

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori Iskola

Matuz Gergely

Művek közötti dialógus

A HWV 360 szonáta korrelációi

DLA-értekezés

Témavezető: Dr. Habil. Drahos Béla

2024

Tartalomjegyzék

Bevezetés.....	3
I. Intertextualitás.....	7
I.1. Terminológiai nehézségek.....	7
I.2 A händeli vendégszövegek legkiválóbb szakértője – John H. Roberts.....	14
I.3. A händeli „lieto fine”.....	17
II. A korreláció elemei.....	25
II.1. A „Lieblingsthema” nyolc állapota.....	25
II.2. A „Lieblingsthema” forrásai.....	33
III. Dallamevolúció (Gavotte).....	45
III.1. A händeli gavotte jelentéstartalmáról.....	46
III.2.1. Első állapot: Ero e Leandro (1707).....	48
III.2.2. Második állapot: Agrippina (1709).....	52
III.2.3. Harmadik állapot: Flavio (1723).....	63
III.2.4. Negyedik és ötödik állapot: HWV 360 és 379 Presto (1725–28).....	69
III.2.5 Hatodik állapot: Ezio (1732).....	73
III.2.6. Hetedik állapot: HWV 291 (1735).....	76
III.2.7. Nyolcadik állapot: HWV 310 (1761).....	78
IV. Dallamevolúció (Sarabanda).....	82
IV.1. Corelli Sarabandája a Händel-életműben.....	82
IV.2.1. Első állapot: Il delirio amoroso (1707).....	83
IV.2.2. Második állapot: Siroe (1728).....	88
IV.2.3. Harmadik állapot: Sosarme (1732).....	91
IV.2.4. Negyedik állapot: Parnasso in festa (1734).....	96
Összegzés.....	100
Köszönetnyilvánítások.....	102
Felhasznált irodalom.....	105

Bevezetés

„...a legszerényebb kiindulásnak is bele kell torkollnia a végtelen problémájába”¹

Disszertációm témája egyetlen händeli gondolat, egyetlen dallam, melynek gyökereit, eredetét kívántam felkutatni. A motívum furulyások és fuvolisták számára jól ismert, két előfordulási helyük a HWV 360 szonáta negyedik, Presto tétele – ez a furulya verzió –, valamint a HWV 379 szonáta ötödik – szintén Presto – tétele, ez pedig a fuvola verzió, mely a HWV 360-al szinte teljesen megegyező feldolgozás.² Ha azonban az érdeklődők tisztában kívánnak lenni eme gavotte dallam további előfordulási helyeivel – mind a Händel életművén belül, mind pedig azon túl –, akkor szembesülnek azzal, hogy a szóban forgó gavotte dallam éppen annyira kedvelt volt a vokális irodalomban, mint az instrumentálisban. Kutatásom során megbizonyosodtam róla, hogy a témának már vannak kiváló szakértői, akik gondolkodásomat is nagy mértékben befolyásolták. A később részletesen is felsorolásra kerülő zenetudósok analitikus módszereinek révén lehetővé vált, hogy a témáról – a HWV 360 gavotte tételének korrelációiról – ezen disszertáció keretében elmondjam az észrevételeim. A disszertáció mottójául választott idézettel saját érzéseimet próbálom megfoghatóvá tenni, összefoglalni azon kollégáim számára, akiknek eddig ismeretlen terep volt Händel művészetére mint a 18. századi vendégszövegek legfőbb csomópontjára való rácsodálkozás. Aki veszi a fáradságot, hogy kutasson egy-egy Händel-dallam eredete után, egy idő múlva rá fog jönni, hogy az út, amit ily módon be kíván járni, gyakorlatilag beláthatatlan, de elveszni ebben a harmonikus, ám mégis kaotikus és alluzív labirintusban mégis különleges élvezetet ígérő, élethosszig tartó utazás is lehet, melynek egyik állomása és egyben egyik nyugvópontja is ezen írás, annak bizonyításaként, hogy vannak labirintusok, melyekből nem feltétlenül kell a kiutat, a végpontot vagy csak így egyszerűen a célt keresni. Ha úgy tetszik, cáfolni szeretném a nagy gondolkodó, Nicolai Hartmann állítását: „az emberi gondolkodás kezdetén volt a cél”.³ Ebből persze logikusan következik, hogy magamra mint Händel allúzióinak labirintusában rekedt zeneszre gondolok, s arra biztatok mindenkit, hogy aki csak teheti, próbáljon ily módon „célt” találni életének, ki tudja, talán hasonló élményekben lesz része, mint nekem volt.

¹ Maróthy János-Batári Márta: *A zenei végtelen*, Zeneműkiadó, Budapest, 1986. 5. o.

² Az alcímben egyetlen mű korrelációiról van szó, ez a HWV 360 szonáta, ennek oka, hogy célszerűbb volt a témamegjelölésnél a legismertebb hangszeres verziót pontosan megjelölni, mint az elmélkedések legegységelműbb kiindulópontját.

³ Nicolai Hartmann: *Teleológiai gondolkodás*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1970. 5. o. Fordította Redl Károly.

Joggal merül föl azonban a kérdés: miért fontos, nekünk fuvolistáknak és furulyásoknak, a már alaprepertoár részét képező szonátákat oly módon is ismernünk, hogy látjuk azok kapcsolatát Händel operáival, kantátaival, concertóival, ezen túlmenően pedig miért kellene értenünk, miért kellene tisztában lennünk azok eredetével, vagyis hogy Händel előtt hány szerző kéznyomát viselte magán egy-egy ismertebb melódia. Ezen a ponton természetsszerűleg jutunk el az irodalomértés lényegéhez, mely nem más, mint a szenvedélyes olvasás, élmények szüntelen begyűjtése és elemzése, akár zenehallgatás, akár kottaolvasás révén. A 18. század zeneirodalma egy beláthatatlannak tűnő intertextuális mező, melyben egymást érik az utalások, idézetek, melyeknek címezettje nem más, mint az a zenehallgató, vagy előadóművész, aki egy-egy motívum azonosítását követően (értve ezalatt, hogy más műben is találkozott már vele) „beavatottnak” érezheti magát. A 18. század irodalma páratlanul gazdag élményeket nyújt ilyen felfedezések tekintetében, az idézéstechnika megismerése révén testközelből tanulmányozhatjuk egy-egy zeneszerző műhelyét, bepillantást nyerhetünk szerkesztési elveikbe, innentől kezdve valószínűleg árnyaltabban alkothatunk véleményt az alkotói eredetiség komplex kérdéskörében. Bár a fogalom, intertextualitás inkább az irodalomhoz (azon belül is a posztmodern irodalomhoz) köthető, mégis a múlt század 80-as éveitől kezdődően vált elfogadottá, hogy a zenetudományban is van relevanciája.⁴ Példaként gyakran szoktak Händel életművével érvelni. Nem ok nélkül, hiszen Händel bevett technikája volt, hogy ötleteit többször is átdolgozta, akár az első felhasználást követően évtizedekkel is, ahogyan a más szerzőktől kölcsönzött ötletek új formába öntését is magától értetődő természetességgel alkalmazta.

Jelen disszertáció tehát azzal a konkrét szándékkal íródott, hogy kimutassa a kapcsolatot a szólószonáták ismert témái és más Händel-művek között. Azonban a kutatás során bebizonyosodott, hogy ha csupán egyetlen ciklusra irányulna a fókusz – például az op. 1 sorozatra –, akkor is olyan hatalmas információmennyiséggel lennénk kénytelenek szembesülni, melyeknek feldolgozása meghaladná ezen értekezés kereteit.⁵ Így hát ésszerű határokat kellett megvonni, melyek révén általánosérvényű következtetéseket lehetett tenni. Vagyis a figyelem jelen esetben egyetlen gavotte dallamra irányult, e dallam megalkotásának miértjeit és hogyanjait igyekeztem megtalálni, az ide vonatkozó szakirodalmat alapul véve, valamint azon – az időközben megszerzett – ismereteimet segítségül hívva, melyek által

⁴ Eleanor Price: *The Art of Borrowing: Intertextuality in the French Motet of the Late Middle Ages*, Dissertation, DePauw University, 2017. 5. o.

⁵ Terence Best „Händel’s Chamber music: Sources, chronology and authenticity” című tanulmányában szinte valamennyi operáról, oratóriumról és egyéb műfajú műről is említést tesz, mely a fuvolaszonátákban fellelhető. *Early Music*, Volume 13, Issue 4, November, 1985.

lehetővé vált, hogy a zenetudomány mai állásához képest és azzal harmóniában is, ugyanakkor tézisekbe fektethessem gondolataimat a HWV 360 korrelációival kapcsolatban. Egyetlen gavotte dallamot említettem az imént, de ezen kijelentésemet máris kissé korrigálnom kell, mivel a motívum eredetét megcélzó kutatások során bizonyossá vált, hogy Händel eme kedvenc dallamát – melyet a Händel-Handbuch⁶ gyakorta illet Lieblingsthema elnevezéssel – egy olyan motívum ismerete is befolyásolta, melynek nem sok köze van a gavotte táncok megszokott páros lüktetéséhez. Arcangelo Corelli sokat idézett op. 5 sorozata (azon belül is a No. 8 Sarabanda) merült fel lehetséges hivatkozási pontként, majd John H. Roberts kutatásainak köszönhetően Giovanni Battista Bononcini egyik operájában fellelhető áriája (Temistocle in bando, „Mi diredi, mi diletta” ária). Ezen a ponton válik talán világossá az is, hogy Händel művészetét gyakorlatilag lehetetlen önmagához viszonyítani; lépten-nyomon előkerül annak kényszere, hogy a hivatkozott zeneszerzők műveit is megvizsgálja az, aki céljául tűzte ki Händel kompozíciós módszereinek behatóbb vizsgálatát. Ebből a szempontból saját magam számára is különös érzés visszatekinteni a Doktori Iskolában eltöltött tanulmányi időszakom legelejére, amikor még nem voltam tisztában a tényekkel, hogy a händeli kompozíciós műhelyt vizsgáló szakemberek számára már léteztek alapvetések, melyek közül talán az egyik legfontosabb, hogy célként jelölték meg Händel életművében a mástól való kölcsönzött motívumok és az önidézetek elkülönítését. Hosszú idő elteltével jutottam el a felismerésre, hogy a zenetudomány eddigi bevált kutatási módszerei rám is kötelező erővel bírnak, így csakis ebben a szellemben, ilyen módszerességgel és gyakorlatiassággal folytathattam a megkezdett munkát. Visszatérve tehát a gavotte téma eredetére, disszertációm egyik fő mondanivalója, hogy annak nyolc állapota nem képezhető le Corelli Sarabanda-ja nélkül, amit Händel egyébként mind a HWV 360, mind pedig a HWV 379 szonátában – a gavotte tételektől függetlenül is – kifejtett, az Andante tételekben. Ezt egyfajta másodlagos korrelációként is lehet kezelni a gavotte korrelációhoz (HWV 360) viszonyítottan, aminek jelentőségét viszont nem szabad alábecsülni, mivel a finomabb motivikus összefüggések csak a Sarabanda ismeretében élhetők át, érthetők meg teljes mértékben.

Végezetül szeretném kollégáimat arra biztatni, hogy hallgassanak minél több Händel zenét: egyfajta végtelenségérzetben lesz része azoknak a szerencséseknek, akik rendszerszerűen beiktatják életükbe Händel *dramma per musicá*inak hallgatását, a kantátaiban való elmerülést és összefüggések keresését a händeli életművön belül, valamint azon túlmenően

⁶ A zenetudomány 2012-ben egy rendkívül terjedelmes és szerteágazó kiadványsorozattal lett gazdagabb, ez a *Das Händel-Handbuch* (Laaber) címet viseli, és nem tévesztendő össze *Händel-Handbuch*-val, (Bärenreiter), mely 1985-ben vált teljessé.

is. Szokás mondani manapság, hogy világunk egyfolytában változik, mozgásban van, állandó alkalmazkodókészséget igényel. A 18. század zenéjével, különösen Händel zenéjével való „szimbiózis” alkalmat adhat – bizonyos értelemben – az idő megállítására, visszafordítására, hiszen Händel nem öncélú reformer volt, aki gyökeresen mást akart mondani, mint ami őelőtte volt⁷, hanem művei révén egyfajta állandóságérzetet kívánt biztosítani a már akkor is meglehetősen turbulens világban.

⁷ A händeli gondolkodásmódot legtalálóbban Constant Lambert angol zeneszerző írta körül (bár megjegyzendő, hogy elmélkedésében az egész korszakot jellemezte): „...a 18. századi komponisták hallgatóikhoz többnyire egyfajta művelt eszperantó nyelven szóltak, amely az olaszban gyökerezett.” Aaron Copland így folytatja a gondolatmenetet: „Ez szellemes megfogalmazása annak, hogy a klasszikus zeneszerzők pánszlovén stílusban írtak, amelyben sem nemzetiségüket, sem saját egyéniségüket nem kívánták hangsúlyozni.” Aaron Copland, *Az új zene, 1906–1960*, Zeneműkiadó, Budapest, 1973.

I. Intertextualitás

I.1. Terminológiai nehézségek

„A zenében teljességgel hasonló módon emelkedik a ritmus néma, az egészen végigvonuló mozgása, és az egyes részleteket lélekkel teljessé tevő zengő harmónia fölé a melosz, mely éppoly mozgalmas, mint zengő vonulata. A melódia az, ami eleven a zenében. Ha egy zeneműből többet jegyzünk meg, mint a karakterét – ez többnyire a ritmus – és többet, mint a hangulatot – ez többnyire a harmónia –, ez azt jelenti, hogy meloszának a menetét jegyezzük meg. A melódia olyannyira a lényeges dolog, hogy idegen ritmusok kölcsönzését és idegen harmóniák átvételét valamely szerzeményben, joggal nem érzékeljük meg nem engedett plágiumnak, hanem egyszerűen csak rokonságnak, ezzel szemben valamely melódiának a legcsekélyebb kölcsönzését is lopásként vagyunk hajlamosak megbélyegezni.”⁸

A fenti idézet Franz Rosenzweig filozófustól való, s lényegében azon vélemények foglalata, melyek szerint a zenemű alkotásakor/szerkesztésekor első számú követelmény az eredetiség, a más szerzők munkáitól való éles megkülönböztethetőség. A polémia – főként a 18. század alkotásainak elemzése révén – ma is élénk, s nem nélkülözi időnként a kritikusabb hangvételű megnyilatkozásokat sem. Jelen dolgozat arra tesz kísérletet, hogy árnyalja az összképet, s szerény eszközeivel bizonyítsa: azon 18. századi szerzők, akik között élénk volt a kommunikáció egymás műveinek imitálása révén (élükön Händellel,) éppen eme tudatos szerkesztőmódjuk okán érdemesek laudációra, nevezetesen, hogy nem törekedtek gyökeresen mást létrehozni, mint ami előttük volt, csupán pályatársaik művein keresztül szerzett benyomásaikat rögzítették kottapapírra természetszerűleg úgy, hogy saját verziójuk már inkább volt „hibás” modelljeikhez viszonyítottan. Persze felmerülhet, hogy ez a szó, „hiba” ebben az esetben hogyan értelmezhető. Hiszen olyan alaptételről van szó, mely szerint a másolat sosem lehet teljesen tökéletes, sosem lehet az eredeti minden részletében megegyező tükre; erről többek között Richard Dawkins értekezett hosszasan.⁹ Éppen ezért zeneszerzők esetén sem

⁸ Franz Rosenzweig: *A megváltás csillaga*, Kalligram, Budapest, 2022. 322. o.

⁹ Richard Dawkins: *Az önző gén*, 37. o.: „a másolási hibák az evolúció előfeltételei.” 35. oldalon fejti ki Dawkins, hogy a „hibák tökéletesedést eredményeznek”, ennek bizonyítására a Septuaginta tudósainak hibáját idézi fel, akik tévesen a héber „fiatalasszony” szót a görög „szűz” szóval fordították: „Ímé a szűz fogan méhében, és szül fiat”. Könyvének függelékében ad magyarázatot az elírásra vonatkozóan, mivel sok olvasói levelet kapott a tárgykörben. A héber szó Ézsaiás könyvében (almah), fiatal nőt jelent, a „szűz” fogalma másképpen jelölt (bethulah). A „mutációra akkor került sor, amikor a Septuaginta néven ismert, kereszténység előtti görög fordítás az almah szót a (parthenos) szóval fejezte ki, ami valóban rendszerint szüzet jelent. Máté (nem Jézus kortársa, hanem a jóval később élt evangéliumíró) Ézsaiást idézve, úgy tűnik, a Septuagintából származó változatot használja: „Ímé a szűz fogan méhében és szül fiat, és annak nevét Immanuelnek nevezik, ami azt jelenti: Velünk az Isten.” A keresztény tudósok között széles körben elfogadott nézet, hogy a Jézus szűz születéséről szóló történet késői betoldás, amit

lehet a szó köznyelvi értelmében vett egyértelműen „hibá”-ról beszélni, sokkal inkább evolúcióról, mely egyes dallamok fejlődése során (adott esetben számos zeneszerző által „korrigálva”) fokról-fokra nyerte el az utókor által ismert formáját. Így tehát magabiztosan kijelenthető, hogy a 18. század zenei arculata azon „hibák”-nak összessége, melyek a különböző másolási technikák által vetődtek kottapapírra. Robert Musil rendkívül szellemesen tárgyalja az információ – 18. századi analógiánkban modell – fokról-fokra való torzulását, nem kevesebbet állítva, mint hogy a kommunikációnak ez a jellegzetessége nem más, mint a történelmi események összessége, végeredményben a Világtörténelem maga. Érdeemes szó szerint idézni az idevágó passzust:¹⁰ „Egyes számú elkalandozás: Ulrichnak eszébe jutott egy hasonló katonakori tapasztalata: a század kettős rendekben lovagol, és a »parancstovábbadást« gyakorolja, miszerint egy halkán elmondott parancsnak kell embertől emberig körbejárnia, ha tehát elől azt mondják: »Század: irány a nagyerdő!«, hátul ez jön ki belőle: »Százhat zsvány agyonlövendő«, vagy valami efféle. Hasonlóképpen keletkezik a világtörténelem is.”

