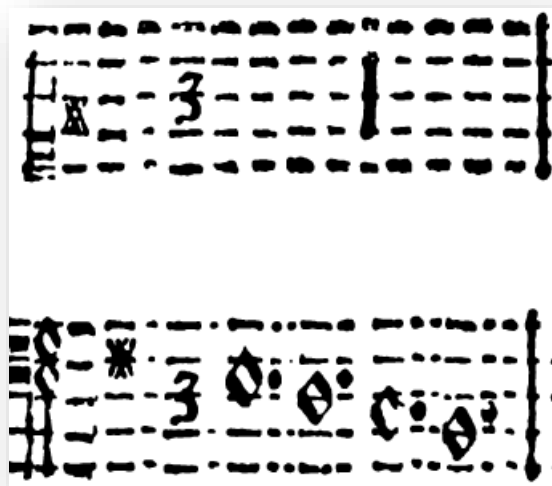
Giulio Caccinihez hasonlóan Barbara Strozzi is énekesként kezdte pályafutását, így zeneszerzői munkájára saját tapasztalatai is hatással lehettek. Hála apjának, Giulio Strozzinak – aki maga is elismert költő volt –, lehetősége nyílt magasabb kulturális körökben mozogni, széles irodalmi műveltségre tehetett szert. Zenéje korának női zeneszerzőihez képest (Isabella Leonarda, Francesca Caccini) újitónak és merésznek hat, és apja kapcsolatrendszerének és a velencei kiadóipart irányító Incogniti –nek köszönhetően kortársainál (Antonio Cesti és Luigi Rossi) több művét tudta kiadni. Talán a legszembetűnőbb a szöveggel való bánásmódja, ahogy bensőséges kapcsolatot teremt a szöveg és a zene között. Jellemző rá a szokatlan és gyakran meglepő harmóniakezelés, jó érzékkel nyúl az erős disszonanciákhoz.

Kutatásom alapjául az *Arie op.8.* című kötete szolgál, amin belül a *Che si puo fare* kezdetű 6. számú kantátával¹⁷ foglalkozom. A gyűjtemény 1664-ben jelent meg Velencében. A kötet Barbara Strozzi utolsó kiadott gyűjteménye, amely már az érett zeneszerző munkája. Szoprán hangra íródott continuo kísérettel, ami számozott basszusként szerepel. Véleményem szerint a kötet a női lélek mélységeit tárja elénk hat kantáta és hat ária által, melyből a *Che si puo fare* kezdetű kantáta az utolsó.

A mű hat szakaszra bontható zenei anyagból áll, aminek első szakasza a kantáta főcímét viselő zártabb, egységesebb ária. Ez az ária egy *lamento*, ami első pillantásra felismerhető az ostinato-basszusból.

¹⁶ Nicoló Fontei, *Delle bizzarrie poetiche ... libro secondo* (Venice: Magni, 1636), dedikáció – Elen Rosand (1978) 242. o.

¹⁷ A darab szándékosan A Le Nuove Musiche feldolgozása előtt lett kiválasztva, hogy a szerzett ismeretek ne befolyásoljanak a választásban.



6. ábra- *Che si puo fare aria számozott basszus motívuma*

A különféle *ostinato-szerkezetek* rendkívül népszerűek voltak a 17. században. Az ostinatók közül az egyik legismertebb a *lamento-basszus*, aminek alapja a lefelé bejárt kvart,¹⁸ mint például Monteverdi *Lamento della ninfa* című híres madrigáljában (1638). Ez a motívum egy egészen sajátos funkciót kapott, amely szinte kizárólag egyetlen kifejező műfajhoz, a siralomhoz kapcsolódik. A kifejezés a latin *lamentum* szóból származik, és olyan kifejezésekkel azonosítható, mint a kesergés, panasz, gyász. Zenei szakkifejezésként a bánat vagy szomorúság szenvedélyes kifejezésére szolgáló műfajt jelöljük. Ellen Rosand – amerikai zenetudós, aki a 16-18. századi olasz zenére specializálódott –, tanulmányban is foglalkozik a *lamento-basszus* sajátos funkciójával, és a *lamento* műfajához kapcsolódásának kizárólagosságával.

