10.18132/LFZE.2024.19

JUHÁSZ BENCE GERGŐ

DALLAPICCOLA SZERIALIZMUSA A *CANTI DI PRIGIONIÁ*BAN

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2024

10.18132/LFZE.2024.19

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

DALLAPICCOLA SZERIALIZMUSA A *CANTI DI PRIGIONIÁ*BAN

JUHÁSZ BENCE GERGŐ

TÉMAVEZETŐ: DR. KAMP SALAMON, DR. BA LOGH MÁTÉ

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2024

10.18132/LFZE.2024.19

Tartalom

Köszönetnyilvánítás ... II
Bevezetés ... III
Rövidítések ... V
1. A *Canti di prigionia* keletkezése ... 1
1.1. Kultúra a fasiszta Olaszországban ... 1
2. Út a *Canti di prigioniá*ig – Dallapiccola preszeriális korszaka ... 7
2.1. Komponálás tizenkét hanggal ... 7
2.2. Dallapiccola korai művei ... 10
2.3. A dodekafón irány ... 11
2.4. *Sei Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane* ... 15
2.4.1 *Il Coro degli Zitti* ... 17
2.5. *Tre Laudi* ... 18
2.6. *Volo di Notte* ... 20
2.7. Dallapiccola kapcsolódása Dantéhoz és Homéroszhoz ... 23
3. A *Canti di prigionia* első tételének elemzése ... 27
3.1. A *Canti di prigionia* formája ... 27
3.2. A *Preghiera di Maria Stuarda* formája ... 27
3.3. A Preghiera-sor a *Canti di prigioniá*ban ... 36
3.4. A *Canti di prigionia* hangszerelése ... 39
3.5. Önidézés az *Il prigionieró*ban ... 40
4. Az *Invocazione di Boezio* és a *Congedo di Gerolamo Savonarola* elemzése ... 47
4.1. *Invocazione di Boezio* ... 47
4.1.1. Szöveg jelenléte a kottában ... 47
4.1.2. Az *Invocazione di Boezio* elemzése ... 50
4.2. *Congedo di Gerolamo Savonarola* ... 60
5. Összegzés ... 68
Függelék ... 69
Luigi Dallapiccola műveinek listája ... 69
Zene dokumentumfilmekhez ... 72
Átiratok, átdolgozások ... 72
Bibliográfia ... 73

10.18132/LFZE.2024.19

Köszönetnyilvánítás

Szeretném megköszönni tanáromnak, Dr. Kamp Salamonnak az elmúlt öt évben irányomba tanúsított figyelmét és segítségét, amivel mind a szakmai fejlődésemet és a kutatásomat támogatta. Hasonló köszönet illeti meg Dr. Balogh Mátét, aki kiváló észrevételeivel segítette ennek a dolgozatnak a megszületését.

Hálával tartozom azoknak a tanáraimnak, akiktől életre szóló leckéket kaptam és külföldi tanulmányaim alatt mindig mellettem álltak. Köszönöm, Dr. Ronnie Oliver, Kent Tritle és Jos Vermunt! Szintén köszönet jár Tarnay Annamária tanárnőnek, akinek hála az olasz nyelvű irodalom feldolgozása sokkal könnyebbé vált.

Köszönöm kórusomnak és zenekaraimnak az elmúlt évek támogatását, és hogy lehetőségem nyílt hétről-hétre mind szakmailag, mind emberileg fejlődnöm. Köszönöm Nádudvari Nórának, hogy segített disszertációmnak elnyernie a végleges formáját.

És akik nélkül biztosan nem sikerült volna. A Családom és a barátaim. Köszönöm a sok támogatást, különösen feleségemnek, édesapámnak és Diónak, aki türelmesen ülte végig velem a napokat, amíg ez a dolgozat készült.

Juhász Bence

2024.02.05.

10.18132/LFZE.2024.19

Bevezetés

„Ki itt a legjobb zeneszerző?”

„Dallapiccola.”

„És ki itt a legkedvesebb ember?”

„Dallapiccola.”[1]

Találkozásomat Luigi Dallapiccolával és zeneszerzői munkásságával Dr. Kamp Salamon tanár úrnak köszönhetem, aki a diplomakoncertemre való felkészülés évében, 2018-ban kezembe adta a *Preghiera di Maria Stuarda*, a *Canti di prigionia* első tételének partitúráját. Természetesen akkor még nem ismertem sem Dallapiccolát, sem a 20. századi olasz zenetörténetet, de egyből felkeltette az érdeklődésemet a precíz, kézzel írott kotta minden egyes oldala. Ami a figyelmemet megragadta, az maga a hangszerelés volt. Különlegesnek találtam a vonósok teljes hiányát, valamint a kiterjedt, ütőhangszerekből álló együttest. Elhatároztam, hogy a diplomakoncertemen meg fog szólalni a kompozíció, amire 2019. májusában a Nemzeti Énekkar közreműködésével került sor. A koncert és Tanár úr ösztönzésének hatására eldöntöttem, hogy Dallapiccola életét, műveit és a *Canti di prigioniá*t behatóbban is kutatni szeretném, és ehhez a doktori iskola tud megfelelő kereteket biztosítani.

Luigi Dallapiccola jelenleg a hazai klasszikus zenei életben kevésbé ismert, pedig életműve folytatása az őt megelőző olasz mesterekének – Rossininak, Verdinek, Puccininak. Az életmű a nagy százalékban vokális alkotások okán – amelyből három opera – illeszkedik az olasz énekes tradícióba, úgy, hogy közben Dallapiccola a műveiben a 20. század első felében legelterjedtebb zeneszerzési technikát, a dodekafóniát alkalmazta. Talán nevezhetjük őt a 20. század legmeghatározóbb olasz komponistájának, aki már élete során nemzetközi ismertségre tett szert és elismertség övezte, művei a világ minden pontján kortárszenei koncertek műsorán szerepelt, valamint előadásokat tartott egyetemeken, fesztiválokon.

Korai kutatásaim legelején hamar rá kellett döbbennem, hogy Dallapiccola nem csak az itthoni koncertéletben nem kapja meg a neki kijáró pozíciót, de a róla szóló magyar nyelvű irodalom is erősen hiányos. Egy rövid interjúkötet állt csak rendelkezésemre magyarul Várnai Péter (1922-1992) zenetörténésztől, aki 1975-ben, Dallapiccola életének utolsó évében Firenzében több magnószalagra rögzítette beszélgetéseit a zeneszerzővel, és amiket kötetbe rendezve adott ki 1977-ben a Zeneműkiadó. További problémát okozott, hogy az életműnek, valamint könyveknek csak kis hányada volt megtalálható az itthoni könyvtárakban, így legtöbb

[1] Elisabeth Lutyens, Hans Werner Henze, Hugh Wood: „Tributes to Dallapiccola.” *Tempo* 108 (1974. március) 15-18. 15.

10.18132/LFZE.2024.19

esetben külföldi forrásokból, digitális formában váltak elérhetővé fontosabb kompozíciók és írások. Az idegennyelvű irodalom ezzel szemben jóval kiterjedtebb, több nyelven – olasz, angol, német – születtek tanulmányok, könyvek, disszertációk, cikkek Dallapiccoláról, amelyek az egész életművet, vagy csak egy-egy specifikus részét elemzik.

Nagy segítség volt, hogy Dallapiccola maga is sokat írt és nyilatkozott zenéjéről és életéről, elemzéseit és előadásait írásban rögzítette és ezeket közre is adta. A két legfontosabb könyv, amelyekhez kutatásom során többször visszanyúltam az 1970-ben megjelent *Appunti Incontri Meditazioni* valamint 1980-ból a *Parole e musica*. Ezek a könyvek segítettek egy közvetlenebb és közelebbi kapcsolatot kialakítani Dallapiccolával és megérteni azt, hogy számára a zeneszerzés nem pusztán csak hangok egymásutániságáról szól, hanem egy komplex művészeti és szellemi tevékenység, amelynek középpontjában az irodalom és a filozófia áll.

Disszertációmban több esetben a saját magam által alkotott elnevezéseket és definíciókat vezettem be, amelyeket a magyar nyelvű elemzések, és az abból fakadó kifejezések hiánya indokolt. Az idegennyelvű idézetek, valamint a művek szövegeinek esetében saját fordításaimat, ahol lehetőségem nyílt, a már létező műfordításokat közlöm. Dallapiccola műveiből kiemelt kottapéldák a saját munkáim.

Dolgozatom célja, hogy az életmű egyik legmeghatározóbb oratórikus művét, a *Canti di prigioniá*t bemutassam nem csak zenei, de történeti szempontból is, ezáltal remélve azt, hogy Luigi Dallapiccola személye és alkotásai a hazai zenei életben, ha csak kis részében is, de meg tudnak maradni.

10.18132/LFZE.2024.19

Rövidítések

A 3. és 4. táblázatban található rövidítések magyarázata

picc – piccolo

fl – fuvola

ob – oboa

cor ang – angolkürt

picc kl – piccolo klarinét

kl – klarinét

basszus kl – basszusklarinét

fg – fagott

kfg – kontrafagott

sax – szaxofon

tr – trombita

trb – harsona

tb – tuba

tp – timpani

tri - triangulum

ptti – cintányér

tamb – dob

GC – nagydob

xil – xilofon

vibr – vibrafon

camp - harang

hf – hárfa

zg - zongora

10.18132/LFZE.2024.19

1. A *Canti di prigionia* keletkezése

> Visszatekintve úgy látom, hogy művészi fejlődésem közvetlen párhuzamot mutat a politikai eseményekkel. Pontos dátumokat, sőt órákat tudok megadni, amelyek közvetlen nyomott hagytak a zenémben.[2]

1.1. Kultúra a fasiszta Olaszországban

Az első világháború után a vesztes hatalmak oldalán harcoló Olaszországban egymást követték a politikai, gazdasági és szociális válságok. Ez a belföldi ziláltság tökéletes táptalajt adott a szélsőséges gondolatok és eszmék felemelkedésének. Benito Mussolini (1883-1945) volt szocialista újságíró 1919 márciusában megalapította Milánóban a fasiszta mozgalmat (*fasci di combattimento*).[3] A következő években az országban folyamatos volt a belső politikai feszültség, aminek Mussolini és fekete ingesei 1922. október 28-30. közötti „római menetelése" (*marcia su Roma*), valamint a fasiszta vezető III. Viktor Emánuel király felkérésére történő kormányalakítása vetett véget.[4]

A következő években a hatalom fokozatosan az állam életének minden területén teljes kontrollra tett szert, ez alól a kultúra sem képezett kivételt. 1922-ben megalakult a *Novecento* mozgalom, ami az olasz képzőművészet újbóli felemelkedését tűzték ki célul.[5] A mozgalmat a fasisztákhoz kötötték, de ennek ellenére nem szolgált propagandacélokat, nyitott minden művész felé, ezért később tevékenységüket a hatalom kritizálta is.[6]

Roger Griffin történész szerint a fasizmus ideológiai ereje abban rejlett, hogy az már mitológiai szinten közvetítette a nemzet számára a feltámadó nemzet vízióját.[7] Egy hibrid hitrendszer, amely egyszerre támaszkodott a *Risorgimento* utáni „állami liturgiára", valamint a keresztény istentiszteletből kisajátított fogalmakra és jelképekre.[8]

Az 1930-as évek elejét Renzo De Felice történész a „fasiszta konszenzus" éveinek nevezi, amikor is az olasz zenei élet az ideológiától viszonylag mentesen tudott működni.[9] Ezt

[2] Dietrich Kämper: „Gefangenschaft und Freiheit. Leben und Werk des Komponisten Luigi Dallapiccola." *The Journal of Musicology* 5/4 (1987. ősz): 562-571. 563.
[3] https://www.britannica.com/place/Italy/The-Fascist-era (2024.01.22.)
[4] I.h. (2024.01.22.)
[5] https://www.britannica.com/art/Novecento-movement (2024.01.22.)
[6] I.h.
[7] Charles Burdett: *Journeys Through Fascism: Italian Travel-Writing between the Wars*. (Brooklyn: Berghahn Books, 2010.) 2.
[8] I.m. 3.
[9] Charles S. Maier és Karen Painter: „»Songs of a Prisoner«: Luigi Dallapiccola and the Politics of Voice under Fascism." In: Roberto Illiano (szerk.): *Italian Music during the Fascist Period*. (Turnhout: Brepols Publishers, 2004.) 567-588. 569.

10.18132/LFZE.2024.19

bizonyítja, hogy 1930-ban került először megrendezésre a Velencei Biennálé keretein belül a Festival di Musica Contemporanea (Kortárs Zenei Fesztivál), majd három évvel később Firenzében a Maggio Musicale Fiorentino.

Alfredo Casella (1883-1947)[10] és az 1880-as években született zeneszerzők (*la generazione dell'Ottanta*) zeneszerzők lelkes támogatói volt a fasiszta rezsimnek és annak eszméivel rezonáló neoklasszicizmusnak, ami szoros ideológia kapcsolatot mutatott az újjáéledő olasz kultúrpolitikai irányzattal.[11] Casella felhívást tett „tisztán hangszeres zene" (*musica puramente strumentale*) komponálására. Az olasz zenét a klasszikusok hagyományaihoz akarták visszavinni, hogy ki tudjanak törni a korábbi Puccini-stílus elnyomása alól. Egy helyen Casella így fogalmaz:

> A saját modern stílusunk megteremtése volt nemzedékem kínzó problémája. Amikor ez a generáció gondolkozni kezdett, az egyetlen tipikusan olasz zene a 19. századi operai és verista kispolgári zene volt. Sürgős volt tehát, hogy mindenáron felrázzuk ezt a szűk és történelemellenes elképzelést, és előbb a zenészeket, majd később a tömegeket is rávezessük arra, hogy zenénk alapjai sokkal másabbak, mélyebbek és változatosabbak.[12]

Az *Ottanta*-generáció minden tagja – annak reményében, hogy az Accademia d'Italia tagjaivá válhatnak – a maga módján dicsőítette a fasizmust és vezetőjét, Mussolinit.[13] Véleményem szerint ezen zeneszerzők művei nem veszítenek zenei értékükből pusztán azért, mert a gyökerük a 20. század egyik legsötétebb ideológiájából fakad.

[10] Alfredo Casella, zeneszerző, előadóművész. Az ő nevéhez kötődik a Modern Zene Olasz Társaságának megalapítása 1917-ben (később a Modern Zene Nemzetközi Társasága). A társaság célja volt, hogy a korszak nemzetközi nagyságait propagálja Olaszországban, és megszólalási lehetőséget nyújtson fiatal zeneszerzőknek, például Salvuccinak, Petrassinak és Dallapiccolának.

[11] Andrew Thomson: "Goffredo Petrassi and the Phantoms of Fascism. This Italian Composer Has Been Neglected, Especially in the UK. Given the Chance, Choirs Would Enjoy His Rewarding Choral Works." *The Musical Times*, 133/1792 (1992. június) 288–291. 288.

[12] Daniele Follero: „Respighi, Pizzetti e Casella: Musica e Fascismo." https://www.sentireascoltare.com/rubriche/respighi-pizzetti-casella-musica-fascismo/ (megtekintés: 2024.01.29.) *"La creazione di uno stile moderno nostro è stato il problema assillante della mia generazione. Quando questa generazione cominciò a pensare, l'unica musica tipicamente italiana era quella operistica ottocentesca e verista piccolo borghese. Urgeva dunque scuotere a tutti i costi questa idea angusta e antistorica e ricondurre i musicisti prima e le masse più tardi a pensare che ben altre, più profonde, più varie erano le fondamenta della nostra musica".* (saját fordítás)

[13] Follero: „Respighi, Pizzetti e Casella: Musica e Fascismo." i.m. https://www.sentireascoltare.com/rubriche/respighi-pizzetti-casella-musica-fascismo/ (megtekintés: 2021.01.29.)

10.18132/LFZE.2024.19

1.2. Dallapiccola és a fasizmus

Goffredo Petrassi (1904-2003), Dallapiccola kortársa a következőképpen emlékszik vissza pályatársának kapcsolatára a korabeli olasz aktuálpolitikával:

> Dallapiccola eleinte lelkes fasiszta volt – annyira lelkes, hogy néha bosszantott minket, a barátait. A szankciók idején határozottan kiállt az Olasz Birodalom mellett és a britek ellen. […] Aztán a különleges törvények és mindenekelőtt a faji törvények megjelenésével a dolgok megváltoztak, és szenvedélyes antifasiszta lett.[14]

Dallapiccolát sok más honfitársával együtt magával ragadták a fasizmus korai eszméi, amelynek oka véleményem szerint az lehet, hogy Pisino (mai nevén Pazin) városa, ahol született és gyerekkorában élt, a mai Olaszország határain túl, horvát területen található. Így a nemzeti identitás sokkal erősebb és fontosabb volt az ott élő olaszajkú lakosság számára, mint az anyaországban élőknek. Mivel a fasizmus gondolkodásának, illetve eszméinek központjában a korai években egy újra felemelkedő, újjászülető Olaszország állt, ez jelentősen hathatott a határon túli lakosságra. A zeneszerző 18 évesen, amikor Firenzébe költözött, Ugo Ojetti (1871-1946) támogatottja lett, aki az éppen kiépülő fasiszta rendszer egyik meghatározó alakja volt a városban. Rendszeres vendég volt az Ojetti-családnál, mivel Ugo lányának zongoratanára volt. Tizenegy évvel később, a Maggio Musicale Fiorentino megrendezésének első évében Dallapiccola belépett a fasiszta pártba, ezáltal biztosítva volt számára az évenkénti lehetőség műveinek bemutatására. A zsidó származású Laura Coen Luzzatóval való kapcsolatának elmélyülése okán, aki később a felesége lett, egyre ritkábban fordult meg Ojettiéknél.[15] Dallapiccola az etiópiai hadjárat megindításának hatására kiábrándult Mussolini rendszeréből,[16] és megkomponálta a *Tre Laudi*t, mint egyfajta „vallásos hitvallás formájában megfogalmazott tiltakozást”.[17]

> Ez a mű az első darabja annak a bűnbánatnak, amely Luigit Laurával együtt a radikális antifasizmushoz vezette: az imádság által támogatott *szabadság* innentől kezdve minden gondolatuk középpontjává válik, zenei és egyéb téren egyaránt. Ettől a pillanattól kezdve a dodekafónia lesz Luigi Dallapiccola antifasizmusának megkerülhetetlen manifesztuma.[18]

[14] Raymond Fearn: *The Music of Luigi Dallapiccola*. (Rochester: University of Rochester Press, 2003.) 41.
[15] Mario Ruffini: *Laura. La dodecafonia di Luigi Dallapiccola dietro le quinte.* (Firenze: Firenze University Press, 2018.) 35.
[16] Fearn: *The Music of Luigi Dallapiccola*, i.m., 41.
[17] Kämper: „Gefangenschaft und Freiheit. Leben und Werk des Komponisten Luigi Dallapiccola.” i.m., 563.
[18] I.m. 44.

10.18132/LFZE.2024.19

1938. április 30-án Dallapiccola házasságot kötött Laurával, akihez már évek óta szerelmi kapcsolat fűzte.[19] Ugyanennek az évnek szeptemberében a fasiszta kormány életbe léptette Olaszországban a faji törvényeket, amelyek értelmében Laura elvesztette könyvtárosi állását a Nemzeti Könyvtárban.[20] A zeneszerző így emlékszik vissza az 1938-as eseményekre:

> Ha már tizenévesként annyira szenvedtem a grazi bezártság miatt, mert igazságtalannak tűnt számomra, hogyan is írhatnám le lelkiállapotomat azon a végzetes 1938. szeptember 1-jén, délután 5 órakor, amikor Mussolini kihirdette a fasiszta kormány döntéseit? Szerettem volna tiltakozni, de nem voltam olyan naiv, hogy ne tudtam volna, hogy egy totalitárius rendszerben az egyén tehetetlen. Csak a zenén keresztül tudtam kifejezni felháborodásomat.[21]

A zeneszerző már fiatalon megtapasztalta milyen az, amikor az egyént szabadságában korlátozza a hatalom. Az első világháború alatt, 1917. március 27-én családját rendőri kísérettel Pisinóból Grazba telepítették, mivel az édesapja által vezetett iskolát az osztrák hatóságok „ellenszegülő gimnáziumnak" (ein Trotz-Gymnasium) bélyegezték és bezárták.[22] Ennek az oka az volt, hogy az isztriai területen található, Pio Dallapiccola által vezetett gimnázium vált az irredentizmus központjává.[23] Első meghatározó zenei élményei Grazhoz kötötték, ahol a világháború okozta nehézségek ellenére is az operaházban folyamatosan előadások voltak. Olcsóbb volt a jegy egy-egy előadásra, mint a kenyér, ezért édesanyja inkább az operaházba küldte az éhség elől. Itt hallotta először a galérián állva Mozart, Weber és Wagner alkotásait – a *Don Giovanni*t, a *Mesterdalnokokat*, a *Ring*et és *A bolygó hollandi*t. Tizennégy éves korában már tudta, hogy zenész szeretne lenni. Ezt a fiatal Dallapiccola eleinte félt megosztani édesapjával, ámde édesapja támogatta tervét, azzal az egy feltétellel, hogy befejezi gimnáziumi tanulmányait.[24]

[19] Maier és Painter: „»Songs of a Prisoner«: Luigi Dallapiccola and the Politics of Voice under Fascism." i.m., 570.
[20] Fearn: *The Music of Luigi Dallapiccola*, i.m., 41.
[21] „Se, adolescente, avevo tanto sofferto per il confino a Graz, perchè mi sembrava ingiusto, come potrei descrivere il mio stato d'animo in quel fatale 1º settembre 1938, ore 17, nell'udire, proclamate dalla voce del Mussolini, le decisioni del governo fascista? Avrei voluto protestare, ma non ero ingenuo al punto di non sapere che, in un regime totalitario, il singolo è impotente. Soltanto con la musica avrei potuto esprimere la mia indignazione:" (saját fordítás)
Luigi Dallapiccola: *Appunti Incontri Meditazioni*. (Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1970.) 148. oldal
[22] I.m. 144. oldal
[23] Ruffini: *Laura. La dodecafonia di Luigi Dallapiccola dietro le quinte.* i.m., 36.
[24] Sergio Sablich: *Luigi Dallapiccola*. *Un musicista europeo*. (Palermo: L'Epos, 2004.) 34.

10.18132/LFZE.2024.19

A grazi élmények, valamint Mussolini faji törvényeinek hatására Dallapiccola félretette első operáját, a *Volo di nottét*, hogy új művet kezdjen komponálni.[25] Várnai Péter kérdésére, hogy már első operáját is tiltakozásnak szánta-e, a következő választ kapta: „Nem könnyű a felelet. Valóban tiltakozásból fakadó első művem *A fogság énekei* volt, amelyet azonban az *Éjszakai repülés* közben írtam meg. Meg kellett szakítanom az opera hangszerelési munkáját, mert úgy éreztem, hogy *A fogság énekei*vel kell erősebben tiltakoznom."[26] A belső indulatai kifejezéséhez tökéletesen illeszkedő szöveget Stefan Zweig Stuart Mária életrajzi kötetében találta meg:

O Domine Deus! Speravi in Te.	Ó, Istenem, benned bíztam
O care mi Jesu! nunc libera me.	Ó, drága Jézus, most szabadíts meg!
In dura catena, in misera poena, desidero Te.	Kemény láncokban, szomorú büntetésben sóvárgok érted.
Languendo, gemendo et genu flectendo,	Bágyadtan, nyögve és térdet hajtva,
Adoro, imploro, ut liberes me.	Imádlak, könyörgök hozzád, hogy szabadíts meg.

A *Canti di prigionia* Maria Stuarda,[27] Boezio és Gerolamo Savonarola szövegeire íródott, Dallapiccola azért választotta őket, mert szüksége volt történelmi távolságra, és mert – a zeneszerző saját szavait idézve – „a történelmet szeretem, és nem a krónikát".[28]

Az 1938 és 1941 között komponált *Fogság énekei*nek tételeit külön-külön mutatták be. Első tételét, a *Preghiera di Maria Stuardá*t, mint külön álló művet 1940. április 10-én Belgiumban, a brüsszeli Rádió (Belgisch Nationaal Instituut voor Radio-Omroep) mutatta be Léonce Gras (1908-1993) vezényletével pár héttel az ország náci megszállása előtt.[29] A teljes alkotás először Rómában, a Teatro delle Artiban szólalt meg 1941. december 11-én, Fernando Previtali (1907-1985) karmesterrel. Ugyanezen a napon Mussolini hadüzenetet küldött az Egyesült Államoknak.

Érdekes megfigyelni az egyes kották utolsó oldalait. Korábbi zeneszerzőkhöz hasonlóan Dallapiccola a tételeket a Deo Gratias szavakkal zárja a partitúrában, Bach és Händel S.D.G. (Soli Deo gloria) bejegyzéseihez, valamint Haydn nyitó, In nomine Domini és záró, Fine Laus

[25] Dallapiccola: *Appunti Incontri Meditazioni*. i.m., 149.
[26] Várnai Péter: *Beszélgetések Luigi Dallapiccolával*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1977.) 33.
[27] Dolgozatomban ezentúl, Stuart Mária, Boëthius és Savonarola neveinek a Dallapiccola által használt formáját használom: Maria Stuarda, Boezio, Gerolamo Savonarola.
[28] Várnai: *Beszélgetések Luigi Dallapiccolával*. i.m., 45.
[29] Emily A. Bell: *Expressionism in Italian Music and Art in the Nineteenth and Twentieth Centuries.* MA disszertáció. Florida: University of Florida, 2013. 82.

10.18132/LFZE.2024.19

Deo szavaihoz hasonlóan. A fasiszta rendszer saját naptárat vezetett be, amelynek első napja 1922. október 28., Mussolini miniszterelnökségének kezdete lett.[30] Az éveket római számokkal írták. Dallapiccola a *Preghiera di Maria Stuardá*ban maga is a gregorián naptár szerinti lejegyzés végén a fasiszta évszámot is jegyzi: *finita la partitura a Firenze, la notte del 22 luglio 1939 – XVII* (a partitúra befejezve Firenzében, 1939. július 22. éjjelén – XVII). A zeneszerző a rendszerrel szembeni növekvő ellenérzéseinek lehet bizonyítéka, hogy a másik két tétel végén a fasiszta naptár szerinti keltezés már nincs feltüntetve.

[30] Efstraitos Theodossiou, Vassilios N. Manimanis, Milan S. Dimitrijević: „Six calendar systems in the European history from 18th to 20th Century." *Bulgarian Astronomical Journal* 16 (2011.): 109-129. 122.

10.18132/LFZE.2024.19

2. Út a *Canti di prigioniá*ig – Dallapiccola preszeriális korszaka

Ebben a fejezetben Dallapiccola preszeriális[31] korszakában komponált műveit fogom bemutatni, hogy hogyan is jutott el a *Canti di prigioniá*ig és milyen hatások befolyásolták.

2.1. Komponálás tizenkét hanggal

Schoenberg kortársaival együtt bevonta a tizenkét hanggal történő komponálást a 20. század szellemi terébe (intellectual history). A zenére nem mint esztétikumra, hanem – a tudományhoz hasonlóan – mint problémamegoldásra tekintettek.[32]

Dallapiccola volt az első zeneszerző Olaszországban, aki tanulmányozta a tizenkétfokúságot (dodekafóniát) és tudatosan zeneszerzési technikaként használta is. A kezdeti motivációt az a vágy táplálta, hogy dallamainak melegségét és meggyőző erejét növelje.[33] A következőképpen fogalmazta meg később:

> Úgy tűnt nekem, hogy tizenkét hang jobban artikulálhatja a dallamot, mint két hang – gazdagabb és (amennyire képességeim engedik) kifejezőbb dallamot írhatok. Arról nem is beszélve, hogy sok éven át megfigyeltem, milyen gyakran használják ugyanazt a hangsorozatot (és nem túlságosan eltérő jellemzőkkel) a nagy mesterek, a kevésbé nagyok és az egészen kicsik.[34]

Fontos – Dallapiccola személyes nyilatkozatai alapján – a tizenkét hangon alapuló kompozíciók esetében a különböző fogalmakat tisztáznunk, annak érdekében, hogy az elemzésekre kerülő műveket a zeneszerző által megfelelő kategóriákba tudjuk sorolni:

1. Tizenkétfokú dallam: az első állomás a dodekafónia irányába, amikor is Dallapiccola a fenti idézetben leírtak okán, pusztán esztétikai okokból tizenkétfokú dallamot írt és azt ötvözte a diatóniával. Az így kreált hangsoroknak még nincs a teljes kompozícióra kiterjedő szervezőereje, a tizenkét hangból álló dallamnak nincsenek transzpozíciói. Ebbe a műcsoportba tartozik például a *Sei Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane* harmadik sorozata

[31] Brian Alegant az amerikai Oberlin College and Conservatory professzora használja ezt a szót Dallapiccola 1942 előtt komponált műveire.
[32] Arved Ashby: "Schoenberg, Boulez, and Twelve-Tone Composition as »Ideal Type«." *Journal of the American Musicological Society* 54/3 (2001.) 585–625. 585.
[33] Hans Nathan: "The Twelve-Tone Compositions of Luigi Dallapiccola." *The Musical Quarterly* 44/3 (1958.) 289–310. 303.
[34] I.h. (saját fordítás)

10.18132/LFZE.2024.19

2. Korai tizenkétfokúság/dodekafónia: a következő lépés a hangok tizenkétfokú (tizenkét egyenrangú hangból álló) sorként való kezelése. A dodekafón soroknak megjelennek transzpozíciói (a teljes sornak vagy annak kivágatának). A diatónia továbbra is jelen van, de háttérbe szorul a következő művekben: *Tre Laudi*, *Canti di prigionia*.
3. Szigorú tizenkétfokúság: az oktáv hangköz teljes kiküszöbölése, dodekafón sorokon és azok transzpozícióin alapuló kompozíciók. Példa: *Canti di liberazione*

Ahogyan a megelőző korszakok olasz zeneszerzőinek életműveiben, úgy Dallapiccola esetében is a kompozíciók legnagyobb része vokális alkotás. Ez szemben állt az akkori – Alfredo Casella által hirdetett – „tisztán hangszeres zenei" neoklasszikus iránnyal[35] (lásd: Függelék 1. oldal).