Nem másról van szó tehát, mint hogy egy információ természetyszerűleg metamorfózison esik át, miközben egyik csatornán keresztül eljut egy másikig, míg végül a különböző közvetítők révén csak gondos elemzői munka segítségével lesz meghatározható az eredeti forma, s még így is fény derülhet arra, hogy az eredeti sem teljesen előzmények nélküli, így állandóan szükséges, hogy ne csupán magát az információt vizsgáljuk, hanem azon közvetítő csatornákat is, melyek révén ez a deformitás létrejött. (Hiszen maga Világtörténelem is félreértelmezések, félrehallások, azaz hibák összessége.) Információnak jelen esetben egyetlen dallam tekintendő, melynek analízisére vállalkozik ez az írás. Közvetítő csatornáknak tekintendők azok a zeneszerzők (ezeknek – mint azt majd látni fogjuk – csupán egyike Georg Friedrich Händel), akiknek tudatos vagy kevésbé tudatos együttműködése révén megkaptuk a már évszázadok óta ismert végeredményt, esetünkben a HWV 360 szonátát, pontosabban annak később elemzett részeit és azokkal kommunikációban/dialógusban lévő más zeneműrészleteket.

Így eljutunk az intertextualitás fogalmáig, mely jelen disszertáció gondolatvezetése szempontjából központi szerepet játszik. A fogalmat a zenetudomány az 1980-as évek óta használja.¹¹ Eredetileg a posztmodern irodalom kapcsán került az érdeklődés középpontjába. Abból a felismerésből indul ki, hogy az évezredek óta gyarapodó szövegvilág telített, már nem

feltehetőleg görögül tudó tanítványok illesztettek be azért, hogy a (félrefordított) jóslat beteljesedjék. Modern Bibliafordítások helyesen „fiatal nőt” írnak Ézsaiás megfelelő helyén. Épp ilyen helyesen a „szűz” szót használják Máté evangéliumában, mert azt már görögből fordították.” Kossuth Kiadó, 1986. 2005.

¹⁰ Robert Musil: *A tulajdonságok nélküli ember*, 1977. Európa Kiadó, I. kötet, 509. o. Tandori Dezső műfordításában.

¹¹ Eleanor Price: *The Art of Borrowing: Intertextuality in the French Motet of the Late Middle Ages*, Dissertation, DePauw University, 2017. 5. o.

lehet olyat írni, amit nem írtak meg előttünk. Így a dolgok nem megírhatók, csak újraírhatók, ezért az irodalom nem teremtés és ábrázolás, hanem a már létező történetek, képek, szimbólumok újrendezése. Ez az egyes művek közötti dialógus által valósul meg, szövegek közötti kölcsönhatások eredményeképpen jön létre. Az intertextualitás ismert példái közé tartoznak:

1. Vergilius *Aeneide* számos ponton utal Homérosz eposzaira.
2. Shakespeare *Rómeó és Júlia* tragédiájának cselekményét Matteo Bandello (1485–1561) egy novellájából merítette.
3. Antik mintákat követ Shakespeare *Hamlet*-jében, amikor Seneca *Octaviájából* „kölcsonöz” nem csupán karaktereket, hanem konkrét helyzeteket.¹²

Más szövegkörnyezetből származó elemek azonosítása nagyobb olvasói aktivitást feltételez, bizonyos értelemben a műveltség egyik fontos kritériuma lehet, annak függvényében, hogy vajon felismerjük-e az intertextek fajtáit vagy sem. Az intertextualitás szövegalkotó eljárás, valamely szöveg beépítése más szövegbe akár szó szerint, akár célzásszerűen.

Az intertextek fajtái:¹³

- jelölt (tudomására hozzuk az olvasónak, hogy vendégsszöveget alkalmazunk: idézőjel, jegyzettel) és
- jelöletlen (az olvasó kultúráltságától függ, hogy felismeri-e).

(A HWV 360 korrelációinak feltérképezése során elsősorban az a cél, hogy azokat a forrásokat fedjük fel, melyek nincsenek a fuvolás és furulyás társadalom köztudatába mélyen beleivódva. Természetesen vannak kiváló szakemberek manapság is, akik előtt ezek a dallami összefüggések ismertebbek lehetnek, de általánosságban kijelenthető, hogy az érdeklődés nem nagy ezen ismert dallamok eredete iránt.)

Egyéb eszközök:

- szó szerinti idézet
- nem szó szerinti, elferdített idézet
- jellegzetes kulcsszavak alkalmazása
- mottó
- allúzió (rájátszás, utalás, célzás): Sejteti a kifejezendő tárgyat, eseményt, fogalmat
- palimpszeszt (átjárás, felülírás)

¹² A modern irodalomtudomány újabban evidenciaként kezeli, hogy az említett tragédiát nem Seneca, hanem egy „óvatos” és az utókor számára az ismeretlenség homályába burkolózó utánzója írta. Ezzel együtt a *Hamlet* és az *Octavia* cselekménye közötti hasonlóságok arra utalnak, hogy Shakespeare jó ismerője volt a római tragédiáknak. Forrás: Seneca tragédiái, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1977. 249. o. Szilágyi János György elemzése.

¹³ Forrás: Irodalomóra, Terdikné Takács Szilvia nyelvi és irodalmi honlapja.

- paródia (stilisztikai-tartalmi megidézés a túlzás eszközével)

Magyar szóhasználatban nem egységes az intertextualitás fogalmának körülírása. Ismeretes mind a „szövegköziség”, mind pedig a „szövegközöttiség” elnevezés, azonban többen elutasítják az erőltetett magyarításokat, és beérik az eredeti hangalakot megőrző elnevezéssel, melyet felváltva használnak a magyar megfelelőekkel. Az „intertextus” vagy „intertext” fogalma magát a megidézett szövegdarabka konkrétabb körülírását jelöli, ezen elnevezésekkel párhuzamosan van jelen a „vendégszöveg” kifejezés is, melyet legelőször Papp Tibor és Benkő Loránd használtak ilyen értelemben.¹⁴

Érdekes további meghatározásokat keresni az intertextualitás fogalmának körülírására, mivel általában véve a definíciók közt sok a hasonló elem, de lényeges eltérések is tapasztalhatók olykor.

1. Julia Kristeva szerint: „szövegbeli együttműködés, mely egy adott szövegen belül jön létre, ahol más szövegekből származó különböző megnyilatkozások keresztezik és semlegesítik egymást”.
2. Roland Barthes: „anomin formulák, tudattalan vagy automatikus, idézőjelek nélkül alkalmazott idézetek általános mezeje”.
3. Michael Riffaterre: „az a jelenség, melyben az olvasó egy mű és az azt megelőző vagy követő más művek között fennálló összefüggéseket szemléli”, azaz lényegében az irodalomértés és értelmezés egyfajta fokmérője.
4. Gérard Genette (francia kritikus): egyfelől két szöveg egyidejű, érintetlen jelenlétét nevezi intertextualitásnak (idézet, allúzió és plágium), másfelől pedig az irodalomfejlődés nélkülözhetetlen elemeként tekint rá. A szövegváltozás jelenségét pedig hipertextualitásnak nevezi, ennek körébe tartozik a paródia is, mely az eredeti szöveg játékos formában történő megidézése.¹⁵

Ha elutasítjuk, hogy a Händel által alkalmazott szövegalkotási eljárásokat kizárólag a paródia meghatározással illessük, felmerül a kérdés, hogy ez esetben vajon melyik intertextusforma lehet megfelelő a továbbiakban. Ez éppenséggel azért sem könnyű feladat, mert tisztában kell lennünk olyan tényekkel, mint például, Händel környezetében mely dallamok voltak szinte kötelező jelleggel megkerülhetetlennek minősítve, azaz zeneszerzőként mely alapidallamok kapcsán volt egyértelmű, hogy föl kell dolgozni őket, újjá kell formálni őket. Jelen disszertáció egyik fontos kérdése: vajon lehet-e egységes elnevezéssel illetni olyan melódiákat, melyek átdolgozások révén mindig új és új alakokat vesznek fel. A zeneesztétikában a leggyakrabban

¹⁴ Kányádi András: *Az intertextualitás ösvényein*, Korunk KOMP-PRESS, Kolozsvár, 2017. 6. o.

¹⁵ Uo. 8. o.

alkalmazott terminológia a jelenségre a paródia, mely azonban (mint azt fentebb láthattuk) csupán egyike az intertexteknek. Ezen túlmenően érdemes arra is rávilágítani, hogy a paródia – a túlzások révén – inkább kelthet derűs hatást, míg például az allúzió egészen más eszközökkel kíván kapcsolatot teremteni különböző szövegek között. Fontos lehet a különbségtétel azért is, mivel a paródia szónak mind mai és régebbi értelmét is vizsgálni lehet, mai értelmében feltétlenül a szórakoztató jelleg a meghatározó. Paródiák már az ókorban is születtek és ismeretes volt a jelenség Quintilianus általi meghatározása is,¹⁶ aki a paródiákat a gondolatalakzatok kategóriájába sorolta.

Ahogy bizonyos beszédet, úgy lehet írást is költeni, ahogyan Asinius a Liburnia érdekében mondott beszédében: „Az anyám, aki nekem a legkedvesebb, a legdrágább volt, aki csak nekem élt, s egyetlen napon kétszer is életet ajándékozott nekem... legyen kitagadva az örökségből.” Mivel ez már önmagában is alakzat, megkettőződik, valahányszor, mint ez esetben is, valamilyen más okirat mintájára van szerkesztve. Cáfolatául azonban fölolvasták a végrendeletet: „P. Novanius Gallio, akinek én sok-sok érdeméért, irántam érzett határtalan szeretetéért sokkal tartozom, és minden jót kívánok...”, végül: „Legyen az örökösöm!” Ez már kezd *parodé*¹⁷ válni, s a nevét onnan kapta, hogy bizonyos dallamokat más dallamok utánzataként költöttek, majd képzavarként átvitték versformák és más szövegek utánzására is.¹⁸

Quintilianus a szónoki stílusesszék átfogó, általános nemeit sorolja fel, különösen javasolva a gondolatalakzatok gyakori használatát. A *parodé* alkalmazása azonos szinten van tárgyalva olyan további alakzatokkal, mint például: *emphaszisz* (a valóság megtoldása és eltúlzása), *proszópopoiia* (nagyobb lélegzetű megszemélyesítés) vagy *apasztrophé* (bírótól való elfordulás).¹⁹ Quintilianus csupán egy azon gondolkodók sorában (Cicero, Joubert, Scudo, Gottsched, Shaftesbury és még sokan mások), akik Arisztotelész tételét variálták a paródiáról²⁰ való elmélkedésük során, mely részét képezi a komédiáról és komikus hibáról való gondolkodásnak is. A klasszikus megfogalmazás így hangzik: „A komédia, mint említettük,

¹⁶ Quintilianus: *Szónoklattan*, Kalligram, Pozsony, 2009. 580. o.

¹⁷ A Quintilianus *Szónoklattan* 580. oldalán egy lábjegyzetben ez található: 6, 3, 94-ben paródia formában szerepel, eszerint a paródia korábbi dalok vagy ódák humoros utánzásával vette kezdetét.

¹⁸ Augustus császár Rómájában nagy népszerűségnek örvendtek az utánzók, akik nagyobb ügyességgel alkalmaztak rímeket/fordulatokat, mint az eredetit szerző pályatársaik. Ezt hívták tudós utánzásnak (*docta imitatio*), forrás: Horváth István Károly: *Irodalmi élet a régi Rómában*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1962. 177. o.

¹⁹ Quintilianus: *Szónoklattan*, 573. o.

²⁰ Szilénosz elbeszélése Atlantiszról szintén a paródiák közé tartozik. Ennek a témának kifejtését inkább mellőztem (bár kétségkívül izgalmasnak ígérkezett), viszont léteznek kiváló szakértői, akik közül egyre hívnám föl a fegyelmet: „Theomomps Meropis und Platon: Nachahmung und Parodie”, von Heinz-Günther Nesselrath, Bern, *Göttinger Forum für Altertumswissenschaft*, 1. (1998) 1–8, Letöltés dátuma: 2024 január 28

csékélyebb jelentőségű dolgok utánzása, de nem vonja körébe a rosszat egész terjedelmében, hanem a rútból csak a nevetséges elemet.”²¹

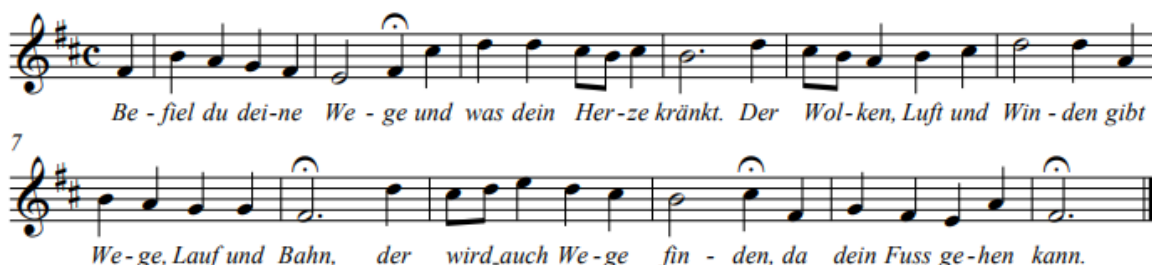
A HWV 360 korrelációit feltáró elemzésünk kevésbé tekinthető a komikum világába tett kirándulásnak, mégis regisztrálnunk kell, hogy a fogalommal már az antik időkben is több szinten foglalkoztak, s annak hatásai mai napig érezhetőek, amikor ismert műrészleteket más kontextusban kívánunk értelmezni.

Händel örökös kísérletező volt, s mint ilyen egyetlen dallam akár évtizedekig érlelődött és formálódott zenei műhelyében, gondolkodásában. Elképzelhető, hogy egyik elgondolását a másikhoz képest nem érezte kellőképpen kiforrottnak vagy érettnek, így egyik a másikhoz viszonyítva akár hibásnak is tekinthető bizonyos szempontból. Ha ebből a szempontból közelítjük meg a paródia kérdéskörét, azaz a „hiba” fogalma felől, akkor lehet összecsengés az ókori meghatározásokkal, azonban a kevésbé tájékozott megfigyelőnek is egyértelmű lehet, hogy a később vizsgált zenei állapotok nem tekinthetők komikusnak. Händel esetében az a fajta „nemes versengés” lehetett döntő, mely a 18. század zeneköltészetének általános jellemzője volt. Az elődök által megfogalmazott hibák, ügyetlenségek újrafogalmazása, tökéletesebbé tétele saját eszközök által.

A polifónia kialakulásának elején, a 16. században terjedtek el a világi dallamra írt misekompozíciók. Ezekben az eredeti dallamra már nem lehetett ráismerni az ellenpontos kidolgozás miatt, ám a misét az eredeti énekről nevezték el. A tridenti zsinat foglalkozott egyházzenei kérdésekkel is, ezután a paródiákat visszaszorították.²²



Kottapéllda 1/a, Hans Leo Hassler: *Lustgarten neuer teuscher Gesäng* (1601), „Mein G'müth ist verwirret”



Kottapéllda 1/b, Bach: *Máté-passió*, BWV 244, „Befiel du deine Wege”

²¹ Szalay Károly: *Szatíra és humor*, Magvető Kiadó, Budapest, 1963. 30. o.

²² Forrás, Wikipédia, „Paródia” szócikk.

Vagyis Hassler–Bach viszonylatában a meghatározó elem – amikor paródiáról van szó – a szövegcsere, amely először világi témájú volt Hasslernél, Bachnál pedig egyházi jellegűvé vált. Referanciaértékűnek tekinthető talán a *Das Händel Handbuch* hivatkozása²³ a „No, di voi non vuo’ fidarmi (HWV 189) kapcsán, amikor az 1741. július 3-án keletkezett duettet a *Messiás* „For unto us a child is born” tételével állítja párba, a hét hónappal későbbi szakrális feldolgozást ugyancsak, mint paródiát említve. Erről bővebben a Dallamevolúció (Gavotte) fejezetben lesz szó, a Lieblings-thema 1723-as állapotának (Flavio) tárgyalásakor.

Az eddigiek ismeretében kérdéses, hogy érdemes-e a közkeletű paródia elnevezés széleskörű alkalmazása olyan esetekben, amikor nyilvánvalóan átdolgozások hosszú sorát tesszük meg érdeklődésünk középpontjába. Mivel teljes mértékben egységes elnevezésnek híján vagyunk (németül az „enthlehnungen”, angolul a „borrowings” kifejezések is használatban vannak, jelentésük szerint: kölcsönzés, hitelfelvétel), talán tanácsos lehet inkább a *vendégszöveg* kifejezés alkalmazása, melynek fajtáit fentebb közöltük, s mely elsősorban az irodalomelmélet mezsgyéjén otthonos, mégis – reményeink szerint – létjogosultságot nyerhet talán zeneesztétikai elemzések során is.²⁴ Ennek relevanciáját leginkább a *Flavio* című opera „Di quel bel che m’innaomra” ária révén érezhetjük, mely a tárgyalt zeneműrészletek között lényegében az egyetlen, mely teljes joggal igényt tarthat a paródia elnevezésre. A kérdésre, hogy mely intertextus alkalmazható leginkább a hamarosan közlésre kerülő zeneműrészletekre, nehéz egyértelműen válaszolni. Legtöbb esetben utalásszerű a motívumokkal való játék, vagyis valami fajta átmenetet képeznek a jelöletlen idézet és az allúzió között. Az allúzió utalást, célzást, példálózást jelent.²⁵ Az elnevezés különösen olyan esetekben lehet indokolt, amikor az idézett motívum nem egy tétel vagy ária kezdetekor csendül fel, hanem vagy B-szakaszt vezet be, vagy a fő zenei mondaton belül egy elkülönülő motivikus egységként jelenik meg. Ilyen például a *Sosarme*-ban található egymást követő két ária („M’opporró da generoso all’indegna orrida”, „Vorrei né pur saprei”).

²³ *Das Händel Handbuch*, herausgegeben von Hans-Joachim Marx, Kirchenmusik, 537. o.