Ezek az okok a korai opera esztétikai előfeltételeivel kapcsolatosak, valamint a zeneszerzők azon törekvéseivel, hogy a siralom drámai központi szerepét egy folyamatos drámai-zenei folyamattal összefüggésben hangsúlyozzák. Legalábbis a görög antikvitás drámái óta a siralom különleges státuszt élvezett; érzelmi csúcspont, amelyet a cselekmény feloldása követett, monológ volt, a különösen intenzív kifejezés pillanata az elbeszélő szerkezet mozgásán belül.¹⁹

Az *ostinato-basszus* állandóságából adódó feszültség megfelelő eszköznek bizonyult arra, hogy állandó zenei folyamatként leképezze a sirató lelkiállapotát. A lefelé ívelő drámai

¹⁸ Surányi László (2008) 233.o.

¹⁹ Ellen Rosand 1979 346.o. – saját fordítás

dallamvezetést a halállal, a tragédiával azonosították, így motívum újabb jelentéstartalommal bővítette a lamento műfaját. Az áriában található számozott basszus [5. ábra] kétféle harmóniai felépítést feltételez. Az egyik megvalósítás az alaphangú hármashangzatok modális sorozata [6. ábra], a másik lehetőség a tonalitáson alapuló harmóniákból álló motívum [7. ábra], jelen esetben a következő sorrendben: I. V⁶_[leszállított vezetőhang] VI6 V.



7. ábra lamento-basszus összhangzattani felépítés [1]



8. ábra lamento-basszus összhangzattani felépítése [2]

A harmóniakat tekintve azonban ellentmondásos a vezetőhang hiánya. Ebben az időben még mást jelentettek a hangnemek, mint ma. A darabok hangzásvilága sokkal jobban kapcsolódott a modális hangsorokhoz, illetve a különböző hangolások miatt ezek a hangnemek is máshogy szóltak, mint temperált hangolásban. A 17. században minden hangnem egy modulus-hoz kapcsolódott²⁰, ahol az e-moll a fríg modális sornak felelt meg, ettől vált felismerhetővé és karakterisztikussá ez a hangnem.

²⁰ Athanasius Kircher Musurgia Universalis című művének karakterisztikai fejezete – 1650 Pintér Tibor 2003. 14. oldal

A harmóniákhoz való kapcsolódás, vagy erőteljes eltérés feszültséget eredményez. A szerkezet világosan érzékelhető formája szilárd alapot ad a continuóknak, sokkal egyértelműbbek az énekkel való „konfliktusok”, erőteljesebbek a disszonanciák.

Az ária szövege nagyon kifejező [táblázat], a dallamos olasz nyelv önmagában segíti a kifejeződést, szenvedélyességet sugároz. Mondanivalója tömör és súlyos.

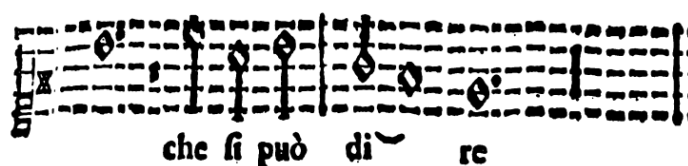
Che si può fare? Le stelle rubelle Non hanno pietà. S'el cielo non dà Un influxo di pace al mio penare, Che si può fare? Che si può dire? Da gl'astri disastri Mi piovano ogn'hor; Se le perfido amor Un respiro diniega al mio martire, Che si può dire?	Mit lehet tenni? A lázadó csillagok Nem kegyelmeznek. Az ég nem adja meg A béke áradatát a szenvedésemre, Mit lehet tenni? Mit lehet mondani? A csillagokból katasztrófák záporoznak rám folyamatosan: Amikor az aljas szerelem Megtagadja a lélegzetvételt is kínszenvedésemtől. Mit lehet mondani?
---	---

A zene nagyon jó lehetőségeket kínál a szöveg mondanivalójának kifejtéséhez. Az ostinato-basszus monoton harmóniai egyszerre közvetítik a könyörtelen folytonosságot, az élet körkörösségét. Kifejezi, hogy a legnagyobb fájdalomból nincs szabadulás. A lamento hagyományainak köszönhetően és a tény, hogy a lamento-basszust kizárólagos összefüggésbe hozták a műfajjal, a hallgatóságba belenyilallt a felismerés az első harmóniáktól kezdve, magával hozva minden a műfajhoz és tapasztalathoz kötődő emléket és jelentéstartalmat.