Dallapiccola zeneszerzői munkásságát Brian Alegant a *The Twelve-Tone Music of Luigi Dallapiccola* című könyvében öt fázisra osztotta.[36] Alegant a korai műveket – amelyek a preszeriális időszak előtt születtek – nem sorolta további kategóriába, csak azok az alkotások kerültek a táblázatba, amelyek az életmű szempontjából meghatározóak, vagy amelyekben már megjelennek tizenkétfokú elemek. Alább szó szerinti fordításban közlöm Alegant táblázatát. (1. táblázat)

[35] Rainer Nonnenmann: „Dallapiccolas Freiheitsappelle *Canti di prigionia* und *Il prigioniero*." *Musik-Konzepte* 2012/123 (2012. augusztus): 85-117. 87.
[36] Brian Alegant: *The Twelve-Tone Music of Luigi Dallapiccola.* (Rochester: University of Rochester Press, 2010.) 11.

10.18132/LFZE.2024.19

Preszeriális (1942-ig)	*Tre laudi* *Volo di notte* *Canti di prigionia* *Piccolo concerto*	*Sonatina canonica* (1942) Diatónia tizenkétfokú elemekkel keverve
1. fázis (1942-50)	*Liriche greche* *Ciaconna, intermezzo e adagio* *Rencesvals* *Due studi, Due pezzi* *Il prigioniero* *Quattro liriche di Machado* *Tre poemi* *Job*	*Tartiniana* (1951) Kísérletezések Kevés Webern Kevesebb Schoenberg
2. fázis (1950-55)	*Quaderno musicale* *Variazioni per Orchestra* *Goethe-Lieder* *Canti di liberazione* *Piccola musica notturno* *An Mathilde*	*Tartiniana seconda* (1956) További kísérletezések Több Webern Több Schoenberg
3. fázis (1956-60)	*Cinque canti* *Concerto per la notte di Natale* *Requiescant* *Dialoghi* (1960)	Asszimiláció Webernnel Schoenberg finomítása Ritmikai és hangzásbeli finomítások
4. fázis (1960-72)	*Preghiere* (1962) *Three Questions with Two Answers* *Ulisse* (1960-68) *Parole di San Paolo* (1964) *Sicut Umbra* (1970) (1970 *Tempus destruendi - Tempus aedificandi* (1971) *Commiato* (1972)	Elfordulás Weberntől Asszimiláció Schoenberggel Szintézis

1. táblázat. Luigi Dallapiccola életművének korszakai.

10.18132/LFZE.2024.19

2.2. Dallapiccola korai művei

Luigi Dallapiccola 1922-ben költözött Firenzébe. Választása több dolog okán esett a városra, ahogyan ezt 1974-es beszédéből megtudhatjuk, amikor a város díszpolgárává választotta: először is a kövek színe, valamint az épületeken elhelyezett Dante-idézetek miatt.[37] Az olasz irodalom atyjának fő műve Dallapiccola egész életében nagyon fontos szerepet töltött be. A Conservatorióban zongora tanulmányokat folytatott Ernesto Consolónál (1864-1931), illetve zeneszerzést tanult először Roberto Casiraghinál (1892-1966), majd Ildebrando Pizzetti tanítványánál, Vito Frazzinál (1888-1975).[38]

Roman Vlad zeneszerző-muzikológus, Dallapiccola életrajzának írója, az Alegant által egységesen preszeriális fázisként meghatározott időszakot kettéosztja: a korai, kiadatlan kompozíciókra és a neoklasszicizmus-neomadrigalizmus stílusjegyeit magukon hordozó alkotásokra.[39] Dallapiccola első művei 1925 után születtek, innentől számítva vált aktívvá zeneszerzőként. Ezekben a korai művekben (sok kortársához hasonlóan) még a folklorisztikus elemek a dominánsak.[40] Várnai Péterrel folytatott beszélgetése során Dallapiccola a következőképpen nyilatkozott ezekről a kompozíciókról: „Ezek a korai műveim legnagyobb megelégedésemre kiadatlanok. Kéziratuk ott fekszik a Carish kiadó archívumában és nagyon remélem, hogy sohasem kerülnek kinyomtatásra. Ha halálomat érzem majd közelegni, meg fogom ezeket a darabokat semmisíteni."[41]

Fiuri de Tapo	1925	ének és zongora
Caligo	1926	ének és zongora
Due Canzoni di Grado	1927	nőikar, mezzoszoprán és kamarazenekar
Dalla mia terra	1928	mezzoszoprán, kórus és zenekar
Due Laudi di Fra Jacopone da Todi	1929	szoprán, bariton, kórus és zenekar
La canzone del Quarnaro	1930	férfikar, tenor és zenekar
Due liriche del Kalewala	1930	tenor, bariton, kamarakórus, ütők

2. táblázat. Luigi Dallapiccola kiadatlan művei.[42]

[37] Petrobelli, Pierluigi: „On Dante and Italian Music: Three Moments." *Cambridge Opera Journal* 2/3 (1990.) 219-249. 244.
[38] John C. G. Waterhouse, Virgilio Bernardoni: *Dallapiccola, Luigi.* [=Stanley Sadie (szerk.): *New Grove Dictionary of Music and Musicians. 6. kötet.*] (London: Macmillan, 2001.) 853-859. 854.
[39] Roman Rainer Nonnenmann: „Dallapiccolas Freiheitsappelle *Canti di prigionia* und *Il prigioniero*." *Musik-Konzepte* 2012/123 (2012. augusztus): 85-117. (Milánó: Edizio Suvini Zerboni, 1957.) 4.
[40] Várnai Péter: *Beszélgetések Luigi Dallapiccolával*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1977.) 19.
[41] I.m. 20.
[42] Bruno Zanolini: *Luigi Dallapiccola. La conquista di un linguaggio (1928-1941).* (Milánó: Edizioni Survini Zerboni, 1997.) 10.

10.18132/LFZE.2024.19

A Vlad által meghatározott második periódusból három művet érdemes megemlíteni: *Partita* (1932), *Divertimento* (1934) és a *Musica per tre pianoforti* (1935). Ezekre a művekre jellemző „a diatónikus józanság; a modális, archaikus melos gyakori madrigálszerű felhangokkal; szigorú ellenpont a szólamok mozgásában; valamint tipikus preklasszikus formák preferálása."[43] De Dallapiccola saját bevallása szerint gyűlölte a neoklasszicizmust, és ennek a gyűlöletnek tulajdonítja, hogy figyelmét a dodekafónia felé fordította.[44] Várnai Péter „Miért?" kérdésére a következőt válaszolta:

> Mert csúnya, meg azért, mert a neoklasszikus zeneszerző lemond a saját egyéniségéről. Véleményem szerint a neoklasszicizmus, a maga „térjünk vissza Bachhoz" elvével, egyszerűen bűn volt. Egyébként, hogy ellenszenvemnek láthatóan is jelét adjam, az 1937-ben írt *Három Lauda* című darabom harmadik tételében egy helyen minden szólam a B-A-C-H-témával kezdődik – és e rész szövege: „Azóta van a legnagyobb szükség bűnbánatra, amióta Ádám evett az almából".[45]

Az preszeriális fázisban komponált zenéket Vlad a következő képpen jellemezte:

> Korai munkássága valójában a középkor és a reneszánsz szigorú modális diatóniájához kapcsolódik. Egy második periódusban Dallapiccola egyre több kromatikus szálat kezdett beleszőni műveinek diatonikus szövetébe; ezek egy bizonyos szakaszban valóságos tizenkétfokú hangsorokhoz kezdtek hasonlítani, és végül – legújabb műveiben – a diatonikus elemek maradékának elsajátításával végződtek.[46]

2.3. A dodekafón irány

Dallapiccola életében, ahogyan az a fejezet elején Dante *Isteni színjátéka* kapcsán már felmerült, az irodalom nagyon fontos szerepet játszott. Dallapiccola munkásságát, és azon belül is a dodekafónia felé fordulását kutatók egy – zeneszerző élete vége felé készült – interjúban meglepő választ kapnak a művészi orientálódás forrásairól:

[43] Vlad, *Luigi Dallapiccola*, i.m., 5.
[44] Várnai, *Beszélgetések Luigi Dallapiccolával*, i.m., 21.
[45] I.h. (E Adam mangiò del pomo / Non fu mai sì gran bisogno / A penitenzia retornare.)
[46] Vlad, *Luigi Dallapiccola*, i.m., 4.
„His early work is in fact related to the stark modal diatinicism of the Middle Ages and the Renaissance. In a second period, Dallapiccola began to weave a constantly increasing number of chromatic threads into the diatonic fabric of his works; at a certain stage they came to resemble real twelve-tone rows, and ultimately – in his latest works – ended up by mastering what was left of the diatonic elements." (saját fordítás)

10.18132/LFZE.2024.19

> Egészen pontosan […] az a vegyület hatott rám, amely egyrészt Proust konstruktivizmusából, másrészt James Joyce újszerűségéből tevődik össze. Azt a keveset, amit abban az időben a dodekafon zenéről tudtam, mindenek előtt [sic!] ettől a két nagyszerű írótól tanultam.[47]

Dallapiccola a szeriális kompozíciót állította szembe a klasszikus szonáta tételével. Ahogyan Manzoni régi elbeszélő formáját váltotta fel Proust, ugyanúgy vette át a dodekafónia a szonáta „forma" szerkezeti funkcióit.[48] A *Sulla strada della dodecafonia* című írásában Dallapiccola kifejti, hogy leginkább az asszonáncok hatottak rá Joyce *Ulysses*éből.[49]

> A Joyce prózájával kapcsolatos megfigyeléseim arra bátorítottak, hogy végül is a művészetekben ma csak egyetlen probléma van. Ha a Joyce-nál megfigyelt asszonáncok rádöbbentettek arra, hogy a dodekafonikus sorozatok alkalmazásával a leggondosabb és leglelkiismeretesebb munkát az artikulációnak kell szentelni, akkor a Marcel Prousttal való kapcsolatom lehetőséget adott arra, hogy szélesebb körben tájékozódjak a dialektikában és a dodekafonikus rendszer új, konstruktív értelmében.[50]

Olaszországban a dodekafónia kifejezés használata 1911-re nyúlik vissza Schoenberg zenéjének vonatkozásában. A *Rivista Musicale Italianá*ban Domenico Alaleona (1881-1928) zeneszerző-orgonista két esszét is szánt a témának. Számára a dodekafónia az oktávhangköz felosztásának kritériuma – Dallapiccola később szintén hasonlóan foglalta össze a tizenkétfokúság lényegét –, amit a következőképpen fogalmazott meg: „Gondoljunk a dodekafón akkordra, amely a tizenkét érzéket, tizenkét különböző színt képes felvenni, és észrevétlenül tud átmenni egyikből a másikba."[51]

Dallapiccola visszaemlékezéséből kiderül, hogy két fontos esemény hatott rá. 1921-ben megvásárolta Triesztben Ildebrando Pizzetti (1880-1968) *Intermezzi critici* című esszégyűjteményét, amiben a *Di Arnold Schoenberg e di altre cose* című írás különösen

[47] Várnai, *Beszélgetések Luigi Dallapiccolával*, i.m., 25.
[48] Joachim Noller: „Dodekaphonie via Proust und Joyce. Zur musikalischen Poetik Luigi Dallapiccolas." *Archiv für Musikwissenschaft* 51/2 (1994.) 131-144. 137.
[49] Sabrina Rashelle Clarke: *On the Poetics of Nonlinear Time: Dallapiccola's* Canti di liberazione. PhD disszertáció. Philadelphia: Temple University, 2016. 23.
[50] Luigi Dallapiccola: *Parole e musica*. (Milano: Il Saggiatore, 1980.) 454.
Le osservazioni che andavano facendo sulla prosa di Joyce mi incoraggiavano e mi dimostravano che in fondo, il problema attuale delle arti è *uno solo*. Se le assonanze notate in Joyce mi avevano fatto comprendere che, usando le serie dodecaphoniche, il lavoro più attento e conscienzioso doveva essere dedicato all'articolazione, il contatto con Marcel Proust mi fornì la possibilità di orientarmi in modo più ampio sulla dialettica e sul nuovo senso costruttivo del sistema dodecafonico.
[51] Luca Conti: „La Scuola di Vienna e la dodecafonia nella publicistica italiana (1911-1945)." *Nuova Rivista Musicale Italiana* (2003.) 1-56. 8.

10.18132/LFZE.2024.19

felkeltette érdeklődését, mivel Pizzetti megsemmisítő ítéletét tartalmazza a schönbergi harmóniaelméletről.[52] Hogy saját véleményt tudjon formálni kezébe veszi a *Harmonilehré*t, ami az olvasást követően maradandó benyomást tett rá.[53] A másik meghatározó epizód 1924-ben történt, ugyanis ekkor hallotta először Schoenberg *Pierrot lunaire*-jét a Pitti-palota Sala Biancájában, és ennek a koncertnek a hatására döntötte el végleg, hogy zeneszerzői pályára lép.[54] Szintén a *Sulla strada della dodecafoniá*ból tudhatjuk, hogy ezen a koncerten Puccini is részt vett, aki „feszült figyelemmel hallgatta [az előadást] a partitúrába bújva és a végén megkérte Casellát, hogy mutassa be Schoenbergnek."[55] Dallapiccola nem volt elég bátor ahhoz, hogy a koncert végén bemutatkozzon Schoenbergnek, és csak 25 évvel később, 1949-ben, a zeneszerző 75. születésnapja alkalmából írt levelet először az akkor már Los Angelesben élő zeneszerzőnek. Schoenberg a következőt válaszolta neki:

> Kár, hogy nem jött oda köszönteni Firenzében. Mindig is örültem, ha fiatalokat láttam, különösen, ha joviálisak az érzelmeik. Bármilyen öreg vagyok is ma már, még mindig olyan szimpátiát érzek a fiatalok iránt, mintha még mindig közéjük tartoznék.
> De sajnos ez már a múlté!
> Mindig büszke voltam arra, hogy Puccini jelen volt a *Pierrot* előadásán. Az, hogy eljött hozzám, mindenképpen a nagyság jele és a nagy udvariasság bizonyítéka volt.
> Remélem hamarosan hallok Ön felől.
> Nagyon szépen köszönöm levelét.
> Üdvözlettel: Arnold Schoenberg[56]

[52] „Verso la sensibilitá" Kamper 263.
[53] Raymond Fearn. *The Music of Luigi Dallapiccola.* (Rochester: University of Rochester Press, 2003.) 5.
[54] Dietrich Kämper: „»Musica di frontiera.« Der Weg des italienicshcen Zwölftonkomponisten Luigi Dallapiccola." *Musik-Konzepte* 2012/123 (2012. augusztus): 5-23. 6.
[55] Luigi Dallapiccola: „Sulla strada della dodecafonia." In: N.N. (szerk.): *Luigi Dallapiccola* (Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1970.). 157.
[56] Luigi Dallapiccola: „Dal carteggio di Luigi Dallapiccola. 1935-1974." In: Fiamma Nicolodi (szerk.): *Luigi Dallapiccola. Saggi, testimonianze, carteggio, biografia e bibliografia*. (Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1975.) 61-108. 79.
Es ist schade, dass Sie in Florenz nicht zu mir gekommen sind. Ich habe mich immer gefreut junge Leute zu sehen, insbesondere wenn sie wie junge fühlen. So alt ich heute bin, so habe ich für die Jugend noch immer soviel Sympathie, als wenn ich noch Einer der ihren wäre.
Das ist aber leider vorbei!
Auf Puccini's Besuch der Pierrotaufführung war ich immer stolz. Es war sicherlich ein Zeichen menschlicher Grösse, dass er da zu mir gekommen ist – und eine grosse Freundlichkeit.
Ich hoffe bald von Ihnen zu hören.
Herzlichsten Dank für Ihren Brief.
Ihr Arnold Schoenberg

10.18132/LFZE.2024.19

Dallapiccola a következőképpen nyilatkozott a dodekafón irányváltásról:

> természetesen csak lassan haladtam ezen az úton, és az igazi dodekafóniához, a totális tizenkétfokúsághoz tulajdonképpen csak 1951-ben érkeztem el. Voltak már korábban is idevágó kísérleteim, már a *Három Laudá*ban vagy a *Michelangelo-kórusok* harmadik sorozatában. De a lényeg, mely – mint említettem – csak 1951-ben következett be, az oktávhangköz teljes kiküszöbölése volt.[57]

Bár a fentebb említett művekben használt először tizenkétfokú dallamokat, Dallapiccola mégsem tartotta egyik kompozícióját sem dodekafón darabnak.[58] Párhuzamosan vannak jelen diatónikus és dodekafón elemek, amiket sikerült stílusban úgy ötvözni, hogy közben meg tudta őrizni a tökéletes formai egységet.[59] Giordano Montecchi muzikológus véleménye szerint Dallapiccola zenéjének eredetisége abban rejlik, hogy mély lírai kifejezőkészséget tudott elérni a dodekafónia nem szigorú alkalmazásával.[60]

Dallapiccola figyelmét Schoenberg *Harmonielehré*jében leginkább a 21. fejezetben olvasottak ragadták meg, ahol is a kvartokból épített akkordokról szól a tanulmány:[61]

> Természetesen lehet felsorolni hét-, nyolc-, kilenc- és több hangból álló kvartakkordokat is. Mivel én nem kvartakkordokként ismerem őket, bár bizonyára magam is írtam, eltekintek az elméleti bemutatásuktól. Az elmélet talán ösztönzőleg hathat itt, de, mint már többször említettem, soha nem szabad megelőznie az eseményeket. Egy dolog késztethet arra, hogy folytassam ezt a rendszert: az akkordok kvartonkénti felépítése elvezethet egy olyan akkordhoz, amely a kromatikus skála mind a tizenkét hangját tartalmazza, és így legalább elérhetném a harmóniai jelenségek szisztematikus figyelembevételének lehetőségét, amelyek néhányunk műveiben már előfordulnak: hét-, nyolc-, kilenc-, tíz-, tizenegy-, tizenkéthangú akkordok.[62]

A tizenkétfokúság megvalósulása akkordokon vagy akkordfelbontásokon keresztül Dallapiccola számára fontos szempont lett. A Schoenberg által leírt kvartonkéti felépítés

[57] Várnai, *Beszélgetések Luigi Dallapiccolával*, i.m., 26.
[58] Várnai, *Beszélgetések Luigi Dallapiccolával*, i.m., 23.
[59] Vlad, *Luigi Dallapiccola*, i.m., 10.
[60] Ben Earle: „Dallapiccola's Early Synthesis No.1, »Vespro, Tutto Riporti«, from »*Cinque Frammenti di Saffo«.*" *Musical Analysis* 25/1/2 (2006. március-július) 3-38. 5.
[61] Kämper: „»Musica di frontiera.« Der Weg des italienicshcen Zwölftonkomponisten Luigi Dallapiccola." i.m., 6.
[62] Arnold Schoenberg: *Harmonielehre*. (Bécs: Universal-Edition, 1922.) 487. „Es ist selbstverständlich möglich, auch noch sieben-, acht-, neun- und noch mehrstimmige Quartenakkorde anzuführen. Da ich sie als Quartenakkorde nicht kenne, obwohl ich sie sicher selbst schon geschrieben habe, sehe ich davon ab, sie theoretich darzustellen. Die Theorie dürfte ja hier vielleicht anregen, sollte aber, wie schon oft gesagt, nie die Ereignissen vorausgriefen. Eines könnte mich dazu bestimmen, dieses System fortzusetzen: der quartenweise Aufbau der Akkorde kann zu einem Akkord führen, der sämtliche zwölf Töne der chromatischen Skala enthält, und damit immerhin eine Möglichkeit der systematischen Betrachtung jener harmonischen Phänomene erzielen, die in Werken es von einigen von uns schon vorkommen: sieben-, acht-, neun-, zehn-, elf-, zwölfstimmige Akkorde."

10.18132/LFZE.2024.19

koncepcióját átvette és úgy módosította, hogy a 12 hangot szűkített kvintek egymásutániságából érje el.[63] A *Sei Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane* harmadik szériájában találunk erre először példát, amit majd követni fog a *Canti di prigioniá*ban megszólaló, első szigorú értelemben vett tizenkét hangból álló sor.

2.4. *Sei Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane*

Ahogyan a zeneszerző a korábbi idézetben említi, az életmű szempontjából fontos kompozíció a *Sei Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane*.

Mussolini 1935. október 3-án parancsot adott Etiópia megtámadására, amivel kezdetét vette a második olasz-etióp háború.[64] Ez az esemény több honfitársával együtt felnyitotta Dallapiccola szemét, és ennek hatására nyilatkozott úgy, hogy a *Michelangelo-kórusok* lett az utolsó gondtalan műve.[65] Ebben a kompozíciójában Malipierót követve, Dallapiccola is a reneszánsz és barokk vokális polifóniából merített ihletet, kánonok, retorikai elemek és figurák, valamint a váltakozó női- és férfihangok formájában.[66]

Az 1933-36 között komponált kórusművek három sorozata nem csak hangzásban, de hangszerelésben is jelentősen eltérnek egymástól. (3.táblázat) A *Michelangelo-kórusok* is létrehoz egy nagy háromtagú formát, ennek a formának és felépítésnek mintáját követi pár évvel később a *Canti di prigionia*. (4. táblázat) A két kompozíció formai hasonlóságain túl az is közös vonás, hogy a *Seconda serié*ben (Második sorozat) és az *Invocazione di Boezió*ban (a *Canti di prigionia* második tételében) csak nőikar énekel, megjelenik a hangszerelésben a zongora és a hárfa, valamint a kiterjedt ütőhangszerekből álló együttes, amelyek a *Canti*ban majd a zenekar alapját fogják képezni. Dallapiccola különböző effektusokat kér a kórustól (mormorato, bocca chiusa, parlato, un poco parlato), amelyek későbbi műveiben egyre nagyobb gyakorisággal fognak megjelenni.[67]

[63] Kämper, „»Musica di frontiera.« Der Weg des italienicshcen Zwölftonkomponisten Luigi Dallapiccola.” i.m., 6.
[64] N.N.: „Italo-Ethiopian War.” https://www.britannica.com/event/Italo-Ethiopian-War-1935-1936 (utolsó megtekintés: 2024.01.15.).
[65] Fearn, *The Music of Luigi Dallapiccola*. (Rochester: University of Rochester Press, 2003.) i.m., 28.
[66] Nonnenmann, „Dallapiccolas Freiheitsappelle *Canti di prigionia* und *Il prigioniero*.” i.m., 86.
[67] Guido Maggiorino Gatti: *L'opera di Luigi Dallapiccola*. [=Giulio Einaudi (szerk.): *Quaderni della Rassegna musicale. 2.*] (Torino: Einaudi, 1965.) 32.

10.18132/LFZE.2024.19

SEI CORI DI MICHELANGELO BUONARROTI IL GIOVANE			
sorozat	***Prima serie per coro a cappella*** (1932-33)	***Seconda serie per piccolo coro femminile e orchestra camera*** (1934-35)	***Terza serie per coro e orchestra*** (1935-36)
tételek	1. Coro delle malmaritate 2. Coro dei malammogliati	1. Espozinione 2. I balconi della rosa 3. Il papavero	1. Coro degli zitti 2. Coro dei Lanzi briachi
hangszerelés	vegyeskar kíséret nélkül	négyszólamú nőikar, picc, fl, ob, picc kl, kl, fg, kürt, tr, trb, tuba, zg, vonósok	vegyeskar, picc, fl, ob, cor ang, picc kl, kl, basszus kl, fg, kfg, sax, kürt, tr, trb, tb, tri, ptti, tam-tam, tamb, GC, xil, hf, zg, vonósok

3. táblázat – a *Sei Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane* felépítése.

CANTI DI PRIGIONIA			
tétel	***Preghiera di Maria Stuarda***	***Invocazione di Boezio***	***Congedo di Gerolamo Savonarola***
hangszerelés	vegyeskar, 2 zg, 2 hf, tp, vibr, camp, ptti, tam-tam, tri, tamb, cassa rullante, GC	nőikar, 2 zg, 2 hf, tp, vibr, camp, ptti, tam-tam, tri, tamb, cassa rullante, GC	vegyeskar, 2 zg, 2 hf, tp, vibr, camp, ptti, tam-tam, tri, tamb, cassa rullante, GC

4. táblázat – a *Canti di prigionia* felépítése.

10.18132/LFZE.2024.19

2.4.1 *Il Coro degli Zitti*

Az 1935-36 között íródott harmadik sorozatot fontos megvizsgálnunk, annak érdekében, hogy jobb megvilágításba kerüljenek Dallapiccola tizenkétfokúság felé tett lépései. Az első tétel három részből áll, ami így szintén illeszkedik a zeneszerző hármas számon alapuló formai szerkesztésébe. (5. táblázat)

Il Coro degli Zitti				
rész	*Prima parte*	*Seconda parte*		*Terza parte*
			FUGA	
ütem	1-46.	47-55.	56-123.	124-170.
ütemek száma	46	11	33+33	46

5. táblázat – Az *Il Coro degli Zitti* formája.

A táblázat alapján megfigyelhető, hogy Dallapiccola számára fontos volt a tétel szimmetrikus felépítése, „a chaconne formájának átvétele, egy fúgával a központi strófában”.[68] A tételen belül a legexponáltabb forma egység a fúga. Tizenegy ütem bevezető után kétszer 33 ütemből épül fel, ezt a zeneszerző egy bejegyzéssel a partitúrában meg is erősíti:

> Ezen a ponton kezdődik egy lassú, fokozatos crescendo, amelynek 33 ütemen keresztül kell tartania és a 14-es számnál kell elérnie a tetőpontot. Az ezt követő pianót relatívan kell értelmezni; vagyis egy diminuendo kezdetének kell tekinteni, amely szintén 33 ütemig tart. A „ritornello” (18-as szám) ezután még pianississimóbb lesz, mint az első alkalommal, és a ritornellónak szószerint teljesen „el kell tűnnie”.[69]

Nem véletlen a 3-as és a 33-as szám Dallapiccolánál. Ezekben is Dante fő műve, az *Isteni színjáték* köszön vissza, ami három nagy részből (Pokol, Purgatórium, Paradicsom), valamint minden egyes rész 33 énekből áll. Az Inferno (Pokol) pontosabban egy bevezetőből és 33 énekből áll, ezáltal a teljes *Isteni színjáték*nak 100 éneke van.[70] Ez az 1+33+33+33 a *Congedo di Gerolamo Savonarola* formájának a felépítése is. (Dallapiccola és Dante

[68] Sergio Sablich: *Luigi Dallapiccola. Un musicista europeo*. (Palermo: L’Epos, 2004.) 62.
„l’idea di addottare la forma della ciaccona, con una fuga nella strofa centrale” (saját fordítás)

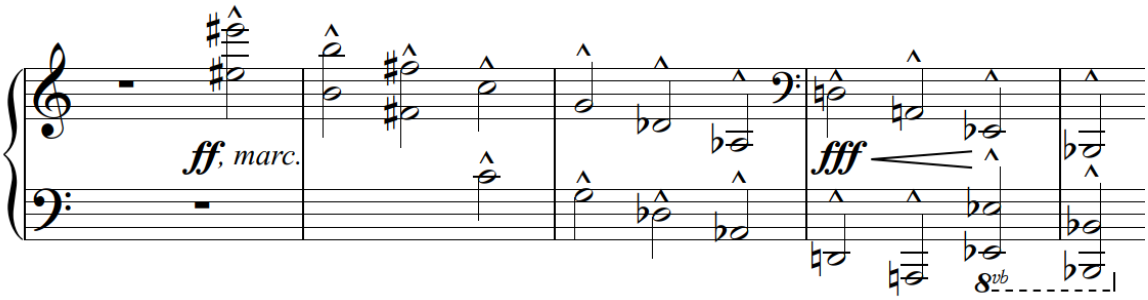
[69] In questo punto incomincia un lento e graduale crescendo, che deve continuare per 33 battute e giungere al punto culminante alla cifra = 14 =. Il piano che segue dev’essere inteso in senso relativo; dev’essere cioè considerato il principio di un diminuendo, che durerà pure 33 battute. Il „ritornello” (cifra = 18 =) verrà quindi eseguito ancora più *ppp* della prima volta e dovrà letteralmente „sparire”. (saját fordítás)

[70] Az *Isteni színjáték* verselése is a 3-as számon alapul, az ún. terzina egy három sorból álló verselés forma, a sorok hatodfeles jambusok, rímrendszere: a b a / b c b / c d c és így tovább, ami azt is implikálja, hogy csak abbahagyni lehet, befejezni nem.