²⁴ Christopher Hogwood „Händel” című könyvének 55. oldalán található egy érdekes (ám hivatalosnak korántsem tekinthető) meghatározás Händel kölcsönzéseire, melyet – a bejegyzés szerint – 1711-ben vetettek fel egy olyan beszélgetés keretében, mely Händel ezen gyakorlatát taglalta. (Händel maga nem volt jelen) Medici Ferdinánd több muzsikussal a jelenségre a „milizzia” (ravaszság) kifejezést használta.

²⁵ A latin ’alludere’ igéből származtatva.

I.2. A händeli vendégszövegek legkiválóbb szakértője – John H. Roberts

Händel forrásainak tudományos vizsgálatát már Friedrich Chrysander – az első összkiadás közreadója – céljául tűzte ki. Nem csupán Händel műveinek kategorizálásával foglalkozott, hanem függeléket készített azon jelentős művekből is, melyekből Händel nagy kedvvel idézett. Fontos megjegyezni azonban, hogy ez a függelékcsoport sem volt teljes, mivel a teljességre való törekvés Händel esetében szinte teljesen lehetetlen, forrásainak nehezen felbecsülhető száma miatt. Azonban a Chrysander függelék mégis fontos dokumentum, mivel például olyan műveket adott teljes egészében közzé, mint Reinhard Keiser *Octavia*²⁶ című operája, melynek számos ismert része Händel műhelyében élt önálló életet, anélkül azonban, hogy Keiser ismertsége változott volna az azóta eltelt időkben.

A Chrysander függelékek óta létező az igény Händel forrásainak minél szélesebb körű megismertetésére. A *Notes and Queries* hasábjain H. J. Gauntlett hosszan értekezett Händel kompozíciós módszeréről.²⁷ Händel forrásaiból 1986-ban John H. Roberts adott közre válogatást oly módon, hogy kilenc kötetben teljes egészében közölte az eredeti művek kéziratait, gyakran azon példányok másolatait, melyekből Händel ténylegesen dolgozott. Ez a munka – részben – felhasználásra került, amikor Winton Dean és John Merrill Knapp *Handel's operas* című könyvükön dolgoztak. A kilenc kötet létezése már önmagában is bámulatra méltó, s bizonyíték a szűnni nem akaró tudományos kíváncsiságra, mely által egy nagy szellem gondolatait próbálják fölfejtetni, s ezáltal maga a vizsgálatot végző kutató is bevonul azon nagy szellemek pantheonjába, akiknek tevékenysége által gyakran tűpontos képet kaphatunk – esetünkben – Händel alkotói módszereiről. Roberts professzor²⁸ révén pontosan föltérképezhetővé vált nemcsak az idézett mű maga, hanem a művön belüli belső utalások hálójá is, melyet Roberts professzor pontosan meghatározott ütemszámokkal jelzett. Így vált bizonyossá, hogy Händel az improvizatív zsenik közé tartozik, akik ötletszerűen, hirtelen felindulástól vezérelten idéznek és módosítanak az eredeti modellen, vagyis a vendégszöveg nem mindig az ária vagy tétel kezdetén található.

²⁶ Reinhard Keiser: *Octavia. Score*, Deutsche Händelgesellschaft, IMSLP-19099, Performer's Reprints, Supplemente, enthaltend Quellen zu Händel's Werken 6.

²⁷ *Notes and Queries*, 2nd ser., 7. „Handel's mode of Composing” (January–June 1859):109, Letöltés időpontja: 2023. december 5.

²⁸ *Handel Sources-Material for the Study of Handel's Borrowing*, edited by: John H. Roberts (University of Pennsylvania), A Garland Series, Garland Publishing, Inc. New York&London, 1986.

John H. Roberts professzor már évtizedek óta a legelismerőbb Händel kutatók egyike, publikációi²⁹ révén kaphatunk teljesebb képet Händel alkotói módszereiről, következtetései pedig nagy hatással vannak más kutatókra is, így például magától értetődő volt, hogy Roberts eredményeit Winton Dean is fölhasználja Händel operáiról szóló átfogó tanulmányában. Bár a händeli vendégszövegek legfontosabb szakértője, ezzel együtt előfordul, hogy egyazon kötetben (Winton Dean *Handel's operas*) némi fenntartás érzékelhető egy-egy azonosított vendégszöveggel kapcsolatban. Winton Dean néhány esetben „véletlenszerűségről” beszél, amikor Dr. Roberts pontosan detektált egyezésekre hívja föl a figyelmet.³⁰ Valóban nehéz néhány esetben a tisztánlátás abban a kérdésben, vajon határozott szerkesztői döntésről vagy véletlen egyezésről van-e szó. Ebből a szempontból nyilván várható, hogy az évek során lesznek még változások. A mi szempontunkból azonban továbbra is a leglényegesebb, hogy a händeli vendégszövegek tanulmányozásának legjobb módja mind Roberts professzor D-függelékének, mind pedig a *Baselt Händel Handbuch* idevágó jegyzeteinek tanulmányozása, azzal együtt, hogy időnként finomításra szoruló információk is fellelhetők az egyébként unikális jellegű publikációkban.

A D-függelék *Giustino*-val foglalkozó jegyzetében találkozhatunk Vivaldi nevének említésével.³¹ Händel Vivaldi azonos című operáját négy alkalommal idézte. A jegyzet szerint a „Su l'altar” című áriát Händel kétszer is átdolgozta, egyszer a második és egyszer a harmadik felvonásban is. Elsőként Händel harmadik felvonásbeli megoldását idézzük, párba állítva Vivaldi eredetijével.

The image shows a musical score for four parts: Violino I, Violino II, ANASTASIO, and Bassi. The tempo is marked 'Allegro.' The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The first two staves (Violino I and II) have a treble clef, while the last two (ANASTASIO and Bassi) have a bass clef. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The ANASTASIO part has a vocal line with lyrics 'Di re sdegnato'.

Kottapélda 3/a, *Giustino*, HWV 37, harmadik felvonás, Anastasio áriája, „Di re sdegnato”³²

²⁹ *Why did Handel borrow? Handel and Vinci's Didone Abbandonata: Revisions and Borrowings*, Letöltés: 2023. április 11.

³⁰ Winton Dean: *Handel's Operas*, Volume II., 205. o. Az Ezio kapcsán hangoztatja Winton Dean, hogy „John Roberts cites four borrowings in Ezio from Keiser's *Claudius* and Alessandro Scarlatti's *Pompeo*, but they are not very striking and might even be coincidental except that Handel certainly borrowed from these works elsewhere.”

³¹ Winton Dean: *Handel's Operas 1726–1741*, 2006. 509. o.

³² Forrás: *Georg Friedrich Händels Werke*. Band 88., Editor: Friedrich Chrysander (1826–1901), Leipzig: Deutsche Händelgesellschaft, 1883. IMSLP



Kottapélda 3/b, Vivaldi: *Giustino*, „Su l’altar”

Mindkét ária hangneme c-moll. Bár Händel Vivaldihoz képest négy negyedben képzelel el áriáját, valamint nyomatékos indításának a tizenhatod felütés által, mégis jól átélhető a Vivaldi-ária mint modell. Jelen van mindkét esetben a virtuóz elem is: Vivaldi teljes zenekarának egy oktáv terjedelmű viharos effektet ír elő (harminckettedekben), Händel ugyanezt teszi, csak az irány ellentétes, és megelégszik tizenhatodos megoldással, tehát hatás tekintetében a két verzió között érezhető a szoros kapcsolat, elfogadható a D-függelékben rögzített állítás, mely szerint Vivaldi „Su l’altar”-ja volt a modell Händel számára, amikor Anastasio „Di re sdegnato” áriáját megszerkesztette. Lássuk a D-függelék másik Händel-Vivaldi analógiáját:

Larghetto, e staccato.

Kottapélda 3/c, *Giustino*, HWV 37, Giustino áriája, második felvonás, „Sull’altar”³³

³³ Forrás: *Georg Friedrich Händel's Werke*, Band 88., Editor: Friedrich Chrysander (1826–1901), Leipzig: Deutsche Händelgesellschaft, 1883. IMSLP



Kottapélda 3/d, Vivaldi: *Giustino*, „Su l’altar”

Ebben az esetben számos elgondolkodtató momentum teheti kérdésessé a Vivaldi-ária modellként való felhasználását. Nem csupán ütemmutató, hangnem, hanem alapkarakter tekintetében is fontos eltérések láthatóak a két példát áttekintve, így egyelőre legalábbis kérdéses, hogy miért lett vendégszövegként feltüntetve a Vivaldi ária a D-függelékben. Händel láthatólag kerüli az effektekben való gondolkodást, megoldása inkább táncos jellegű, mintsem ragaszkodna a „Re di sdegnato”-ban egyértelműen ábrázolt érzelmi kitörésekhez.

I.3. A händeli „lieto fine”

Áttekintve Händel operaszerzői munkásságát mindenképpen szembetűnő lehet a konvenciókban rögzített formákhoz való hűség, azaz ebben az esetben a dolgozat jelen alfejezetének tárgyául szolgáló szinte kötelező érvényű „Happy-end”, vagyis eredeti nyelven a „lieto fine” alkalmazása. Valóban kivételnek számít már Monteverditől kezdődően, ha a zeneszerző – és természetesen vele karöltve a librettista – közös munkájának végkicsengése tragikus jellegű.³⁴ A negyvenkét Händel-operából keveset tekinthetünk ilyennek, ezek közül is kiemelkedik a *Tamerlano* és az *Imeneo* című alkotás. Itt azonban rögtön pontosítás szükséges, mivel a két nevezett opera sem illeszthető be a „tragico fine”-vel (azaz boldogtalan befejezéssel) rendelkező operák sorába a szó megszokott értelemben, sőt, minden leírás hangsúlyozza, hogy Bajazeth szultán öngyilkossága (*Tamerlano*) és Rosmene lemondása ellenére (*Imeneo*) a két opera igenis optimista végkicsengésű – a korszellemnek teljes mértékben megfelelően –, azonban mégis fel kell hívni a figyelmet, hogy, bár Händel enged mindkét scena ultimában a konvencióknak, mégis részvéttel viseltetik az emberi esendőség felé

³⁴ Katharina Kost: *Das tragico fine auf venezianischen Opernbühnen des späten 18. Jahrhunderts*, Dissertation, University Heidelberg, Januar, 2004.

és megsiratja bukásra ítélt hőseit. Arról van szó tehát, hogy a „lieto fine” leginkább a világ rendjéhez való maximális alkalmazkodást jelentett a fölvilágosult abszolutista életszemléletben, értve ezalatt, hogy – ha a főhősöknek vannak is gyengeségeik és meg is inognak néha állhatatosságukban (vagyis alkalmanként akár hűtlenek is lehetnek) – mégis az opera végkicsengésében az adott szó iránti ragaszkodás lesz hangsúlyos a hirtelen fellobbanó szenvedéllyel szemben.

Händel lieto fine-i közül meg kell említeni még az *Agrippina* zárójelenetét, melyben valamennyi intrika elnyeri jutalmát, az égből leszállt istenség – ez esetben Juno – áldja meg az elit gyomorforgató háborúit. Az immoralitás explicit hangsúlyozása a *Poppea* megkoronázásához hasonló konklúzióba torkollik. A Velence számára írott satirikus mű különlegesen kiélezett politikai helyzetben került bemutatásra (1709), a Vincenzo Grimani bíboros szövegére írott művet szokás manapság is a Spanyol Örökösödési Háború allegóriájának tekinteni.

Említhetjük még *Alcina* történetét is, amelyet hallgatva feltűnhet a főszereplő nő kategorizálhatatlan jelleme; lényegében eldöntetlenül hagyva a kérdést, hogy a varázslónőre bukott hősnőként vagy reménytelen szerelmesként gondoljunk inkább. Ebből a szempontból újabb elemzések tárgya lehetne Deidamia esete is, aki hiábavalóan próbálja meg lebeszélni szerelmesét, Akhilleuszt a trójai háborúba való indulásról, sorsa így az elhagyatottság lesz (ez egyben Händel búcsúja is az olasz opera műfajától, melynek újrafelfedezésére 1742 után nagyjából 250 év kényszerpihenő után kerülhetett sor).

A lieto fine kialakulására magyarázatul szolgálhat Fischer Iván értelmezése³⁵, egy 2019 márciusi megnyilatkozása alapján. Ebben az évben a Fesztiválzenekar rendezvényeinek csúcspontja az *Orfeo* rendhagyó „ősbemutatója” volt. Az idézőjel azért indokolt, mert ez alkalomból a kiváló karmester és kutató új befejezést komponált Monteverdi eredeti operájához, ekképpen indokolva döntését: „Régi kapcsolatam van az *Orfeó*val. A hetvenes évek második felében volt egy híres előadás, ma már legendás, egyenesen operatörténeti jelentőségű. Nikolaus Harnoncourt vezényelte, Jean-Pierre Ponelle rendezte, Zürichben mutatták be, aztán más városokba is eljutott. Harnoncourt asszisztense voltam, csembalóztam a zenekarban. Már akkor mozgott bennem a dolog, hogy ezzel a befejezéssel valami nincs rendben: a tragédia végén egy jóságos isten, Apollón leszáll a mennyekből. Nem illett oda. Nem merem azt mondani, hogy az abszolutizmust vetíti elő a változtatás, de az biztos, hogy a jóságos Apollón

³⁵ Forrás: Csabai Máté interjúja Fischer Ivánnal: „Miért írt új befejezést az *Orfeó*hoz Fischer Iván?”, *Fidelio.hu*, 2019.03.20, Letöltés időpontja: 2021.03.18.

megjelenése beleillik az abszolutista világképbe. A reneszánsz korban fel sem merült, hogy az Orfeusz-legendát egy jóságos úr beavatkozásával zárják le.”

A továbbiakban Fischer kifejti, hogy az eredeti elgondolás szerint az opera Orfeo menádok általi megölésével ért véget, ezt ő továbbgondolván bacchanáliát komponált zárójelenetként, mely már saját elmélkedéseinek eredménye. Fischer számára ez jelenti az igazi katarzist, melynek gyakorlása valóban az antik időkig nyúlik vissza. „Ebben igazi tragédia van: az élet, a káosz és az intuíció szemben áll az idealizmussal és az absztrakt szépséggel.” Monteverdi vélhetően tarthatott a mantovai udvari visszhangoktól egy ilyen befejezés esetén, ezért az eredeti történetet és a librettista szándékait megváltoztatva komponálta meg az első verziót, mely alapját szolgáltatva – többek között – az említett zürichi előadásnak is.

Mivel az *Orfeót* az operatörténetben egyfajta hivatkozási alapnak tekintik, elképzelhető, hogy a továbbiakban mintaként is szolgált, abban az értelemben talán, hogy a mű során felvetett problémák feltétlenül *lieto fine*-be torkolljanak. Gondoljunk csak bele: a *Poppea* fináléja sem magától értetődő, a záróduett, „*Pur ti miró*”, *Poppea* és *Nerone* kettőse még a mai hallgatóban is ébreszthet felemás, disszonáns érzéseket.

Hacsak szűkre szabott kereteken belül is, de válaszolnunk kell arra a kérdésre, miben ragadható meg a händeli *lieto fine* eredetisége, hiszen rögzítettük, hogy a *lieto fine* konvenciót magát nem sértette meg Händel, mégis igyekezett jelezni közönségének, hogy a boldogság fogalmát érdemes árnyaltabban elképzelni. Tette ezt a rá jellemző intertextuális eszközökkel, vagyis operái egyes jeleneteit úgy komponálta meg, hogy gyakran érdemes párban szemlélni őket, tudatában annak, hogy az idézés módja konkrét drámai helyzetek kiemelését segítheti. Itt jogos ellenvetés lehet, hogy – ha önidézetek révén – híd képezhető két teljesen eltérő cselekmény közé, akkor különösebb jelentősége nincs a drámában szereplő személyeknek, hiszen motivációik azonosak és a dráma húzóereje is egy megoldás felé törekszik.

A händeli hangnemspektrumban az e-moll különleges színezettel bír: a lehető legsötétebb, legdrámaibb események lefestésére használja Händel. A most tárgyalásra kerülő két operarészlet ebből a szempontból kerül elemzésre: mindkettő iránya az e-moll tonalitás, mindkét mű záróakkordja is e-moll, ezáltal mindkét opera a *lieto fine* ritka alkalmazására nyújt lehetőséget, a händeli életmű keretein belül.

Érdemes először a két mű keletkezésének körülményeit megvizsgálnunk. A *Tamerlano* 1724-ben íródott. Ebben az évadban mutatták be két másik hősi operáját is (*Giulio Cesare in Egitto*, *Rodelinda*). Általánosságban elmondható, hogy erre az évre tehető Händelnek mint

„dramma per musica” komponistának csúcsra jutása³⁶, ezen operái 1742-ig számos felújítást éltek meg, és alkalmi finanszírozási nehézségek esetén biztosan lehetett számítani sikerükre. Az *Imeneo* 16 évvel később született 1740-ben, Händel utolsó előtti operája volt, két előadást ért meg Londonban, majd 1742-ben egyet Dublinban. Ez utóbbi koncertszerűen zajlott le, és nem hasonlítható össze azzal a fogadtatással, melyben a közönség áprilisban részesítette Händelt. A korabeli közönség ekkor már elfordult az olasz operától, úgy érezvén, nem sok kapcsolódási pontja lehet mitikus vagy a sötét középkorból vett hősökkel. Mind a *Tamerlano*, mind pedig az *Imeneo* cselekménye rendkívül nyomasztó: a foglyul ejtett szultán, Bajazet kétségbeesésében, és lánya jövőjét a zsarnoki Tamerlanótól féltve mérget vesz be. Ez a händeli életmű egyik drámai csúcspontja. Az *Imeneo* alapgondja a Tirinto–Rosmene–Imeneo szerelmi háromszög: bár a címszereplőnek köszönheti Rosmene életét (megmentette őt a kalóztól), ő mégis Tirintót szereti. Szenvedélyes recitativo accompagnatóban örlődik érzelmei közt. A két recitativo accompagnato legmerészebb akkordsora szinte hangról hangra közös, íme a kottapéldák.

³⁶ Christopher Hogwood: *Händel*, (2007) Rózsavölgyi és Társa, 2021. 103. o. Fordította Rácz Judit.

Lento

Bajazet

Sí, fi-glia, io mo-ro, ad-di-o. Tu res-ti...