9. ábra Che si puo fare – visszatérő motívumok

A *Che si puo fare?* és *che si puo dire?*, mint alapvető kérdésfeltevések végigkísérik az áriát. Számomra nagyon kifejező a dallami építkezés. Az kezdőmotívum határozottan indul, iránya, célja van a dallamnak. A második kérdés az ária közepe felé hangzik el, amikor már birtokában vagyunk mindannak az érzelmi töltetnek amit a szöveg közvetít. Ez pedig a dallamra is kihat. A második kérdés motívuma egy kicsit meghanyatlik, de továbbra is felfelé ível. Ez jelzésértékű arra nézve, hogy nem lehet ugyanúgy interpretálni ezt a kiáltást, mint az elsőt. Az utolsó kiáltás inkább csak egy sóhajnak mondható, hisz a szöveg nyelvtani hanglegjtésének is ellentmondva lefelé viszi a dallamot. A keserű beletörődést szimbolizálva hullik alá. [10.kottapéllda].



10. ábra *Che si puo fare* aria 6. oldal

A két kérdés mindig ugyanazzal a motívummal indul, egyfajta refrénként tér vissza. Itt is hangsúlyoznám, hogy olyan hatása van az egész áriának, mintha egy improvizáció lenne lejegyezve. Ez is a lamento műfaj általános sajátossága. Az improvizáció érzete kicsit kiszakít a megszokottból, erősíti a drámai hatást. Elindul az alapmotívum, és az énekes minden alkalommal a szöveghez méltóan különféleképp tudja megvalósítani az érzelmi állapothoz illesztett zeneiséget.



11. ábra *Che si puo fare* kezdőmotívum

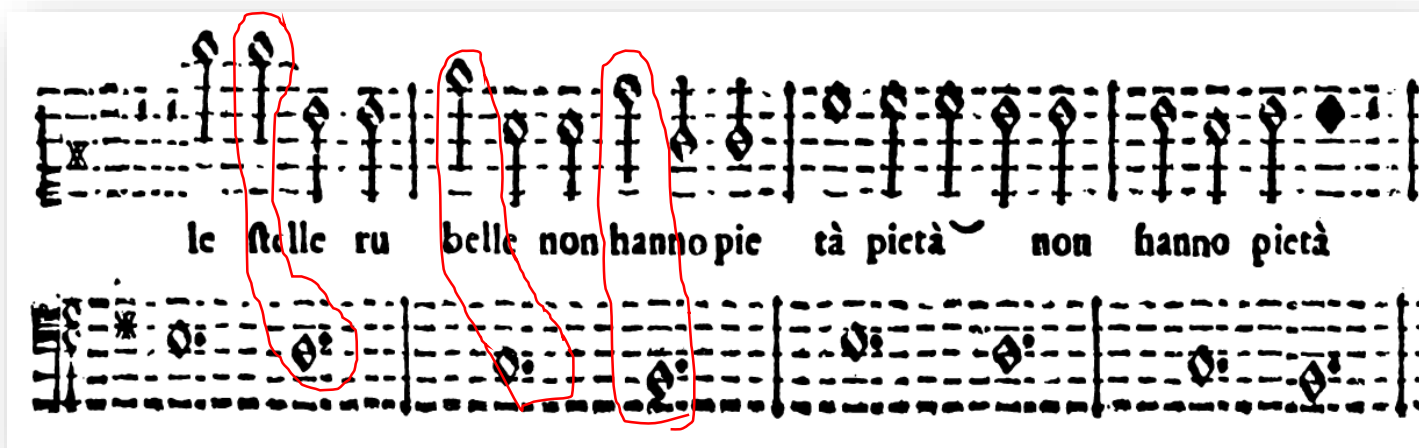
Az ária alapmotívumában egy érdekes fordulat fedezhető fel. [11.ábra] Egy bő szekund lépés (disz-c), ami erős disszonanciát okoz, és általában kerülendő lépés. Használatának az oka a