10.18132/LFZE.2024.19

kapcsolatát a fejezet egy későbbi részében részletesen is kifejtem.) A vers utolsó két sora: „Noi siam, noi siam gli Zitti, / Paggi, messaggi, ostaggi del Silenzio" (Mi vagyunk, mi vagyunk a Hallgatagok, / a Hallgatásnak kísérői, hírvivői, túszai) refrénként tér vissza minden rész végén. A középső szakaszban, ahol kánonok egymásutánját találjuk, a reneszánsz és barokk művekből ismert módon a fúvósok segítik a kórust.[71]

Dallapiccola zenéje az *Il Coro degli Zitti*ben korábbi műveihez képest sokkal kromatikusabb, a főtémában már tizenegy különböző hang jelenik meg.[72] (1. kottapélda)



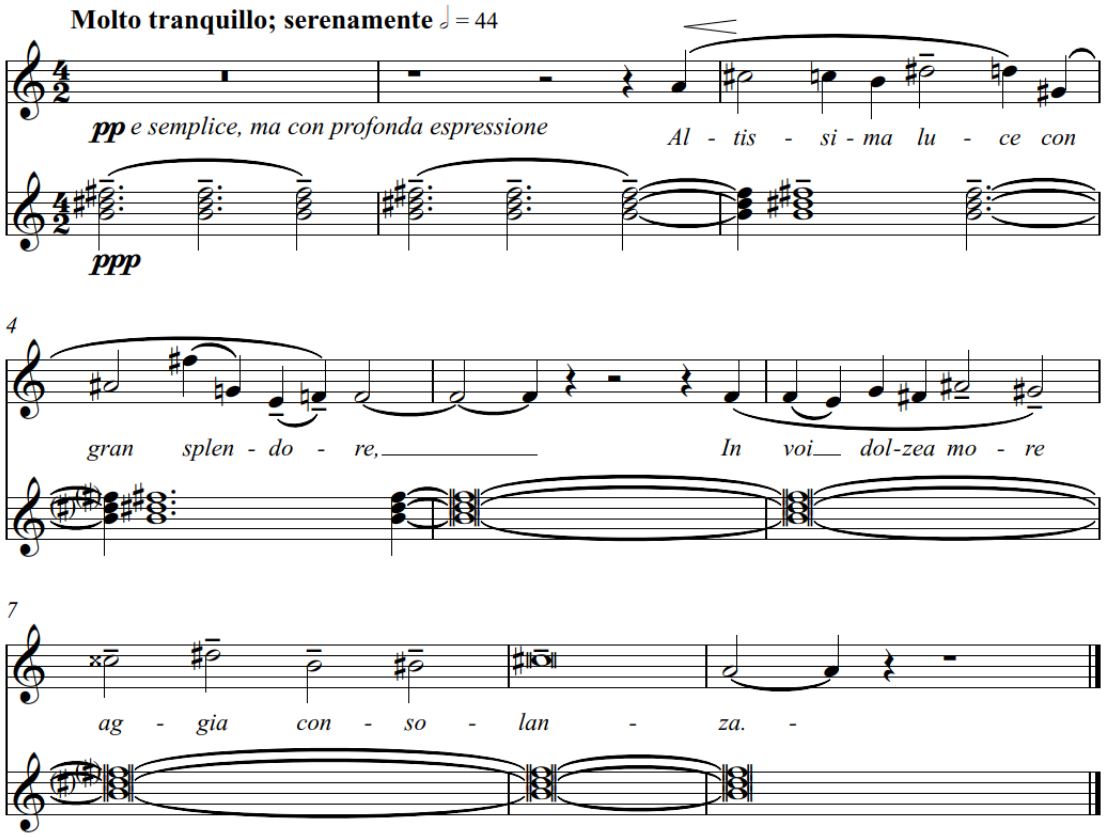
1. kottapélda, Dallapiccola, *Sei Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane – Terza Serie – Il Coro degli Zitti*, 6-11. ütem.

2.5. *Tre Laudi*

A *Tre Laudi*hoz (*Három Lauda*)[73] Dallapiccola a *Michelangeló-kórusok*hoz hasonlóan középkori szöveget zenésített meg, amelyet későbbi felesége, Laura Coen-Luzzato talált az 1266-ban Modenában összeállított *Laudario dei Battuti* kötetben. [74] A háromtételes, 1937-ben befejezett művet még ugyanabban az évben be is mutatták Velencében.[75] A darab hangszerelése: szoprán vagy tenor szólista és kamarazenekar (fuvola, oboa, klarinét, fagott, szaxofon, kürt, trombita, hárfa, zongora, hegedű, brácsa, cselló és bőgő). A *Tre Laudi* első tételének kezdő két sorát (Altissima luce con gran splendore, / In voi, dolze amore, aggia consolanza.) egy tizenekétfokú sorral zenésíti meg Dallapiccola. A második sor az eredeti tizenkét hangnak a tükörfordítása, alatta pedig egy hosszan lüktető H-dúr akkord szólal meg. (2. kottapélda)

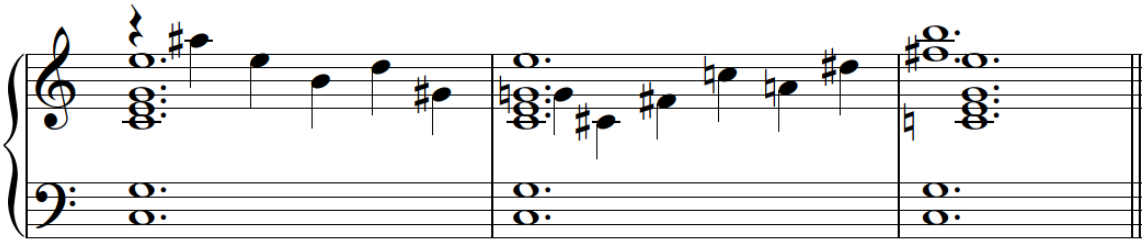
[71] Sablich, *Luigi Dallapiccola*. *Un musicista europeo*. i.m., 62.
[72] Kämper, „»Musica di frontiera.« Der Weg des italienicshcen Zwölftonkomponisten Luigi Dallapiccola." i.m., 6.
[73] liturgián kívül énekelt, vallásos népének Itáliában. - A 13. sz: Umbriában és Toszkánában alakult ki a bűnbánó (ferences, domonkos) konfraternitásokban.
[74] Fearn, *The Music of Luigi Dallapiccola*. (Rochester: University of Rochester Press, 2003.) i.m., 33.
[75] https://www.flaminioonline.it/Guide/Dallapiccola/Dallapiccola-Trelaudi.html (megtekintés: 2024.01.28.)

10.18132/LFZE.2024.19



2. kottapélda, Dallapiccola, *Tre Laudi*, 1-9. ütem.

Pár évvel korábban az *Il Coro degli Zitti*ben már található hasonló motívum, amikor egy C-dúr akkord fölött hallható a tizenkét hang. (3. kottapélda)



3. kottapélda, Dallapiccola, *Sei Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane – Terza Serie – Il Coro degli Zitti*, 168-170. ütem.

A *Három Lauda* kezdő ütemeiben Dallapiccola ezzel a zenei jelenséggel a csillagokat és az éteri fényt kívánta megjeleníteni, ahol a H-dúr akkord szimbolizálja az égboltot.[76]

Ebben a műben Dallapiccola további jelentős lépést tesz a tizenkétfokúság felé, de még messze van a teljes technika adaptálásától.[77] A tizenkét hang sor formájában csak mint dallam

[76] Fearn, *The Music of Luigi Dallapiccola*. (Rochester: University of Rochester Press, 2003.) i.m., 34.
[77] Vlad, *Luigi Dallapiccola*. i.m., 11.

10.18132/LFZE.2024.19

jelenik meg, a zeneszerző nem használja tematikus anyagként a műben, pusztán csak a zenét hivatott színesebbé tenni.

2.6. *Volo di Notte*

Dallapiccola így emlékezett vissza az *Éjszakai repülés* születésére.[78]

> Nos, 1934 ősze volt, és kíváncsiak voltunk Stravinsky *Perséphone*-jára. Nem volt rádiónk – akkor is, most is ellene vagyunk mindannak, ami gép –, s ezért egy lakásunkhoz közeleső kis stúdióba mentünk, hogy meghallgassuk a Londonból történő közvetítést; azt hiszem, a *Perséphone* első előadása volt a párizsi bemutató után. Nem emlékszem már oly sok év távlatából, milyen benyomást tett rám a mű, élénken eszemben van azonban az a beszélgetés, amelyet hazafelé sétálva feleségemmel folytattam. Ezt mondta Laura: „Jó, jó, de elég volt már a papokból. Ebben a darabban is ott van Eumolpos, ez a testo-féle, s megint csak pap." – „Úgy gondolod, másképpen is lehet oratóriumot írni?" – „És miért ne lehetne éppenséggel egy rádiótávírász a testo? Éppen nemrégiben olvastam Saint- Exupéry *Vol de nuit*-jét." Nos, az előbbi „külső" mondatból született az opera.

Első, 1937-es párizsi látogatása során barátja, Domenico De Paoli közbenjárásának köszönhetően a zeneszerzőnek alkalma nyílt találkoznia „Saint-Ex"-szel, ahogyan a francia főváros művész köreiben ismerték az írót,[79] amikor is Dallapiccola felvázolta az elképzeléseit: „De ugye nem operát, hanem zeneművet akar írni a regényből?" – „De igen, operát."[80]

Ugyanezen utazás alkalmával két másik fontos alkotóval, a francia zenei élet kiemelkedő alakjaival is találkozott: Darius Milhaud (1892-1974) és Francis Poulenc (1899-1963) zeneszerzőkkel. Szintén fontos hatást gyakorolt Dallapiccolára Anton Webern *Das Augenlicht* című darabja, amit 1938-ban hallott Londonban, és ami újabb fontos mérföldkő volt a dodekafóniához vezető útján.[81]

> A hangzása, egyelőre, gyakorolja rám a legnagyobb hatást ebben a műben. Egy hang, amely önmagában is elég lenne ahhoz, hogy a *Das Augenlicht*ot korunk egyik alapvető művének tekintsem. És különös módon kell szólni azokról a zenei utalásokról is, amelyek mintha

[78] Várnai, *Beszélgetések Luigi Dallapiccolával*. i.m., 16.
[79] Luigi Dallapiccola: *Dallapiccola on Opera*: *selected writings of Luigi Dallapiccola*. (London: Toccata Press, 1987.) 74.
[80] Várnai, *Beszélgetések Luigi Dallapiccolával*. i.m., 30-31. „Mais pas un opéra, une oeuvre évidemment?" – „Non, un opéra."
[81] Sablich, *Luigi Dallapiccola*. *Un musicista europeo*. i.m., 76.

10.18132/LFZE.2024.19

> távoli harmóniai hangokként a dodekafonikus sorozatból és annak továbbfejlesztéseiből erednének."[82]

Dallapiccolát ebben az időszakban inkább Malipiero „panelszínháza" vonzotta Casella mesebeli neoklasszicizmusával és Pizzetti lírai tragédiájával szemben. A *Volo di Notte* a repülés hőskorából egy momentumot mutat be, ami egy nagyon is aktuális téma volt a regény írásának idejében. A zeneszerzőt a komponáláson túl színházi kérdések is foglalkoztatták, és erről a következőképpen írt:

> bármennyire is úgy tűnik, hogy a színházi hagyomány még mindig kedveli a jelmezes művek vagy a meghatározhatatlan korszakokban játszódó események megzenésítésének tendenciáját, mégis – mivel először foglalkozom színházzal – úgy éreztem, hogy a mai életünkből vett témákat kell választanom. Nem mondom, hogy „modern témát", mert a *modern* nem jelent semmit, és azért sem, mert nem szeretném, ha annyira megtévesztenének, hogy azt feltételezném, elég repülőgépekkel foglalkozni ahhoz, hogy az ember „a korral szövetségesnek" találja magát.[83]

A pilóta-író 1931-ben megjelent regényén alapuló operát Dallapiccola a saját maga által írt librettóra komponálta 1937 és 1939 között, de csak 1940. május 18-án mutatták be a firenzei Maggio Musicale Fiorentinóban.[84]

Az egyfelvonásos opera tizenegy szólistára (2 szoprán, 4 tenor, 2 bariton, 3 basszus), vegyeskarra, zenekarra és színpadi zenekarra íródott. A színpadi zenekar összetétele egy blues együttes hangzását rekreálja az első jelenet végén (*Introduzione al Movimento di Blues*) és a következő hangszerek alkotják: 2 B-klarinét, 1 Esz-klarinét, 3 szaxofon (szoprán, alt, tenor), 2 trombita, harsona, ütő, xilofon, vibrafon, zongora, 3 hegedű, 2 nagybőgő.

A *Volo di Notte* szoros kapcsolatban áll Dallapiccola előző kompozíciójával, a *Tre Laudi*val, mivel több helyen hallhatóak részletek a *Három Lauda* tematikus anyagából,[85]

[82] I.h. 76. „Il suono, per il momento, costituisce la massima impressione che mi ha dato questo lavoro. Un suono che, da solo, basterebbe a farmi considerare *Das Augenlciht* una delle opere del nostro tempo. E in modo particolare si dovrebbe pur dire delle *allusioni musicali* che sembrano scaturire, come suoni amonici lontanissimi, dalla serie dodecafonica e dai suoi sviluppi." (saját fordítás)

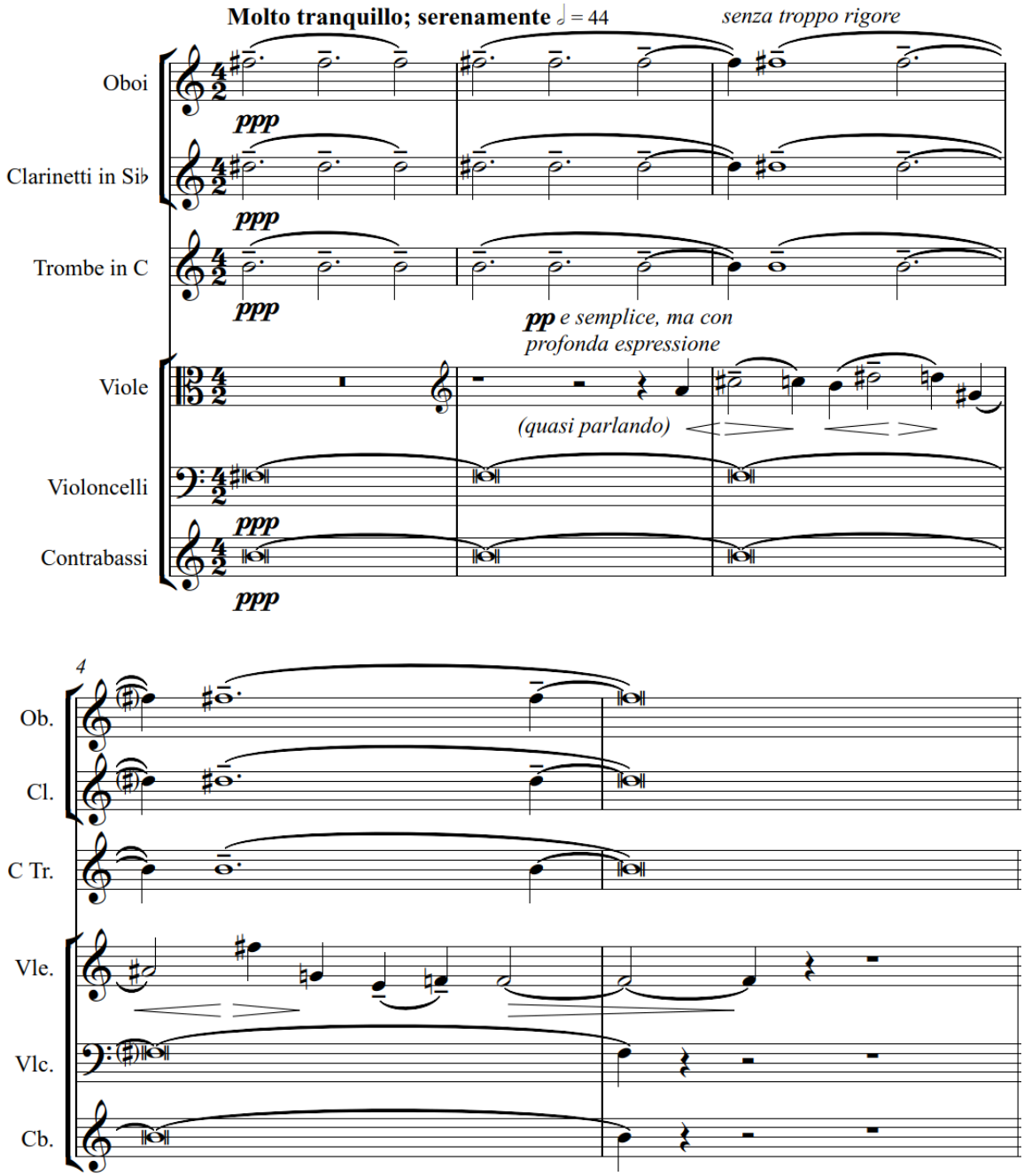
[83] I.m. 82. „per quanto la tradizione teatrale sembri favorire a tutt'oggi la tendenza a musicare opere in costume o fatti che si svolgono in epoche non ben definite, pure – affrontando per la prima volta il teatro – ho sentito di dover scegliere un argomento tolto dalla vostra vita contemporanea. Non dico «argomento moderno» perchè *moderno* non significa nulla e anche perchè non vorrei mi si credesse illuso a tal punto da supporre che sia sufficiente trattare di aeroplani per trovarsi «all'altezza dei tempi»".

[84] https://www.flaminioonline.it/Guide/Dallapiccola/Dallapiccola-Volo.html (2024.01.20.)

[85] Vlad, *Luigi Dallapiccola*. i.m., 14.

10.18132/LFZE.2024.19

valamint mindkét zenemű egy pulzáló H-dúr hármashangzattal indul, ami fölött megszólal a korábban már használt tizenkéthangú dallam (4. kottapélda).



4. kottapélda, Dallapiccola, *Volo di notte*, 1-5. ütem.

10.18132/LFZE.2024.19

2.7. Dallapiccola kapcsolódása Dantéhoz és Homéroszhoz

Hans Henze a következőképpen emlékszik vissza a zeneszerző és a költő kapcsolatára:

> Egy első osztályú Dante-specialista; és azt hiszem, egy ritka példája a teljes értékű humanitárius művésznek.[86]

Dallapiccolának mint művésznek fontos volt a kapcsolat az előtte alkotókkal. Azon túl, hogy Firenzében dolgozott, egyetemes és összművészetekben jártas olasz zeneszerzőként szoros kapcsolata volt Dante alkotásaival, különösen az *Isteni színjáték*kal. Édesapja a pisinói gimnáziumban – ahol három kultúra, a latin, a német és a szláv keveredett – az irodalom nagy klasszikusait tanította, így Dallapiccola családjának számára Dante műve a nemzeti identitás fő szimbóluma volt.[87]

> Mivel apám humanista volt, az istenek, félistenek és istennők úgyszólván az ebédlőasztalunknál ültek délben és este. Apám mesélt a bátyámnak és nekem a mitológia gyönyörű történeteit.[88]

Pierluigi Petrobelli tanulmányából szintén megtudhatjuk, hogy a zeneszerző már gyerekkorában megismerkedett az *Isteni színjáték*kal, és felnőtt korában fejből tudott idézni a műből.[89]

Edward E. Lowinski, a chicagói egyetem muzikológus professzora Dallapiccolával való egyik találkozása alkalmával megjegyezte, hogy azelőtt nem találkozott még olyan emberrel, aki félig keresztény és félig pogány; ezt a megjegyzést Dallapiccola annak tulajdonította, hogy mivel családi körben Homéroszról és Dantéról ugyanabban a mértékben esett szó, így ő édesapjától humanista neveltetést kapott.[90] Dallapiccola Proust és Joyce hatására döntötte el, hogy a dodekafónia felé fordul, Dante *Commediá*ja pedig a formai gondolkodására hatott. Ebben felfedezhetünk tudatosságot a részéről, hiszen több kompozíciója hármas tagolású, valamint műveiben vannak visszatérő motívumok, amelyek tovább szervezik a formát. Ez a hármasság az életmű egészére is kivetül: három kompozíció témája a rabság, fogság (*Canti di prigionia*, *Il prigioniero*, *Canti di liberazione*), valamint három operát írt életének különböző szakaszaiban. A *Preghiera di Maria Stuarda* utolsó ütemében található ereszkedő tam-tam

[86] Elisabeth Lutyens, Hans Werner Henze, Hugh Wood: „Tributes to Dallapiccola." *Tempo* 108 (1974. március) 15-18. 16.
[87] Pierluigi, „On Dante and Italian Music: Three Moments." i.m., 243.
[88] Fearn, *The Music of Luigi Dallapiccola*. i.m., 232.
[89] I.h.
[90] Várnai, *Beszélgetések Luigi Dallapiccolával*. i.m., 46.

10.18132/LFZE.2024.19

ütések változatlanul jelennek meg az *Invocazio* valamint a *Congedo* záró taktusaiban (később pedig az *Il prigionieró*ban), így a tételek közötti különbözőségek ellenére létrejön egy, a teljes kompozíciót összetartó kapocs, ahogyan Danténál is, aki mindegyik részét az *Isteni színjáték*nak ugyanazzal a szóval, stelle (csillagok), fejezte be (6. táblázat):

Pokol	
E quindi uscimmo a riveder **le stelle**.	Kibújtunk, s ott voltak **a csillagok**.
Purgatórium	
puro e disposto a salire a **le stelle**.	Tiszta voltam s vártak **a csillagok**.
Paradicsom	
l'amor che move il sole e l'altre **stelle**.	a Szeretet, / melytől mozog a Nap s **a csillagok**.

6. táblázat – az *Isteni színjáték* záró mondatai (Nádasdy Ádám fordítása).

A csillag mint motívum Dallapiccolánál is megjelenik. Mindhárom operájában – *Volo di notte* (*Éjszakai repülés*), *Il prigioniero* (*A fogoly*) és az *Ulisse* (*Odüsszeusz*) – fontos pillanat, amikor a főszereplők megpillantják a csillagokat. A *Volo di notté*ban Fabien, a pilóta, mikor már tudja, hogy elkerülhetetlen a repülőgép-szerencsétlenség, a felhők fölé repül, ahol szeme elé tárul a csillagokkal teli égbolt. A második operában a Fogoly miután megtalálta a kiutat cellájából, a kertbe kijutva az éjjeli égboltot látja meg először. Az utolsó színpadi művének epilógusában Dallapiccola Odüsszeuszt az éjszakai, csillagokkal borított ég alatt ábrázolja a tengeren, magányosan. Nemcsak ezek a színpadi történések kötik össze a három operát, hanem az a „Csillagok" motívum is, amit Dallapiccola először a *Tre Laudi*ban mutatott be.[91]

[91] Fearn, *The Music of Luigi Dallapiccola*. i.m., 34.

10.18132/LFZE.2024.19

Volo di notte	
Scorgo **le stelle**!	Látom a **csillagokat**!
Il prigioniero	
Le stelle! Il cielo! questa è la salvezza…	**A csillagok**! Az ég! ez a megváltás…
Ulisse	
Stelle: quante mai volte contemplai sotto cieli diversi la vostra pura trepida bellezza!	**Csillagok**: hányszor szemlélődtem már különböző égboltok alatt tiszta, reszkető szépséged!

7. táblázat – A csillagok szó Dallapiccola operáiban (saját fordítás).

Homérosz – ugyanúgy, mint Dante – fontos szerepet játszott a fiatal Dallapiccola életében. Egyik családi nyaralásuk alkalmával 1912 augusztusában Alában életének egyik legmeghatározóbb élményében volt része, amikor megnézte Giuseppe de Liguoro (1869-1944) 1911-ben forgatott filmjét, az *L'Odissea di Omerót* (*Homérosz Odüsszeája*).[92] Emlékeiben a következőképpen maradt meg:

> Akkoriban még a mozi kezdeti korszakában voltunk. És a film, amiről beszélek, természetesen néma volt, és itt-ott rövid feliratok kísérték, amelyek néhány pillanatra megszakították a cselekményt. Mivel némafilmről van szó, nem kell kitérnem arra, hogy a színészi játékstílus túlzóan deklamáló volt. Mimikai túlzásaival azonban meglehetősen meggyőző ékesszólást ért el. Az ékesszólás, bevallottan, a nevetségesség határát súrolta – ha ma gondoljuk –, de abban az időben ez volt az elfogadott. Csak egyetlen esetet szeretnék idézni. Amikor Odüsszeusz Poliohemosz barlangjának egyik sarkában, mintha hirtelen villámcsapás sújtotta volna le, bejelentette csoportba verődött, rémült társainak, hogy megtalálta a módját, hogyan szabadulhat meg a küklopsztól úgy, hogy megvakítja, jobb mutatóujját a homlokához emeli. A maga módján fenséges! Archimédész heuréka pillanata elhalványulna ehhez képest.[93]

[92] Sablich, *Luigi Dallapiccola*. *Un musicista europeo*. i.m., 28.
[93] Dallapiccola, *Parole e musica*. i.m., 513. Eravamo ai primordi del cinematografico, allora. E il film di cui sto parlando era muto, naturalmente, e corredato qua e là da sommarie didascalie che, per qualche istante, interrompevano l'azione. Trattandosi di un film non occore mi soffermi a sottolineare com lo stile della recitazione fosse esageratamente declamatorio. I suoi eccessi mimici, tuttavia, raggiungevano una eloquenza piuttosto convincente. Eloquenza, d'accordo, che si trovava ai limiti del ridicolo – se ripensata oggi –, ma a quel tempo la si accettava. Desidero citare un solo caso. Quando, in uj angolo della spelonca di Polifemo, Ulisse annuncia ai suoi compagni ammassati in gruppo e terrorizzati di aver trovato modo di sbarazzarsi del Ciclope accecandolo, come preso da subitanea folgorazione, porta l'indice destro alla fronte. A modo suo, sublime! L'*eureka* di Archimede sarebbe impallidito al confronto. (saját fordítás)

10.18132/LFZE.2024.19

56 évvel később, 1968-ban mutatták be utolsó operáját, az *Ulissé*t, ami a filmmel együtt egyfajta keretet ad a teljes életműnek. Minthogy Odüsszeusz figurája Dante költeményében is megjelenik, Dallapiccolának lehetősége nyílt, hogy saját Odüsszeuszának fő jellemvonását Dante *Commediá*jából emelje ki, így a számára két oly fontos szerzőnek gondolatai szimbiózisba kerülnek. Dante Odüsszeusza a tudást kereső ember szimbóluma, akit a belső vívódásain keresztül ismerünk meg, ezáltal modern emberré válik az operában.[94]

[94] Petrobelli, „On Dante and Italian Music: Three Moments." i.m., 245.

10.18132/LFZE.2024.19

3. A *Canti di prigionia* első tételének elemzése

3.1. A *Canti di prigionia* formája

A *Canti di prigionia* (továbbiakban *Canti*) Dallapiccola fogsággal és szabadsággal foglalkozó trilógiájának első alkotása. Az 1938 és 1941 között komponált művet az 1948-ban befejezett *Il prigioniero* egyfelvonásos opera követte, majd 1951 és 1955 között a *Canti di liberazione* megkomponálásával fejezte be Dallapiccola a trilógiát. Törekedett a szimmetriára, nem csak a nagy, de a kis formában is. A háromtételes *Canti* kupolás szerkezetű kompozíció (8. táblázat). Két lassú fog közre egy gyors tételt. Továbbá mindhárom tétel három részre tagolható. Az elsőben (*Preghiera di Maria Stuarda*) nincsenek tempóváltozások, míg a második (*Invocazione di Boezio*) és harmadik (*Congedo di Gerolamo Savonarola*) tételekben a középső szakaszok tempója lassabb, mint a szélsőké. Ez a gyors-lassú-gyors szerkezet az olasz barokk nyitányokra (*sinfonia*) jellemző felépítés.

3.2. A *Preghiera di Maria Stuarda* formája

A *Preghiera di Maria Stuarda* – csakúgy, mint a teljes *Canti* – kupolás szerkezetű tétel (9. táblázat). Felépítésének alapját a vers képezi, mindegyik sor megfeleltethető egy-egy formai résznek. Az első formai egység az 1-25. ütemig, a második szakasz a 26. ütemtől az 50. ütem végéig, a harmadik pedig az 51-82. ütemig tart. A második és harmadik szakasz további két részre osztható. A középső rész egy a cappella (26-39. ütem) és egy hangszerkíséretes egységre (40-50. ütem) bomlik, a harmadik egység első fele az 51-61., a második a 62-82. ütemig tart. Mind az (A), illetve a (ba) formaegységek (Imádság) a vers első sorával (*O Domine Deus*) indul. Dallapiccola a 26. ütemben kezdődő zenei részt, az Imádságot komponálta meg először, ezért van a vers első sora kétszer megzenésítve.[95] A vers második sora a 40. ütemtől (bb), a negyedik az 51-től (ca), az utolsó két sor pedig a (C) szakasz (cb) részétől összevonva kerül megzenésítésre. Mindegyik formai résznek megvan a saját tetőpontja. Az első szakaszé a 20. ütemben található. A többfázisú előkészítés első lépéseként először a *Dies irae* dallam jelenik meg a 14. ütemben a második zongora szólamban, alig hallhatóan, mint afféle vészharang. A tetőpont valódi előkészítése a 16. ütemtől kezdődik, ebben a taktusban már tisztán – nem ellenpontként – hallható a gregorián dallam a zongorákon, illetve a timpanin. A timpani diminuálva, negyedekkel, míg a két zongora félértékekkel, unisono szólaltatja meg a tónust (5. kottapélda).

[95] Ben Earl: *Luigi Dallapiccola and Musical Modernism in Fascist Italy* (Cambridge: University Printing House, 2019.) 201.