Piano

5

T.

ahì-mè, che dir non pos-so: in pa-ce. Tu res-ti, fi-glia, negli af-

Pno.

9

T.

fan-ni: e que-sto è'l solo af-fan-no mi-o.

Pno.

Kottapélda 4/a, Bajazet halála a *Tamerlano* III. felvonásából

A recitativo accompagnato Fisz-dúrban indul, az előjegyzés teljes mellőzésével, ami érthető, hiszen a hangnemi bizonytalanság végig jelen van a recitativo során. Bajazet szultán ezekben a pillanatokban vesz végső búcsút lányától, Asteriától, miután végső kétségbeesésében mérget vett be („Sí, figlia, io moro, addio...”). Bár a moduláció iránya b-moll, mégis előjegyzés szerint 3b előjegyzéssel szembesülünk, majd a basszus kromatikus ereszkedése révén különböző hangnemek érintése után (f-moll, F-dúr, D-dúr, g-moll, H-dúr) érkezünk meg e-

mollba, abba a hangnembe, melyet Händel akkor alkalmaz, ha a reménytelenséget kívánja ábrázolni.³⁷

Händel: Rosmene búcsúja
az Imeneo című operából

Violin 1 *p*

Violin 2 *p*

Viola *p*

Rosmene

Ahi! — che man-car mi sen-to! Cal - li-gi-no so in tor-no mi sem-brail

Violoncello *p*

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

S.

gior-no, e l'a ni - ma già svie-ne: chi di voi, per pie - tà, chi mi so stie-ne?

Vc.

Kottapélda 4/b, Rosmene búcsúja az *Imeneo* III. felvonásából

Az *Imeneo* esetében nem egy élete utolsó pillanatait megélő főszereplő megnyilatkozásával szembesülünk, hanem egy szerelmes nő vívódását látjuk, aki dönteni kényszerül két férfi közül, akik közül az egyik, Imeneo, akinek hangfaja egyedülállóan a

³⁷ Silke Leopold: *Händel. Die Opern*, Bärenreiter, Kassel, 2. Auflage, 2012. 204. o.

händeli operauniverzumban bariton. Ez azért különleges eset, mivel Händel férfi főszereplői mindig magas hangfajú karakterek, vagy éppenséggel nők éneklik őket, ez alkalommal azonban mintha finoman jelezni kívánta volna ezzel is Händel, hogy Imeneot – aki egyébként maga Hymenaiosz istenség, a házasság szentségének őrzője – főszerepe ellenére alárendeltnek tartja Tirintohoz képest, akit Rosmene őszintén szeret, azonban – mivel köti hitvesi esküje – mégsem követhet, így kettejük (Rosmene és Tirinto) szerelme beteljesületlen kell hogy maradjon.

A két idézett recitativo accompagnato a scena ultima előtt található. Mindkét opera konklúziója e-moll, ahogy a recitativók is 10–11 ütem után ezen hangnemen pihennek meg. Ennyire direkt módon recitativo visszaidézésére nem találhatunk más példát Händelnél. Ennek valószínűsíthető oka a két kiemelten drámai pillanat, melyet az *Imeneo* esetében az is alátámaszt, hogy a szerző a dublini előadás alkalmával közvetlenül a finálé elé szerkesztette be egyik legnagyobb szerűbb duettjét, mely eredetileg a *Sosarme* című operában kapott helyet. Ennek hangneme E-dúr („Per le porte del tormento”); Tirinto és Rosmene búcsúja egymástól. Elképesztő vállalás Händel részéről: miközben a színen van Rosmene férje, Imeneo, akihez sorsa köti, ő szerelmi duettet énekel Tirintóval. A zene mindennél jobban elárulja: Rosmene és Imeneo házassága nem lesz boldog.³⁸



Kottapélda 4/c, Rosmene és Tirinto kettőse az *Imeneo* III. felvonásából, dublini verzió³⁹

A következmények a Tamerlanóban és az Imeneóban is hasonlóak: Tamerlano látva Bajazet halálát, eláll erőszakos házassági terveitől, Rosmene pedig engedelmesen követi urát, lemondva Tirintóról. Vagyis a lieto fine mindkét esetben csak lemondások és veszteségek árán valósulhat meg, teljes mértékben nem lehet senki sem boldog: a világ rendjét és harmóniáját csak áldozatok árán lehet biztosítani. Mindkét művet e-moll kórus zárja le, így valósítva meg a sajátos händeli lieto fine-t, és teremtve kapcsolatot az életmű két szakasza között.

³⁸ Silke Leopold: *Händel. Die Opern*, 209. o.

³⁹ Forrás: IMSLP, *Georg Friedrich Händel's Werke*. Band 93., Leipzig: Deutsche Händelgesellschaft, 1885. Friedrich Chrysander (1826–1901)

(Violino I.
Oboe I.)

(Violino II.
Oboe II.)

(Viola.)

(SOPRANO.)

(CONTR'ALTO.)

(ALTO.)

(BASSO.)

(Tutti Bassi.)

D'a tra not te già

D'a tra not te già

D'a tra not te già

Kottapéllda 4/d, *Tamerlano*, Finale⁴⁰

(Violino I.)

(Violino II.)

(Viola.)

CANTO.

ALTO.

TENORE.

BASSO.

(Tutti Bassi.)

Se con sul ta il tuo do ver

Se con sul ta il tuo do ver

Se con sul ta il tuo do ver

Se con sul ta il tuo do ver

Kottapéllda 4/e, *Imeneo*, Finale⁴¹

⁴⁰ Forrás: IMSLP, *Georg Friedrich Händel's Werke*. Band 69., Leipzig: Deutsche Händelgesellschaft, 1876. Friedrich Chrysander (1826–1901)

⁴¹ Éles szemmel és füllel Corelli Sarabanda op. 5, No. 8 dallamszegmensre ismerhetünk rá a 4/d példa 4-6 és a 4/e példa 6–8 ütemeiben.

II. A korreláció elemei

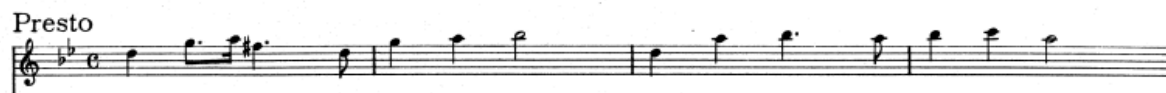
II.1. A gavotte téma nyolc állapota

Elő- és utóélete szempontjából a HWV 360 szonáta zárótétele – gyakran Gavotte-ként aposztrofálva – még a händeli életmű mércéjével is a lehető legösszetettebb képet mutatja. Nem véletlen, hogy a zenetudomány még napjainkban is talál kiegészítéseket jelenlegi ismereteinkhez, melyek újabb és újabb rétegekkel gazdagítják azon kapcsolódási pontokról szerzett eddigi képünket, melyek Händel különböző alkotóperiódusait kötik össze. Mielőtt a részletek ismertetésébe befognánk sietve le kell szögezni, hogy nincsenek egységes kutatói módszerek, értve ezalatt, hogy az egyes vendégsszövegnek vagy vendégsszövegnek sejtett motívum eredetét mi módon érdemes megközelíteni. Kevésbé jellemző, hogy a kutatói kíváncsiság az instrumentális oldal felől indul, a különböző vokális műfajok (opera, kantáta, oratórium) összevetése gyakoribb, de talán ennél is érdekesebb néha az életút egyes fejezeteit konkrét helységekhez kötő szemlélet (például az 1706–10 közötti itáliai tartózkodás),⁴² melynek révén később bizonyító erejű megállapítások születhetnek. Természetesen teljes joggal merül fel a kérdés; miért szükséges egy tétel bizonyítása, melyet még a kevésbé tájékozott laikusok is evidenciaként fogadnak el, nevezetesen, a barokk korszak feldolgozó jellege, melynek egyik csúcspontja Händel teljes életműve. A válasz sokrétű: ha nem létezne az a fajta kutatói kíváncsiság, mely komplex rendszerek csomópontjait tisztán kívánja látni, akkor manapság esélyünk sem lenne azon szerzőkről ismereteket szerezni, akiknek művészetét Händel összegezte, s ily módon megelégednénk Bonocini, Muffat, stb. esetében felszínebb értékítéletet hozni. Napjainkban Nyugat-Európában különös figyelmet fordítanak azon szerzők

⁴² *Cantate dialogiche e serenate (1706–1710) di Georg Friedrich Händel, Tesi presentata dal Dott., Giacomo Gibertoni, Università di Bologna, 2013.*

műveinek propagálására, akiknek műveit Händel forrásként használta, s integrálta saját kompozícióiba.

Jelen fejezetben az egyik legismertebb Händel-motívum eredetét vizsgáljuk, majd kitérünk azon állapotaira is, melyek túlmutatnak az op. 1 sorozat határain.



Kottapélda 5: HWV 360 g-moll szonáta, 4. tétel⁴³

Aki Händel kölcsönzési gyakorlatát kívánja vizsgálni annak célszerű fellapozni a *Händel-Handbuch*⁴⁴ idevágó jegyzeteit. A fenti dallam esetében a *Handbuch* első kötetében található, színpadi művekre vonatkozó adatokra van többek között szükség. (Indokolt némi magyarázat az „idézetháló” operák felől történő megközelítésének. Jelen sorok íróját elsősorban a szóban forgó Händel-operák, s az ott fellelhető ismerős motívumok sarkallták jelen írás megalkotására, így mindennemű tájékozódás kezdetben a vokális műfajokra korlátozódott, de azzal a határozott céllal, hogy egyértelmű kapcsolódási pontok legyenek azonosíthatók az instrumentális műfajokkal, jelen esetben szonátákkal.) Valamennyi opera áriáinak kezdőtaktusai fellelhetők az 1978-as *Handbuch*-ban, ezt követik a művek keletkezéséről szóló általános információk, végül minden egyes zárt szám után közlésre kerül, hogy a szerző a szóban forgó motívumot még hol használta fel. Jelen esetben az *Agrippina*, „Non ho cor che per amarti” áriájának adataira vagyunk kíváncsiak. Első pillantásra is szembevető ezen függelék gazdagsága, összehasonlítva a többi 41 operával megállapítható, hogy a zárt számok túlnyomó többsége már létezett valamilyen formában, éppen ezért kijelenthető, hogy az *Agrippina* a legtöbb vendégszöveget alkalmazó alkotás (az opera 49 számából 45 korábbi művekből származik), a hamburgi és itáliai évek egyfajta szintézise. A Bernd Baselt által összeállított jegyzetben egyaránt megtalálhatjuk a keresett ária elő és utóéletére vonatkozó lexikális adatokat, utolsó helyen – magyarázó jegyzetekkel kiegészítve – azon szerzők és

⁴³ Forrás: IMSLP, Editor Max Schneider, Rudolf Steglich, Hallische-Händel-Ausgabe, Serie IV: *Instrumentalmusik*, Band 3: *Elf Sonaten für Flöte und bezifferten Bass*, Kassel: Deutsche Händelgesellschaft, 1955.

⁴⁴ *Händel Handbuch*, Band 1, Lebens- und Schaffensdaten, Thematisch-systematisches Verzeichnis: Bühnenwerke von Bernd Baselt, 89–92. o. ©VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig 1978. Bärenreiter KASSEL.

műveik listáját, akiktől Händel kölcsönzött. (Keiser, Mattheson, Corelli, Cesti, stb.) A „Non ho cor che per amarti”-ra vonatkozó adatok az alábbi módon kerülnek közlésre:

17. Non ho cor che per amarti

HWV 150 „Qual ti riveggio, oh Dio”: Se la morte non vorrà

HWV 16 Flavio: 7. Di quel bel che m’innamora

HWV 29: Ezio, 32.-36 Stringo al fine

HWV 359 Sonata op.1 Nr.1 e-Moll: 5. Satz (Presto)

HWV 360 Sonata op.1 Nr.2 g-Moll: 4. Satz (Presto)

HWV 291 Orgelkonzert op.4 Nr.3 g-Moll: 4. Satz (Gavotte)

HWV 310 Orgelkonzert op.7 Nr.5 g-Moll: 5. Satz (Gavotte)

A felsorolás egyetlen, az 1709-es *Agrippina* bemutatója előtti művet tartalmaz, az 1707-ben Rómában, Pietro Ottoboni kardinális szövegére írott kantátát, „Qual ti riveggio” (Ero e Leandro néven is ismert). A mi szempontunkból fontos alapadatokat ezenfelül a *Handbuch* harmadik kötetében találjuk (*Instrumentalmusik*), ezeket érdemes összevetni az első kötet ide vonatkozó jegyzeteivel. A HWV 359b jelzet alatt szereplő szonáta négy tételes, és nem tartalmaz olyan figurációt, mely a „Non ho cor che per amarti” gavottszerű ritmikájára emlékeztetne. A harmadik kötet 136. oldalán a HWV 360 szonáta negyedik tételének más helyeken történő felhasználásáról így fogalmaz a könyv:

Entlehnungen (kölcsönzések)

4. Satz (Presto)

HWV 150 Qual ti riveggio, oh Dio: Se la morte non vorrà

HWV 6 Agrippina, 17. Non ho cor che per amarti

HWV 16 Flavio, 7: Di quel bel che m’innamora

HWV 29 Ezio, Stringo al fine

HWV 379 Sonata e-moll, 5. Satz

HWV 291 (Allegro), Orgelkonzert

HWV 310 (Gavotte) Orgelkonzert

Megállapítható, hogy HWV 359b szonátáról itt nem esik szó.

A „Qual ti riveggio”-t illetően a *Handbuch* második kötetét kell megvizsgálni (Oratóriumok, vokális kamarazene), az 573. oldalon kapjuk meg a kívánt felsorolást:

HWV 6 Agrippina, 17. Non ho cor che per amarti

HWV 16 Flavio, 7: Di quel bel che m'innamora

HWV 29 Ezio, Stringo al fine

HWV 360 Sonata g-moll für Flöte (?) und b.c.

HWV 379 Sonata e-moll (op.1. Nr.1a)

HWV 291, Orgelkonzert

HWV 310 Orgelkonzert

Vagyis a felsorolás itt sem tartalmaz HWV 359b szonátáról említést.

Térjünk vissza az első kötetre (színpadi művek), ahol a 211. oldalon a 7. „Di quel bel che m'innamora” (*Flavio*) ária felhasználásai vannak feltüntetve, így módon:

7. Di quel bel che m'innamora

HWV 150 „Qual ti riveggio, oh Dio”: Se la morte non vorrà

HWV 6 Agrippina: 17. Non ho cor che per amarti

HWV 29 Ezio: 32.-36. Stringo al fine

HWV 359 Sonata op.1 Nr.1 e-Moll: 5. Satz (Presto)

HWV 360 Sonata op.1 Nr.2 g-Moll: 4. Satz (Presto)

HWV 291 Orgelkonzert op.4. Nr.3 g-Moll: 4. Satz (Gavotte)

HWV 310 Orgelkonzert op.7 Nr.5 g-Moll: 5. Satz (Gavotta)

A „Qual ti riveggio, Se la morte” áriával ellentétben itt ismét HWV 359 és HWV 360 szonátákat említi a szakkönyv. A listán szereplő utolsó opera az *Ezio*, a *Handbuch* első kötet 363. oldalán a szerkesztők így fogalmaznak: „Az ária (Stringo al fine) mely itt dúrban jelenik meg, eredetileg mollban lett elgondolva, Händel egyik kedvenc modellje, mely a következő művekben lett fölhasználva: HWV 150 „Qual ti riveggio” (Se la morte non vorrà), HWV 6 Agrippina (17. Non ho cor che per amarti), HWV 16 Flavio (7. Di quel bel che m'innamora), HWV 359 Sonata op.1 Nr.1 e-moll (5.Satz, Presto), HWV 360 Sonata op.1 Nr.2 g-Moll (4. Satz, Presto), HWV 291 Orgelkonzert (Gavotte), HWV 310 (Gavotta)

Az Instrumentalmusik kötetben a 28. oldalon esik szó a HWV 291 adatairól.

4. Satz

HWV 150 „Qual ti riveggio”, 2. Se la morte non vorrà

HWV 6 Agrippina, 17: Non ho cor che per amarti

HWV 16 Flavio: 7. Di quel bel che m’innamora

HWV 29 Ezio: 32.-36. Stringo al fine

HWV 360 Sonate g-Moll (op.1 Nr.2): 4. Satz (Presto, vgl. auch 2. Satz, Andante)

HWV 379 Sonate e-Moll (op.1 Nr.1a): 5. Satz (Presto, vgl. auch 2. Satz, Andante)

HWV 310 Orgelkonzert op.7 Nr.5 g-Moll: 4. Satz (Gavotte)

Ez a jegyzet egyértelműen nem említi a HWV 359-et.

Végül a HWV 310 ide vonatkozó információit keressük meg, ismét az *Instrumentalmusik* kötetben, az 59. oldalon. Itt a Gavotte tétel hatodikként van föltüntetve, további eltérés még, hogy közvetlenül a kottapéldák alatt található a más helyeken történő felhasználások, ezek sorrendben: HWV150 (2.), HWV6 Agrippina (17.), HWV 360 (4.), HWV 379 (5.), HWV 291 (4.)

A szerkesztők szerint itt sincs kapcsolat a HWV 359 szonátával.

A szóban forgó motívum korrelációit vizsgálva – a *Händel-Handbuch* adatait alapul véve – tehát arra jutottunk, hogy a három opera (*Agrippina*, *Flavio*, *Ezio*) jegyzeteiben találkozhatunk a HWV359 szonáta említésével, a többi esetben nem.

A legújabb Bärenreiter-összkiadásban HWV 359 jelzet alatt két szonátát is találunk, HWV359a és HWV 359b megkülönböztetéssel, előbbi d-moll hangnemű hegedű, utóbbi e-moll hangnemű fuvolaszonáta. Mint korábban említésre került ezen művek zárótételeinek tematikája nem azonos a „Non ho cor che per amarti” gavotte figurációval. A zavarhoz hozzájárulhat még az *Instrumentalmusik* kötetben a HWV 291 orgonaverseny negyedik tétele kapcsán a HWV 360 és HWV 379 szonáták Andante (2.) tételeinek említése is.