szövegben és a dallamvezetésből kikövetkeztethető érzelmi állapotban keresendő. Ez a magas fekvésben erőteljes érzelmi töltettel párosított jelenség, a fájdalom erőteljes kifejezőeszköze.

Giulio Caccini énektechnikai és ornamentációs javaslatainak gyakorlati lehetősége

Bár *Le Nuove Musiche* megírása (1601/1602) és a *Che si puo fare* születése (1664) között több mint hatvan év eltelt, utóbbi ornamentációs rendszerezése nem sokkal egyszerűbb. Barbara Strozzi elég szűken bánt a szerzői utasításokkal. A *Che si puo fare* áriában meghatározott ornamentációs utasítás nem található, nagyon letisztult, egyszerű kottaképről van szó. Nekem, mint mai előadónak fel kell vetnem a kérdést, mi lehetett a zeneszerző szándéka a leírt kottával. Mennyire tekinthető kész műnek, előadóként mivel egészíthetem ki. Az ária szerkezete összetett és kidolgozott rendkívül jó eszközökkel dolgozik a lamento keretein belül. Caccini nem foglalkozik külön a lamento műfajjal, ám mint korábban látható volt, számos általános követelményt fogalmazott meg *Le Nuove Musiche*-ben.

A nobile sprezzatura ennél az áriánál is mérvadó. A szöveg erőteljes dinamikája, az olasz nyelv csengése és az ezzel szembeni letisztult, egyszerű ritmikájú melódia megköveteli az előkelő hanyagságot, vagyis a szöveg dallamosságát előtérbe helyezve lazábban kezelni a hangjegyeket. Már az ária elején megjelenik a példa: *Le stelle rubelle non anno pietà*. A kottában szereplő egyenlő hosszúságú hangok nem feleltethetők meg a szöveg ritmikájának. Kiindulópontot jelent, hogy a zenei és a szövegsúlyok egybe esnek, így a többi szótag időbeli elosztása szabadon variálható, amíg a hangsúlyok a megfelelő helyre kerülnek



A jóízlés kérdésében Bovicelli ad szélesebb körű magyarázatot a darabbal kapcsolatban:

...az éneklésben is a szavakat a lehető legjobban utánozni kell, vagyis a szomorú szavakat ne díszítsük passaggiókkal, hanem úgymond kísérjük őket akcentusokkal (hangsúlyokkal) és gyenge, elhaló hanggal. Azonban, ahogy a közmondás tartja, minden szabályban vannak kivételek, és így szomorú szavak alatt is (ha a szólamok összhangja és harmóniája megkívánja), néha lehet néhány passaggi-t tenni, még ha azok talán nem is fejezik ki teljesen a szavak által megkövetelt összes szomorúságot; ez tehát egyrészt mérlegelést, másrészt olyan passaggi-kat igényel, amelyek alkalmasak erre.²¹

Vagyis a jóízlés kifejezetten fontos egy lamento műfajú áriánál, ahol sokkal érzékenyebben és nagyobb felelősséggel szabad csak a díszítések irányába mozdulni.