10.18132/LFZE.2024.19

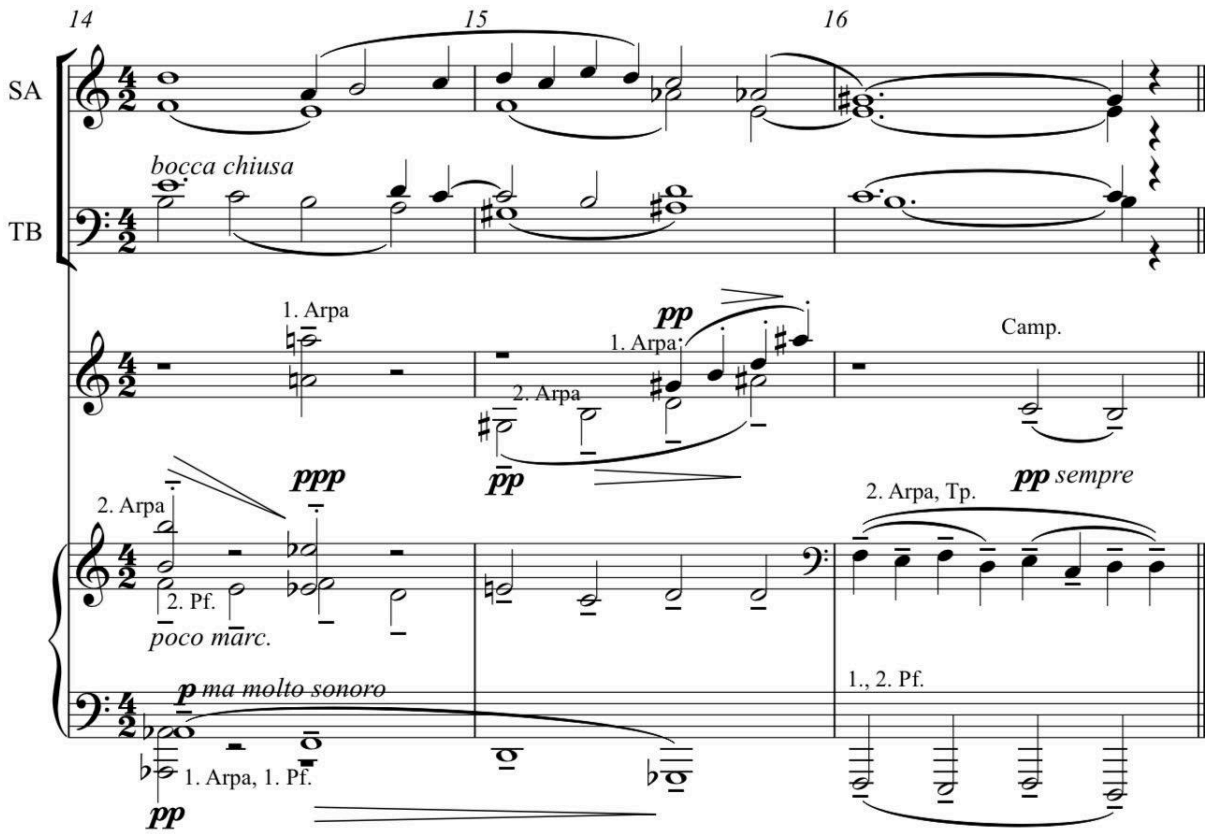
CANTI DI PRIGIONIA									
tétel	***Preghiera di Maria Stuarda***			***Invocazione di Boezio***			***Congedo di Gerolamo Savonarola***		
szakasz	A	B	C	A	B	Av	A	B	C
tempó	*Molto lento*	*Molto lento*	*Molto lento*	*Prestissimo*	*Molto mosso*	*Prestissimo*	*Molto sostenuto*	*Lentamente*	*Molto sostenuto*
ütem	1-25	26-50	51-82	1-132	133-183	184-320	1-32	33-66	67-99
szöveg	*O Domine*	*O Domine*	*In dura catena*	-	*Felix qui potuit*	*Felix qui potuit*	*Premat mundus*	*Quoniam in Te*	*Quoniam in Te*

8. táblázat – A *Canti di prigionia* formája.

PREGHIERA DI MARIA STUARDA				
szakasz		**szöveg**	**ütem**	**hangszerelés**
A		O Domine Deus! speravi in Te.	1-25	tutti
B	**ba**	O Domine Deus! speravi in Te.	26-39	a cappella
	bb	O care mi Jesu! nunc libera me.	40-50	tutti
C	**ca**	In dura catena, in misera poena, desidero Te.	51-61	tutti
	cb	Languendo, gemendo et genu flectendo, adoro, imploro, ut liberes me.	62-82	tutti

9. táblázat – A *Preghiera di Maria Stuarda* formája.

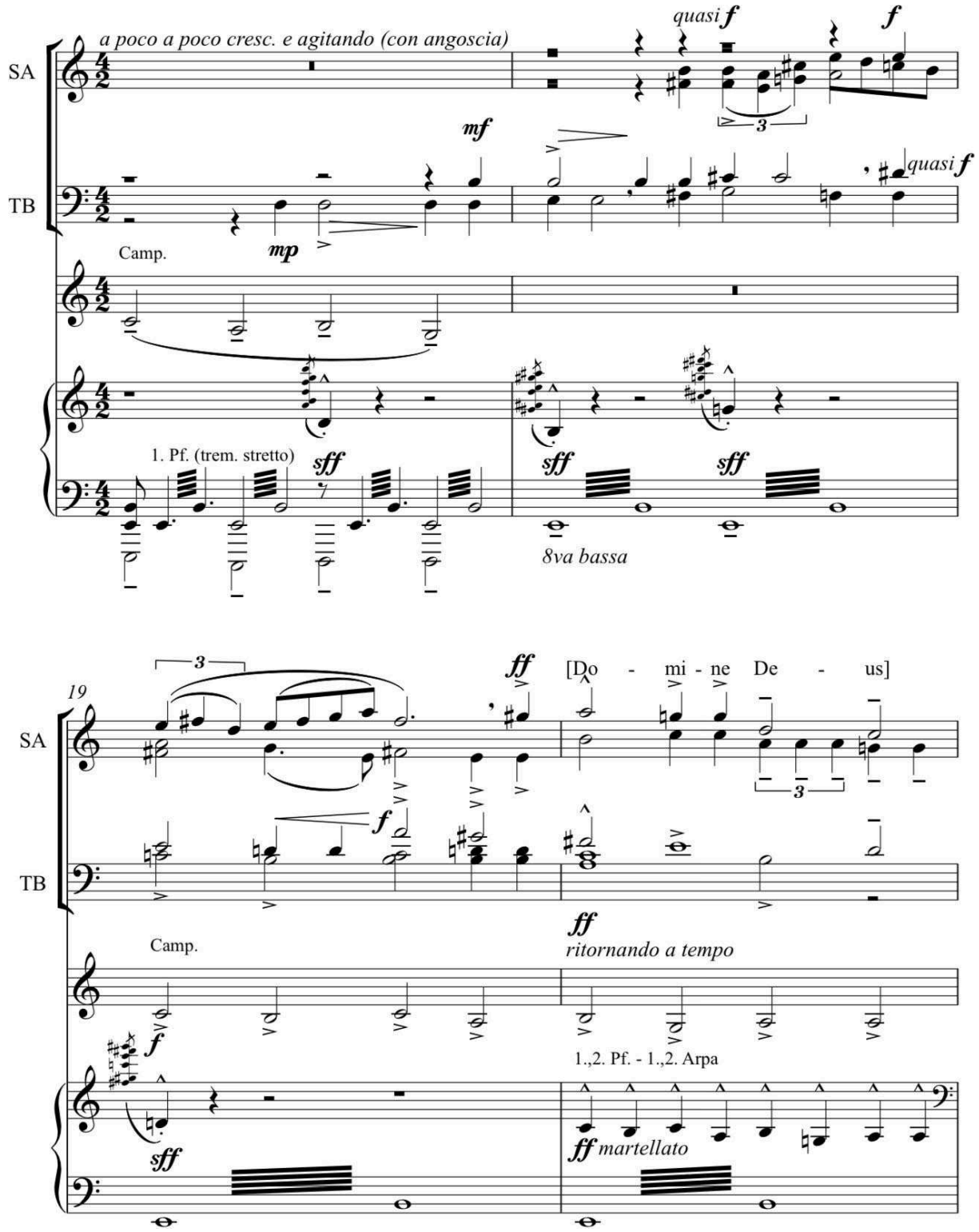
10.18132/LFZE.2024.19



5. kottapélda, Dallapiccola, *Canti di prigionia*, *Preghiera di Maria Stuarda*, 14-16. ütem.

A harangokon félütem eltolással, kvinttel feljebb szólalnak meg a *Dies irae* kezdő ütemei. Tizennégy ütem szünet után, a 17. taktusban ismét belép a nagydob pianissimo tremolóval, ehhez csatlakozik az első zongora *e-h* kvint tremolója (6. kottapélda). Először a basszus lép be egy unisono *d* hangon a 17. taktusban, majd félütemes eltolásokkal belép a tenor *h*, az alt *fisz* és *h*, majd a szoprán *e* hangon. Mindegyik szólambelépés hangereje fokozatosan nő *(mp-mf-quasi f- f),* így a kórus együtt növekszik a zenekari crescendóval. A 17. ütemtől fokozatosan lépteti be az összes hangszert Dallapiccola. A partitúrába a következő utasítást írta: *a poco a poco crescendo e agitando (con angoscia)*, ami annyit jelent: fokozatosan erősődve és izgatottan (gyötrelemmel). A zongorákon és hárfákon a *Dies irae* téma unisono megszólalásával (a *martellato* zeneszerzői utasítással kiegészítve), az ütőhangszerek tremolójával, valamint a kórus *Domine Deus* felkiáltásával éri el a tetőpontot ez a szakasz a 20.ütemben.

10.18132/LFZE.2024.19



6. kottapélda, Dallapiccola, *Canti di prigionia*, *Preghiera di Maria Stuarda*, 17-20. ütem.

A szoprán nélkül csendesedik el az egész zenekar és kórus. Szöveg helyett csak „a” hangzón énekel a három szólam, miközben fokozatosan, a halkítással egyszerre váltanak zárt szájra *(a poco a poco a boccha chiusa).* Az első szakasz záró öt üteme sokban hasonlít a darab nyitó taktusaira, ezáltal adva keretet az első formai egységnek. Mindkét esetben az első négyhangú

10.18132/LFZE.2024.19

kivágat (*e-g-b-fisz*) felbontva, a *d-f-asz-desz* kivágat akkordként szólal meg, csak a hangszerelésben találunk eltérést.

Az Imádságként aposztrofált a cappella rész – csak úgy, mint a (B) szakasz, amiben elhelyezkedik – szintén több részre bontható. Dallapiccola szerzői utasítása értelmében a kórusnak továbbra is lassan kell énekelnie, de kicsivel több flexibilitást (*ma un poco più flessibile*), valamint több kifejezést (*molto espressivo*) kér a szerző. Ebben az acapella szakaszban (*O Domine Deus*) válnak tökéletesen hallhatóvá a verslábak: anakruszisz-daktilus-jambus (◡ -◡◡ ◡-),[96] ami több helyen is visszatér a tételben. Az Imádság 6+6+2 ütemre osztható. Mindkét hat ütemes mondat az utolsó taktusában a *speravi in Te*, illetve az *o care mi Jesu* szavakra teljesedik ki. A szólamok belépésének sorrendje mindkét hatütemes szakaszban azonos: alt-szoprán-tenor-basszus, de a szövegbeli, illetve szólambelépések azonosságai mellett több különbséget is találunk. A második belépés nagy szekunddal feljebb, *a* hangról kezdődik a 31. ütemben. A basszus második indulásakor a Preghiera-tetraton ereszkedő formában jelenik meg, amit egy ütemmel később a tenor egy kis terccel feljebb, *asz* hangról imitál. Talán a legnagyobb különbség a két szakasz között mégis az első szoprán szólam *asz* hangról kromatikusan *e* hangig ereszkedő, majd *a* hangig, nagy triolákban emelkedő dallama, amely mintegy ernyőt képez a többi szólam felett. Dallapiccola technikailag egy nehezen megoldható feladatot vár az első szoprántól. A 33. ütemben lévő indulást az *asz* hangról pianissimo és bocca chiusa kéri, hogy majd a 35. ütemben „a" hangzóra nyissanak az *f* hangon, ahonnan fokozatosan crescendálva a 37. ütemben elérjék a teljes kórussal a második tetőpontot.

Dallapiccola egy rövid, kétütemes, nőikari szakasszal zárja le az imát. Ennek a záró nőikarnak B-dúr akkordjából válik ki a 40. ütemben a tenor *nunc libera me* indulása. A középső formai egység második felében (bb) kezdődik el a következő csúcspont előkészítése. A dupla és tripla osztása a félkottának először a tenor-alt, majd a szoprán-tenor, végül pedig a basszus-szoprán szólamokat ütközteti miközben a gregorián tónusok,[97] a menzurálnotációból ismert tempus imperfectum–tempus perfectum érzetét és világát idézi meg (7-9. kottapélda). A zongorákon megszólaló három hangból álló motívumok – *g-a-b* és *d-e-f* –, majd a 42. ütemben a második hárfán és vibrafonon megszólaló *c-d-e* hangok találkozása a kórus duola-triola szólampárjaival, egy folyamatosan erősödő, polifón zenei szövetet hoznak létre, amely a 44. ütemben, a *libera me* (szabadíts meg) szavak homofón éneklésével teljesedik ki (9. kottapélda). Ebben a taktusban Dallapiccola a *g-a-b* motívumban feloldja a *b* hangot, így az eddigi G-eol

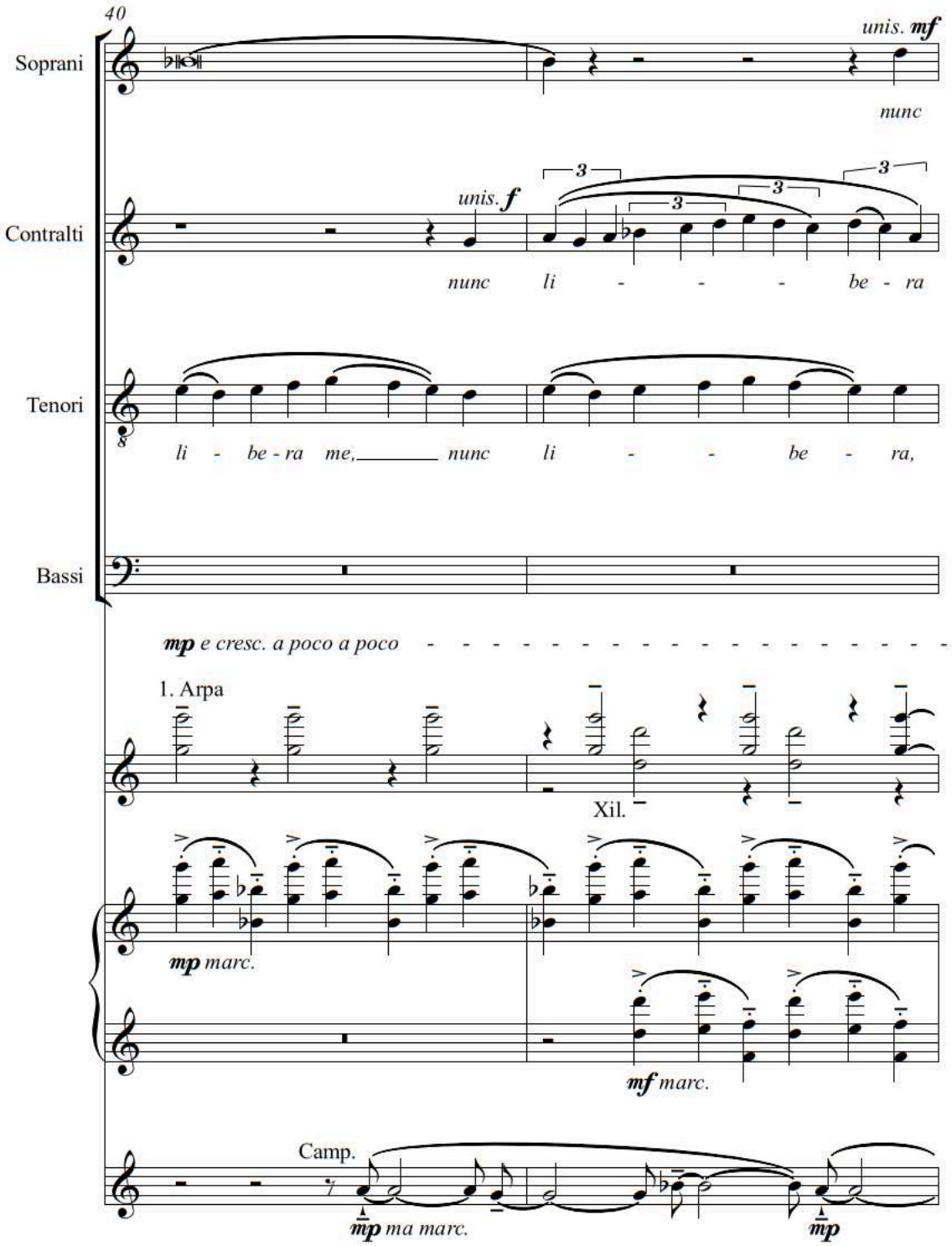
[96] Earle, *Luigi Dallapiccola and Musical Modernism in Fascist Italy*. i.m., 204.
[97] I.h., 204.

10.18132/LFZE.2024.19

modális érzet megszűnik. A háromhangos motívumot játszó többi hangszer is a *g-a-h* hangokat szólaltatja meg fortissimo és pesante. Az ütem utolsó negyedén *più crescendót* kér a szerző, hogy a 45. ütemben a timpanin, illetve a zongorákon megszólaló *f-asz-cesz-g* négyhangú kivágat felett polifon szövetté zilálja a kórusszólamokat. A következő ütemben a kórus újra homofon felrakásban énekli fortissimo a *libera me* szavakat, alatta a zenekar a *g-a-h* motívumot játssza. A második formai egységet ismételten a nőikar zárja a 49-50. ütemben.

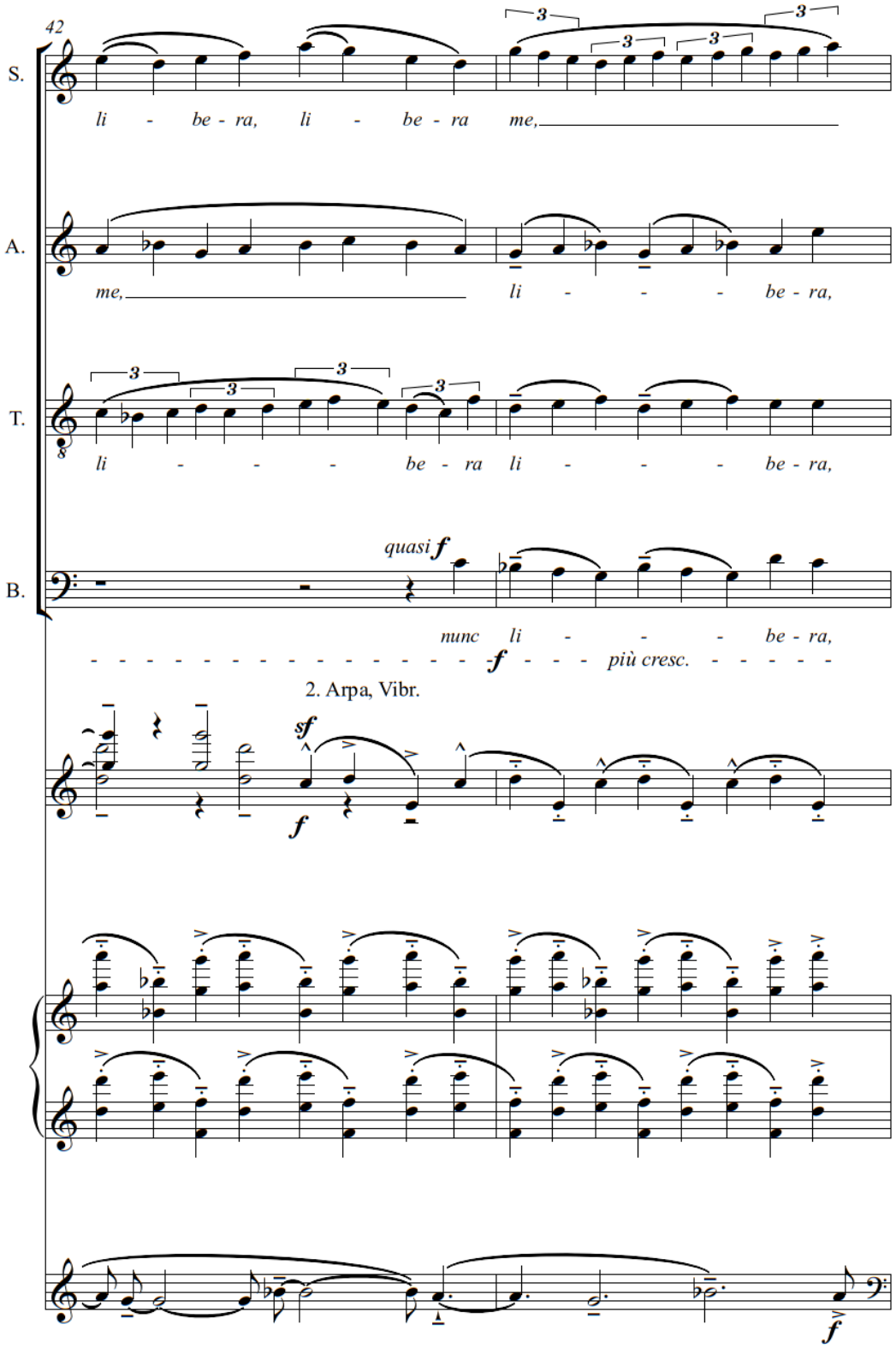
A tétel harmadik szakasza – *In dura catena* – az 51. ütemben indul és a darab végéig tart. Dallapiccola új, négyhangból álló motívumot mutat be a második zongorán, a második hárfán és a timpanin. Az ereszkedő *h-a-g-f* hangok közül az *a* hang kitartva szólal meg, míg a többi negyedenként lépked lefelé, kitöltve a bővített kvart hangközt. A tritónusz hangköz ennek a szakasznak fontos alkotó eleme lesz, többször visszatér a zenekarban és a kórusban a 62. ütemig bezárólag. Szólamonként négy énekest kér csak a zeneszerző, akik alig hallhatóan, pianissimo, unisono recitálják – kivéve a szoprán szólamok – a szöveget. Itt találkozunk a darabban először a *senza luce* (fénytelenül) szerzői utasítással. Ez a nyolcütemes, mindösszesen húsz énekes által megszólaltatott szakasz készíti elő a tétel tartalmi szempontból leglíraibb, legérzékenyebb tetőpontját. A tetőpont három taktusában (59-61. ütem) lehet először igazán tonalitás érzésünk (Esz-dúr). A tutti kórusban az ereszkedő Esz-dúr skálák, a zongorákon megszólaló oszlopszerű akkordok, valamint a hárfák glissandói teszik igazán líraivá, érzelemdússá ezt a pár ütemet. A tétel utolsó szakasza (cb) az első alt szólam hosszan kitartott *a* hangja alatt indul a második alttal a 61. ütem utolsó negyedén. Ezt a darab végéig tartó huszonegy ütemet további két részre tudjuk bontani. A 75. ütemig tart az első rész, utána Dallapiccola egy rövid, a főbb témákat és szöveget ismét bemutató codát komponált. Ennek a (C) szakasznak a coda előtti egységét kétszer négy plusz hat ütemre tudjuk tagolni. A szöveg – *Languendo, gemendo et genu flectendo* – mindkét négyütemes szakaszban azonos. Különbségeket a hangszerelésben, valamint a szólamok belépéseinek sorrendjében, illetve mozgásaiban figyelhetünk meg. Az első négy ütemben a férfikari szólamok ereszkednek, míg másodszor, a szopránhoz és althoz hasonlóan a Preghiera-sort emelkedve éneklik. Az *Adoro, imploro, ut liberes me* szövegrész alatt a zenekarban csak a lengőcin szól (folyamatosan crescendálva), ezzel is fokozva a feszültséget. A 74. ütemtől a kórus homofón a „szabadíts meg" szavakat énekli, miközben majdnem a teljes zenekar a (bb) részben bemutatott, *g-a-h* motívumot, vagy annak variációját játsza. A coda első négy üteme majdnem teljesen megegyezik a 32-35. ütemig tartó a cappella szakasszal, annyi különbséggel, hogy a basszus szólam alapállásban szólaltatja meg a Preghiera-sort, valamint Dallapiccola a zenekart is bevonja. A tétel fokozatosan halkítva, lassítás nélkül (*senza rallentare*) ér véget.

10.18132/LFZE.2024.19



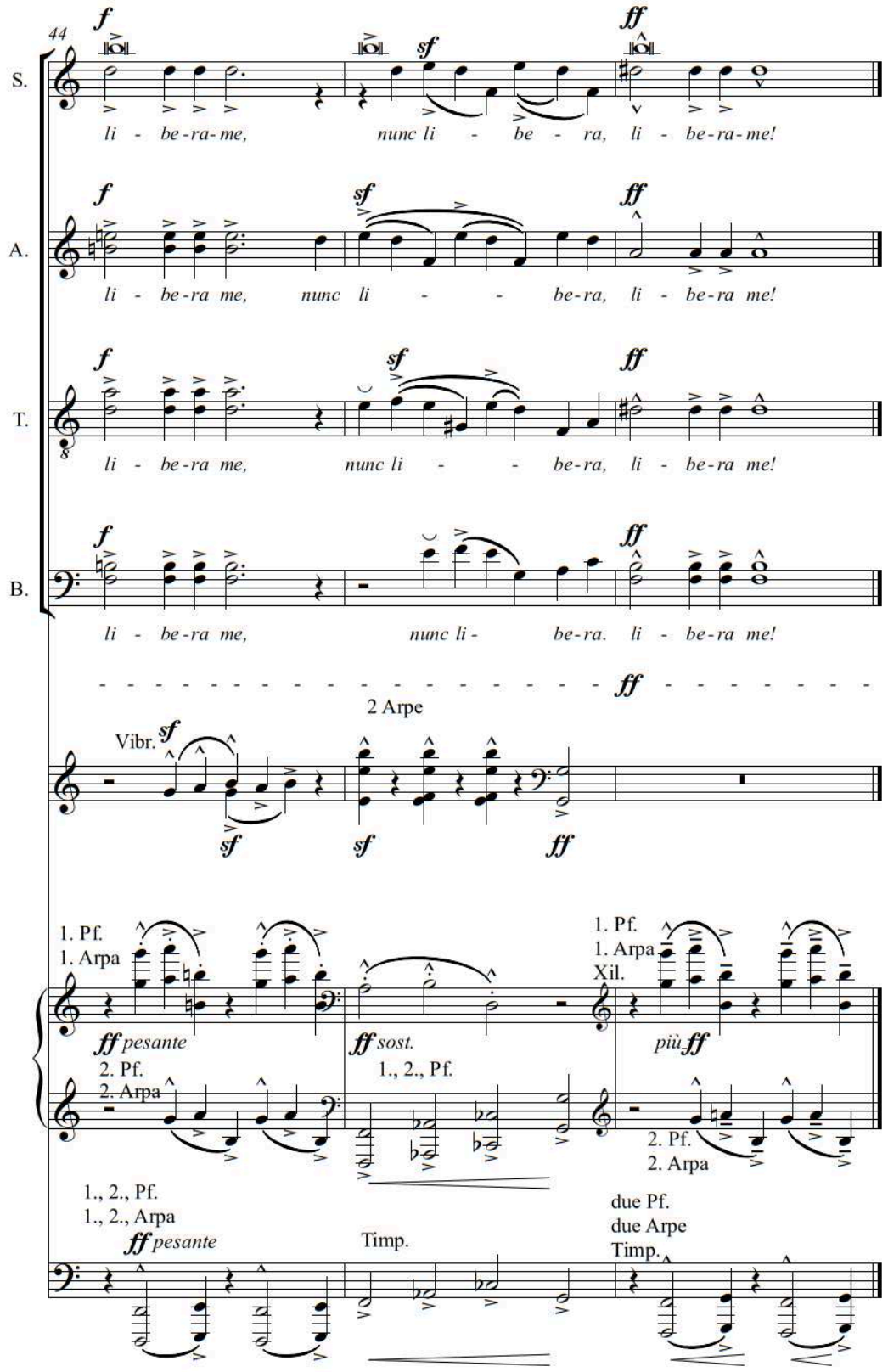
7. kottapélda, Dallapiccola, *Canti di prigionia*, *Preghiera di Maria Stuarda*, 40-41. ütem.

10.18132/LFZE.2024.19



8. kottapélda, Dallapiccola, *Canti di prigionia*, *Preghiera di Maria Stuarda*, 42-43. ütem.

10.18132/LFZE.2024.19



9. kottapélda, Dallapiccola, *Canti di prigionia*, *Preghiera di Maria Stuarda*, 44-46. ütem.

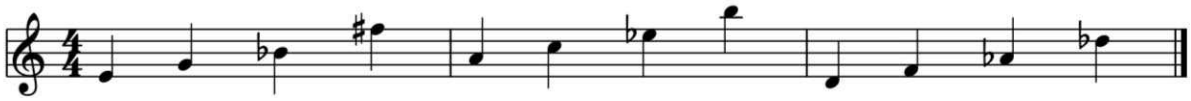
10.18132/LFZE.2024.19

3.3. A Preghiera-sor a *Canti di prigioniá*ban

Dallapiccola preszerialista korszakában a tizenkétfokúságot valamint a tizenkét hangból álló sorok megalkotását, tradicionális, ismert harmóniák használatával próbálta meg elérni. Számára ebben az időszakban a vertikalitás ugyanolyan fontossággal bírt, mint a horizontális szerkesztés.

> Nagyon érdekelt a tizenkétfokúság, de keveset tudtam róla. Mindazonáltal, az egész darab alapját egy tizenkétfokú sor képezi, és mint egy szimbolikus gesztusként, a régi egyházi ének, a *Dies irae, dies illa* ellenpontozza. [...] Meg voltam győződve arról, hogy a *Dies irae* cantus firmusként való használata tökéletesen kifejezi és összegzi gondolataimat.[98]

A *Canti* első tételének tizenkétfokú sora – a Preghiera-sor – három négyhangú kivágatból épül fel, melyek a tétel első négy ütemében szólalnak meg. Ez a sor képezi az egész mű alapját. Mindhárom kivágat (10. kottapélda) egy szűkített hármashangzatból, valamint az első két motívumban egy bővített kvintből, a harmadik esetében pedig egy tiszta kvartból állnak.