Kottapéllda 6: HWV 360 g-moll szonáta, 1–4. ütemek, 2. tétel⁴⁵

⁴⁵ Forrás: IMSLP. Editor: Max Schneider, Rudolf Steglich. Hallische Händel-Ausgabe, Serie IV: *Instrumentalmusik*, Band 3: *Elf Sonaten für Flöte und bezifferten Bass*, Band 3., Kassel: Deutsche Händelgesellschaft, 1955.



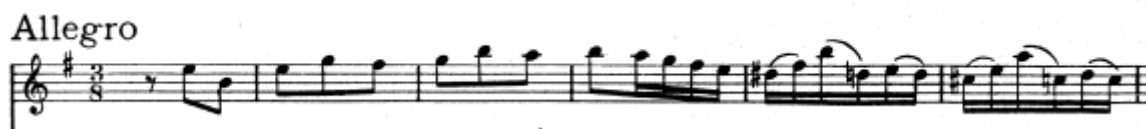
Kottapéllda 7: HWV 379 e-moll szonáta, 1–4. ütemek, 2. tétel⁴⁶

Adódik a kérdés: a hasonlóságok ellenére jelentős különbségeket mutató témafejeket miért nem közölték a *Handbuch* szerkesztői már az *Agrippina*, *Qual ti riveggio*, *Flavio* és *Ezio* idevágó hivatkozásai során, miért csupán a HWV 291 *Orgelkonzert* függelékében értesülünk eme fontos információkról. A kérdés megválaszolása nem problémamentes, a későbbiekben teszünk rá kísérletet, amikor a nyolc vagy kilenc témafej egymáshoz való viszonya átláthatóvá vált.

Ennek tisztázása végett idézzük fel a HWV 359a és HWV 359b szonáták zárótételeit.



Kottapéllda 8/a: HWV 359a d-moll szonáta, 4. tétel (hegedű)⁴⁷



Kottapéllda 8/b: HWV 359b e-moll szonáta, 4. tétel (fuvola)⁴⁸

A Bärenreiter összkiadást alapul véve megállapítható, hogy nincs azonosság a „Non ho cor che per amarti” témával.



Kottapéllda 9: *Agrippina* HWV 6, „Non ho cor che per amarti”, 17.⁴⁹

⁴⁶ Uo.

⁴⁷ Forrás: IMSLP. Editor: Terence Best. Hallische Händel-Ausgabe, Serie IV: *Instrumentalmusik*, Band 18: 9 *Sonaten für ein Soloinstrument und Basso continuo*, Kassel: Deutsche Händelgesellschaft, 1982.

⁴⁸ Forrás: IMSLP. Editor: Max Schneider, Rudolf Steglich. Hallische Händel-Ausgabe, Serie IV: *Instrumentalmusik*, Band 3: *Elf Sonaten für Flöte und bezifferten Bass*, Kassel: Deutsche Händelgesellschaft, 1955

⁴⁹ Forrás: IMSLP *Friedrich Chryander Georg Friedrich Händels Werke*, Band 57, Leipzig: Deutsche Händelgesellschaft, 1874.

Mivel a *Händel-Handbuch* első kötetében a 90. oldalon ezen ária egyik hangszeres formája HWV 359b 5. Satz-ként van feltüntetve, erős a gyanú, hogy a ténylegesen öt tétellel rendelkező HWV 379 lett volna a helyes adat. A zavar oka a két e-moll fuvołaszonáta hasonló tematikus elrendezéséből adódhatott:



Kottapélda 10/a, HWV 359b, e-moll szonáta, 1. tétel⁵⁰



Kottapélda 10/b, HWV 379, e-moll szonáta, 1. tétel⁵¹

Mindkét szonáta azonos módon indul, ám a tempómegjelölések különbözőek, a HWV 359b Grave, a HWV 379 pedig Larghetto.

A két nyitótétel lezárása az alábbi eltéréseket mutatja:



Kottapélda 11/a, HWV 359b, e-moll szonáta, Grave, 19–20. ütemek⁵²



Kottapélda 11/b, HWV 379, e-moll szonáta, Larghetto 19–21. ütemek⁵³

Tehát a HWV 379 első tétele egy ütemmel bővült a HWV 359b Grave tételéhez képest, a kadenciánál Adagióvá szélesedik és dominánsan zár. A két e-moll szonáta negyedik tételei sem

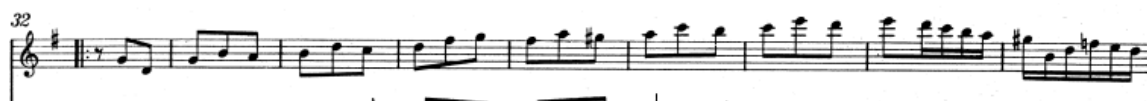
⁵⁰ Forrás: IMSLP. Editor: Max Schneider, Rudolf Steglich. Hallische Händel-Ausgabe, Serie IV: Instrumentalmusik, Band 3: *Elf Sonaten für Flöte und bezifferten Bass*, Kassel: Deutsche Händelgesellschaft, 1955.

⁵¹ Uo.

⁵² Uo.

⁵³ Uo.

teljesen azonosak, csupán indításukat tekintve (ld. 5. kottapélda), a második szakasztól kezdődően ismét eltérőek az irányok.



Kottapélda 12/a, HWV359b, 4. e-moll szonáta 32–40. ütemek⁵⁴



Kottapélda 12/b HWV 379, 4. 32–42. ütemek⁵⁵

Míg a HWV 359b fokozatos emelkedéssel, szekvenciaszerűen egy oktáv és szext távolságot, addig a HWV 379 hasonló mozgással csak egy oktáv és kvart távolságot jár be. További eltérés még, hogy az első esetben hét, a második esetben pedig hat ütem szükséges a legmagasabb pont eléréséig.

Íme a különbségek a két verzió között az utolsó ütemeket illetően:



Kottapélda 12/c, HWV 359b, 4. 75–80. ütemek⁵⁶



Kottapélda 12/d, HWV 379, 4. 71–75. ütemek⁵⁷

A HWV 379 kadenciája öt ütemmel szűkül, II kvartszext akkorddal indul a 74. ütemben, szemben a HWV359 I, I kvartszext, V–I oldásával (79. ütem).

Így tehát levonható a végkövetkeztetés: csak a HWV 360 és annak 1727-es átdolgozott verziója, a HWV 379 szonáta tartalmazza a „Non ho cor che per amarti” modellt, vizsgálódásunk tárgyát, zárótételként. A *Händel-Handbuch* szerkesztőinek részleges

⁵⁴ Uo.

⁵⁵ Uo.

⁵⁶ Uo.

⁵⁷ Uo.

következetessége ellenére (a *Flavio* és *Ezio* operáknál is HWV 359 5. Satz van föltüntetve) mégis a HWV 379 a pontos adat, a HWV 359-et figyelmen kívül hagyhatjuk.

Megjegyzendő azonban, hogy az előbbieken részletezett pontatlanságok nem csökkentik az 1978-as *Händel-Handbuch* értékeit. A négy kötetes kiadvány manapság is ugyanolyan csodálat tárgya, mint megjelenésekor. Leginkább akkor alkothatunk fogalmat értékeiről, ha összehasonlítjuk a 2011-ben megjelent új *Händel-Handbuch*-val, mely ezúttal hét kötetben lett közreadva. Az új verzióban két dolog tűnik fel elsőre:

1. Relatív kevés kottapéldával illusztrál, ezzel szemben a régi kiadványban minden egyes tétel vagy áriakezdet kottázva van.
2. Az új kiadvány nem közöl függelék az egyes témák korrelációiról (bár a főszövegben utolsó elemzési szempontként említi), míg a régi *Handbuch*-ban ez kiemelt fontossággal bírt.

Az is bizonyos viszont, hogy ez csupán egyetlen szempont, mely tájékozódásunkat befolyásolhatja, így tehát érdemes ezt az új összegző munkát az abban található kiváló elemzések révén megítélni.

Összegezvén az eddigi adatokat arra jutottunk, hogy a „Non ho cor” gavotte tematika nyolc helyen tűnik fel a Händel-életmű egészét tekintve: három operában (*Agrippina*, *Flavio*, *Ezio*), egy kantátában (*Ero e Leandro*), két szonátában (HWV 360 és HWV 379), valamint két orgonaversenyben (HWV 291 és HWV 310). Amint arról szó esett, külön kifejtést érdemel a HWV 291 esetében jelzett kapcsolat a két szonáta Andante tétéleivel.

II.2. A „Lieblingsthema” forrásai (Georg Muffat, Arcangelo Corelli, Giovanni Battista Bononcini)

Az 1985-ös *Handbuch*-ban Händel kedvenc témájaként van föltüntetve (*Lieblingsthema*) a „Non ho cor che per amarti”. Eredetéről több forrásból is tájékoztatást ad mind a *Handbuch*, mind a Winton Dean *The operas of Handel* könyvében fellelhető függelék, melyet a téma kiváló szakértője John H. Roberts állított össze. Mindezek alapján – mai tudásunk szerint – többé-kevésbé biztosra vehető, hogy a Händel által nyolc alkalommal feldolgozott gavotte téma Georg Muffat 1682-ben Salzburgban kiadott „Armonico tributo” szonátasorozatában található. (Sonata in g, Aria). Vagyis olyan anyagról van szó, mely Händel születése előtt már három évvel létezett. Érdekes adalék az eredetkutatáshoz, hogy a fellelhető szakirodalmakban nem teljesen egységes az álláspont arra nézve, hogy Händel konkrétan ismerhette-e Muffat szonátasorozatát, vagy csak véletlen egybeesésről van szó. Míg a régi *Handbuch* több helyen

is magabiztosan állítja a tézis helyességét, addig az új *Handbuch* csak valószínű forrásként hivatkozik rá. Az alábbi tanulmányokban kerül a téma részletes tárgyalásra:

1. William Dillard Gudger, *The Organ Concertos of G.F. Handel*, A Study Based on the Primary Sources, dissertation, Yale University, 1973.
2. Kenneth Nott, „Corelli’s op. 5, No. 8 Sarabanda as a Compositional Model for Handel and his Contemporaries”, *Göttinger Händel – Beiträge* 7. (1998)
3. John H. Roberts, „Handel and Bononcini”, in *Händel in Roma*.

Gudger disszertációjára a *Händel-Handbuch* is hivatkozik, mint olyan kutatásra, mely a nevezetes Gavotte téma eredetét felfedte. Egy 2022-ben megjelent CD-lemez kísérfüzetében (Georg Muffat: *Armonico Tributo*, Berlin Classics), a Concerto Copenhagen művészeti vezetője így fogalmaz: „Ismerhette Händel Muffat áriáját? A főtéma ismerős lehet Händel operáiból, szonátaiból és orgonaversenyiből”.



Kottapéllda 13: Georg Muffat, *Armonico tributo*, Sonata II, Aria⁵⁸

Händel élete folyamán többször is szóba került egy füzet 1698-ból⁵⁹, melyben tanára – Friedrich Wilhelm Zachow, hallei organista – instrukcióit követve különböző zeneszerzők műveit másolta át. A *Händel-Handbuch* az alábbi szerzőkről tesz említést: Zachow, Alberti, Froberger, Krieger, Kerll, Ebner és Strungk; Mainwaring⁶⁰ is kizárólag német szerzőket említ. A füzet létezését és annak tartalmát, melyet Händel egész életében megőrzött egy 1799-ben megjelent kiadvány dokumentálja. (*Anecdotes of George Frederick Handel and John Christopher Smith*) Händel halála után a füzet Lady Martha Rivers, John Christopher Smith mostohalánya tulajdonába került, majd egy 1856-os aukciót követően nyoma veszett. A felbecsülhetetlen értékű dokumentum Zachow tanítási módszerét tükrözi, amely Mainwaring szerint többek között abból állt, hogy Zachow tanítványai gyakran ritka dolgokat másoltak le, hogy ne csak játszani, hanem kottázni is tudják ezen műveket. Zachow gyűjteménye jelentős lehetett (olasz és német művekből egyaránt), alkalmas volt Händel számára a különböző stílusok írásmódok gyakorlására, azok előnyeivel és hibáival együtt. Mivel nem teljesen

⁵⁸ Forrás: IMSLP. Bibliothèque nationale de France, Musique (F-Pn): RISM A/I: M 8126

⁵⁹ *Händel-Handbuch*, Band 4, „Dokumente zu Leben und Schaffen”, 17. o., VEB DEUTSCHER VERLAG FÜR MUSIK LEIPZIG, 1985.

⁶⁰ Donald Burrows-könyv

egységesek a források a füzet tartalmára nézve, elképzelhető, hogy Georg Muffat-műveket is tartalmaztak, vagyis az *Armonico tributo* ily módon – Zachow révén – kerülhetett Händel látóterébe, és maradt meg emlékezetében.

Az 1980-as és 90-as években elmozdulás volt tapasztalható Händel forrásainak vizsgálatát illetően. Megfigyelhető, hogy újabban Händel feldolgozói módszerét egyfajta melodikus puzzle-ként értelmezték, azaz a kölcsönzött/idézett témák eredetét nem egyetlen szerzőre vezették vissza.⁶¹ Mielőtt továbbmennénk a HWV 360-al kapcsolatba hozható más szerzőkre, talán nem haszontalan egy pillantást vetnünk Dr. John H. Roberts D-függelékére (*Winton Dean Handel's operas* című könyvéhez), melyet teljes terjedelmében természetesen nincs itt mód közölni, azonban egy összesítés erejéig mégis érdemes megidézni. Ennek oka, hogy következtetéseket enged levonni a Händel-forrásokra nézve, alapul véve a szóban forgó könyv 1994 májusi állapotát. (A könyvet legelőször 1987-ben, utoljára pedig 2009-ben adták ki.) Dr. John H. Roberts a D-függelékét oly módon szerkesztette meg, hogy átláthatóvá vált Händel valamennyi forrása, mind a saját vendégszövegei, mind pedig a más szerzőktől kölcsönzött vendégszövegek föl vannak tüntetve. Jellemzője a függeléknek, hogy Händel saját vendégszövegei és a pályatársak vendégszövegei nincsenek szétválasztva, egyenrangúként vannak kezelve. Megjegyzendő, hogy – bár a most következő elemzés mind a 42 operát érinti (vagyis az életmű 1704–1742-ig tartó időszakát nagymértékben lefedi) – mégsem tekinthető reprezentatívnak, mivel nem adhat tájékoztatást más műfajú opuszok közötti dialógusokról. Abban az értelemben mégis árulkodó talán, hogy az 1994-es megjelenéskor már forgalomban lévő kutatási eredmények milyen mértékben integrálódtak a végső szerkesztett verzióba.⁶² Így tehát az itt következő táblázat csupán részleges, de reményeink szerint érdekes tájékoztatást nyújt a Händel által használt vendégszövegekről, kizárólag a pályatársak munkáit véve alapul.

Idézett szerző	Vendégszövegek száma
Giovanni Battista Bononcini	33
Antonio Cesti	2
Francesco Gasparini	12
Carl Heinrich Graun	7
Reinhard Keiser	114

⁶¹ Kenneth Nott: „Corelli's Op. 5, No. 8 Sarabanda as a Compositional Model for Handel and His Contemporaries”, Göttinger Händel Beiträge, Band 7, Kassel, 1998. 186. o. Herausgegeben von Hans Joachim Marx.

⁶² Konkrétabban arról van szó, hogy arról nem adnak a szerkesztők tájékoztatást, hogy a D-függelék változott-e az első, 1987-es kiadás óta.

Johann Kaspar Kerll	5
Antonio Lotti	1
Johann Mattheson	7
Georg Muffat	1
Giuseppe Maria Orlandini	1
Francesco Antonio Pistocchi	13
Carlo Francesco Pollaro	4
Nicola Porpora	5
Domenico Sarro	2
Alessandro Scarlatti	40
Agostino Steffani	3
Georg Philipp Telemann	46
Leonardo Vinci	5
Antonio Vivaldi	4

1. Táblázat: Vendégszövegek Händel operáiban

A táblázat jól mutatja Händel élethosszig tartó ragaszkodását az egykori rivális, Keiser művészetéhez, ugyanakkor elgondolkodtató abból a szempontból, hogy Georg Muffat neve csupán egyetlen alkalommal szerepel rajta. Jelen disszertáció egyik célja a Muffat „Gavotte ária” és *Agrippina* első felvonásbeli áriája („Non ho cor”) közötti párhuzamok felderítése, azonban mindenképpen megjegyzendő, hogy Dr. Roberts a Flavio „Di quel bel” áriája kapcsán mellőzte a Muffat-forrás említését,⁶³ ez az ária ugyanis részét képezi a tárgyalt korrelációnak. Még szembetűnőbb azonban Arcangelo Corelli hiánya, mivel Kenneth Nott 1991-es tanulmányában jelzi, hogy következtetései nem kis részben köszönhetők Roberts professzor kutatási eredményeinek.⁶⁴ A Winton Dean és John Merrill Knapp által megszerkesztett, döbbenetesen érzékletes, Handel operáit minden részletre kiterjedően vizsgáló kétkötetes munkát átlapozgatva szintén érzékelhető, hogy az írók sem tulajdonítanak különösebb jelentőséget Arcangelo Corelli személyének, akinek hatását Händel művészetére mindössze öt alkalommal említik meg:

⁶³ Winton Dean – John Merrill Knapp: *Handel's Operas 1704–1726*, D-függelék, The Boydell Press, Woodbridge, 2009. 561. o.

⁶⁴ Bár ezt természetesen árnyalhatja Winton Dean könyvének első megjelenése (1987) és Kenneth Nott tanulmányának közzététele közötti időintervallum (1991).