Esclamazione

Az ária negyedik oldalán az *al mio martire* kétszeri megismétlése és dallamvezetése felveti az *esclamazione* lehetőségét. A sor elejétől érzékelhető folyamaatos lefelé ereszkedéshez képest ez a két motívum indul meg fölfelé, aminek érzelmi és dinamikai jelentősége is van. Az által, hogy hogy a negyedik és az ötödik ütem első ütése kap egy megelőlegzést az énekszólamban, egyrészt egy metrumbeli bizonytalanságot okoz, másrészt elég időt egy *esclamazione* megvalósításához. Mindkét motívum megfeleltethető egy felkiáltásnak, vagyis ezek a helyek alkalmasak ennek a passaggónak, vagyis ornamentációnak a megvalósítására. Caccini kétféle dinamikai megoldást javasol, és a korábbi dallamvezetésből kiindulva számomra az tűnik előnyösnek, ha az első motívumnál *crescendót*, a másodikonál *decrescendót* alkalmazok. Ennek oka, hogy az első „*al mio martire*” egy mondhatni „lesüllyedt” lélekállapotból indul, ami később felfokozódik, és a *crescendo* a felfokozódás eszköze.

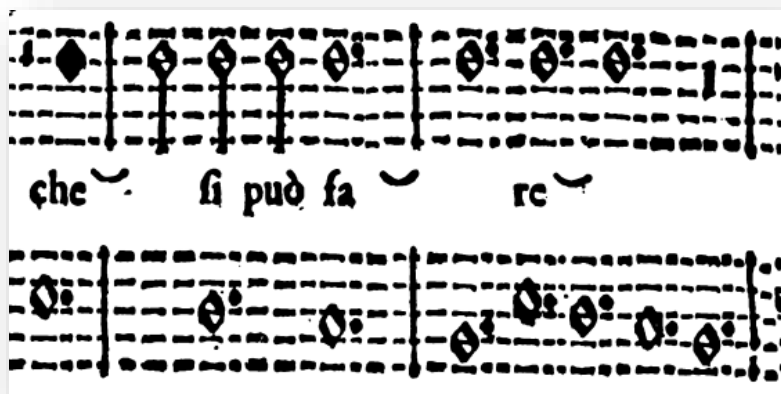
²¹ Giovanni Battista Bovicelli 1594 15. oldal

mer vn re spiro diniega vn re spiro diniega al ~ mio martire al ~ mio mar-

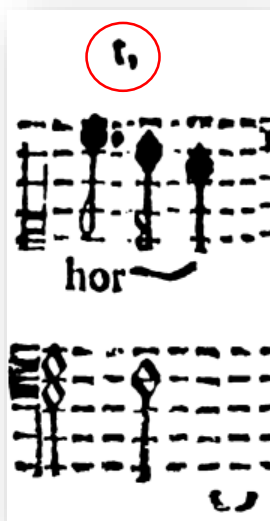
tira vn respiro di niega al ~ mio mar tira

A csúcspont pedig a szöveg megismétlése, ami eleve a decrescendót kívánja, hiszen a következő sorban látható, hogy ez elindít egy újabb dallamvezetési folyamatot, ahol szintén lefelé halad a dallam. Másrészt figyelembe kell venni Caccini figyelmeztetését a magas regisztert illetően. A második „al mio martire” egy fisz hangon indul, ami egy szoprán énekes regiszterváltó hangja. Fontos hogy az *esclamazione* dinamikai megoldásának megválasztásával ezt is figyelembe vesszük.

Az ötödik sorban elrejtált „*che si puo fare*” felveti a *trillo* lehetőségét.

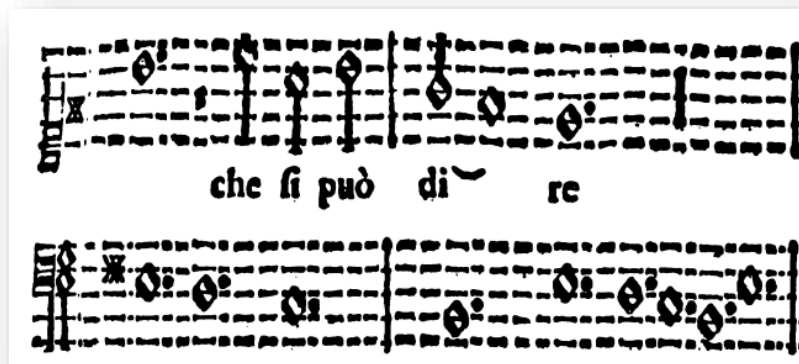


Az én ízlésem szerint a „fare” első szótagjára kerülhetne az ornemens, hisz egy recitált szövegből szeretném kiemelni a „fare” szót. Azonban bizonytalanságra ad okot, hogy az áriát követő zenei szakaszban több helyen is jelölve van a *trillo* javasolt helye.