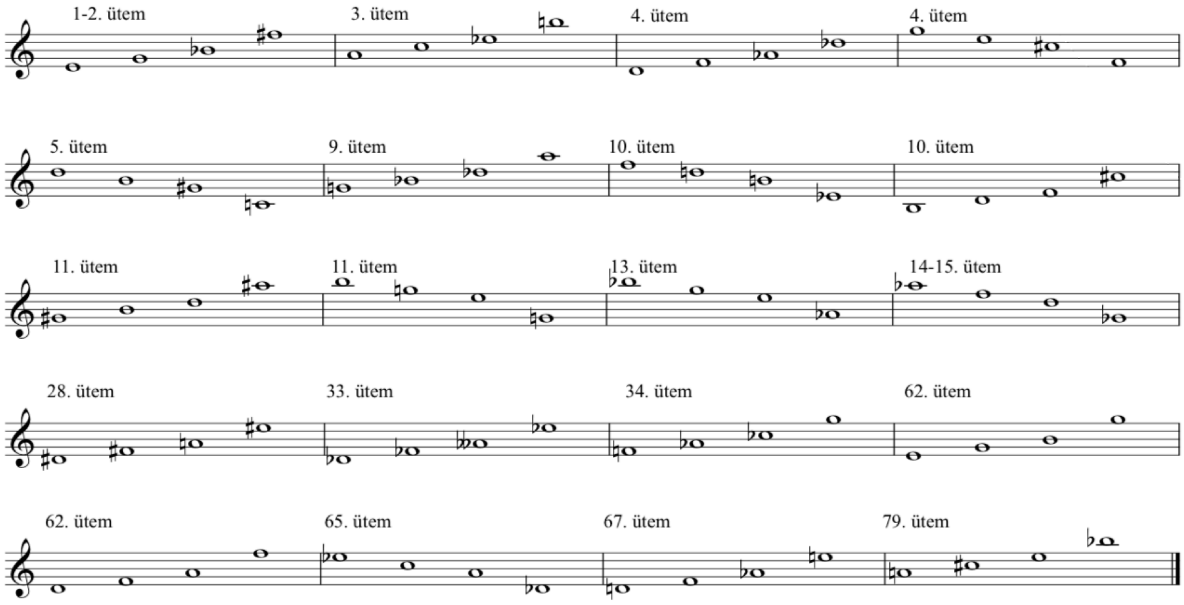
10. kottapélda, a Preghiera-sor.

Ennek az alaphelyzetű hármashangzat plusz kvint felépítésű első kivágatnak a tételben, a fentieken kívül, még további tizenhét transzpozícióját találhatjuk meg (11. kottapélda). Tizenhárom kivágat emelkedik, míg a maradék hét ereszkedik, de az összesre jellemző, hogy mindig hármashangzattal kezdődnek. Alban Berg munkásságára nagyon jellemző, hogy a dodekafón sort hármas- vagy négyeshangzatokból építi fel, erre jó példa a Hegedűverseny Reihéje, ami g-moll, D-dúr, a-moll, E-dúr és egy egészhangú skálakivágatból épül fel (12. kottapélda). Némelyik esetében Dallapiccola nem mindig szűkített hármashangzattal indítja a négy hangból álló motívumot – három esetben moll, egyszer pedig dúr színezetű a kezdő akkordfelbontás. Ez a tény tovább erősíti azt a korábbi megállapítást, hogy a zeneszerző a preszeriális korszakában a diatóniát ötvözte tizenkétfokú elemekkel, így egyfajta szabad

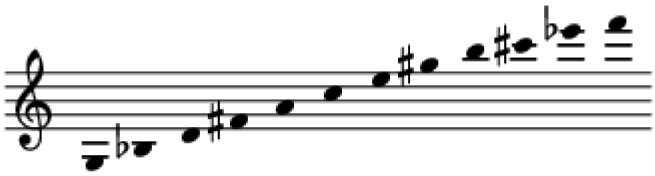
[98] Luigi Dallapiccola: *Appunti Incontri Meditazioni* (Milánó: Edizioni Suvini Zerboni, 1970.) 149. „Il sistema dodecafonico mi affascinava, ma ne sapevo così poco! Stabilii, comunque, una serie di dodici suoni alla base dell'opera complessiva e vi contrappuntai, a mo' di simbolo, un frammento dell'antico canto della Chiesa, *Dies irae, dies illa*. [...] Ero convinto, inoltre, che l'impiego del *Dies irae* a guisa di cantus firmus, avrebbe facilitato la comprensione di quanto volevo dire."

10.18132/LFZE.2024.19

tizenkétfokúságot fedezhetünk fel a *Canti*ban. Csak a Preghiera-sor esetében található meg mind a tizenkét hang, Dallapiccola a tétel további részében csak az első négyhangú kivágatot használja és transzponálja.



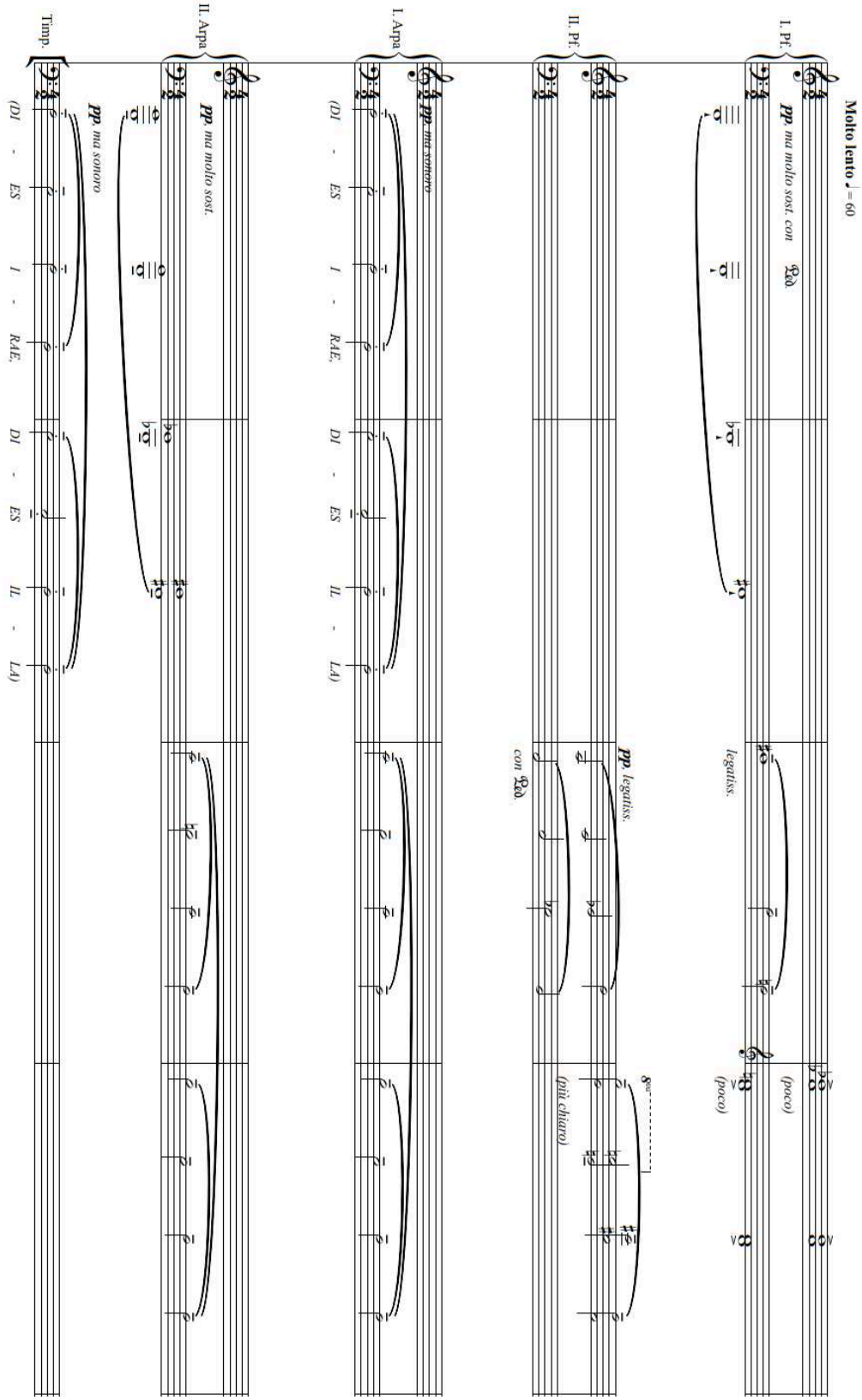
11. kottapélda – a Preghiera-sor kivágatának megjelenései a műben.



12. kottapélda – Alban Berg Hegedűversenyének Reihéje.

A nyitó ütemekben a *Dies irae* dallammal – melyre Dallapiccola fel is hívja a figyelmet a partitúrában – egyszerre szólal meg a sor (13. kottapélda).

10.18132/LFZE.2024.19



13. kottapélda, a *Preghiera di Maria Stuarda* 1-4. ütem.

10.18132/LFZE.2024.19

A hangszerelésből adódóan az első két ütemben a gregorián dallam sokkal jobban hallható, mint az első négy hangja (*e-g-b-fisz*) a Preghiera-sornak, ami az első zongorán és a második hárfán szólal meg. Ahogy mindegyik kivágat szűkített harmóniával indul, az első, tisztán felismerhető akkord is szűkített. Ahhoz, hogy a harmadik ütem első súlyán a szűkített hármashangzat létrejöjjön, szükség volt az első zongora szólamban lévő ellenpontra, a *Dies irae* dallam kvinttel feljebbi transzpozíciójára, továbbá a második zongora szólamban megszólaló második kivágatra. Ebben az ütemben még egy szűkített hármashangzat felbontással találkozunk – *a-c-esz*. Az utolsó kivágat négyeshangzatként szólal meg az első zongorán a negyedik taktusban. Itt találkozunk először a kivágat ereszkedő változatával – *g-e-cisz-f* – mely a tétel folyamán transzponált változatban szintén többször visszatér.

3.4. A *Canti di prigionia* hangszerelése

Dallapiccola a *Preghiera* partitúrájára a következőt írta: Preghiera di Maria Stuarda per voci miste ed alcuni strumenti.[99] A pontos hangszerelés: 2 zongora, 2 hárfa, 4 timpani, xilofon, vibrafon, 8 csőharang, lengőcin, 2 cintányér, 3 tam-tam, triangulum, dob és nagydob. A fúvós és vonós hangszerek teljesen hiányoznak a zenekarból, így rendkívüli hangzású, földöntúli pillanatok tudnak létrejönni a kristálytisztán megszólaló harmóniákon keresztül.[100] Stravinsky *Les noces* hangszerelése nagyon hasonló: 4 zongora, xilofon, 4 timpani, csőharangok, 2 lengőcin, 2 katonai dob, csörgődob, nagydob, cintányér, triangulum. Dallapiccola véletlennek kezelte a hasonlóságot, egyszerű intuíciónak.[101] Két korábbi művében már találkozunk hasonló hangszereléssel, a *Tre Laudi*ban és a *Sei Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane* harmadik szériájában. Míg a *Tre Laudi* esetében a fúvósokból és vonósokból álló zenekart egészíti ki egy zongorával és egy hárfával, addig a *Michelangelo-kórusok* utolsó két tételében már kiterjedt ütőegyüttessel is bővül a zongorával és két hárfával kiegészült szimfonikus zenekar. Érdemes megemlíteni, hogy Bartók 1937-ben komponált és 1938-ban bemutatott Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre című műve is nagyon hasonló ütőhangszereket alkalmaz: üstdob, nagydob, cintányér, pergődob, tam-tam, triangulum és xilofon.

Dallapiccola minden bizonnyal ismerhette Berlioz 1844-ben megjelent – és Richard Strauss által 1905-ben kiegészített – *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* című hangszerelés könyvét. A könyv részletes jellemzést ad az egyes hangszerekről,

[99] Stuart Mária imája vegyes hangokra és néhány hangszerre (saját fordítás)
[100] Bruno Zanolini: *Luigi Dallapiccola. La conquista di un linguaggio (1928-1941)*. (Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1997.) 84.
[101] I.h.

10.18132/LFZE.2024.19

amelyekből párat szeretnék vázlatosan bemutatni és ahol lehetséges, példákat kapcsolni a partitúrából:

- hárfa: mély húrok – misztikus, fátyolos hangok; természetfeletti hangzás; több hárfa együtt: vallási szertartás – *Invocazione di Boezio* 184-191. ütem
- nagydob: megerősíti a zenekari szövetet; a ritmika érthetőbbé és intenzívebbé válik
- cintányér: gyakran a nagydobbal együtt van jelen; vadságot tud kifejezni (bacchanália) – *Invocazione di Boezio* 178-181. ütem

Alfredo Casella *La tecnica dell'orchestra contemporanea* című könyve ugyan 12 évvel a *Preghiera di Maria Stuarda* bemutatója után jelent meg, de így is értékes betekintést nyújt a hangszerelés mesterségébe és hogy hogyan jellemeztek egy-egy hangszert abban a korban. A korábbihoz hasonlóan szeretnék öt hangszert pontokba szedve jellemezni:

- harangok: vallásos jelentéstartalom; ünnepi hangulat – *Preghiera di Maria Stuarda* 16-20. ütem
- vibrafon[102]: „költői szépség" abban az esetben, ha az azt működtető kis motor be van kapcsolva – *Invocazione di Boezio* 150-152. ütem
- hárfa: impresszionista zeneszerzők kedvelik; a későbbi szerzők a zongorát választják
- tam-tam: drámai szituációkat erősít meg – *Preghiera di Maria Stuarda* 18-20. ütem
- zongora: legfőbb feladata a kórus támogatása oratórikus művekben – *Congedo di Gerolamo Savonarola* 1-3. ütem

3.5. Önidézés az *Il prigionieró*ban

Ahogyan az önidézés a *Tre Laudi* és a *Volo di notte* rövid elemzésénél bemutatásra került, Dallapiccola a *Canti*ból is, azon belül a *Preghierá*ból idéz későbbi operájában, *A fogoly*ban. A 62-69. ütemig megszólaló szakasz – *Languendo, gemendo et genu flectendo*[103] – az operának az utolsó záró jelenetében (921-934. ütem) jelenik meg, amikor az Inkvizitor karon fogja a Foglyot és visszakíséri cellájába. A Fogoly ekkor realizálja, hogy a szabadságnak reményével kínozták végig, ez is a címe annak Villiers drámának, amin az opera alapul – *La Torture par l'Espérance*, azaz *Kínzás reménnyel.* Az önidézésre Dallapiccola maga is felhívja a figyelmet egy bejegyzéssel a partitúrában: N.B. Cfr. L.D. „Canti di prigionia" Ed. Carisch; Milano.

[102] Dallapiccola a *Genesi dei* Canti di prigionia *e del* Prigioniero című visszaemlékezésében írja, hogy 1938-ban Olaszországban nem volt található egy vibrafon sem. Dallapiccola, *Appunti Incontri Meditazioni*, i.m., 149.
[103] Bágyadtan, nyögve és térdet hajtva

10.18132/LFZE.2024.19

Az *Il prigionieró*ban kisterccel lejebb transzponálva szólal meg a kórus (a színpad takarásában) az eredetihez képest, de a szólambelépések változatlanok maradnak. (14-18. kottapélda) Ebből láthatjuk, hogy nem a csak a téma (fogság) köti össze a két művet, hanem zenei anyag is.

Dallapiccola Igor Markevitch (1912-83) zeneszerző kérdésre, hogy miért foglalkozott közel tíz évig a rabság-fogság témájával, a következőtt válaszolta visszaemlékezése szerint: „Nem emlékszem mit válaszoltam, de úgy rémlik, egy szellemes húzással megkerültem az akadályt.”[104]

[104] Non ricordo che cosa risposi alla domanda che mi era stata rivolta; ma mi sembra di aver aggirato l’ostacolo con un tratto di spirito. Dallapiccola, *Appunti Incontri Meditazioni*, i.m., 149.

10.18132/LFZE.2024.19

(Con estrema dolcezza, prende per mano il Prigioniero e muove con lui qualche passo)

Molto lento; flessibile
(tutto estremamente espr.)

920

Il grande Inquisitore: *rag- gio...* *(quasi parlato)* *Vieni...*

Soprani: *Lan - guen - do, ge - men - do,*

Contralti: N.B. *Lan - guen - do, ge - men - do, lan - guen - do, ge -*

Tenori: *Lan -*

Bassi

920 *soavissimo*

Il Prigioniero (si ferma) *con incoscienza sussurato* *La li - ber -*

S.: *ge - men - do* *più pp* *et ge - nu - flec - ten - do...* *meno pp*

C.: *men - - do* *et ge - nu - flec - ten - do* *meno pp*

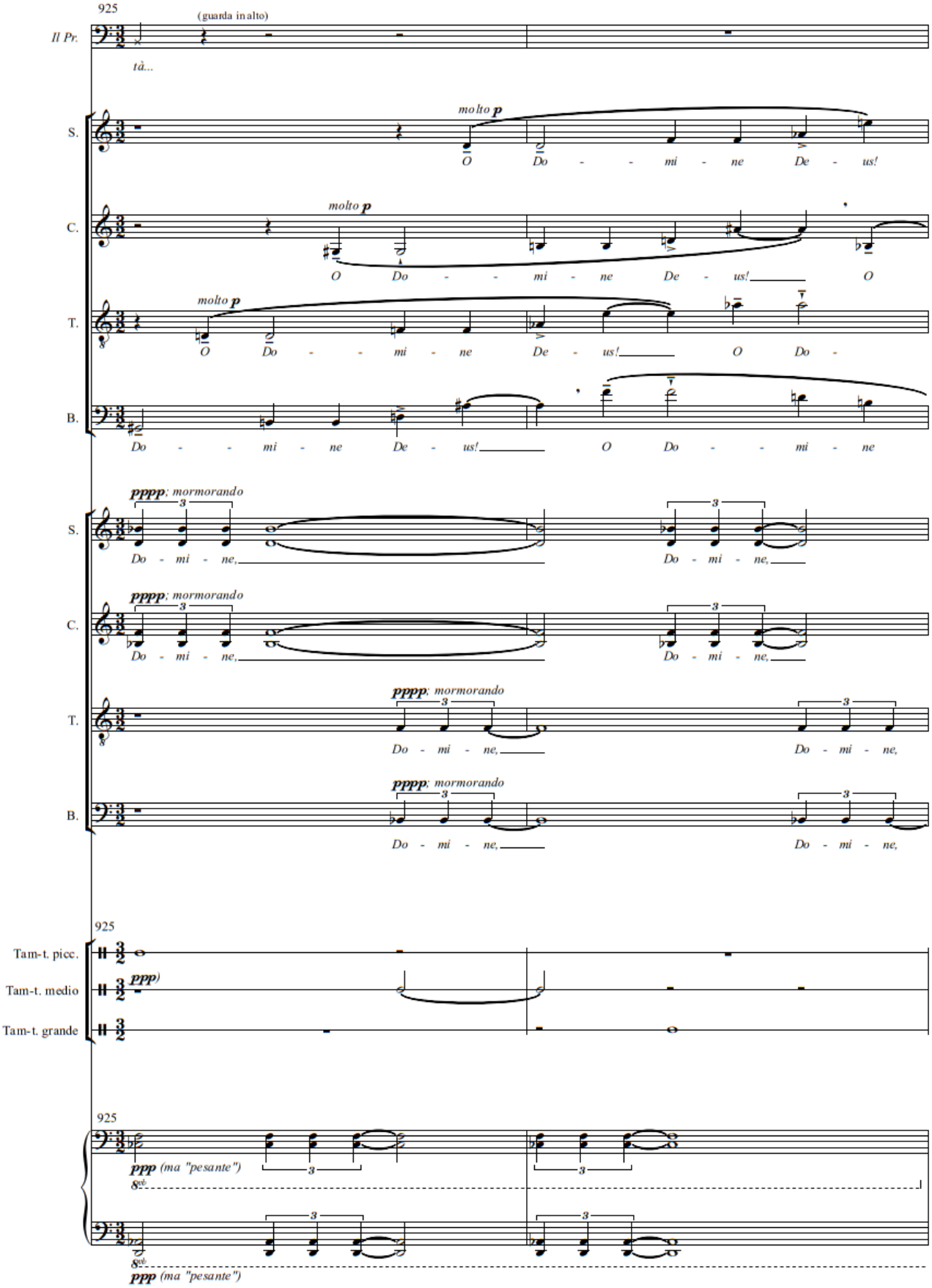
T.: *guen - do, ge - men - do, lan - guen - do*

B.: *Lan - guen - do, ge - men - do...* *pp* *O* *molto p*

N.B. Cfr. L.D. "Canti di prigionia"
Ed. Carisch; Milano

14. kottapélda, Dallapiccola – *Il prigioniero*, 920-924. ütem

10.18132/LFZE.2024.19



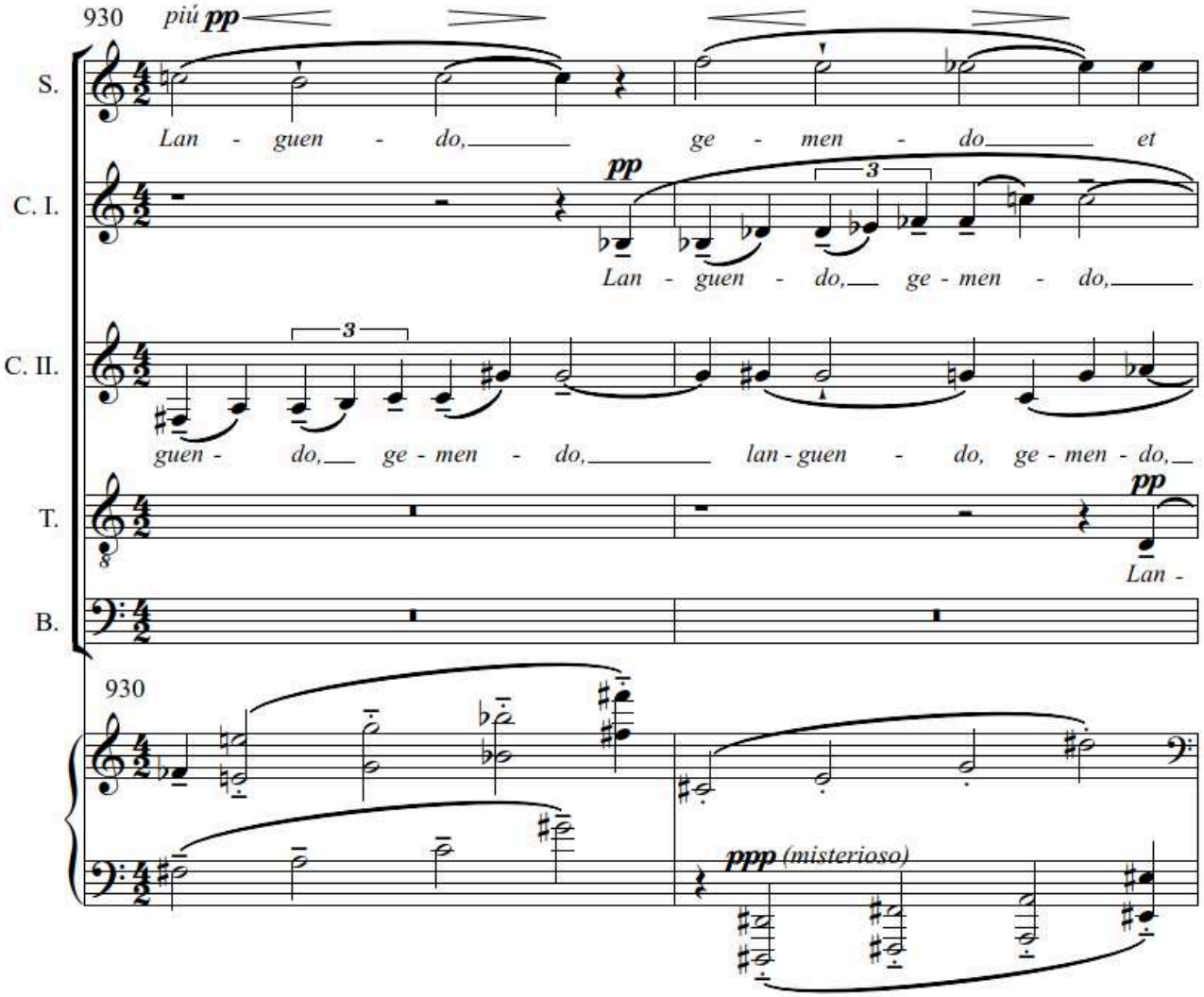
15. kottapélda, Dallapiccola – *Il prigioniero*, 925-926. ütem

10.18132/LFZE.2024.19

Il Pr.
S. O Do - mi - ne De - us!
C. Do - mi - ne De - us! pp Lan
T. mi - ne De - us!
B. De - us!
S. la - bi - a me - a a - pe - ri - es, a - pe - ri - es,
C. la - bi - a me - a a - pe - ri - es, a - pe - ri - es,
T. la - bi - a me - a a - pe - ri - es, a - pe - ri - es,
B. la - bi - a me - a a - pe - ri - es,
T-t. picc.
T.-t. med.
T.-t. gr.
dolciss. dolciss.

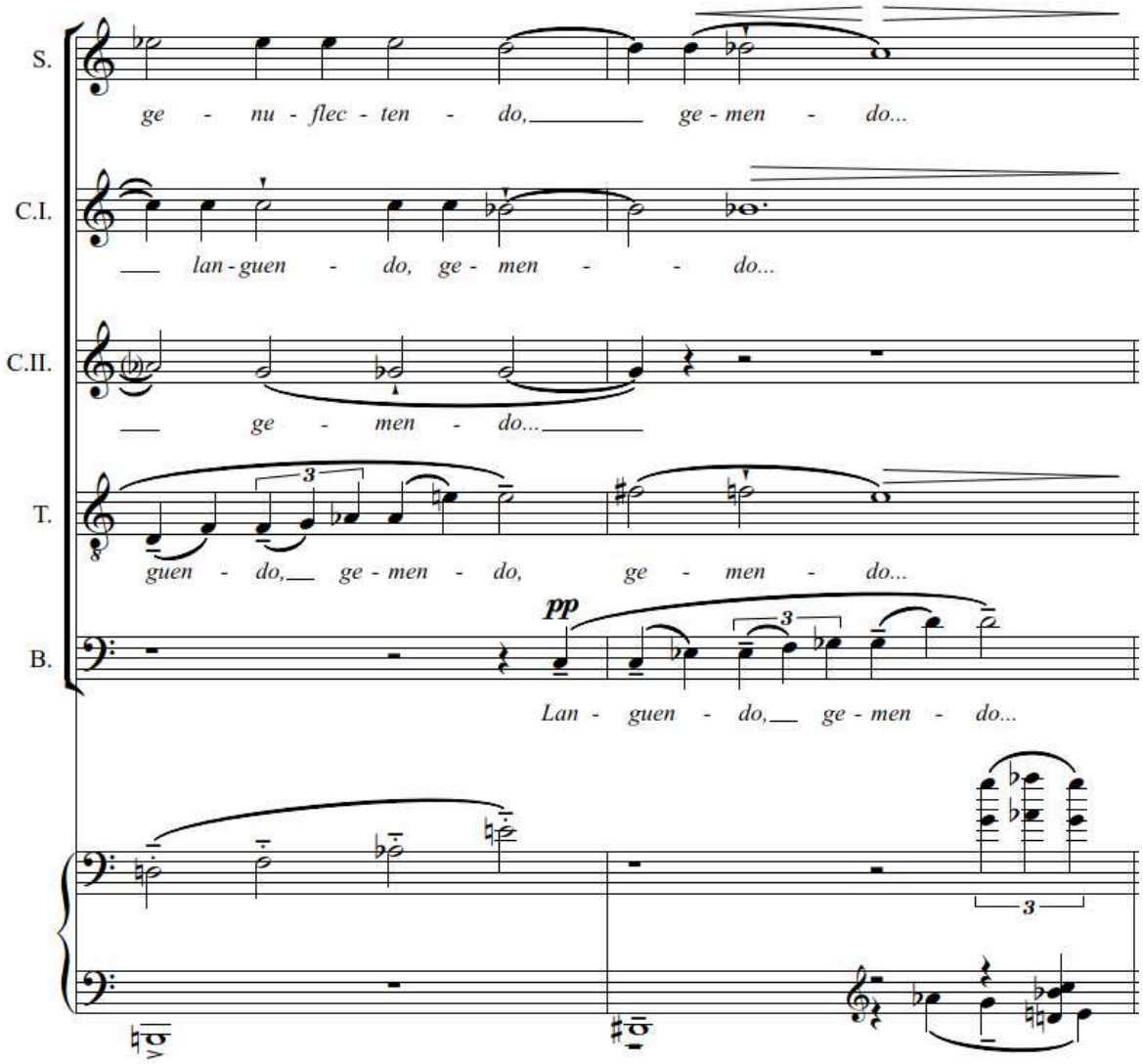
16. kottapélda, Dallapiccola – *Il prigioniero*, 927-929. ütem

10.18132/LFZE.2024.19



17. kottapélda, Dallapiccola – *Il prigioniero*, 930-931. ütem

10.18132/LFZE.2024.19



18. kottapélda, Dallapiccola – *Il prigioniero*, 932-933. ütem

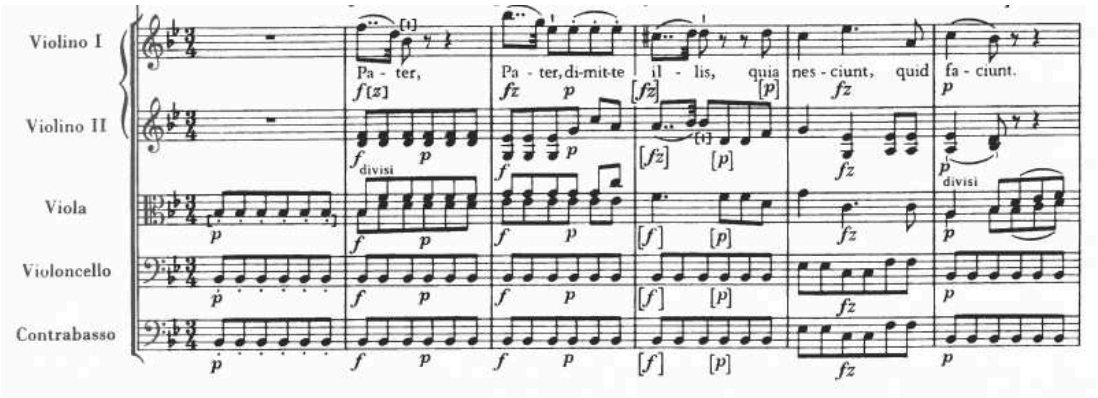
10.18132/LFZE.2024.19

4. Az *Invocazione di Boezio* és a *Congedo di Gerolamo Savonarola* elemzése

4.1. *Invocazione di Boezio*

4.1.1. Szöveg jelenléte a kottában

Ahogy a *Preghiera di Maria Stuarda*ban, úgy a második tételben is fontos szerepe van a *Dies irae* gregorián tónusnak. Amíg a *Preghierá*ban csak az első két ütemben írta a timpani és hárfa szólam alá Dallapiccola a vers első sorát, addig itt, az *Invocazione di Boezió*ban már a teljes versszak szövege beírásra került. Ezáltal világosan kiderül a gregorián ének formaszervező szerepe, ami nem csak az előadót hivatott emlékeztetni a dallamra, ahogyan az első tételben. Mivel minden szöveges műfajban a hangsúlyozásnak van talán a legnagyobb jelentősége, úgy elkerülhetetlen, hogy ebben a tételben a hangszeres zenészek ne a szövegsúlyok pontos betartásával játsszák azokat az állásokat, amelyek alá beírásra került a szöveg. Ez természetesen megegyezhet a zenei súlyok helyével is, de előfordulhat, hogy eltérő pontokra fog kerülni az adott nyelv kiejtési sajátossága miatt. A szövegnek, mint a zenei súlyozást pontosító eszköznek hangszeres kompozíciókban való használata, már a Dallapiccola előtti zeneszerzők eszköztárában is megtalálható. Haydn *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* című alkotásának zenekari változatában is folyamatos a szöveg jelenléte az instrumentális szólamokban. Mind a hét szonáta kezdő ütemei alá, a Megváltó utolsó mondatai kerültek beírásra, így amikor a műből elkészült az oratorikus változat, ezek a dallamok a szöveggel nyújthattak támpontot Joseph Frieberthnek.[105] (19. kottapélda)

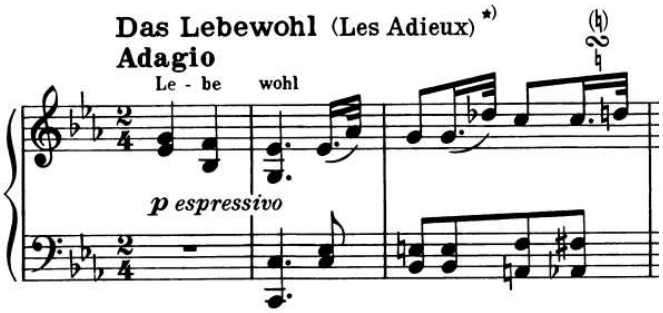


19. kottapélda, Haydn – *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze, Sonata I*, 1-6. ütem.