1. Az első kötet 76. oldalán, utalva Mainwaringra (Händel első életrajzírójára), aki első ízben jegyezte le az ismert anekdotát Händel és Corelli nem túl gyümölcsöző munkakapcsolatáról az *Il trionfo del tempo e del disinganno* 1706-os római ősbemutatója kapcsán, amikor Corelli kifogásait jelezte Händel felé a Rómában kissé szokatlan francia stílus kapcsán, melyet Händel az oratóriumban előszeretettel használt.
2. Az első kötet 81. oldalán Händel római kapcsolatait veszik számba, kiemelve a vezető zeneszerzők közül Corellit, és nem mellőzve Alessandro és Domenico Scarlatti, valamint Agostino Steffanit sem, szintén az 1706-os időszakból.
3. Kiemelésre került Händel 1707 folyamán Rómában komponált, de Firenzében bemutatott *Rodrigo* című operája kapcsán az obligát hegedűszóló, melyet Händel Corelli számára komponált („Per dar regio”), s amely szintén szokatlan módon került bele a Händellel kapcsolatos rendhagyó megoldások leltárába; a rendkívül gazdagon és virtuóz módon díszített hegedűszólam legfelső hangja háromvonalas fisz. Ez az ária részét képezi ugyanakkor az „Il delirio amoroso” (HWV 99) kantátának is (ősbemutató Pamphili bíboros conversazioni keretében Rómában 1707 januárjában). Az „Un pensiero” című ária lényegében – szövegétől eltekintve – megegyezik az operaária zenei anyagával.
4. Negyedik alkalommal Corelli neve az *Arianna Krétában* című opera „Un tenero affetto” áriája kapcsán merül fel. „Corelli modorában írt komikus gigue.”⁶⁵
5. Ötödik alkalommal a *Serse* egyik áriájában alkalmazott Corelli-basszus révén van a hírneves bolognai zeneszerző megemlítve, kiemelve, hogy az akkortájt már evidenciának számító viharos basszusmenet fölé Händel egymástól viszonylag nagy távolságra lévő „szögletes” akkordokat szerkesztett, ily módon egyesítve különböző típusú effektusokat, létrehozva egy akkortájt újszerűnek ható mixtúrát (Charles Burney).⁶⁶

Összegezve tehát a fenti megfigyeléseket, kijelenthető, hogy a Corelli hatások elemzése – az 1986-os kiadású könyvben – sem az írók (Winton Dean és John Marrill Knapp), sem pedig a D-függelék megalkotója, Dr. John Roberts számára nem volt különleges szempont. Kérdéses lehet természetesen, hogy a könyv írását mennyiben motiválta a Händel-források elkülönítésének igénye. Rögtön a könyv bevezetője árulkodik arról, hogy ez a szempont elméletben igenis kiemelt lehetett 1994-ben, mivel Winton Dean így fogalmaz:⁶⁷ „A könyv

⁶⁵ Winton Dean: *Handel's Operas 1726–1741*, The Boydell Press, Woodbridge, Reprinted 2018. 263. o.

⁶⁶ Uo. 439. o.

⁶⁷ Uo.

megjelenése óta rohamosan halad a Händel-operák kutatása. John Roberts kilenc kötetet adott közre Händel forrásairól”,⁶⁸ melyek rávilágítanak a kölcsönzésekre.

A fenti rövid idézet is jól mutatja tehát, hogy a zenetudomány és a Händel-kutatás legnagyobb szaktekintélyei számára Händel vendégszövegeinek és forrásainak ismertté tétele fontosabbá vált az utóbbi években, erről tanúskodik John Roberts nevének említése rögtön az „Előszó” legelején.

A HWV 360 korrelációi kapcsán manapság is leggyakrabban azonosított forrás névlegesen a Georg Muffat-sonáta, ám valójában concerto grosso gyűjteménye, ezzel együtt azonban nem szabad megfeledkeznünk Kenneth Nott következtetéseiről sem, melyek szerint Händel inkább támaszkodhatott több modellre is. Vagyis arról van szó, hogy a Gavotte téma formáját nem csupán Muffat műve befolyásolta. Kenneth Nott⁶⁹ tanulmányában először a HWV 360 átdolgozását a HWV 379 e-moll sonáta második és ötödik tételét állítja párba, majd vezeti vissza közös eredőre, az alábbi módon:

Andante



Kottapélda 14/a, HWV 379, 2. tétel⁷⁰



Kottapélda 14/b, HWV 379, 5. tétel⁷¹

⁶⁸ Vö. John Roberts: *Handel Sources. Material for the Study of Handel's Borrowing*, A Garland Series, Garland Publishing, Inc. New York–London, 1986.

⁶⁹ Kenneth Nott: „Corelli's Op. 5, No. 8 Sarabanda as a Compositional Model for Handel and His Contemporaries”, herausgegeben von Hans Joachim Marx, *Göttinger Händel-Beiträge*, Kassel, 1998.

⁷⁰ Forrás: Editor Max Schneider/Rudolf Steglich, *Hallische Händel-Ausgabe, Serie IV: Instrumentalmusik, Band 3: Elf Sonaten für Flöte und bezifferten Bass*, Kassel, Deutsche Händelgesellschaft, 1955.

⁷¹ Uo.



Kottapélda 14/c, Corelli Sarabanda, op. 5, No 8.⁷²

Érdeemes megvizsgálni a Muffat-ária és a Sarabanda közötti hasonlóságokat. A felületes szemlélőnek két meglehetősen különböző darab tűnhet elébe. Corelli Sarabanda-ja klasszikus példája a komponista olasz líraiságának, míg Muffat áriájában a pontozott és szünetek által nyomatékosított ritmusok a francia stílus reprezentánsai. Mindazonáltal jelentős tematikai utalások kötik össze a két műrészt. Mindkettő azonos módon indul, a fő funkciók által meghatározott motívumhoz nyolcad mozgású basszusszólam társul, mely mindkét tétel végéig megmarad.



Kottapélda 15/a, Muffat, *Armonico Tributo*, Sonata II, Aria, 1–2. ütemek

⁷² Forrás: IMSLP, Engraver J. Cross, London: Preston/Son.



Kottapélda 15/b, Corelli, Violon Sonata, Op.5, No. 8 Sarabanda, 1–2. ütemek

A két melódiában tapasztalható intervallumtartalmak hasonlóságai a basszusba is átkerülnek. (x-el jelölve mindkét kottapéldában) Ezek alapján feltételezhető, hogy Muffat modellje az *Armonico tributo* Gavotte áriája komponálása során Corelli Op. 5, No. 8 Sarabanda-ja volt.

Az eddigiekben a zenetudomány mai álláspontját igyekeztünk tisztázni a Gavotte dallam eredetét és fejlődését tekintve, mint látható volt, nem kizárólagosan Händelre vonatkoztatva (mivel ez nem is lehetséges), valamint azzal a célkitűzéssel, hogy valamiféle határvonalérzet jöjjön létre abban a tekintetben, hogy többé-kevésbé világossá váljék az egyes szerzők hozzájárulása a dallamhoz. Így vált lehetségessé, hogy a HWV 360 Gavotte tétele ürügyén mind Georg Muffat, mind pedig Arcangelo Corelli, később pedig Giovanni Battista Bononcini „társszerzőségére” is fény derülhetett a legtöbbet feldolgozott Händel-téma (*Lieblingsthema*) szemlélésekor. Világossá kell tennünk azt is, hogy eddigi megfigyeléseinket kiváló zenetudósok elemzéseire támaszkodva tehettük meg, akik közül Kenneth Nott elmélete talán a legeredetibb:⁷³ az ő elgondolásai lényegében a jelen disszertáció teljes tematikáját alapjaiban határozták meg.

Természetesen mindig adódhatnak nézeteltérések arról, mi minősülhet kölcsönzésnek, szemben a szóbeli szövegben a hasonló gondolatok által előidézett véletlen hasonlósággal vagy párhuzamos megoldásokkal. Értelemszerűen itt sok határeset lehetséges. Ha csupán abból a tényből indulunk ki, hogy az angol „borrowing” kifejezés egyaránt értelmezhető kölcsönzésnek, ahogy hitelfelvételnek is, akkor máris közelebb juthatunk annak megértéséhez, vajon a látszólag sematikus, egymásra különösen hasonlító dallamokból az egyes zeneszerzők miként építkezhetek akár tudatosan, akár nem, különösen, ha elfogadjuk Mattheson sűrűn idézett tételét, miszerint a zeneszerzőnek szinte kötelessége idéznie pályatársai gondolatait, saját invenciója által továbbvariálva. Ha ezt evidenciaként kezeljük, máris közelebb juthatunk

⁷³ Ebben a disszertációban a HWV 360 és HWV 379 Andante tételeinek Corelli Op. 5. No. 8 Sarabanda-dal való összevetését Kenneth Nott nevéhez kapcsolom, mivel az ő tanulmánya révén szerezhettem ismereteket a művek kapcsolatáról. Azonban a párhuzamra nem ő, Kenneth Nott hívta fel a figyelmet, hanem John Horton, aki erről tanulmányt is írt: „The Chamber Music”, *Handel: A symposium*, ed. Gerald Abraham (London: Oxford University Press, 1954.), 252–253. o.

annak megértéséhez, miért éppen a 18. század zenei értelemben a legtermékenyebb, és miért éppen az idézőtechnika révén válhatott a legtermészetesebbé. A „nagy szellemi közös” lényegében semmi gátat nem szabott az alkotó fantáziájának, nem létezett – modern szerzői-jogi értelemben vett – „enyém-tiéd”, az egyes dallamtöredékek/motívumok ugyanúgy vándoroltak szerzőtől szerzőig (és keresték ideális formájukat), mint azon operaszüzsék, melyekben a szerzők zenei gondolataik összesítését tárhatták közönség elé, függetlenül attól, hogy azok esetleg nem teljes mértékben tőlük származtak. Már csak ezen okok miatt sem teljesen problémamentes (pláne operák esetében) a kiragadott részek és az egész viszonya. Kétségtől az egyik legambíciózusabb összefoglaló munka Winton Dean és John Merrill Knapp *Handel. The operas* című munkája, melyben a két zenetudós különös hangsúlyt fektet Händel zenei gondolatainak függetlenítésére ugyanúgy, mint azok zenedrámái egységben/kohézióban történő bemutatására. Már említésre került az úgynevezett „D-függelék”, melyben az érdeklődők tájékoztatást kaphatnak az egyes áriák korrelációiról, nem csupán Händel életművére vetítve, hanem az előzményeket – Händel gondolatainak csíráit is – tartalmazva. A függelék létezése javarészt Dr. John H. Roberts professzornak köszönhető, aki a könyv kiadása (1987–1995) óta eltelt időszakban is az egyes korrelációk feltérképezésén munkálkodik. Mint említettük a határesetek lehetősége nem kizárt (erre maguk a könyv írói is felhívják a figyelmet), éppen ezért talán nem szentségtörés, ha a következő elemzést is ennek fényében vesszük tudomásul, azonban, mint hipotézis, kétségtől izgalmas adalékként szolgál tárgyunkhoz, vagyis a HWV 360, 379 szonáták közös gyökereire való rámutatáshoz és összefüggéseikre a Händel életművön belüli vokális és egyéb hangszeres művekkel.

2010-ben került publikálásra a *Georg Friedrich Händel in Roma* című tanulmánykötet, mely a 2007-ben Rómában megrendezett szimpóziumok írásos lenyomatának minősíthető. Ebben kaphatunk újabb tájékoztatást Roberts professzor kutatásainak eredményeiről, melyből – mint tárgyunkkal összhangban lévőt – mindenképpen idéznünk kell. Az 1987-es megjelenésű, Händel operáit tartalmazó könyv függelékében még nem kaphatott helyet Roberts feltételezése, mely szerint valószínűsíthető, hogy Händel 1707-ben Rómában találkozhatott Giovanni Battista Bononcinivel, legalábbis részleteiben megismerhette annak *Temistocle in bando*⁷⁴ című operáját, és a „Mi deridi, e mi diletta” áriát saját kantátájában, a „Se la morte non vorrà”-ban formálta tovább, a későbbiekben pedig még tovább (HWV 360, stb.). Sibari áriájának szövege

⁷⁴ Bononcini az opera harmadik felvonását komponálta, az első felvonás szerzője Giovanni Lulier, a másodiké pedig Marc Antonio Ziani. Forrás: Sabine Ehrmann-Herfort/Matthias Schnettger (Hrsg.): *Georg Friedrich Händel in Rom*, Herausgegeben vom Deutschen Historischen Institut, Rom, 2007., in: John H. Roberts „Giovanni Bononcini and Handel's Early Roman Music”.

Händel feltételezhetően nem a karneváli opera előadását látta, hanem csupán a Bononcini ária egy példányát, így tehette forrássá saját kantátája számára, melynek „Se la morte” tétele eleve Corelli és Muffat inspiráción alapult. Ha megnézzük a „Mi deridi” ária indítását tapasztalhatjuk, hogy annak hangneme azonos a „Se la morte”-val, ezen felül pedig vokális szövegformálás szempontjából is jóval simulékonyabb, mint a kizárólag hangszerekkel operáló Muffat-minta. Tempó és karaktermegjelölés tekintetében is releváns hasonlóságokat találunk, Bononcini „Presto e staccato”-t ír elő, Händelnél a „Poco allegro e staccato” instrukcióval találkozhatunk.

A sétáló basszus kíséret Muffat megoldását juttatja eszünkbe, azonban a „meco usar la crudelta”, valamint a „te-co pra-ti-có” szótagok alatti ritmikai képletek Bononcini hatásáról árulkodnak, ahogyan Sibari kezdőtaktusai is, a felfelé ugró kvart, majd lefelé tartó kis-szekund lépéssel, mely a korreláció legfőbb ismertetőjegye.

Presto e staccato

Sibari

Continuo

19

Fl.

Bsn.

Mi de - ri - die mi di - let - ti, spe - me

dol - ce, spe - me ca - ra, tu m'in - gan - nie pur mi pia - ce

- 42 -

Poco allegro e staccato

Soprano

Continuo

se la mor - te non vor - rá me - cou - sar la cru - del -

33

tà che già te - co pra - ti - có, pria del tem - po, i - do-loa

37

ma - to, i - do-loa ma - to, pria del tem - po a te ver - ró,

Kottapéllda 16/b, Händel, *Qual ti riveggio, oh Dio* (HWV 150), „Se la morte non vorrà”, 30–40. ütemek

Mindkét szerző érzékelteti a bizonytalanságból eredő lelkiállapotot, mely jól elkülöníthető a ritornellókban. Bononcini áriája nyolcadik ütemében, Händel pedig a kilencedikben indítja el kettőskötéseit, melyeket később – Bononcini a 12-ik, Händel pedig a 14-ik ütemekben – közel azonos kadenciával oldanak fel (bár Händel basszusa jobban idomul a főszólamhoz). Releváns különbség mutatkozik azonban a fejlesztés módjában, míg Bononcini ezt a folyamatot három és fél ütemen keresztül tartja indokoltnak, Händel nem éri be ennyivel, az ő megoldása öt és fél ütemen át tart, ráadásul a 11-ik ütem közepén kitér nápolyi szext irányba is. Héró kétségbeesését nyomatékosítja továbbá a csellószólo, mely ingadozik szext, illetve tercpárhuzam között – a hegedűszólohoz viszonyítva –, ezzel szemben a Bononcini-modell csupán a 11-ik ütemben társít koncertáló szólamot a ritornell második motívumához egy ütem erejéig, kis terccel az első hegedű alatt.

Presto e staccato

Violin 1

Violin 2

Viola

Continuo

Solo

Solo

Solo

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

f

Kottapéllda 16/c, Bononcini, *Temistocle in bando*, 8–13. ütemek

Poco allegro e staccato

Violin solo

Violoncello solo

f

Vln. solo

Vc. solo

Violins, Oboes, Viola

Continuo

Kottapéllda 16/d, Händel, *Qual ti riveggio, oh Dio* (HWV 150), „Se la morte non vorrà”, 8–13. ütemek

III. Dallamevolúció (Gavotte)

III.1. A händeli gavotte jelentéstartalmáról

Miután feltártuk Händel gavotte témájának modelljeit, majd pedig miután kimutattuk az életművön belüli különböző alakjait, új feladat a téma szerkezetének, struktúrájának szemügyre vétele. Rögzítettük, hogy bár a téma különböző elnevezések révén ismert, végeredményben mégis tánczenéről van szó. Ezzel azonban rögvest akad némi probléma. A gavotte tánclépéseiről érdemes elgondolkodni három elemzés révén. Az elsőt Kovács Gábor *Barokk táncok*⁷⁵ című könyvében találjuk, íme: „Arbeau a branle-ok közt említi ezt a táncnevet először, mint olyat, amely fiatal korában volt divatos. A XVI. században a gaillarde lépéseit használták ebben a táncban is. A gavotte a barokk branle-ok között is helyet kapott. Ez általában nem tartozik a köztudott dolgok közé, pedig a XVII. században a táncnak e formája igen népszerű lehetett. A források nem mondanak semmit a lépéséről, pedig érdekes volna tudni, hogy a gaillarde-lépések ekkor is hozzátartoztak-e még. Az 1630-as években, amikor Mersenne hírt ad erről a táncról, még korántsem felejtették el a reneszánsz formákat. Az üteme dupla és meglehetősen nyugodt. A Bransle-ok végét alkotja, és miután egyszer-kétszer körbetáncolták, a személy, aki a Bransle-á-Mener-t kezdte, bókol a hölgyének, aki előtt csak nyolc lépést táncol és átvive őt a jobb karja alatt, megforgatja, aztán még egyszer, a bal karja alatt, mindegyiket nyolc lépéssel. Ezután bókolva helyrevezeti őt, majd saját helyére megy. Miután mindenki ugyanezt megtette a saját fordulójában, általános bókot csinálnak, és minden férfi hölgyét arra a helyre vezeti, ahonnan táncba vitte. És most nézzük, mi a helyzet a barokk szvitekből ismert gavotte-tal? A mérsékelt gyors, páros lüktetésű (4/4) gavotte úgy zenész, mint táncos körökben elsősorban rendhagyó, két negyedes felütésének és ebből adódó hangsúlyrendjének köszönheti különlegességét. Érdekessége, hogy a tánc mindig az első teljes ütem elején kezdődik, ezáltal a táncos olykor »keresztben táncol« a zenével, már ami a hangsúlyozást illeti. Vagyis a táncbeli hangsúlyozás nem mindig esik egybe a zeneivel.”

Érthető módon a szakkönyv törekszik a minél objektívebb leírásra, szerencsére Victor Hugot nem kötötték a tudományosság szabályai, így a *Nevető ember*⁷⁶ című regényét

⁷⁵ Kovács Gábor: *Barokk táncok*, Garabonciás Alapítvány, Budapest, 1999. 27. o.