Ez bizonytalanságra adhat okot abban, hogy a szerző vajon milyen szándékkal hagyta ki a *trillót* az áriából. Ez tökéletes példa lehet arra, hogy a szerzői utasítások megjelenése nehezebbé teheti az interpretációt az előadó számára. Hiszen nem tisztázott, hogy hol vannak a határok, meddig vehet részt az előadó az alkotói folyamatban. Összességében mérlegelve a szöveg súlyát, arra jutottam, hogy ez a díszítés nem szolgálja olyan mértékben a szöveget, hogy érdemes legyen használni.

Ellenben az ária végén, az utolsó „che si puo dire” mondatnál mindenképp szükséges. Retorikai szempontból fontos a lezárást hangsúlyozni, mivel az ostinato-basszus lényege, hogy akár a végtelenségig is lehet folytatni.



Összegzés

Dolgozatomban arra törekedtem, hogy megállapítsam, hogy mennyire alkalmas Giulio Caccini tanítása egy mai művész számára ahhoz, hogy egy korbarokk darabot megfelelően értelmezhesen és adhasson elő. *Le Nuove Musiche* véleményem szerint korát meghaladó hozzáállást mutat fel. Az előszavában megfogalmazott problémák ma is jelen vannak, és a megoldási javaslatok ma is mérvadóak. A Caccini által fontosnak vélt attitűd, az „előkelő hanyagság” kiemelten fontos minden mai énekes számára. Az elmélyülés, a szöveggel való munka kreativitásra és kísérletezésre buzdítja az előadót, ami önfejlesztés tekintetében rendkívül hasznos. Barbara Strozzi munkásságánál elsősorban Caccini attitűdre és elmélyülésre vonatkozó tanításai alkalmazhatóak. A szöveg jelentősége, dallamossága megköveteli az „előkelő hanyagságot”, és a letisztult kottakép igényli a „jó ízlés” szerinti megvalósítást. Bár a darab nem igényelt olyanfajta díszítéselemeket, amik látványosak lehetnek a közönség számára, de egy korabeli énekesnek az lett a célja – láttuk Caccininél –, hogy az előadó mentesüljön a közönség iránti megfelelési kényszertől, és gondolatokkal hasson az emberekre. Ehhez a felismeréshez pedig szükséges *Le Nuove Musiche* és Caccini gondolkodásmódjának ismerete. Az alkotói folyamatban való részvétel, még ha nem is az ornamensek, de a felépítés, dinamika, retorika irányából mindenképp szükséges, ami új lehetőségek és értelmezések felé visz. Ebben talán még segítségünkre is van, hogy sosem lehetünk biztosak az eredeti elképzelésben, hiszen tudjuk Caccinivel együtt: a darab az előadás pillanatában születik meg.

Irodalomjegyzék

Bukofzer, Manfred (1947), *Music in Baroque Era* New York: W.W. Norton

Czakó Dóra (2017). *A kora barokk egyházzene elvilágiasodása a Magnificat műfajának tükrében.*

https://edit.elte.hu/xmlui/bitstream/handle/10831/33302/tezis1_czako_dora_filozofiatu_d.pdf?fbclid=IwAR2T8_p4ClEhzx5B4029VsT_n94UVPrd4zu5tA2ralzbDyoLWewNfaD9GVY Letöltve: 2023.szeptember

Czakó Dóra (2016). *A prima és seconda prattica párbeszéde Monteverdi Vesprojának Magnificat*

tételében.<http://real.mtak.hu/89624/?fbclid=IwAR2uWZSmj9zkEfL9EzGhNkQpogboZYUWSQBcrm2d5mpEYF17tIPanAGzWJQ> Letöltve: 2023..szeptember

Donington, Robert (1978). *A barokk zene előadásmódja.* Budapest: Zeneműkiadó.