[105] Joseph Frieberth (1724-1799) osztrák zeneszerző és Kappelmeister dolgozta át Haydn *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* című zenekari művét oratóriummá.

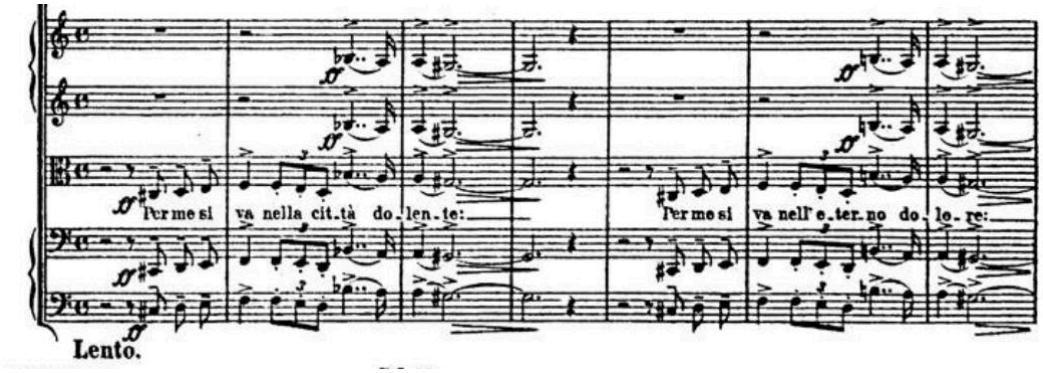
10.18132/LFZE.2024.19

Beethoven op. 81a *„Les Adieux”* zongora szonátájában a kezdő ütemek fölé a „Lebe wohl” szavak kerültek beírásra, mivel a szonáta annak alkalmából íródott, hogy Ferdinánd főhercegnek Bécs ostroma miatt 1809-ben el kellett hagynia a császárvárost. (20. kottapélda)



20. kottapélda, Beethoven op. 81a *„Les Adieux”*, 1-3. ütem.

A romantika korából is találunk példát, Liszt a Dante-szimfóniának partitúrájába írta bele az *Isteni színjáték* egy-egy fontosabb mondatát, mint afféle igazodási pontot a zenészek számára. A szimfónia a „Pokol kapujában” kezdődik, ezért Liszt Dante művéből kiemelt négy sort írt a kezdő taktusok alá: „Általam jutsz a kínok városába, / Általam jutsz az örök gyötrelembe, / Általam jutsz a kárhozott csapatba. / […] Ki itt belépsz, hagyj fel minden reménnyel!”.[106] (21. kottapélda)

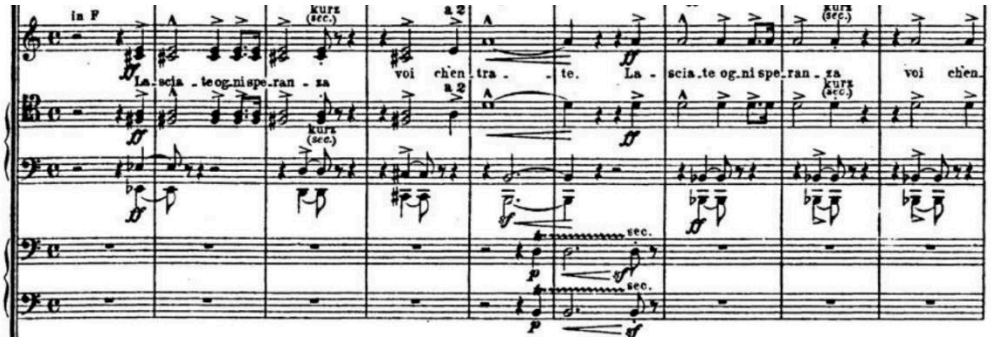


21. kottapélda, Liszt – *Dante-szimfónia*, 1-7. ütem.

A bevezető szakasz tetőpontján Liszt megismétli a *Lasciate ogni speranza, voi ch’entrate* zenei motívumot, aminek jelenlétét újra a szöveg kottába írásával erősíti meg. (22. kottapélda)

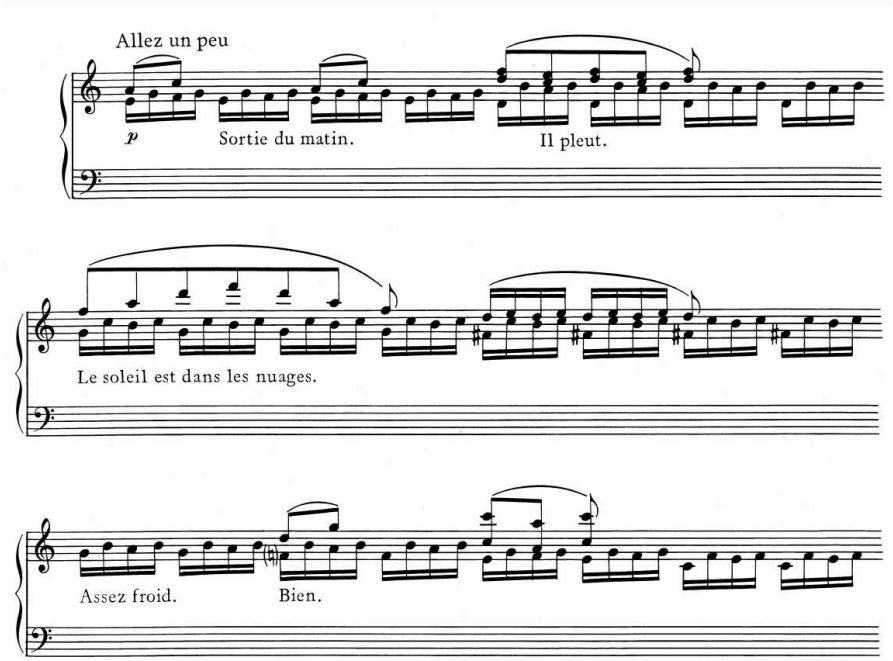
[106] „Per me si va nella città dolente, / Per me si va nell’eterno dolore: / Per me si va tra nella perduta gente, / […] Lasciate ogni speranza, voi ch’entrate” Dante – *Isteni színjáték, Pokol, 3. ének 1-3., 9. sor* (Nádasdy Ádám fordítása)

10.18132/LFZE.2024.19



22. kottapélda, Liszt – *Dante-szimfónia* 260-268. ütem.

Erik Satie *Embryons Desséchés* (Kiszáradt embriók) 1913-ban komponált háromtételes zongoradarabjainak csak egyik érdekessége a szöveg. Az első tételben sem előjegyzést, sem ütemmutatót nem találunk, így az egyetlen szervezőerőnek a kottába írt szöveget tekinthetjük, ami segítheti az előadót a zenei súlyozásban, az atmoszféra megteremtésében. (23. kottapélda)



23. kottapélda, Erik Satie *Embryons Desséchés I. D'holothurie.*[107]

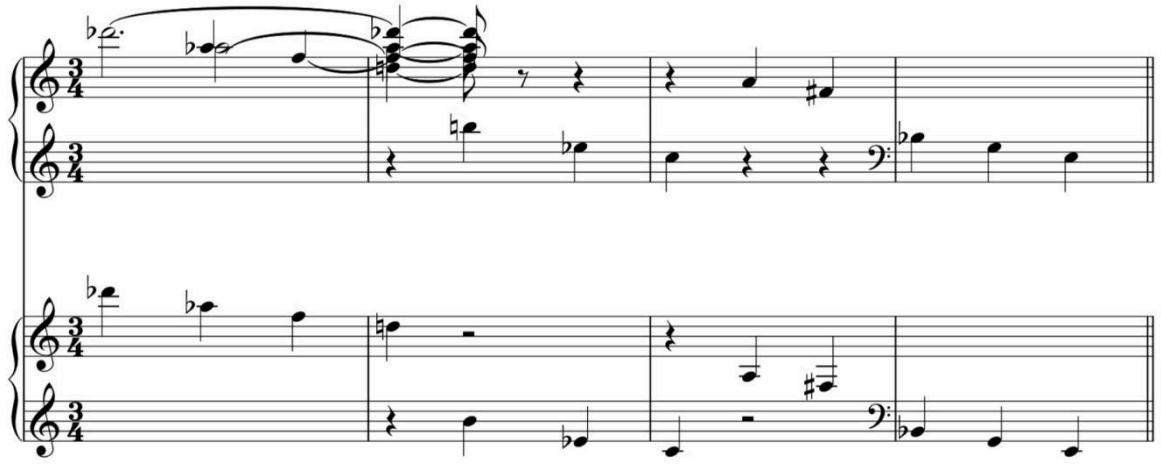
[107] Reggeli kirándulás. Esik. A Nap a felhők között van. Viszonylag hideg. Jó. (saját fordítás)

10.18132/LFZE.2024.19

4.1.2. Az *Invocazione di Boezio* elemzése

Dallapiccola a *Canti di prigionia* második tételét – továbbiakban *Invocazione* – „egyfajta scherzónak szánta, zenekari bevezetővel, aminek a pianissimo dinamika apokaliptikus karaktert kölcsönöz”.[108] Az *Invocazione* hármas tagolása beleillik a teljes *Canti* nagy háromtagú formájába (7. táblázat az előző fejezetben). Az 1-132. ütemig tart az (A) szakasz, a (B) a 133. ütemtől a 183. ütemig, végül pedig az (Av) rész a 184-320. ütemig. Míg az első tételben nem volt tempóváltás, addig ebben a tételben egy lassabb középső szakaszt (*Molto lento con fuoco*) ékel be Dallapiccola a *Prestissimo* tempójú (A) és (Av) szakaszok közé. A két szélső szakasz gyors tempójának, a ¾-es ütemmutatónak, valamint az ütemeken keresztülívelő Preghiera-sor hangjainak kombinációja diabolikus hangzást teremt, ezzel szemben a (B) szakasz sokkal kimértebb és tömbszerűbb. Dallapiccola a női hangokból álló négyszólamú kórust csak a második és harmadik részben használja, az (A) szakasz pedig mint egy zenekari bevezető szolgál az egész tételhez.

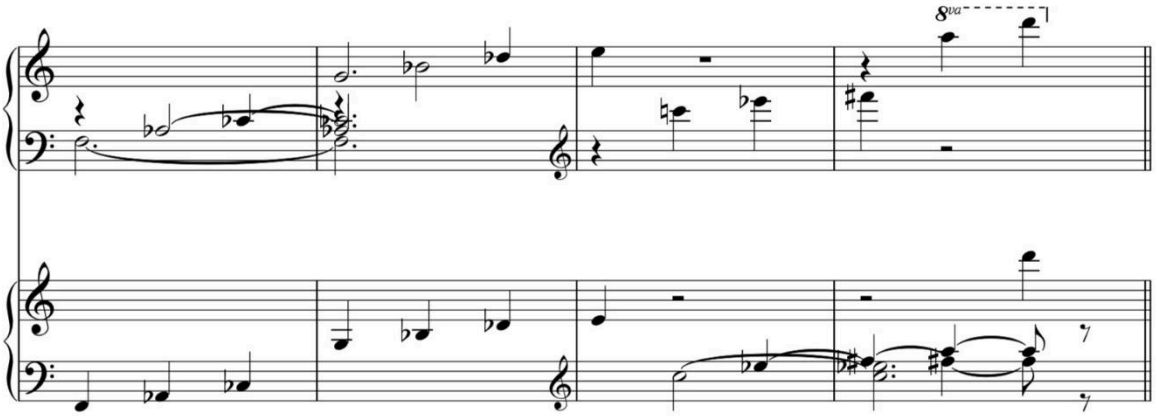
Az *Invocazione* első részében, a *Preghiera di Maria Stuardá*hoz hasonlóan, Dallapiccola itt is kombinálja a *Dies irae* tónust az általa három tetratonból konstruált tizenkétfokú, Preghiera-sorral (10. kottapélda az előző fejezetben). Az első (A) és a harmadik (Av) nagy formai egységre jellemző, hogy sorozatos négy ütemek egymásutániságából épül fel, mivel így mind a 12 hang akkord vagy felbontás (sor) formájában egyszer meg tud szólalni. Dallapiccola kis, négyütemes zenei cellákat hoz létre, amelyeket egymásután helyez és a tétel folyamán sorrendjüket változtatja (24-29. kottapélda).



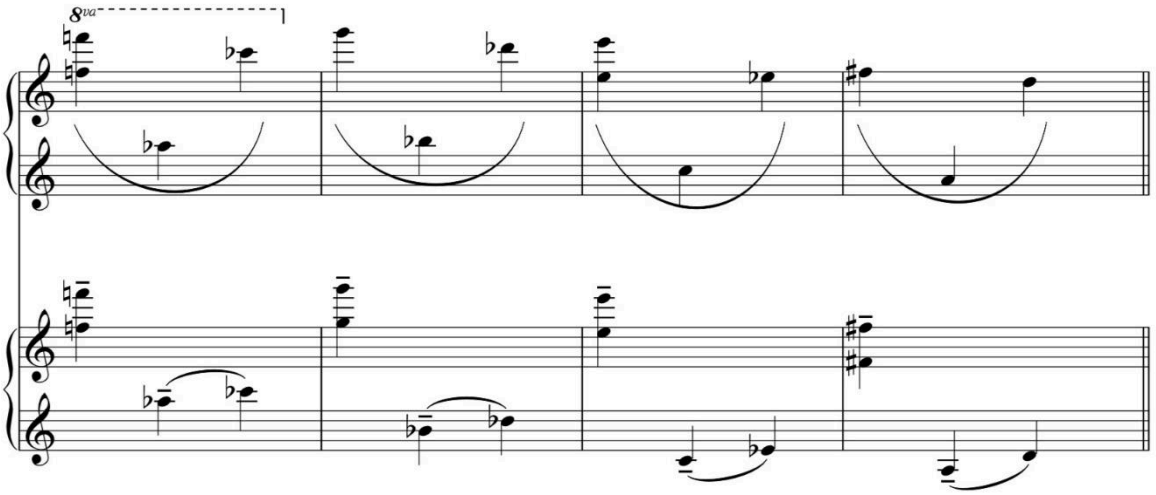
24. kottapélda, Dallapiccola, *Invocazione di Boezio*, 1. cella, 1-4. ütem.

[108] Luigi Dallapiccola: *Appunti Incontri Meditazioni*. (Milánó: Edizioni Suvini Zerboni.) 149.oldal

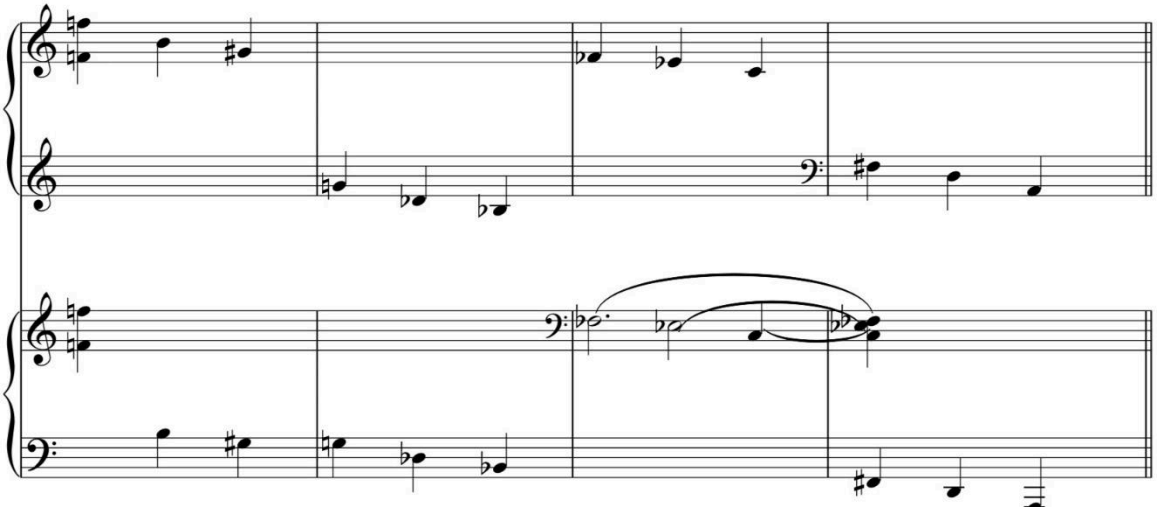
10.18132/LFZE.2024.19



25. kottapélda, Dallapiccola, *Invocazione di Boezio*, 2. cella, 5-8. ütem.

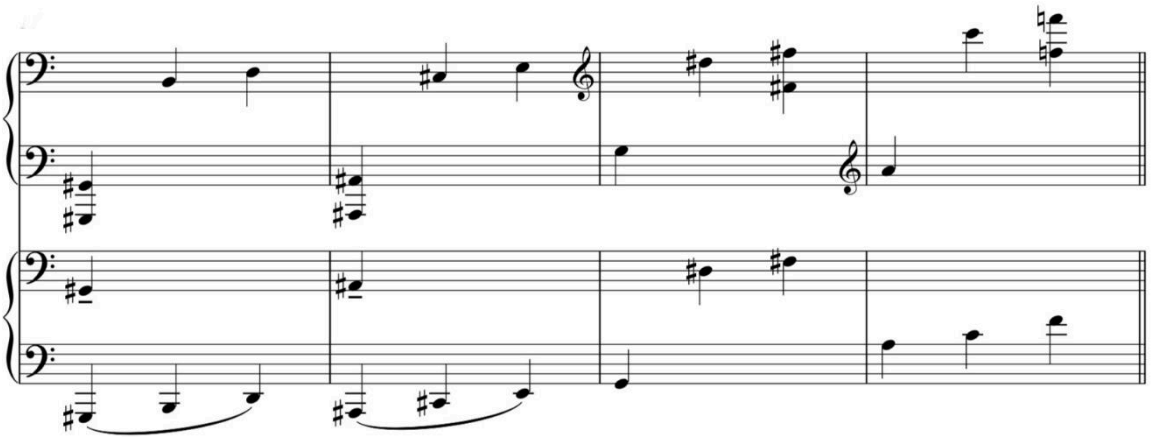


26. kottapélda, Dallapiccola, *Invocazione di Boezio*, 3. cella, 9-12. ütem.

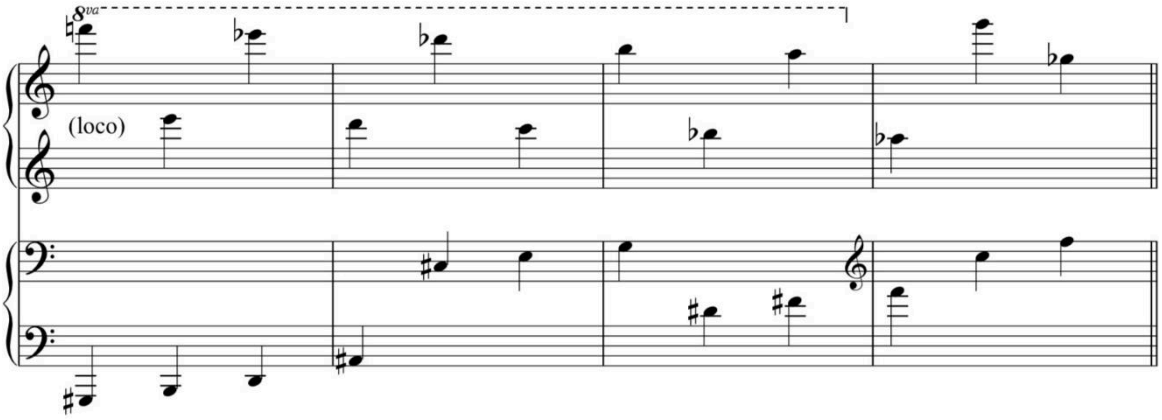


27. kottapélda, Dallapiccola, *Invocazione di Boezio*, 4. cella, 13-16. ütem.

10.18132/LFZE.2024.19

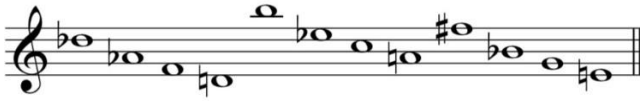


28. kottapélda, Dallapiccola, *Invocazione di Boezio*, 5. cella, 17-20. ütem.



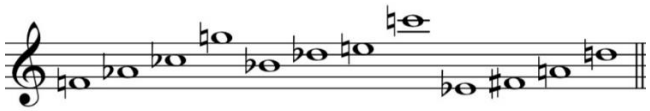
29. kottapélda, Dallapiccola, *Invocazione di Boezio*, 6. cella, 69-72. ütem.

Míg az első tételben a Preghiera-sor soha nem jelenik meg fordításban vagy transzponálva, addig az *Invocazioné*ban már más hangokról is indul a sor, valamint megfigyelhető, hogy hangismétlés csak akkor van, miután már a Preghiera-sor vagy annak fordítása egyben elhangzott. A sor a tétel elején először ereszkedve jelenik meg (30. kottapélda), majd a 4. ütemben az eredeti 12 hang szekunddal feljebb transzponálva szólal meg (31. kottapélda).



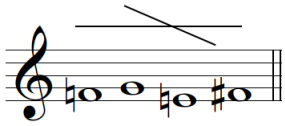
30. kottapélda, Preghiera-sor tükörfordítás 1-4. ütem.

10.18132/LFZE.2024.19



31. kottapélda, Preghiera-sor, 5-8. ütem.

A ¾-es ütemmutató miatt a tetratonok induló hangjai (*f-b-esz*) nem az első ütésekre esnek, emiatt úgy hat, mintha igazából ebben a tételben a Preghiera-sor négy tritonból állna, melyeknek kezdőhangjai – *f-g-e-fisz* – egy keresztmotívumot hoznak létre. (32. kottapélda)



32. kottapélda, croce-motívum.

Mivel ez a négy hang, valamint ennek transzpozíciói többször visszatérnek a tételben, ezért a hangoknak keresztalakú elrendezését a továbbiakban olaszul croce- (kereszt) motívumnak nevezem. A 12 hang eddigi háromszor négyes felosztását négyszer hármasra alakítja Dallapiccola, amelyet még egyértelműbben jelez a háromhangonkénti kötőívek kiírásával. (21. kottapélda) Ebben a négy ütemben a croce-motívum is sokkal hangsúlyosabban van jelen. A második zongora szólam ütem első ütésein az oktávban megszólaló *f-g-e-fisz* hangok nem részei a hármas kötésnek, továbbá tenuto jeleket írt a szerző a főhangok fölé, így azok jobban kiemelkednek a zenei szövetből. A 21. ütemig tartó részben, amit értelmezhetünk az (A) szakasz bevezetőjének is, csak a két zongora, valamint a cintányér *ppp tremolo* szól, ezáltal lehetőség nyílik arra, hogy a Preghiera-sor, valamint a croce-motívum transzparensen meg tudjon jelenni és mindenki számára hallható legyen. Ebben a 20 ütemes bevezető szakaszban öt különböző cella jelenik meg, ezek képezik a további részek alapköveit.

A *Dies irae* első nyolc hangja a 21-28. ütemig szólal meg először a két hárfán és timpanin unisono, innentől kezdve az A szakasz végéig, vagyis a 132. ütemig, a gregorián dallam fogja a formát szervezni. Dallapiccola mindig beleírja a partitúrába a *Dies irae* szövegét igazodási pontként. Itt találkozunk először a croce-motívum tükörfordításával, ha összeolvassuk a második zongora szólam utolsó hangjait (*c-b-cisz-h*). A 21. ütemtől a hárfák és a timpani szólamok fölött a zongorák négy oktávon keresztül ereszkednek, hogy utána négy ütemig ismét emelkedjen a két zongora szólam. A következő 20 ütemes szakaszt, ami a 29-48. ütem végéig tart, az 5., 1., 2., 3., majd újra az 1. cellákból építi fel Dallapiccola. A gregorián

10.18132/LFZE.2024.19

ének második sora, *Solvet saeclum in favilla*, a 37. ütemben jelenik meg az első és második hárfán, valamint a timpanin, de ezután nem a harmadik sora következik a versnek, hanem a 49. ütemben előről kezdődik. Ebben a zenei részben, ami a 80. ütemben fejeződik be, a teljes első versszaka megszólal a *Dies irae*nek. A hárfákon unisono *asz*, a vibrafonon *f-c* kvinten kezdődik a tónus. Alfredo Casella[109] *La tecnica dell'orchestra contemporanea* című hangszerelés könyvében azt írja, hogy a vibrafon „költői szépséget kölcsönöz" a hangzásnak.[110] A 49-56. ütemekig halljuk először a gregorián dallam megharmonizálását, ahol a két hárfa végig az akkordok tercét játssza, és az alábbi harmóniamenet szólal meg: f-moll, e-moll, F-dúr, d-moll, E-dúr, c-moll és két D-dúr akkord. A zongorák ezalatt az első és második cellákkal próbálják komplexebbé tenni a konszonáns harmóniasort. Szintén ennél a résznél, a 45. ütemben *a*, *g* és *d*, majd az 57. ütemtől *asz*, *esz* és *b* hangokon szólal meg először a xilofon, egymástól pontozott fél szünetnyi távolságra. Saint-Saëns *Danse macabre*-ja óta a fülünk a xilofon hangját a halállal és egyfajta közelgő veszedelemmel köti össze. Ezután a négy ütemes beékelés után következik a *Solvet saeclum in favilla* szövegrész másodszor az első zongorán és a második hárfán, hogy egy újabb négyütemes átvezetés után a tónus utolsó sora, *Teste David cum Sybilla* és a 79. ütemben elinduló hárfa glissandóval a 83. ütemben érjen véget ez a nagy zenei formaszakasz. Ez az ütem nagyban megközelíti az aranymetszés pontot és a következő 49 ütemet már a tétel lecsengéseként értelmezhetjük. A *Dies irae*-dallam – bár Dallapiccola itt már nem írja a szöveget a tónust megszólaltató hangszerek szólama alá –, továbbra is a formát szervező elem. 10 ütem timpani, zongora és hárfa átvezető után, a 93. ütemben a második zongorán és első hárfán szólal meg a vers első sora kvint párhuzamban, a következő taktusban csak a hárfán, pontozott negyeddel eltolva, majd ismét a zongora szólam veszi át a dallamot. A 101-108. ütemig a *Dies irae, dies illá*t meg is harmonizálta a szerző: f-moll, C-dúr, f-moll, D-dúr, E-dúr, C-dúr, D-dúr és d-moll. A vibrafonon újra megjelenik a dallam, majd a két hárfával együtt kánonban is a 117-129. ütemig. Az utolsó hat ütem egyszerre zárja az (A) és indítja az új, (B) szakaszt. A Preghiera-sor felbontva az első zongorán a 127. ütemtől folyamatosan halkulva szól, a 130. ütemben pedig megjelenik a gregorián dallam a harangokon. Az *f* hangról induló tónus utolsó hangja már az új zenei formarész első ütemében hallható. És ahogy az (A) szakasz első részét kötötte össze egy hárfa glissandóval Dallapiccola a forma terület codájával, ugyanúgy egy gyors, kromatikus futammal kapcsolja össze az (A) és (B) formaegységeket is.

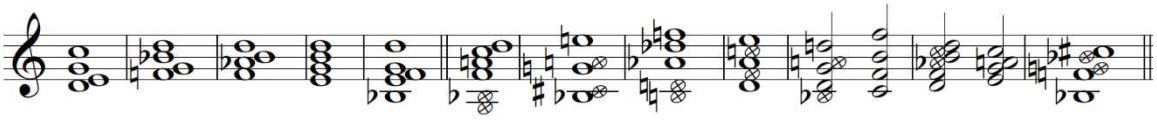
[110] Casella *A kortárs hangszerelés technikája* című könyve 1950-ben jelent meg, így az nem szolgálhatott forrásként Dallapiccola számára 1938-ban. A személyes barátság révén elképzelhető, hogy Casellával hangszerelési kérdésekről értekezhettek.