⁷⁶ Hugo, Victor, *A nevető ember*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1964. Fordította Németh Andor, 186. o.

lapozgatva meglehetősen érdekes olvasatára bukkanunk a gavotte-nak: „A szerelemnek e módját – egy lépés előre, két lépés hátra – fejezik a kor táncai, a menüett⁷⁷ és a gavotte”.

Hugo leírása – bár nem tér ki a felütés meglétéből vagy éppen hiányából adódó problémákra – rendkívül szemléletes, mivel az egész kérdést a szerelem 18. századi természetrajzának síkjára tereli, oly módon, hogy érzékelteti, a partnerek között egyfajta dominanciára való törekvés a jellemző. Az is árulkodó, hogy a gavotte esetében is az aszimmetrikus lépéskombinációt jelöli meg, vagyis elméletben elképzelhető, hogy láthatott olyan gavotte-ot, melyben valóban visszaköszönhettek a gaillarde lépései.

A Händel-életműben található nyolc gavotte állapot jól szemlélteti ezt az ambivalenciát, mely ebben a táncformában már a kezdetek óta jelen volt: páros ütembeosztású zenéről beszélünk, melyet mégis gyakorta egészítenek ki hármas lüktetésű lépésekkel a táncolók. Ezt jól mutatják Arbeau 1588-as tankönyvében a gavotte lépéseivel foglalkozó tabulatúrák. Bár kettős ütemű táncról van szó, a lépéskombinációkban mégis előfordul, hogy négy ütemet öt különböző lépés által valósítanak meg.

1. Bal láb nyit kis ugrással.
2. Jobb láb közelít kis ugrással.
3. Talajérintés keresztezett jobb lábbal, kis ugrással.
4. Keresztezett jobb grue kis ugrással.

A fősorolt négy lépés egyetlen kettős lépésnek felel meg balra.

1. Zárt láb kis ugrással.
2. Talajérintés keresztezett bal lábbal.
3. Talajérintés keresztezett jobb lábbal.
4. Keresztezett jobb grue⁷⁸ kis ugrással.
5. Zárt láb és capriole.⁷⁹

A fősorolt öt lépés, mely négy ütemnek felel meg, kitesz egy kettős lépést jobbra.⁸⁰ Vagyis a táncolók kedvük szerint szakítják meg a páros lüktetést a gaillardéból kölcsönzött kombinációkkal. A gaillarde kétszer hármas lüktetését öt lépésben valósítják meg, mivel az ötödik lépés helyére – az előző lépések időtartamával egyenértékű – szünet kerül. A korabeli

⁷⁷ Hugo, mint látható a menüettet is szélsőséges megnyilvánulásként értelmezi, ami első olvasatra túlzásnak tűnhet, azonban érdemes eme hármas lüktetésű táncforma utóéletére gondolni. Richard Strauss *Elektrájában* a főhősnő utolsó pillanataiban menüettritusban esik extázisba, majd később holtan esik össze.

⁷⁸ Lábemelés, Thoinot Arbeau: *Orchesographie, avagy a tánc mestersége*, PRAE.HU, 2009. Budapest, fordította Jeney Zoltán, 100. o.

⁷⁹ Levegőben történő lábmozgatás. Uo. 105. o.

⁸⁰ Uo. 196. o.

leírások szerint a gavotte tehát páros lüktetésű tánc volt, mely általában szimmetrikusan elrendezett zenei anyagokban öltött testet (jellemzően nyolc ütemes mondatokba rendezetten), az igényelt gaillarde lépések becsatolása révén így az az érzésünk lehet, hogy ez a tánc egyfajta szimbiózisa lehetett az általános mozgáskultúrának.

Mielőtt felrajzolnánk a HWV 360-al kommunikáló gavotteverziókat, egy ismertebb Händel-témát idézünk, mely azt hivatott igazolni, hogy Händel már egészen fiatalon, 1709-ben, sőt már előtte is gyakran különös örömét lelte páratlan ütemszámú motívumok kidolgozásában.



Kottapéllda 18, *Agrippina* – Poppea áriája

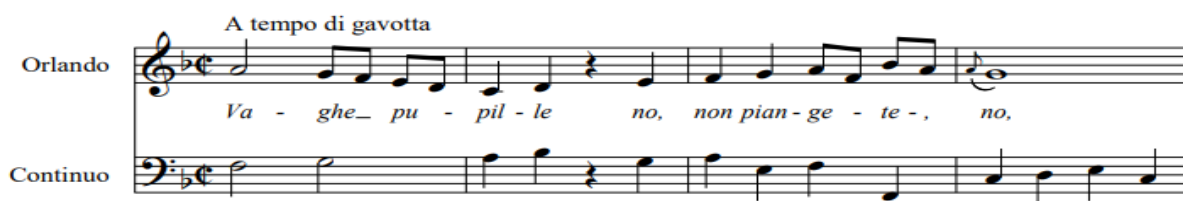
Händel a legmesszebb azonban kétségkívül az *Orlando*-ban ment, az 5/8-ban lejegyzett örülési jelenet recitativo accompagnato részlet manapság is dermesztő hatást kelt.



Kottapéllda 19, *Orlando*, II. felvonás, Örülési jelenet

Az *Orlando* második felvonásának zárójelenete önmagában egy nagyszabású gavotte jelenet, ha tetszik feldolgozás. Már jelzésre került, hogy a súlyos helyen indított gavotte-okat Händel előszeretettel alkalmazta, azonban az *Orlando* gavotte formája ezen túlmenően is merész. A tánclüktetés szabályait is magabiztosan uralja a dráma hajtóereje, eddig nem ismert formát adva a főhős lelkiállapotának, a realitást teljesen figyelmen kívül hagyó elméjének. A *The mad scene*

in Handels *Orlando* című kiváló disszertációban a szerző különös jelentőséget tulajdonít a ténynek, miszerint egy jeleneten belül két szokatlan aspektus található, a már idézett 5/8-os recitativo accompagnato, illetve a folytatásban a súlyos helyen indított gavotte, mely a felvonás befejezéséig tart. A híres örülési jelenet már a kezdetektől harmonikusan is alátámasztja az érzelmi instabilitást, a 10-ik ütemtől 22-ig tartó szakaszban Händel h-mollból kromatikusan jut el d-mollig, az 5/8-os frázis kezdetéig, mely a 27-ig ütemben való ismétlés után egy viharos erejű c-moll arioso „Già latra Cerbero”, valamint két egymástól függetleníthető recitativo szakasz után torkollik az F-dúr gavotte-ba, mely egyben a felvonás konklúziója is. Formáját tekintve az örülési jelenetben Händel az *Ero e Leandro* eszközeivel él, bár rögzítenünk kell, az *Orlandóban* az egyes szakaszok egybekomponáltak, attacca követik egymást, és a gavotte jelentősége kétségtelenül kisebb, hiszen nem következményként, csak a tételek egyikeként van felvonultatva.



Kottapéllda 20, *Orlando*, II. felvonás, Örülési jelenet

III.2.1. Első állapot, *Ero e Leandro* (1707)

„Mennyire hőbb vágyam: sose írjon e kéz, hanem ússzon,
vive serényen majd át a szokott habokon.”⁸¹

Leander szavai szinte megelőlegzik Hegel gondolatait: „A gondolkodás az élet természetes módjának negálása⁸²”. Héró és Leander története a mítoszok közé sorolandó, mégis a misztikumot, természetfelettséget nélkülöző történetek közé tartozik leginkább. A Hellészpontosz két partja között 65 km a távolság, ezt az utat teszi meg Leander minden este úszva, hogy titokban elvett feleségével találkozhasson. Értelemszerűen ezt az utat visszafelé is

⁸¹ Publius Ovidius Naso: *Hősnők levelei (Heroides)*, XVIII, „Leander Herónak”, HELIKON Kiadó, Békéscsaba, 1985. 115. o.

⁸² Hegel: *Előadások a filozófia történetéről I.*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1977. 305. o.

meg kell tennie, hogy másnap hétköznapi életét folytathassa. A történetet Ovidius sajátos módon dolgozta föl: bár ciklusa címében csupán elhagyott vagy tragikus sorsú hősnőinek leveleit foglalja versbe, mégis indokoltnak érezte, hogy Leandert is megszólaltassa egy hasonló terjedelmű költemény erejéig (bár akadnak irodalomtörténészek, akik szerint Leander levele csak utólagos szerkesztői betoldás eredménye egy ismeretlen utánczó által).

Händel kantátájának szövegírója egyes feltevések szerint maga a megrendelő és mecénás, Ottoboni bíboros lehetett,⁸³ aki nem csupán Ovidius, hanem Muszaios és Bernardo Tasso verzióira is támaszkodhatott. A mintegy 25 perces kantáta a hősnő, Héró monológja, szembesülését láthatjuk Leander holttestével, akinek legutolsó úszása tragédiába torkollott, a két szerelmes így csak a halálban lelhet békére.

Az *Ero e Leandro* (notációja szerint c-dór, valójában c-moll) kantáta „*Se la morte*” áriája a händeli gavotte-ok azon csoportjába tartozik, melyben felütés ugyan nincs, az érzet mégis adott, mivel az első ütem 2/4 szünettel indul, tehát a hallgató nem lehet teljesen bizonyos ebben az esetben, vajon a kezdés súlyos vagy súlytalan helyen történt-e. E felvetés jogosságát jelzi, hogy maga Händel is él a mellékhangsúlyok és főhangsúlyok felcserélhetőségének lehetőségével a g-moll furulyaszónáta IV. tételében. (HWV 360) A bevezető hangszeres ritornello első négy üteme (a felütést nem számolva) szimmetrikusan kapcsolódik egymáshoz, a következő két ütem ugyanezt a zenei anyagot szövi tovább, a hallgatóban azt a várakozást keltve, hogy e hat ütem még két (hasonló motivikájú) ütemmel kiegészülve egy szabályosan szimmetrikus nyolcütemes periódust fog képezni. A csellószólam *perpetuum mobile*-szerű mozgásai szintén ezzel a bizonytalanságérzettel játszanak, ugyanis azok csupán a harmadik ütemben indulnak el, addig lényegében három akkordot hallhatunk, egyfajta tézist, melyek meghatározzák az ária alapkarakterét. A fél-fél-két negyed értékű mozgás minden szólamban érvényre jut, a continuo és az oboák/hegedűk közt a második ütem második felére tükrömozgásban ábrázolva, valamint az első két félérték harmóniáit (I–V) a második ütemben augmentáltan, negyed mozgásban kifejtve (I⁶–VII⁶). Ez a ritmusképlet annál is inkább hangsúlyos, mivel a második ütemben az V. fok tizenhatod-felütés révén kerül bevezetésre, így adva nagyobb nyomatékot, egyfajta kérlelhetetlenség érzetet keltve, de nevezhetjük ezt a jelenséget a romantika *idée-fixe* vagy a vezérmotívum előképének is. Ezt a ritmusképletet tekinthetjük a zenei időről szerzett ismereteink egyik alapjának (egyszerűen fogalmazva tá-tá-ti-ti-tá, vagy „*alla marcia*”), jelentőségével és hatásosságával szinte minden zeneszerző élt,

⁸³ *Das Händel-Handbuch*, Band 4. (herausgegeben von Hans Joachim Marx), „Händels kirchenmusik und vokale kammermusik”, Leiber-Verlag 2012. 484. o.

gyakran vissza is élt vele, főleg a XX. század kezdetétől, például Gustav Mahler, aki terjedelmes 6. *Szimfóniáj*át ezen alapgondolat köré építette fel.



Kottapélda 21, Mahler 6. *Szimfónia* alaplüktetés kotta⁸⁴

Visszatérve a Händel által alkalmazott alapritmushoz érdemes egy fontos különbséget észrevennünk az *Armonico tributo* áriája kezdetéhez képest, mely egyik kiindulópontja és hivatkozási alapja volt fejtegetéseinknek. Kétségtelen, hogy a dallamvonalak azonosak (felfelé törekvő tiszta kvart lépés után kis-szekund lefelé), azonban a két elemi idő/alapritmus más értékekben lett elgondolva. Muffat negyed-negyed-fél értékben indítja meg saját gavotte-ját, ennek kétszeri elhangzása teszi ki a kezdőmotívumot, Händelnél ennek fordítottjával szembesülünk, azaz a két elgondolás ezen a ponton nem fedi egymást. Nagyon leegyszerűsítve, Muffat „negyed-negyed-fél” alaplüktetésének Händel „negyed-negyed-nyolcad-nyolcad” értékei felelnek meg, vagyis tetten érhető ugyan az idézet, de rögtön annak legszembeszökőbb jellegzetességének, a főtéma ritmusértékeinek felcserélése által. Händelnél a második félre (a domináns akkordra) ezen felül egy újabb elemi ritmusképlet esik (negyed-nyolcad-nyolcad), melynek szerepeltetése ismét játék az időérzettel, mintegy kiteljesítve Muffat modelljét, ahol az elemi ritmusképletek párhuzamos (egyetlen ritmikai egységen belüli) használatára nem látunk példát. Korábban többször említésre került az angol „borrowing” kifejezés kapcsán a hitelfelvevő (jelen esetben zeneszerző, de talán mondhatjuk – egyáltalán nem pejoratív értelemben –, hogy szerkesztő) morális felelőssége, nevezetesen, hogy a kölcsönvett anyagot saját fantáziája révén tegye egyedivé: Händel jelenleg ismertetett ritmikai invenciója szintén lényeges ismertetőjegye kompozíciós módszerének. Lényeges különbség még a két szerzőnél, hogy az alapkaraktert nagyban befolyásoló sétáló basszus Muffatnál a kezdetektől jelen van, Händel 6/4 (3/2) értékű „tézise” után alkalmazkodik a modellhez, a negyedik félértéken elindulva, ezáltal keltve súlyos, drámai hatást.

⁸⁴ Forrás: IMSLP, Leipzig: C. F. Kahnt Nachfolger, 1906.



Kottapélda 22, Gavotte-motívumok ritmikai képletei (Muffat, Händel)

A „Se la morte” bevezetőjében lévő szimmetriát csak úgy tudjuk értelmezni, ha az első ütemet mint felütést elhagyjuk, így az eredmény egy szabályosnak mondható hatütemes periódus lesz, mely hirtelen megszakad, elébe menve a hallgatói várakozásnak, mely nyolc ütemet kívánna meg. A cselló szólam – mely a harmadik ütemtől kezdte meg mozgásait – hirtelen „felindulásból” alkalmazkodik ehhez a megszakításhoz, s az eddigi hullámmozgások imitálása után (melyek folyamatosak a következő anyag megjelenéséig) egyesül a hegedű kettőskötések által ábrázolt „sóhaj” motívumaihoz, melyek az időben előre haladva egyre nagyobb léptékű, többszörös szimmetriapárokat képeznek. Az első két sóhaj jellegű motívum négyszer ismétlődik meg, egyre magasabbra haladva. Ezen a ponton érezheti a hallgató, hogy ismét „ura a helyzetnek”, a hetedik ütemnél félbehagyott alapritmika egyfajta kárpótlásaként. A folyamatos sóhajok lefelé is megtörténnek (f-esz-f-d), azonban nem szekvenciát képezve, hanem visszhangszerűen (piano) megismétlődve. E „visszhang” elhangzása után – hiszen számos kompozícióban így történik – a hallgató méltán várhatná azt, hogy a zene ismét az eredeti dinamikával halad majd tovább. A szakasz azonban kibővülve immár következetesen, szekvenciaszerűen folytatódik (az előző, emelkedő szekvencia „szuperszimmetrikusságának” ígéretével), azonban erőteljes alterációk (nápolyi szext és szűk terc) érzékeltetik drámai módon, hogy a dallami lesiklás aligha lesz egyszerű. S valóban: a szekvencia nem fut végig szimmetrikusan (ld. a szaggatott vonalat az alábbi kottapéldán), a hallgató ismét elbizonytalanodik, a folyamat megakad, a zene mintegy sóhajözönbe fullad. Ebből a statikus állapotból abrupt módon szakít ki a kezdeti, pontozott ritmusú tematika erőteljes (forte) visszatérése. Az abruptio⁸⁵ olyan váratlan zenei szakaszt jelent, amellyel (főképpen a művek végén) gyorsan befejeződik egy gondolat. Vannak olyanok is, akik a zárlat során betoldott szünettel érik el a hatást. Händel valójában mindkét eszközt alkalmazza egyszerre, hiszen a váratlanul megjelenő forte zenekari tutti eleve megszakítja az előző szakaszt, ám e megszakítás is megszakad egy szünet által. Ez a heves zenei gesztus adekváтан ábrázolja Ero végletekig felfokozott érzelmeit, amelyek saját hajának kitépéséhez, majd öngyilkosságához vezetnek.

⁸⁵ Dietrich Bartel: *Musica Poetica, Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, University of Nebraska Press, 1997. 92. o.



Kottapélda 23, „Se la morte”, csoportok szerinti beosztás

A zenekari ritornello kezdetben könnyen áttekinthető szimmetriájának hat, azonban a szimmetria különféle zenei eszközök révén egyre inkább megtörik, és Händel legvégül egy szimmetrikusnak véggépp nem mondható 13 ütemes periódust képez. Hol „romlott el” a szimmetria? Első látásra elegendő lenne az együtemes piano visszhangot elhagyni, és akkor legalább páros ütemszámú periódust kapunk. Azonban ez a „beavatkozás” nem elegendő, hiszen a szaggatott vonallal jelzett szimmetriasértés, ambivalencia megmarad, amint megmarad a váratlanságával és rövidségével ugyancsak a szimmetria ellen ható abruptio is. Látható tehát, hogy Händelt itt a tanácstalanság és kételkedés tudatos előidézése motiválta, melyet ambivalens ritmika alkalmazásával ér el, így a hallgató tájékozatlannak/bizonytalannak érzi magát a zenei folyamat végcélját illetően.