Heltai-Duffek Ildikó (2022). *Vokális műfajok Itáliában a 16-17. század fordulóján – A monodikus stílus kialakulása.* <https://music.unideb.hu/vokalis-mufajok-italiaban-16-17-szazad-fordulojan-monodikus-stilus-kialakulasa>. Letöltve: 2023.szeptember

Jeppesen, K. (1974). *Ellenpont.* Budapest: Zeneműkiadó.

Kalló Zsolt (2009). *A historikus előadásmód hatása és alkalmazása napjaink hegedűoktatásában.* [apps.lfze.hu/netfolder/PublicNet/Doktori](https://apps.lfze.hu/netfolder/PublicNet/Doktori_dolgozatok/kallo_zsolt/disszertacio.pdf)

[dolgozatok/kallo_zsolt/disszertacio.pdf](https://apps.lfze.hu/netfolder/PublicNet/Doktori_dolgozatok/kallo_zsolt/disszertacio.pdf) Letöltve: 2023. szeptember

Lax Éva (2003). *Le Nuove Musiche – Az Olvasókhöz.* Magyar Zene 2003/4.

Lax Éva (2007). Paolo Fabbri: *Orfeo.* Muzsika 2007/2.

Dr. Magner, Candace (2020). *Barbara Strozzi. La virtuosissima cantatrice.* <https://barbarastrozzi.com/> Letöltve: 2023. augusztus

Rotem, Elam L. A. (2021. május). *Giulio Caccini: the Good, the Bad, and the Unclear.* Early Music Sources. <https://www.earlymusicsources.com/youtube/caccini> Letöltve: 2023. október

Silva, Giulio (1922) *Critical History of Singing.* Muical Quarterly Vol.8. No. 1.

Surányi László (2008) *Megszólít vagy elvarázsol? A zene szelleméről.* Budapest: Typotex https://www.typotex.hu/upload/book/676/suranyi_laszlo_megszolit_vagy_elvarazsol_r_eszlet.pdf Letölve: 2023.október

Watkins, G. (1980). *Gesualdo. Élete és művei.* Budapest: Gondolat Kiadó.

Rosand, Ellen *The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament –The Musical Quarterly,* Vol. 65, No. 3 (Jul., 1979), pp. 346-359

Függelék

C

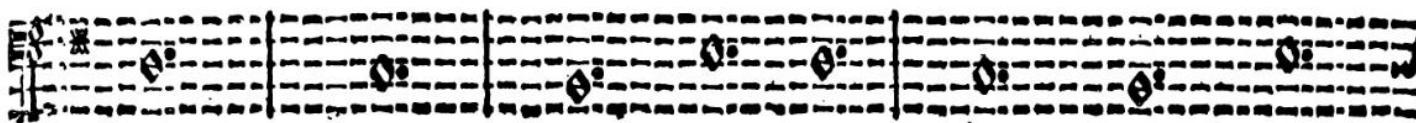
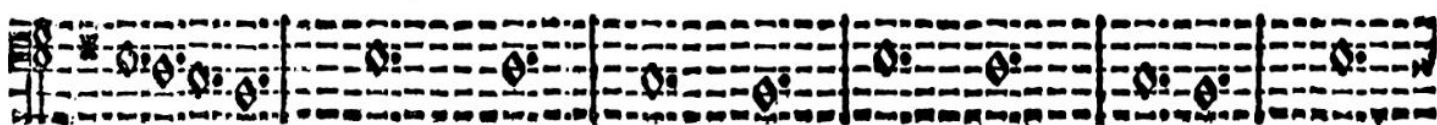
He si può fare che che — che si può fare

le stelle ru belle non hanno pietà — non hanno pietà che si può

101

fare che che — s'el cielo s'el cielo non dà vn in fluso di pace vn in-

fluso di pace al mio penar — re che si può



104

mer vn re spiro diniega vn re spiro diniega al mio martire al mio mar-

tire vn respiro di niega al mio mar tire che si può dire che che che

105

che si può di re Così vâ così vâ rio destîn for-

te tiranna gl'innocen ti con dan na così l'oro più fi-

0