10.18132/LFZE.2024.19

Az 51 ütemes (B) szakasz négy, közel azonos hosszúságú részre tagolódik. Itt szólal meg a tételben először a négyszólamú nőikar, akik hol polifón, hol homofón szerkesztésben éneklik Boezio szövegét. Dallapiccola a 133-157. ütemig a vers első két sorát, a 158. ütemtől a 176. ütemig a második két sorát zenésíti meg, majd a fennmaradó hét ütemben a négyszólamra osztott kórus csak a *Felix* szót énekli.

Felix qui potuit boni	Boldog, ki megláthatja
fontem visere lucidum,	a jóság fényes forrását,
felix qui potuit gravis	boldog, ki le tudja rázni
terrea solvere vincula.	a Föld nehéz terheit.

Talán a legszembetűnőbb ebben a részben a folyamatos ütemmutató váltás, valamint a legtöbbször tömbszerű akkordokból álló zenekari kíséret. Az (A) szakasz halk, folyondár zenéje után a zongorák, hárfák unisono, valamint a kórus fortissimo robbannak be a 133. ütemben. Ebben a részben Dallapiccola 5+7 ütemre bontható harmóniasorokat komponált, és ezek képezik a (B) szakasz formájának alapját. A csillaggal jelölt hangok a zenekarban megjelenő hangok. (33. kottapélda)

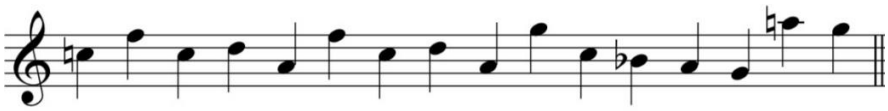


33. kottapélda, Dallapiccola, *Invocazione di Boezio*, harmóniasor, 133-145. ütem.

Mindegyik formai részben a kórus szólamszámai eltérőek, míg az első (I.) és negyedikben (I.v) négy-, addig a másodikban (II.) kettő-, a harmadikban (III.) háromszólamú faktúra jön létre. Először egy négyszólamú, hatütemes imitációval indul az első formai rész, ezt követi egy homofón, kilencütemes szakasz. Ennek a kettőnek a sorrendje a negyedik formarészben felcserélődik, így egyfajta palindrom jön létre a B szakaszban. Az első négy ütemben az 5/4-et a kórus és a zenekar között mindig ellentétesen osztja, amikor az énekes szólamok 2+3-ra bontják az ütemet, a hangszerek 3+2-re. Ez egy folyamatos mozgást eredményez a hangzásban. A következő 12 ütem, a (II.) formarész (146-157. ütem), csak itt jelenik meg a gregorián tónus a (B) szakaszban a harangokon. A szerző *sempre ff* dinamikát kér az összes előadótól, majd a 152. ütemtől tovább erősödik a hangzás (*cresc[endo]. ancora*), hogy a 157. ütemet egy kulmináló *sfff*-val érje el. Mivel a nőikar kétszólamúvá válik 12 ütem erejéig, ezért az imitációjuk is jobban kiemelkedik a zenekari szövetből. Az eddigi tömbszerű akkordokból felépülő kíséret után, a zenekarban egyenletes nyolcad mozgás kezdődik, aminek

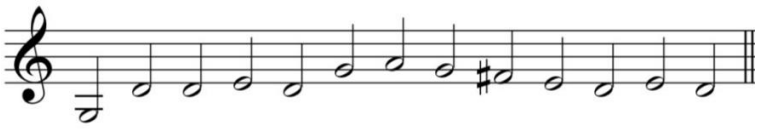
10.18132/LFZE.2024.19

alapját egy 12 hangból álló dallam adja, amit Dallapiccola a nőikar ellenpontjaként használ. (34. kottapélda)

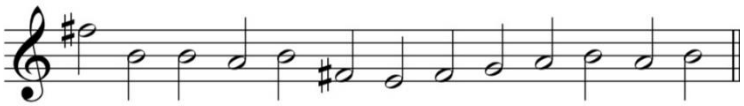


34. kottapélda, Dallapiccola, *Invocazione di Boezio*, vibrafon, 150-152. ütem.

Ahogy a Preghiera-sornak, ennek a dallamnak is megtalálható a tükörfordítása a 150. ütemben, ahol a hárfákon és a zongorákon transzponálva is megjelenik a 12 hang és ezeket kánonként használja ebben a szakaszban. Ez a formarész a 157. ütemben éri el a tetőpontot. Lassítást kér a zeneszerző, annak érdekében, hogy a záró *fff* akkord lecsengését biztosítsa és a (III.) formai egység *molto p* indulhasson. Új metrumszámot is előír, az eddigi 138=♩ helyett a negyedhangot 120-as tempóig kell lelassítani. A (B) szakaszban ez a harmadik rész a legnyugodtabb. A következő szerzői utasításokat írja a partitúrába: *più tranquillo, dolcemente, melodicamente*. Az előző részhez hasonlóan ismét egy új dallamot konstruál Dallapiccola (35. kottapélda), ami csak a zenekarban jelenik meg. Ennek a dallamnak a tükörfordítása is megszólal a 161. ütemtől a második zongora szólamában (36. kottapélda).



35. kottapélda, Dallapiccola, *Invocazione di Boezio*, 158-168. ütem.



36. kottapélda, Dallapiccola, *Invocazione di Boezio*, 161-164. ütem.

A Boezio idézet harmadik és negyedik sora kerül itt megzenésítésre, ami a földi terhek alól való felszabadulásról szól. Emiatt a dramaturgiai fordulat miatt lesz a zene ezen a ponton lassabb és nyugodtabb. A kórus háromszólamúvá válik és a zenekartól független, reális imitációként énekli a szöveget. Ugyan mindkét dallam – a kórus és a zenekar – fellépő kvinttel indul, további hasonlóságot nem mutatnak egymással. A 167-168. ütemben homofónná válik a kórus, folyamatosan halkul, jelezve ezzel a formarész végét. Ugyanitt megjelenik a timpanin és

10.18132/LFZE.2024.19

az első hárfán a Preghiera-sor jellegzetes szűkített hármashangzattal kezdődő kivágata emelkedve, illetve az első zongorán és vibrafonon ereszkedve. A nagydob kétütemes erősödő majd elhalkuló tremolója, ahogy Berlioz is írta hangszerelés könyvében, megerősíti a zenekari szövetet, egyben drámai töltetet is kölcsönöz neki.[111] A következő (I.v) formai szakasz az elsőhöz hasonlóan egy hirtelen *sff* kezdődik. A (II.), valamint a (III.) szakaszok 4/2-es, egyenletes lüktetése után, a 169. ütemtől induló új formaegységben folyamatosan váltakoznak az ütemmutatók és ezzel együtt a súlyozás is. A horizontális szerkesztés után a zene vertikálissá válik, tömbszerű harmóniák kísérik az ismételten négyszólamú, kezdetben homofón kórust. A *Felix* szót imitációként zenésíti meg a szakasz utolsó hét ütemében, ahol a szólamok belépésének sorrendje, valamint a kezdőhangok megegyeznek a 133-138. ütemig történő megszólalással. Az (I.) formarészben bemutatott, tizenkétütemes, 5+7 ütemre tagolható harmóniasort használja Dallapiccola itt is, annyi különbséggel, hogy először a 139-145. ütemig tartó hétütemes akkordmenet kerül előre, és ezt követik a 177. ütemtől a 133-139. ütemekben megszólaló harmóniák. Az *Invocazione* középső szakaszt oly módon alakította a zeneszerző, hogy az egy zárt egységet alkosson a két szélső formarész között, ezért egy lazábban szerkesztett zenei palindromot komponált. (10. táblázat)

szakasz	I.		II.	III.	I.v	
ütem	133-138.	139-145.	146-157.	158-168.	169-176.	177-183.
szerkesztés	polifón	homofón	polifón	polifón	homofón	polifón
szöveg	*Felix* szó	*Felix qui potuit boni fontem visere lucidum*		*felix qui potuit gravis terrea solvere vincula*		*Felix* szó

10. táblázat. Az *Invocazione di Boezio* (B) formarészének palindrom szerkezetű felépítése.

A harmadik (Av) formai rész az (A) részben már megismert cellákból épül fel, de Dallapiccola a cellákból készült nagyobb egységek sorrendjét itt felcseréli. (11. táblázat)

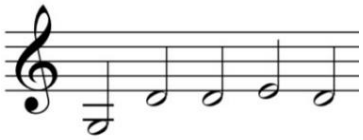
Av (ütem)	184-203.	204-219.	220-261.	262-293.	294-302.	303-320.
A (ütem)	1-20.	21-36.		93-124.	9-16.	

11. táblázat. Az *Invocazione di Boezio* két analóg részének (A, Av) összehasonlító térképe.

[111] Hector Berlioz: *Treatise on Instrumentation*. (Mansfield Centre, CT: Martino Publishing.) 391.oldal

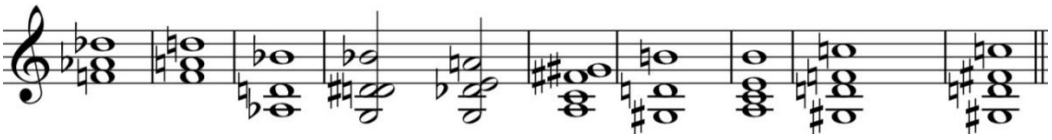
10.18132/LFZE.2024.19

Újra *Prestissimo (Iº Tempo)*, *ppp* zeneszerzői utasítás és a ¾-es ütemmutató is visszatér. Ez a záró formarész nem tökéletes másolata az elsőnek, Dallapiccola több helyen változtatott a hangszerelésen, valamint a legnagyobb különbség itt a kórus megjelenése, akik a 216. ütemtől kezdve unisono énekelnek. Boezio szövege három részre bontva jelenik meg. A vers első két sora a 199. ütemig, a második fele a 286-310. ütemig hallható a kórustól. A köztes szakaszban fragmentumokként csak a *Felix* szót emeli ki a szövegből megzenésítésre. Ezt az öt hangot, a *Felix* szóra, a továbbiakban motívumként fogja használni Dallapiccola ebben az (Av) formarészben. (37. kottapélda)



37. kottapélda, Felix-motívum.

Az első 16 ütem háromrétegű. A legfelső réteg a homofón, négyszólamú kórus, saját harmóniamenetével (38. kottapélda), a középső a két zongorán megszólaló Preghiera-sor és a belőlük alkotott cellák, és az alsó, a *Dies irae* dallam unisono a hárfákon a nagy- és kontraoktávban.



38. kottapélda, Dallapiccola, *Invocazione di Boezio*, 184-199. ütem.

Dallapiccola itt már nem írta a gregorián tónus szövegét a szólamok alá, annak ellenére, hogy ez egy eltérő elem az (A) részhez képest. A 204. ütemtől induló szakasz tökéletes másolata az (A) formarészből ismert zenei szövetnek a kórussal kiegészülve, akik először kvintben, majd szeptimben énekelnek. A 216. ütemben az alt szólam a (B) szakasz 158. üteméből megismert dallamot énekli a *Felix* szóra *f* hangról kezdve. A következő szakaszban (220-261. ütem) az eddigi motívumok torlódását figyelhetjük meg. A zongorákon nyolcad mozgásban ismételten megjelennek az első nyolc ütemben bemutatott Preghiera-sorok, a vibrafonon a *Dies irae,* a hárfákon pedig a Preghiera-sor első tetratonja *asz*-ról, majd ereszkedve *c*-ről megharmonizálva szólal meg. A 220. ütemben *f* hangról kezdődő *Dies irae* – aminek a teljes dallama elhangzik – a 253. ütemben ér véget. Ezt a 34-ütemes dallamot kettő, négyütemes beékeléssel szakítja meg

10.18132/LFZE.2024.19

a 228-231. valamint a 240-243. ütemekben. A vibrafonon induló dallamot a 232. ütemben az első zongora és a második hárfa veszik át, a 244. ütemtől négy taktuson keresztül a timpani és a hárfa viszik tovább, hogy a 253. ütemben az első zongora visszacsatlakozásával együtt érjen véget a tónus. Az első beékeléskor a szopránok a Felix-motívumot éneklik, a másodiknál a 69. ütemben bemutatott 6. cella szólal meg. Az egész *Canti*ban ebben a szakaszban hallható először a *Dies irae* dallama tükörfordításban a 250-257. ütemig a második hárfán és a xilofonon, miközben a 79. ütemben bemutatott 7. cella. A szakasz a nőikar *dolcissimo gisz* hangról induló Felix-motívumával, valamint a timpani egyenletes negyedekben mozgó, szívdobogást imitáló cisz hangjaival ér véget. Az (Av) formarész negyedik szakasza a 262. ütemben indul és a 283. ütemben ér véget. Ebben a szakaszban, ahogy azt a 9. táblázatban láthattuk, az (A) formarész 93-124. ütemig tartó zenei szakasza ismétlődik meg kisebb változtatásokkal a hangszerelésben. Új elem a 274. ütemben kezdődő *Dies irae* kivágat *b* hangról az első hárfa szólamban. Szintén változtatás a szakasz első megjelenéséhez képest a nem hangolt ütőhangszereken megjelenő tremolók, amik további feszültséget kölcsönöznek a hárfákon megszólaló, harmonizált gregorián dallamnak. Az utolsó előtti szakasz a 294. ütemben indul, itt a 9-16. ütemig bemutatott cellák jelennek meg kiegészítésekkel. A *Dies irae* tükörfordítása a két hárfán, valamint a vibrafonon szólal meg a folyamatos timpani tremolo fölött. Ahogyan az első tétel 16. ütemében, úgy itt is megszólal a „vészharang" a 288. ütemben egy kvarttal feljebb, *f* hangról, majd a 302. ütemben *c*-ről. A tételben a 286. ütemben énekel utoljára a kórus, Boezio szövegének második felével – *Felix qui potuit / gravis terrae solvere vincula*. Dallapiccola nagy dramaturgiai jelentőséget tulajdonított ennek az utolsó kórusdallamnak. A következőt írta a partitúrába: *ppp; a bocca semichiusa (appena pronunziato) molto sereno,*[112] ezzel azt a drámai szituációt szándékozott kifejezni Dallapiccola, hogy Boezio elfogadta sorsát, és nyugalommal várja a halált. Ezek a szerzői utasítások teljes mértékben operaszerzői gondolkodásra utalnak, melyek hiányoztak a *Preghierá*ból. A 302. ütemben a timpani újra egyenletes negyedhangokat játszik, amik hiányossá válnak a 313. ütemtől. A fölötte megjelenő lassuló, és halkuló *fisz* szűkített szemptim- valamint C-dúr akkorddal ér véget a tétel.

Mila De Santis tanulmányából megtudhatjuk, hogy ezt a tételt Dallapiccola többször átdolgozta, és az a verzió, ami jelenleg kiadásban megjelent, nem a végleges, és a különböző vázlatok csak kéziratként találhatóak meg az archívumban. Az első verzió a 313. ütemben ért véget, itt Dallapiccola fekete tollal a „fine" szót írta a partitúrába, amit eltüntetett, majd aláírás és dátum (Firenze, 1940. március 22.) követte. Egy következő dátum – 1940. május 5. – és

[112] ppp; félig zárt szájjal (éppen csak kimondva) nagyon derűsen

10.18132/LFZE.2024.19

további javítások is találhatóak az autográf kottában, amit végül a nyomtatásba kerülő harmadik dátum követ: 1940. július 14, Covigliaio. Az utolsó záróbejegyzés három hónappal későbbi: „A partitúrát átdolgozta 1940. október-novemberében Padovában/Firenzében". Ugyan a júliusi változatot mutatták be és a kompozíciót a nagyközönség azóta is az akkori változattal ismeri, de fontos tudnunk, hogy Dallapiccola számára az októberi verzió képviseli az *Invocazione* végleges formáját.[113]

4.2. *Congedo di Gerolamo Savonarola*

Premat mundus, insurgant hostes, nihil timeo	A világ elnyom, ellenségek emelkednek, nem félek semmitől
Quoniam in te Domine speravi,	Mert benned bízom, Uram,
Quoniam Tu es spes mea,	Hiszen te vagy a reménységem,
Quoniam Tu altissimum posuisti refugium tuum.	Mivel magasra helyezted menedékedet.[114]

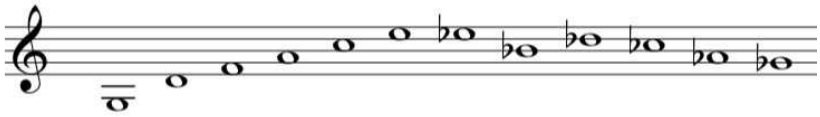
A 99 – háromszor 33 ütemből álló harmadik tételnek hármas tagolása tökéletesen illeszkedik a *Canti di prigioniá*nak Dallapiccola által felépített nagyformájába. Ahogy a korábbi tételekben, a *Congendo di Gerolamo Savonaroláb*an (továbbiakban *Congedo*) is a szöveg szervezi és képezi a forma alapját. Az (A) formarész az 1-32. ütemig, a (B) a 33-66. ütemig, a (C) pedig a 67-98. ütemig tart. A tétel 98 ütemből áll, de szükség volt egy extra ütemre, hogy a tétel pontosan 99 ütemből tudjon felépülni, ezért Dallapiccola az egész tétel elejére egy 0. ütemet komponált. Ez a 0. ütem felütésként szolgál, valamint megteremti az egész *Congedo* atmoszféráját. A *Canti* harmadik tételét a *Preghiera di Maria Stuarda* után majdnem két és fél évvel később, 1941. október 13-án fejezte be a zeneszerző. Az eltelt idő alatt az első tétel tizenkétfokúságát, valamint a *Boezió*ban bemutatott palindromformát Dallapiccola továbbfejlesztette.

A 0. ütemben a folyamatosan erősödő és ritmikailag gyorsuló (negyed, triola, kvintola, szeptola) zenekari bevezető után a kórusban, valamint a zongorákon megszólaló első unisonót kinyilatkoztatásnak érezhetjük. Az első timpanin a bevezető ütemben az *e-b* szűkített kvint tovább fokozza a feszültséget. Beethoven *Fidelio* című operájában a második felvonásának elején szintén egy tritónuszt (*esz-a* bővített kvart) használ Florestan szenvedéseinek, az elnyomásnak és a börtönnek megfestésére, ez szolgálhatott példaként Dallapiccolának a saját,

[113] Mila De Santis: „Per lo studio dei processi creativi di Luigi Dallapiccola. Primi appunti sulle carte musicali dell'Archivo Contemporeano »Alessandro Bonsanti« di Firenze." *Revista de Musicología* 16/2 (1993.): 1005-1021. 1013.
[114] saját fordítás

10.18132/LFZE.2024.19

rabságról szóló oratóriumához. Ebben a taktusban két harmónia – e-szűkített hármas és *b* szeptim akkord – szólal meg egyszerre. A számozott 1. ütemben lép be a kórus fortissimo és unisono a vers első sorát énekelve. Ezekben a taktusokban jelenik meg az első, Reihe, ami nem a Preghiera-soron vagy annak kivágatán alapul. Így jön létre a Congedo-sor, amely a következő hangokból áll: *g-d-f-a-c-e-esz-b-desz-cesz-asz-gesz* (39. kottapélda)



39. kottapélda, Congedo-sor, 1-3. ütem.

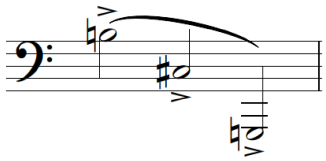
Ezután a bevezető után indul egy nagyobb egység az A formarészben, ami a 14. ütemig tart. Savonarola szövege párhuzamosan fut a megharmonizált *Dies irae* dallammal, aminek basszusában először a *Dies irae, dies illa* alatt, a Preghiera-sor első tetratonja szólal meg emelkedve majd ereszkedve. A kórus második megszólalásakor az ereszkedő tetraton hangjai jelennek meg, a zenekarban pedig a 0. ütemhez hasonlóan egy ritmikai gyorsulás figyelhető meg (triola, kvartola, kvintola). A szerzői utasítás szerint ezt az ütemet gyorsabban kell játszani és furioso, mint afféle dühös felkiáltást. Erre a tételre jellemző, hogy sokkal több a belső tempó változás, sokkal drámaibb, dramaturgiailag jobban felépített az első tételhez képest, ahol a szakaszok végén kiírt lassításokon kívül nem található új, tempó módosításra történő utalás. Dallapiccola drámai kifejezést szolgáló eszköztára is gazdagodott az évek során, a *Congedó*ban még inkább operaszerzőként tekint a megzenésítendő szövegre.

A korábbi tételekben a gregorián szekvencia első versszakának megzenésítésénél a dallam nem modulált, még akkor sem, ha egy-egy verssor közé más zenei szövetet ágyazott is be Dallapiccola. Ezt a *Boezio* 21-81. ütemig tartó szakaszában megfigyelhetjük, ahol a tónus végig g-dór szerint kerül lejegyezésre. A *Canti* harmadik tételében a gregorián első sora *gesz* (esz-dór), a *Solvet saeclum* sor *esz* (c-dór), a *Teste David* pedig *fisz* (disz-dór) hangról indul. A tételben a későbbiekben is megszólal a *Dies irae*, néha a teljes első versszak, néha csak az első sor.

A 6. ütemben a kórus ismételten unisono lép be a vers első sorával, és a 11. ütem végéig a Congedo-sor mind a 12 hangja megszólal. Ezt sor egyik variációjaként értelmezhetjük. Ezután még háromszor hangzik el a *nihil timeo* szöveg, egyre erősödve. Ennek az átvezető résznek a tetőpontja a 14. ütem, ahol először szólalnak meg a harangokon *f-e-f-d* hangok. Ebben az ütemben találkozunk először a zongorákon és a hárfákon megjelenő új zenei motívummal, egy

10.18132/LFZE.2024.19

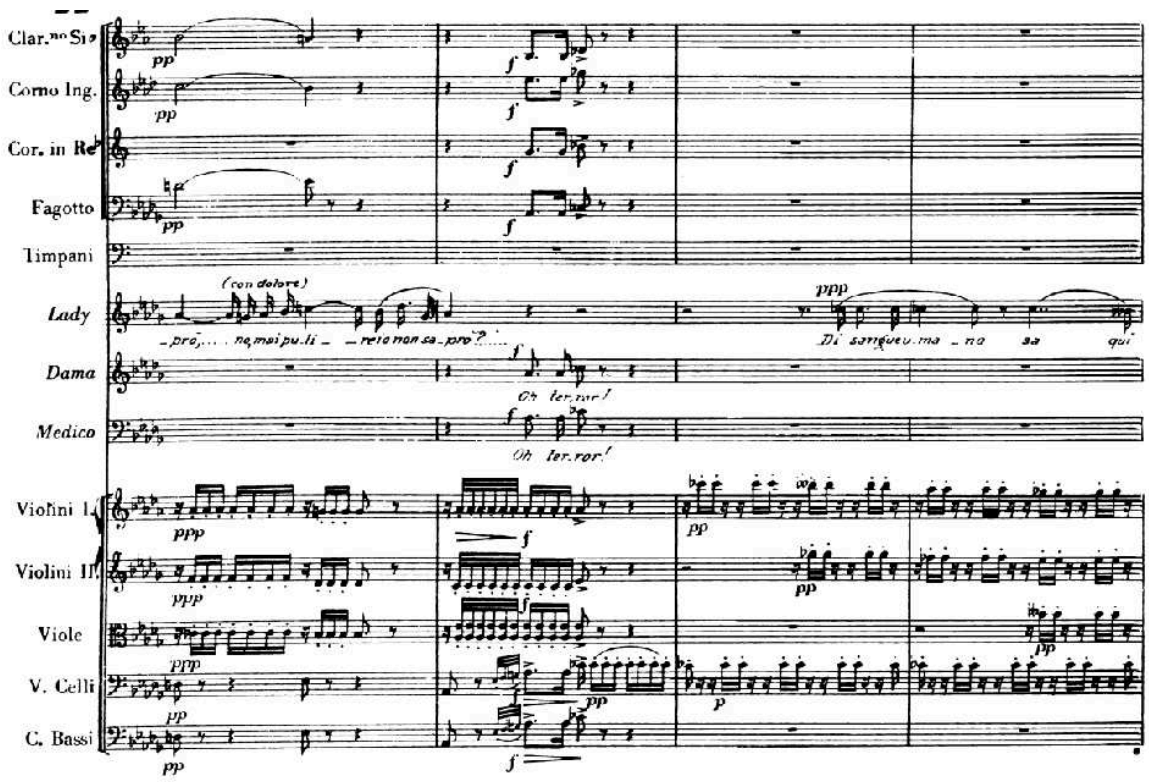
ereszkedő tritonnal (*h-cisz-g*) (40. kottapélda), ami a 15. ütemtől induló zenei szakasznak a legfontosabb építőköve lesz.



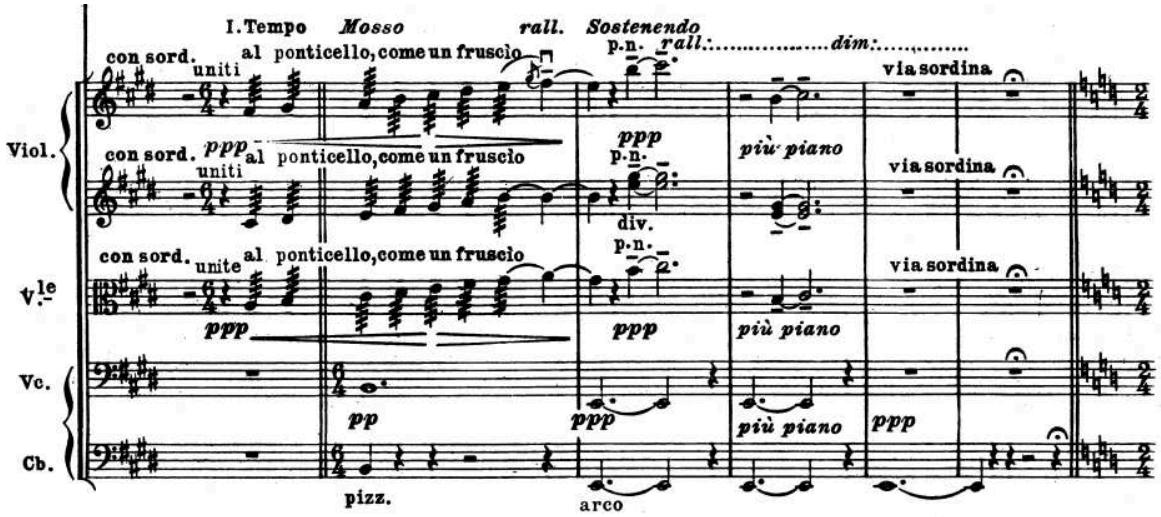
40. kottapélda, Dallapiccola, *Congedo di Gerolamo Savonarola*, 14. ütem.

A következő 18 ütemben Dallapiccola továbbra is csak Savonarola első mondatát zenésíti meg, amit két részre bont. Az első hét ütemben a *Premat mundus, insurgant hostes*, majd a 22. ütemtől a 32. ütem végéig a *nihil timeo* szavak hangzanak el. Dallapiccola az eddigi homofónia után polifón szerkeztésre vált mind a kórusban, mind a zenekarban. Minden belépés egy dinamikai fokozattal erősebb az előzőnél (*p-mp-mf-f-ff*), amit még ki is egészít az *un poco agitando e crescendo (con angoscia)* zeneszerzői utasítással is. A tetőpontot a 19. ütem második ütésén éri el, hogy utána mindenki együtt halkuljon mezzoforte dinamikáig és lassuljon a Tempo I-ig. (𝅗𝅥=40-42). A dinamikai erősödés alatt a legmeghatározóbb zenei jelenség a *c-g* tremolo a zongorákon, a timpanin és a nem hangolt ütőhangszereken (nagydob, tam-tamok, lengőcin). Az első tétel 40-43. ütemig tartó szakaszához hasonlóan, Dallapiccola itt is folyamatosan változtatja a félkotta duola- vagy triolakénti osztását, ami a *c-g* kvint tremolóval együtt a középkori polifonikus hangzás érzetét teremti meg. A korábban bemutatott *h-cisz-g* triton a 17. ütem utolsó félkottáján indul és válik a leghallhatóbb motívummá a zenekarban. Az első tételben szintén megtalálható egy három hangból álló zenei motívum (*g-a-b*), aminek folyamatos ismétlődéséből fakadóan a súlyérzet megváltozik a zenekarban, ahogyan itt is. Ezzel párhuzamosan ismételten megjelenik a harangokon a *Dies irae* dallam témafeje augmentálva, valamint a Preghiera-sor két tetratonja a xilofonon és az első zongorán. A következő 11 ütem egy folyamatos halkulás, aminek minden pillanata pontos dinamikai jelzésekkel szabályozott (*mf-mp-p-pp-piú pp-ppp-piú ppp*). Az olasz zeneszerzők közül először Verdi partitúráiban találkozhatunk hasonlóan precíz kérésekkel, amiket Puccini is adaptált saját műveibe. (41-42. kottapélda)

10.18132/LFZE.2024.19



41. kottapélda, Verdi, *Macbeth*, 4. felvonás, No.19 Gran Scena del Sonnambulismo.

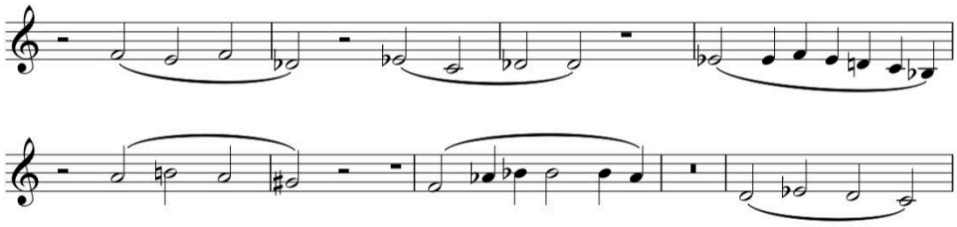


42. kottapélda, Puccini, *Tosca*, 1. felvonás, 39. ciffer után 8-13. ütemek.

Ezek a lejegyzések mutatják, hogy Dallapiccola zeneszerzői gondolkodásának középpontjában mindig is a szöveg drámai ábrázolása állt. A kórusszólamok belépési sorrendje azonos az előzőhöz – basszus, tenor, alt, szoprán –, annyi különbséggel, hogy a polifónia csak négy ütemig tart, nem terjed ki a teljes szakaszra. Ennek oka az lehet, hogy a szövegérthetőség

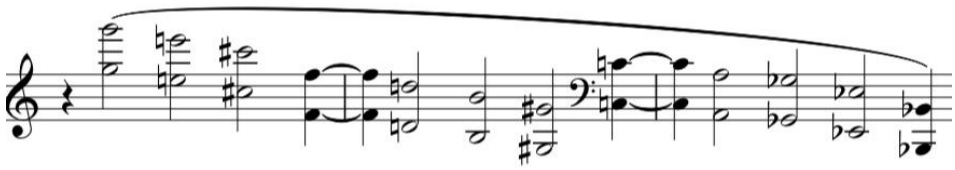
10.18132/LFZE.2024.19

egy polifón szerkesztésben sérül, főleg, ha ezzel párhuzamosan a zene halkul. A kórus zenekari ellenpontja a *Dies irae* gregorián dallamból kialakított kánon, aminek az első sora megszólal az első zongorán teljes egészében, szünet nélkül *b* kezdőhangról, és a második hárfán fragmentálva *f* hangról. A hárfa dallamának nemcsak a töredezettség a sajátossága, hanem az is, hogy a tónus tonalitása egy soron belül többször is változik. (43. kottapélda)



43. kottapélda, Dallapiccola, *Congedo di Gerolamo Savonarola*, 22-30. ütem.

A *Dies irae* kánon végével párhuzamosan először hallható transzparensen a 28. ütemtől kezdődően a Preghiera-sor mind a 12 hangja ereszkedve, *g* hangról, oktávban. (44. kottapélda)



44. kottapélda, Dallapiccola, *Congedo di Gerolamo Savonarola*, 28-30. ütem.

A szakasz rövid, négy ütemes codája a 29. ütemben kezdődik az alt szólam emelkedő terceivel (*f-asz*, *fisz-a*, *gesz-b*) a *nihil timeo* szavakra, ami a harmadik megszólalás végén egy *f-c* kvintre oldódik, ezzel fejezve be az első, 33 ütemes (A) formarészt.

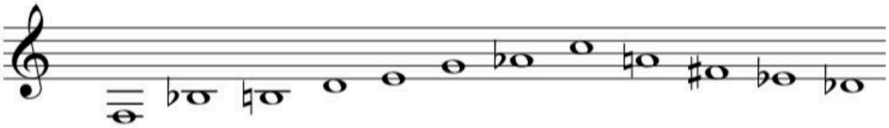
A *Congedo* középső, (B) formarésze a legfontosabb 33 ütem a tételben, Dallapiccola is „parte centralénak" nevezi a partitúrában, ahol Savonarola szövegének második és harmadik sorát zenésíti meg. Egy második tempót (Tempo II) ír ki (♩=58-60) és az eddigi felekben lévő mérőt a 4/4-es lüktetés váltja fel. Amíg a *Boezio* középső formarésze egy lazábban szerkesztett palindrom, az utolsó tétel (B) részének zenekara egy precízen kétszer 16,5 ütemre bontott palindrom. Dallapiccola ezt szaggatott vonalakkal jelzi is, valamint magyarázatot is ír a kórusszólamok alá.[115] Az ezen a ponton összesen 16 szólistából álló kórus zenei szövete ismét

[115] N.B. Dei tre canoni che si svolgono in questa parte centrale – alla 5ª, poi alla 4ª (Contr. e Sopr.); alla 5ª dim. ed in moto contrario (Bassi e Ten.); per moto retto e per moto retrogrado (strumenti) – all'ultimo dovrà esser dato un rilievo relativamente maggiore. (LD)

10.18132/LFZE.2024.19

imitációsan van szerkesztve, amit a zeneszerző három kánonra bont. A szólisták zenéje nem ad ki palindromot, ellentétben a tutti kórus 47-51. ütemig történő megszólalásával, ami pontosan 2,5+2,5 ütemre tagolható és egymás tükörképei. A nagy palindrom közepénél válik a zene a leghalkabbá (*ppp; mormorando*), de az egész formarészre jellemző, hogy a dinamika nem éri el a *pianó*t sem, végig a *pppp-pp* tartományon belül mozog. A *Preghiera* kezdetéhez hasonlóan a tenor és a basszus az *O Domine Deus* szavakat *pppp; parlato e assolutamente senza timbro* szólaltatja meg. A nyolc szólamra való osztás ellenére ebben az öt ütemben egyszer sem szól együtt minden szólam.

Ahogyan az (A) formarész elején, úgy itt is egy új Reihét konstruál Dallapiccola, ami egyben az első zongora szólamban található, a többi hangszer csak megerősíti és jobban hallhatóvá teszi. (45. kottapélda)



45. kottapélda, Reihe, 33-36. ütem.

Ez a sor képezi a háromszólamú zenekari kánon alapját. A belépéseket Dallapiccola kettősvonalakkal jelzi a partitúrában – 33. ütem, 37. ütem, 41. ütem. A (B) formarész a 66. ütemben ér véget, és ugyanebben az ütemben indul a (C) formarész a tutti tenor szólammal. Mivel a záró formarész ismételten Tempo I, ezért a 63. ütemben egy rallentandót ír Dallapiccola, amihez a következő megjegyzést, kiegészítést és segítséget adja: „N.B. Il »rallentando« dovrà essere graduato in modo che la seconda 𝅗𝅥 della batt. 66 sia asattamento uguale alla 𝅝 della batt. seguente."[116]

A (C) formarész zenéje jelentősen eltér a korábbiaktól, itt már csak a szöveg utolsó sorát zenésíti meg Dallapiccola. A 67-98. ütemig tartó formarészt négy szakaszra és egy codára tudjuk bontani. (12. táblázat)

***Congedo* C formarész**					
szakasz	1.	2.	3.	4.	coda
ütem	67-72	73-78	79-87	88-92	93-98

12. táblázat. A *Congedo di Gerolamo Savonarola* (C) formarészének felépítése.

[116] N.B. A „rallentando"-nak egyenletesnek kell lennie, oly módon, hogy a második félkottának a 66. ütemben pontosan meg kell egyeznie a következő ütem egészkottájával. (saját fordítás)

10.18132/LFZE.2024.19

A középső formarész 4/4-es lüktetése után ismételten a félkotta lesz a mérő. Az 1. szakasz legmeghatározóbb két motívuma a korábban megismert *h-cisz-g* ereszkedő triton, a zenekarban megjelenő transzponált verziója: *b-desz-g* és *g-b-f*. Az eltolt lüktetésű zenekari szövet felett a kórus folyamatosan a *quoniam Tu* szavakat ismételgeti üres kvintekben. A folyamatos crescendo tetőpontján indul a 2. szakasz, ahol a basszus és alt szólamok a tétel elején bemutatott Congedo-sor nagy szekunddal lejjebbi hangjaira éneklik el unisono Savonarola utolsó sorát, alatta, a 73-74. ütemben a zongorákon és a hárfákon a *Dies irae, dies illá*t harmonizálja meg – Desz-dúr, C-dúr, Desz-dúr, B-dúr, c-moll, Asz-dúr, b-moll, b-moll –, majd a 75. ütemben a Preghiera-sor ereszkedő tetratonja (*f-d-h-esz*) alatt hallhatóak konszonáns harmóniák (h-moll, fisz-moll, D-dúr, E-dúr). A szakasz második három ütemében a szoprán és tenor szólamok ismétlik meg a verssort az altokkal kiegészülve. Az általuk énekelt Reihe különbözik, nem transzpozíciója a korábbi kettő tizenkétfokú sornak, csak a dallam íve hasonló. Az alt szólam is megszólaltatja mind a tizenkettő hangot, de azok nem alkotnak – a *Congedo* kompozíciós értelmezése szerint – szabályos Reihét, mivel a három ütem alatt találunk hangismétlést. A kíséret alsó szólamában a Preghiera-sor mind a tizenkét hangja megszólal emelkedve, a 78. ütem utolsó félkottáján pedig megismétli a sor első tetratonját, gyors, nyolcad mozgásban. Ebben az utolsó ütemben kezdődő zenekari crescendo vezet át a 3. szakaszra, ami felépítésében és hangzásában több hasonlóságot is mutat az elsővel. Az osztott tenor belépés után a basszus hasonlóan a 68. ütemhez, itt is *f* hangon indul, majd követi az alt és a szoprán. Amíg az első szakaszban üres kvintek szólaltak meg a tenorban és az altban a belépéskor, addig itt kvart és szűkkvint hangköz hallható a szólamokon belül. A 81. ütemig a zenekari kíséret itt is az ereszkedő tritonokból épül fel, amelyek hangkészlete bővült a korábbiakhoz képest. A szakasz következő hat ütemében a palindrom komplex ellenpontjához hasonló zenei szövettel találkozunk. Dallapiccola itt is a vokális szólamokba írt nyilakkal segíti a tájékozódást, ahogyan azt korábban is tette a *Congedó*ban. Az előző tételekben nem találkoztunk hasonló bejegyzésekkel a zeneszerzőtől. Ebből látszik, hogy számára mennyire fontos volt, hogy az általa ebben az oratóriumban folyamatosan fejlesztett tizenkétfokú gondolkodás az előadók számára is világos és követhető legyen. Először a Congedo-sor tizenkét hangját fedezhetjük fel a 82. ütemtől kezdődően *fisz* hangról a tenor, egy hang erejéig a szoprán, majd az alt szólamban. Annak érdekében, hogy ez a három szólam között szétosztott sor hallható legyen, Dallapiccola a basszus szólamnak is a Reihe hangjait adta. Az eltérés a tétel elején megszólaló sorhoz képest az, hogy amíg a kezdő kvint lépést négy terclépés követi, addig itt a második nagyterc helyett kisszext lépéssel találkozunk. Ennek oka, hogy olyan magasságban kellene megszólaltatni a sort a lelépő szext nélkül, ami már kívül esik az énekelhető hangtartományon. A 85. ütemtől a

10.18132/LFZE.2024.19

basszus az előbb énekelt sort tükörfordításban szólaltatja meg, ehhez csatlakoznak a hárfák. A 81-82. ütemben a szoprán és tenor szólamok megszólaltatják a gregorián tónust is, úgy, hogy a 82. ütemben a tükörfordításával találkozunk az előző ütemben kezdődő dallamnak. A zenekarban a fentebb leírt két zenei szövetnek a kombinációja szólal meg. Az első és második zongorán unisono a teljes *Dies irae* első sora hallható a szakasz végéig megharmonizálva, amihez csatlakozik a vibrafon. A 82, 83, 84. ütemekben a Preghiera-sor ereszkedő tetratonjával egészül ki (*e-cisz-aisz-d*), amit a xilofon is megerősít. A 85. illetve 87. ütemben Dallapiccola Preghiera-sorának további két, emelkedő tetratonja hallható. A 82. ütemben induló, 2x3 ütemre osztható kis zenei szakaszban a hárfákon a basszus szólam hangjaival találkozhatunk. Az egyetlen hangszeres szólam, amelyik független a többi szólamtól, a harangok, amiken a gregorián dallam szólal meg diminuálva. A 4. szakasz egy folyamatos halkulás, aminek a zenei anyaga a korábban bemutatott skálákból, skála kivágatokból és motívumokból épül fel. A *diminuendo molto* utasítást Dallapiccola a *Rall[entando]. a poco a poco al Tempo II* utasítással egészíti ki úgy, hogy a 91. ütemre vonatkozóan pontosan meghatározza a tempót (♩=63). Ez a 4. szakasz két, korábban a *Preghierá*ban bemutatott motívumot is tartalmaz. Az egyik a 89. ütemben az első zongora szólamban a *d-f-asz-desz* akkord, ami a *Preghiera* negyedik ütemében szólal meg, mint a Preghiera-sor harmadik tetratonja, valamint szintén az első tétel 81-82. üteméből átemelt három hangból álló motívum, ami itt, a *Congedó*ban a 92. ütemben található. A tétel utolsó hat üteme, amit nevezhetünk codának, a Preghiera tetratonok használatán túl, a tétel (B) szakaszának nyolc hangból álló Reihe kivágatával is bővül. Ez a kivágat a 91. ütemben jelenik meg újra, hogy utána ezt a kupolás felépítésű, nyolchangú dallamot használja Dallapiccola kánonként a codában. A tétel a három tam-tam ütéseivel zárul.

10.18132/LFZE.2024.19

5. Összegzés

Luigi Dallapiccola a 20. századi egyetemes és az olasz zenetörténet egyik legkiemelkedőbb alakja. Disszertációmban igyekeztem bemutatni és elemezni fő művét, annak keletkezését, történelmi hátterét és a zeneszerző életében betöltött szerepét. A *Canti di prigionia* mindig is a zeneszerző egyik legfontosabb alkotása lesz, hiszen életének egyik sorsfordító időszakában született. Bár sokan úgy tekintenek a *Canti*ra, mint az első dodekafon kompozícióra Dallapiccola életművében, megfigyelhetjük, hogy valójában egy organikus fejlődés eredménye, mivel már korábbi alkotásokban is jelen van, ha nem is a teljes műre kiterjedően a tizenkét hang használata. Fontos látnunk, hogy a dodekafónia számára nem csak egy zeneszerzési technika, hanem egyfajta gondolkodásmód is volt mély filozófiai tartalommal. Gondolkodására nagy befolyást gyakorolt az irodalom, legfőbbképpen Homérosz, Dante, Proust és Joyce alkotásai. Ez a fajta humanista zeneszerzői attitűd kiemeli munkásságát és személyiségét kortársai közül.

Dolgozatom első fejezete a *Canti di prigionia* keletkezésével, a fasiszta Olaszország kultúrpolitikájával, valamint Dallapiccola fasiszta ideológiával való kapcsolatával foglalkozik. A második fejezetben igyekeztem *A fogság énekei*t megelőző főbb műveken keresztül (*Sei Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane*, *Tre Laudi*, *Volo di notte*) bemutatni a dodekafón fejlődést a zeneszerző műveiben, ezzel is megmutatva, hogy a *Canti* egy organikus fejlődés eredménye. Mivel a *Preghiera di Maria Stuarda* és a későbbi tételek komponálása között pár év eltelt, és ezidő alatt Dallapiccola zeneszerzési technikája fejlődött, úgy éreztem, hogy fontos az első tétel elemzésének egy külön fejezetet szánnom. Elemzésem alapját az általam Preghiera-sornak hívott dodekafón sor képezi. Ebben a fejezetben kerül bemutatásra a mű hangszerelése, valamint az önidézésen keresztül az oratórium kapcsolata az *Il prigioniero* című operával. A *Canti* második, illetve harmadik tételének részletes formai és harmóniai elemzését tartalmazza dolgozatom negyedik fejezete. Az újjonan kreált tizenkétfokú és egyéb sorok, apró zenei motívumok megjelenéseivel és használataival foglalkozik dolgozatom záró fejezete.

10.18132/LFZE.2024.19

Függelék

Luigi Dallapiccola műveinek listája
A csillaggal (∗) jelölt és **félkövérrel** szedett művekben jelen van az énekhang

∗***Fiuri de tapo*** (1924-26) három dal énekhangra és zongorára; szöveg: Biagio Marin [kiadatlan]

∗***Caligo*** (1926) énekhangra és zongorára; szöveg: Biagio Marin [kiadatlan]

∗***Due canzoni di Grado*** (1927) mezzoszoprán hangra, nőikarra és kamarazenekarra; szöveg: Biagio Marin [kiadatlan]

∗***Dalla mia terra*** (1928) négy dal mezzoszoprán hangra, vegyeskarra és zenekarra; szöveg: népszerű isztriai szövegek

∗***Due laudi di Fra Jacopone da Todi*** (1929) szoprán és bariton hangra, vegyeskarra és zenekarra [kiadatlan]

∗***La canzone del Quarnaro*** (1930) tenor hangra, férfikarra és zenekarra; szöveg: Gabriele D'Annunzio

∗***Due liriche del Kalevala*** (1930), tenor és bariton hangra, kamarazenekarra és ütőhangszerekre; fordítás: Paolo Emilio Pavolini

∗***Partita*** (1930-32) zenekarra (egy szoprán hanggal)

∗***Tre Studi*** (1932) szoprán hangra és kamarazenekarra; szöveg: *Kalevala*, fordítás: Paolo Emilio Pavolini

∗***Estate*** (1932) férfikarra; szöveg: Alkaiosz töredék, fordítás: Ettore Romagnoli

∗***Rapsodia*** (1932-33) énekhangra és kamarazenekarra; szöveg: Roland halála a *La chanson de Roland*-ból, fordítás: Giovanni Pascoli

∗***Sei cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane*** (1932-36) Első széria: vegyeskar kíséret nélkül; Második széria: két szoprán és két alt hangra (vagy 12 fős kamarakórusra – gyerekkarra) és 17 hangszerre; Harmadik széria: vegyeskarra és zenekarra

∗***Divertimento in quattro esercizi*** (1934) szoprán hangra, fuvolára, oboára, brácsára és csellóra; szöveg: 13. századi versek

Musica per tre pianoforti (Inni) (1935)

∗***Tre Laudi*** (1936-37) énekhangra és 13 hangszerből álló kamarazenekarra; szöveg: *Laudario dei Battuti di Modena*

10.18132/LFZE.2024.19

⁎***Volo di notte*** (1937-38) egy felvonás Antoine de Saint-Exupéry *Vol de nuit*-je alapján; libretto: Luigi Dallapiccola

⁎***Canti di prigionia*** (1938-41) *Preghiera di Maria Stuarda*: vegyeskarra és hangszeres együttesre; *Invocazione de Boezio*: nőikarra és hangszeres együttesre; *Congedo de Gerolamo Savonarola*: vegyeskarra és hangszeres együttesre

Piccolo concerto per Muriel Couvreux (1939-41) zongorára és kamarazenekarra

Studio (1942) zongorára, Niccolò Paganini *Capriccio n. 14* alapján

Marsia (1942-43) balett egy felvonásban Aurel M. Millos témájára

Frammenti sinfonici dal balletto „Marsia" (1942-43) zenekarra

Sonatina canonica (1943) zongorára, Niccolò Paganini *Capricci* alapján

⁎***Liriche greche*** (1942-45) fordítás: Salvatore Quasimodo; *Cinque frammenti di Saffo*: énekhangra és kamarazenekarra; *Due liriche di Anacreonte*: énekhangra, Esz- és A- klarinétra, brácsára és zongorára; *Sex Carmina Alcaei*: szoprán hangra és tizenegy hangszerre (una voce canenda, nonnullis comitantibus musicis)

Ciaccona Intermezzo e Adagio (1945) szóló csellóra

⁎***Rencesvals*** (1946) baritonra és zongorára; szöveg: három töredék a *La chanson de Roland*-ból

Due Studi (1946-47) hegedűre és zongorára

Due Pezzi (1947) zenekarra; a *Due Studi* zenekari átirata

⁎***Il prigioniero*** (1943-48) opera egy felvonásban prológussal; libretto: Philippe Auguste Villiers de l'Isle-Adam *La torture par l'espérance* és Charles Coster *La légende d'Ulenspiegel et de Lamme* nyomán Luigi Dallapiccola

⁎***Quattro liriche di Antonio Machado*** (1948) szoprán hangra és zongorára

Tre episodi dal balletto „Marsia" (1949) zongorára

⁎***Tre Poemi*** (1949) énekhangra és kamarazenekarra; szöveg: James Joyce (fordítás: Eugenio Montale), Michelangelo Buonarroti, Manuel Machado (fordítás: Luigi Dallapiccola)

⁎***Job*** (1950) egy szent ábrázolás (una sacra rappresentazione); szöveg: Jób könyve alapján a zeneszerző

Tartiniana (1951) divertimento hegedűre és kamarazenekarra Giuseppe Tartini témáira

10.18132/LFZE.2024.19

Quaderno musicale di Annalibera (1952) zongorára

⁎***Goethe-Lieder*** (1953) mezzoszoprán hangra és három klarinétra

Variazioni (1954) zenekarra; a *Quaderno musicale di Annalibera* átirata

Piccola musica notturna (1954) zenekarra

⁎***Canti di liberazione*** (1951-55) kórusra és zenekarra; szöveg: Sebastiano Castellio, *A kivonulás könyve*, Szent Ágoston

⁎***An Mathilde*** (1955) kantáta szoprán hangra és zenekarra; szöveg: Heinrich Heine

Tartiniana seconda (1955-56) két verzió: hegedűre és zongorára; hegedűre és kamarazenekarra

⁎***Cinque Canti*** (1956) bariton hangra és hangszerekre; szöveg: Jone di Ceo, Anonimus, Likümniosz, Alkmán, Ibükosz

⁎***Concerto per la notte di Natale dell'anno 1956*** (1957) szoprán hangra és kamarazenekarra; szöveg: Jacopone da Todi

⁎***Requiescant*** (1957-58) vegyeskarra és zenekarra; szöveg: Máté apostol, Oscar Wilde, James Joyce

Dialoghi (1960) csellóra és zenekarra

Piccola musica notturna (1960-61) kamaraegyüttesre

⁎***Preghiere*** (1962) bariton hangra és kamarazenekarra; szöveg: Murilo Mendes

Three Questions with Two Answers (1962) zenekarra

⁎***Parole di San Paolo*** (1964) énekhangra és hangszerekre; szöveg: Korintusiaknak írt I. levél

⁎***Quattro liriche di Antonio Machado*** (1964) szoprán hangra (zenekari változat)

⁎***Ulisse*** (1960-68) opera két felvonásban prológussal; libretto: Luigi Dallapiccola

⁎***Sicut umbra…*** (1970) mezzoszoprán hangra és négy hangszeres csoportra; szöveg: Juan Ramón Jiménez

⁎***Tempus destruendi/Tempus aedificandi*** (1970-71) vegyeskarra; *Ploratus* (szöveg: Paulino di Aquileja); *Exhortatio* (szöveg: Dermatus)

⁎***Ulisse. Suite dall'opera/A*** (1971) szoprán és basszbariton hangokra és zenekarra

⁎***Ulisse. Suite dall'opera/B*** (1971) három szoprán, mezzoszoprán, alt, tenor, basszbariton hangokra, kórusra és zenekarra

10.18132/LFZE.2024.19

⁎***Commiato*** (1972) szoprán hangra és kamaraegyüttesre; szöveg: Brunetto Latininek tulajdonítva

Zene dokumentumfilmekhez
Incontri con Roma (1948) 21 hangszerre; rendező: Vittorio Carpignano

⁎***L'esperienza del cubismo*** (1948) egy női hangra és 17 hangszerre; rendező: Glauco Pellegrini

Il miracolo della Cena – Le vicende del capolavoro di Leonardo da Vinci (1953); rendező: Luigi Rognoni

Átiratok, átdolgozások
Muszorgszkij – *Egy kiállítás képei* (1940) zongorára; kritikai kiadás

Monteverdi – *Il ritorno di Ulisse in patria* (1941-42) átirat és kivonat modern színpadra

Vivaldi – *Six Sonatas for Cello and Piano* (1955) cselló szólam és a basso continuo átdolgozása

Vivaldi – *Italian Songs of the 17th and 18th centuries* (1961) basso continuo átdolgozása

Muszorgszkij – *Egy kiállítás képei* (1972) zongorára; új kritikai kiadás

10.18132/LFZE.2024.19

Bibliográfia

Alegant, Brian: *The Twelve-Tone Music of Luigi Dallapiccola*. Rochester: The University of Rochester Press, 2010.

Ashby, Arved: „Schoenberg, Boulez and Twelve-Tone Composition as »Ideal-Type«." *Journal of the American Musicological Society* 54/3 (2011. ősz): 585-625.

Bell, Emily A.: *Expressionism in Italian Music and Art in the Nineteenth and Twentieth Centuries.* MA disszertáció. Florida: University of Florida, 2013.

Burdett, Charles: *Journeys Through Fascism: Italian Travel-Writing between the Wars*. Brooklyn: Berghahn Books, 2010.

Clarke, Sabrina Rashelle: *On the Poetics of Nonlinear Time: Dallapiccola's* Canti di liberazione. PhD disszertáció. Philadelphia: Temple University, 2016.

Conti, Luca: „La Scuola di Vienna e la dodecafonia nella publicistica italiana (1911-1945)." *Nuova Rivista Musicale Italiana* (2003.) 1-56.

Dallapiccola, Luigi: „The Genesis of the *Canti di prigionia* and *Il prigioniero*. An Autobiographical Fragment." Ford..: Rudy Shackelford. *The Musical Quarterly* 39/3 (1953. július): 355-372.

————————: „Genesis dei »*Canti di prigionia*« e del »*Prigioniero*« (frammento autobiografico)." In: Uő.: *Appunti Incontri Meditazioni*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1970. 141-156.

————————: „Sulla strada della dodecafonia." In: Uő.: *Appunti Incontri Meditazioni*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1970. 157-168.

————————: *Dallapiccola on Opera. Selected Writings of Luigi Dallapiccola* Vol. 1. Ford.: Rudy Shackelford (ed.). London: Toccata Press, 1987.

———————— : Luigi Dallapiccola: *Appunti Incontri Meditazioni*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1970.

————————: Luigi Dallapiccola: „Dal carteggio di Luigi Dallapiccola. 1935-1974." In: Fiamma Nicolodi (szerk.): *Luigi Dallapiccola. Saggi, testimonianze, carteggio, biografia e bibliografia*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1975.

————————: *Parole e musica*. Milano: Il Saggiatore, 1980.

De Santis, Mila: „Per lo studio dei processi creativi di Luigi Dallapiccola. Primi appunti sulle carte musicali dell'Archivo Contemporeano »Alessandro Bonsanti« di Firenze." *Revista de Musicología* 16/2 (1993.): 1005-1021.

10.18132/LFZE.2024.19

Earle, Ben: „Dallapiccola's Early Synthesis: No. 1, »Vespro, Tutto Riporti«, from »*Cinque Frammenti di Saffo*«" *Music Analysis* 25/1-2 (2006. március-július): 3-38.

————: *Luigi Dallapiccola and Musical Modernism in Fascist Italy*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

Fearn, Raymond: *The Music of Luigi Dallapiccola*. Rochester: The University of Rochester Press, 2003.

Flamm, Christoph: „»Libera« Chi? Alcune domande sul significato dei »*Canti di prigionia*« di Luigi Dallapiccola." *Rivista Italiana di Musicologia* 43/45 (2008/2010): 381-393.

————————: „Luigi Dallapiccola e la scuola di Vienna: considerazioni e note in margine a una scelta". *Nuova Rivista Musicale Italiana* 17/3-7 (n.s.) (1983. július-december): 493-528.

Gatti, Maggiorino Guido: *L'opera di Luigi Dallapiccola*. Torino: Giulio Einaudi, 1965.

Kämper, Dietrich: „»Musica di frontiera.« Der Weg des italienicshcen Zwölftonkomponisten Luigi Dallapiccola." *Musik-Konzepte* 2012/123 (2012. augusztus): 5-23.

————————: „»Verso la sensibilità, non verso la teoria«: Luigi Dallapiccolas Weg zur Zwölftontechnik." *Archiv für Musikwissenschaft* 72/4 (2015): 262-276.

————————: „Gefangenschaft und Freiheit. Leben und Werk des Komponisten Luigi Dallapiccola." *The Journal of Musicology* 5/4 (1987. ősz): 562-571.

Lutyens, Elisabeth; Henze, Hans Werner; Wood, Hugh: „Tributes to Dallapiccola." *Tempo* 108 (1974. március) 15-18.

Maier, Charles. S.; Painter, Karen: „»Songs of a Prisoner«: Luigi Dallapiccola and the Politics of Voice under Fascism." In: Roberto Illiano (szerk.): *Italian Music during the Fascist Period*. Turnhout: Brepols Publishers, 2004. 567-588.

Nathan, Hans: „The Twelve-Tone Compositions of Luigi Dallapiccola." *The Musical Quarterly* 44/3 (1958. július): 289-310.

Noller, Joachim: „Dodekaphonie via Proust und Joyce. Zur musikalischen Poetik Luigi Dallapiccolas." *Archiv für Musikwissenschaft* 51/2 (1994): 131-144.

Petrobelli, Pierluigi: „On Dante and Italian Music: Three Moments." *Cambridge Opera Journal* 2/3 (1990.) 219–249.

Ruffini, Mario: *Laura. La dodecafonia di Luigi Dallapiccola dietro le quinte.* Firenze: Firenze University Press, 2018.

Sablich, Sergio: *Luigi Dallapiccola*. *Un musicista europeo*. Palermo: L'Epos, 2004.

Samuel, Jamuna: „Octatonic Serialism In Luigi Dallapiccola's *Il Prigioniero.*" *Rivista di Analisi e Teoria Musicale* 19/2 (2013): 57-81.

Schoenberg, Arnold: *Harmonielehre*. Bécs: Universal-Edition, 1922.

10.18132/LFZE.2024.19

Theodossiou, Efstraitos; Manimanis, Vassilios N.; Dimitrijević, Milan S.: „Six calendar systems in the European history from 18th to 20th Century.” *Bulgarian Astronomical Journal* 16 (2011.): 109-129.

Thomson, Andrew: “Goffredo Petrassi and the Phantoms of Fascism. This Italian Composer Has Been Neglected, Especially in the UK. Given the Chance, Choirs Would Enjoy His Rewarding Choral Works.” *The Musical Times*, 133/1792 (1992. június) 288–291.

Várnai Péter: *Beszélgetések Luigi Dallapiccolával* Budapest: Zeneműkiadó, 1977.

Vlad, Roman: *Luigi Dallapiccola.* Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1957.

Zanolini, Bruno: *Luigi Dallapiccola. La conquista di un linguaggio (1928-1941)* Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1997.