III.2.2. Második állapot: *Agrippina* (1709)

Mind a tézisek leírásánál, mind a bevezetőben már jelzésre került, hogy az egyes állapotok elkülönítése kívánatos a téma kifejtésekor, azonban olyan esetekben, mint például a „Non ho cor che per amarti” ária (*Agrippina*, Első felvonás, 23. jelenet) tanulságosnak és érdekesnek is tűnik az első állapottal való összehasonlítás, annál is inkább, mivel a két állapot között első hallásra alig érzékel különbségeket a hallgató. Éppen ezért álljon itt egy részletesebb összehasonlító elemzés, melynek célja annak kiderítése, hogy Händel alkotóműhelyében a gavotte téma – viszonylag rövid idő alatt (2 év) – milyen változásokon ment át. Rögtön a megfigyelések rögzítése előtt azonban érdemes figyelembe venni a tényt, hogy mindkét mű (*Ero e Leandro*, *Agrippina*) az itáliai alkotókorszak (1706–1710) eredménye, az *Agrippina* ezen túlmenően olyan értelemben is összegző alkotás, hogy Händel számos itáliai periódusban fogant művét vendégszövegként megjelenítette a politikai allegóriaként is funkcionáló szatírában. Ezen túlmenően még azt is rögzítenünk szükséges, hogy jelen disszertációhoz a

legfontosabb forrásanyagot Kenneth Nott tanulmánya szolgáltatta,⁸⁶ azonban annak megjelenésekor a tárgyalt korrelációban szereplő *Ero e Leandro*, HWV 150 kantáta még nem jelent meg nyomtatásban, ezért arról csak olyan értelemben lehetett beszélni, hivatkozni rá, hogy az *Agrippina* „Non ho cor” áriájával nagy vonalakban megegyező zenei anyag. Így a Nott-tanulmányban fellelhető Händel-kottapéldák közül a legrégebbi az 1709-es verzió, vagyis nem került sor a két itáliai verzió közötti érdekes (helyenként árnyalatnyi), de mégis olyan jellegű eltérések kimutatására, melyek által következtetések lettek volna levonhatók Händel zenedrámái eszköztárára vonatkozóan. (A rendkívül értékes dokumentumnak egyébiránt elsősorban az volt a célja, hogy a Händel-források vizsgálatakor nagyobb hangsúly essék Corelli életművére is, ez az elgondolás páratlanul következetesen lett kifejtve.)

Lejegyzését tekintve mindkét állapot c-dórt használ, mely azonban c-mollként hat, tehát itt nincs különbség. Tempó és karaktermegjelölésnél viszont már érdekesebb a helyzet: *Ero* áriájának megjelölése „Poco allegro e staccato”, az *Agrippinánál* pedig csupán ennyit kapunk tájékoztatásul „Staccato”. Az első állapotnál valamivel bővebben érzékelteti Händel tempóra vonatkozó elképzeléseit, amennyiben a „staccato” (jelentése szerint: különálló) alapkarakterhez még a „nem túl gyorsan” (*poco allegro*) instrukciót társítja. Ha helyes a feltételezésünk, mely szerint a második állapot az elsőnek valamiképpen kivonata (vagy talán inkább vázlata), akkor elfogadhatónak tűnik, hogy Händel munkamódszere mindenképpen az éppen rendelkezésre álló korábbi partitúráinak áttanulmányozása volt, melyet szinte azonnal követett az új verzió papírra vetése. Erre utalhat, hogy az 1707-es és 1709-es állapotokban azonos „staccato” megjelölés, ugyanakkor érthető, hogy – valószínűleg a sietség és a határidő sürgetésének okán – Händel mellőzhetőnek érezte a „Non ho cor” esetében a „Poco allegro” utasítást.⁸⁷ Kérdéses ezen felül, hogy miért ilyen furcsa módon – staccato – jelzi a két áriában szándékait a tempóra vonatkozóan Händel. Jelen sorok írója eddig csak három példát talált Händelnél a „staccato” tempómeghatározásra,⁸⁸ sőt, ezen túlmenően az is biztosnak látszik, hogy a barokk korszak egészét tekintve különleges előírásról van szó, amely egyszerre utal a zenei anyag agogikáira, illetve az elvárt előadásmódra. Érdekes lehet a Händel-életműben további analóg helyeket keresni, s esetleg azok tematikáját összehasonlítás tárgyává tenni. Magabiztosan kijelenthető,

⁸⁶ Kenneth Nott: „Corelli’s Op. 5, No. 8 Sarabanda as a Compositional Model for Handel and His Contemporaries”, *Göttinger Händel-Beiträge*, 1998.

⁸⁷ Az előző fejezetben lett bővebben kifejtve a korreláció valószínűsíthető kapcsolata Giovanni Battista Bononcini *Temistocle in bando* című operájával („Mi deridi, mi diletta” ária), melyről John H. Roberts írt kiváló tanulmányt. Bononcini áriájának karakter- és tempóutasítása: Presto e staccato, vagyis ebből a szempontból Roberts érvelése mindenképpen figyelemre méltó, amikor a Corelli- és Muffat-modellek mellé helyezi Bononcini áriáját mint olyan vendégközveget, mely felkelthette Händel figyelmét saját verzióinak kialakításakor.

⁸⁸ A harmadik esetet szintén tárgyalja a disszertáció, ez a Flavio „Di quel bel che m’innamora” ária az első felvonásban (1723).

hogy az 1707-es és 1709-es állapotokban Händelt mint szenvedélyes kísérletezőt láthatjuk, aki nem csupán hangszerelési ötleteivel, aszimmetrikus formai megoldásaival, hanem tempó és karaktermeghatározásaival is megdöbbenést kelt. Az is bizonyos, hogy a két ária főszereplőjének érzelmvilága igen nagy távolságra van egymástól, míg Ero elkeseredésében és titkolt hitvese elvesztése miatti kétségbeesésében az öngyilkosságot fontolgatja, addig Agrippina megszállottan igyekszik Poppeának hűségét bizonyítani a célból, hogy Nérót ily módon juttassa a császári trónhoz. Másképpen fogalmazva: Händel ugyanazt a zenei anyagot komponálta meg (az alább közölt változtatásokkal) egy morális és egy – legalábbis nehezen kategorizálható, látszatra – amorális hősnő számára. Ero vívódása, a gavotte révén egyfajta haláltánc érzetet kelthet, ezzel együtt a zene viszont Agrippina kétszínűségét is kiválóan érzékelteti. A „Poco allegro e staccato”, illetve a „Staccato” karaktermegjelölések ebben az értelemben utalhatnak Händel sajátos gavotte-értelmezésére is, az ő esetében – az eredetileg örömteli társastánc (branle) – kifordul önmagából, és inkább válik a kétségbeesés és örület szimbólumává.⁸⁹ Ezzel együtt is inkább zavarba ejtő a két azonos zenei anyag jelentésbeli távolsága (az *Ero e Leandro* és *Agrippina* történetének összefüggésében⁹⁰), így hát a kérdést – mely szerint Händelt mi vitte rá, hogy – a leginkább Georg Muffattól származtatható modellt – dolgozta föl rövid idő alatt ennyire ellentmondásosan, úgy válaszolhatnánk meg, hogy valószínűleg az, hogy bizonyítsa virtuozitását azonos zenei anyagok kezelése terén, eltérő dramaturgiai környezetben.⁹¹ Talán kihívásnak érezhette a feladatot, melyet a rá jellemző „malíciával”⁹² oldott meg. Talán konkrét célja lehetett azon elemzők gondolkodóba ejtése, akik bizonyosfajta következetességet várnak el drámai szerzők szerkesztési módjaiban, és kihívást érezhetett a feladatban, hogy egyetlen konkrét zenei anyagot nem csupán egyetlen drámai kontextusban lehet kifejtetni.

Hangszerelését tekintve máris szembetűnik, hogy az 1707-es állapot partitúrája hét sorban van lejegyezve, míg az 1709-es hatban. Ennek oka, hogy a kantátában a szoprán énekes mellett hegedűszóló is szerepel, mely külön sorban van lejegyezve, s végig koncertáló szerepet játszik a kantáta egyéb tételeiben is.⁹³ A második állapotban nincs elkülönítve hegedűszóló, egy

⁸⁹ Vö. „A händeli gavotte jelentéstartalmáról” című fejezettel.

⁹⁰ Agrippina történelmi szerepének megítéléséről, jellemének kategorizálhatatlanságáról talán újabb dolgot lehetne írni, mivel a zene- és történettudomány az utóbbi években számos információval lett gazdagabb ezen a téren.

⁹¹ Jelen sorok írójának véleménye ezen a ponton eltér Kenneth Nott következtetésétől, mely szerint a vizsgált állapotokban (az áriákat tekintve) konzisztencia érhető tetten a szereplők motivációit illetően.

⁹² Vö. „Intertextualitás” fejezet.

⁹³ Valószínűsíthető, ha nem is bizonyítható teljes mértékben, hogy az ősbemutató koncertmestere – egyben hegedűszólistája – maga Corelli volt. Forrás: Malina János elemzése, HUNGAROTON CD, kísérőfüzet, 1995.

sorban van közölve az első oboával és a hegedű 1. szólammal. Lássuk tehát részletesen a két ária hangszerelését.

Se la morte	Non ho cor
Hegedűszóló	
Oboa I, Hegedű I	Oboa I, Hegedű I
Oboa II, Hegedű II	Oboa II, Hegedű II
Brácsa	Brácsa
Csellószóló	Csellószóló
Szoprán (Ero)	Szoprán (Agrippina)
Continuo (Tiorba, Nagybőgő, Csembaló)	Continuo (Tiorba, Nagybőgő, Csembaló)

2. táblázat: „Se la morte” és „Non ho cor” hangszerelés

Händel kedvenc hangszeréből⁹⁴ (oboa) rögtön kettő is szerepel mind az első, mind a második állapot zenekarában, bár tény, hogy az írásmód – a hegedűkkel egy sorban való szerepeltetés – azt sejteti, hogy némileg alárendelt szerepet kapnak ezek a hangszerek, mégis több helyen az az érzésünk, hogy jelentőségük gyakran a hegedűszólóval vetekszik, illetve az énekessel majdnem egyenrangú.

A két állapot hangszerelésének másik különlegessége a két részre osztott continuo szekció, melyből kiemelkedik a csellószóló a maga folyamatos, az alaphármashangzatokat egy teljes regiszteren belül ismétlő mozgásával, melyet csak időlegesen szakít félbe – a már említett – oboaduó, vagy a zárlat utáni bővítés, illetve bővítések. Händel ezt az effektust különösen meghatározónak érezhette, mivel az első állapot 31–33. ütemeiben a cselló mozgását megerősítette a hegedűszóló által (egy oktávval magasabban természetesen), ez az elgondolás a második állapot hangszereléséből hiányzik. Joggal merül fel a kérdés, hogy ez a hangszerelési „ötlet” miért került mellőzésre a „Non ho cor”-ban, és miért csak a korábbi verzióban került kifejtésre. Amint majd látni fogjuk nem egyedi esetről van szó. Händel a kantáta más részeit is sűrűbben hangszerelte meg, gyakran lehet az az érzésünk, hogy az exkluzívabb befogadó közeg merészebb megoldásokra sarkallta őt, szemben a velencei operaház több társadalmi réteget

⁹⁴ *Das Händel-Handbuch*, Herausgegeben von Hans Joachim Marx, Band 5, *Händels Instrumentalmusik*, Herausgegeben von Siegbert Rampe, LAABER, 2009. 309. o. „Ich schrieb damals wie der Teufel, am meisten für die Hoboe, die mein Lieblingsinstrument war.”

egyesítő közönségével. Mielőtt erre rátérnénk, nézzük meg a két ária ütemszámait, valamint időtartamát.

	Se la morte	Non ho cor
Időtartamok	kb. 6 perc	kb. 4 perc 30 mp
Ütemszámok összesítése	120	91
Ütemszámok az A szakaszban	87	74
Ütemszámok a B-szakaszban	33	17

3. táblázat: „Se la morte” és „Non ho cor” időtartamainak és ütemszámainak összehasonlítása

Pusztán az időtartamok és ütemszámok összehasonlítása által is jelentős különbségeket regisztrálhatunk, s megállapítható, hogy az 1709-es második állapot rövidült az 1707-es római verzióhoz képest. Mielőtt következtetést vonnánk le a rövidülés(ek) okaira nézve, bontsuk szét a két partitúrát zenei mondatokra oly módon, hogy egy lezárt egységnek a tonikára való visszatérést jelöljük meg kadenciális zárlat és bővítések után. (Fontos megjegyezni, hogy egy zenei mondat több motívumból áll esetünkben. Ezek tételes felsorolására hamarosan visszatérünk kottapéldák által való illusztrációk formájában.)

	„Se la morte”	„Non ho cor”
Első mondat	19	18
Második mondat	10	10
Harmadik mondat	41	29
Negyedik mondat	17	17
Ötödik mondat	33 (B szakasz)	17 (B szakasz)

4. táblázat: Ütemszámok összehasonlítása a „Se la morte” és a „Non ho cor” áriákban zenei mondatokra lebontva

Jól láthatóak mind a különbségek, mind az egyezések is. Most feladatunk az egyes motívumok bemutatása, érzékeltetve a két állapot közötti különbségeket. Itt most elsősorban az a cél, hogy az egyes csoportok hosszára vonatkozóan tehessünk megfigyeléseket, így csak a motívumok kezdő-ütemeit mutatjuk meg (értelemszerűen egy-egy motívum variálódhat hosszabban-rövidebben), majd azokra a helyekre mutatunk rá, ahol az eltérések tetten érhetőek.

Megjegyzendő, hogy csak azokat az eltéréseket mutatjuk meg, melyek révén a két drámai szituáció jól megkülönböztethetővé válik, illetve formai szempontból relevánsak. Akadnak majd olyan különbségek, melyekre elegendő csupán utalni, a kottapéldákkal való illusztrálás nem minden esetben kulcskérdés.

Első állapot (1707)



Kottapélda 24/a, Motívum I.

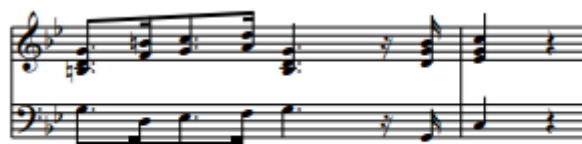
Második állapot (1709)



Kottapélda 24/b, Motívum I.

Első és Második állapot (1707 és 1709)





Kottapélda 26, Motívum III.

Megjegyzés: a Motívum III. főszólama egy oktávval magasabban is megszólal, azonban a két állapotban e tekintetben is különbség mutatkozik. Míg a 13. ütemekben mindkét állapot a bemutatott középregistert használja, addig az Első mondat lezárásaként az 1709-es verzió egy oktávval magasabban szólaltatja meg a Motívum III-at (17–18. ütemek).

Első állapot



Kottapélda 27/a, Motívum IV.

Második állapot



Kottapélda 27/b, Motívum IV.

Az imént jelzésre került, hogy számos helyen tűnik takarékosabbnak az 1709-es verzió, ezt annyiban finomítani érdemes, hogy a Második állapot Motívum IV. esetében egyértelmű utalás található a díszítések lehetőségére. Ez az V. fokra történő késleltetésben mutatkozik meg. A szöveg ugyanakkor mindkét esetben azonos „a te”, ami az Első állapot esetében azt jelenti, hogy Ero idő előtt követi Leandrot a halálba („pria del tempo a te verrò”), míg a Második állapot esetében Agrippina feltétlen hűségéről van szó Poppea iránt („sempre amico a te sarà”). Händel

érzékenységet bonyolult lelki folyamatok ábrázolásakor már sokan sokféleképpen méltatták,⁹⁵ azonban így is kiemelendő a két állapot közötti árnyalatnyi különbség, mely csupán egyetlen hang, azonban a késleltetés révén mégis jól érzékelhető, hogy Ero esetében kétség sem férhet a tragikus végkifejlethez, míg Agrippina szándékait kiismerni meglehetősen nehéz, így az 1709-es állapot eme apró nívója inkább eredményez bizonytalanságot és kételyt a hallgatóban, szemben a kantáta jóval letisztultabb megoldásával, ami törekszik az egyszerűsége és átláthatóságra. A drámai ironiának ez a megnyilvánulása Händelt Monteverdi és Mozart mellé helyezi. Händel képes ugyanabban a jelenetben, ugyanabban az áriában az „emberi magatartás komoly, köznapi” és visszataszító elemeit is megmutatni.

Első állapot



Kottapélda 28/a, Motívum V.

Második állapot



Kottapélda 28/b, Motívum V.

A két állapot motívumai közötti legnagyobb eltérést a Motívum V. esetében figyelhetjük meg. Az Ero által énekelt szekvencia fokozatosan eljelentéktelenedik, amint a hullámok mozgását imitáló csellószólam viszont önálló életre kel, függetlenedik és végül – a „Non ho cor” áriától való legjelentősebb különbségként – a 105. ütemtől kezdődően motivikus szerephez jut (Motívum VI.). „A hullámok közt meglelem őt” – halljuk az Ero által fölfele törekvő szekvenciát, majd a 98. ütemtől a hanyatló szekvenciát, melynek végén az apparátusból csak a főszereplővé avanszált csellót, és magát a szólistát tartja fontosnak megtartani Händel (a 101–105. ütemek között continuo sines!), majd a hullámozás abrupt módon megtörik, hogy csak Ero 12 negyeden át tartott D hangja alatt térjen vissza. Nincsenek arra nézve biztos adatok, hogy Händelt konkrétan foglalkoztatta volna az *Il Delirio amoroso*, HWV 99 „Per te lasciai la luce”

⁹⁵ GROVE-Monográfiák. Händel, Winton Dean, Anthony Hicks, Zeneműkiadó, Budapest, 1987. 111. o.

áriájának megidézése, azonban lehetnek párhuzamok a két mű között. Mindkét mű monodráma, melyben a hősnők az elvesztett kedvest siratják. Közös a haj megtépésének motívuma is, és közös a zaklatottság/téboly, melynek végkifejlete egyfelől Clori (Delirio), másfelől Ero (Ero e Leandro) halála. A disszertáció egyik későbbi fejezetében a „Per te lasciai la luce” motívumot a korreláció azon részéhez kapcsoljuk, mely inkább Corelli közvetlen hatását tükrözi. A most következő két kottapélda által azt szeretnénk illusztrálni, hogy a két műben a szólistával egyenrangú csellószólo „függetlenedése” is átgondolt szerkesztői döntés következménye lehetett Händel részéről.

Első állapot

Violoncello

Ero

di tro var la in mez zo all' on de la tua fè già m'in se gnò.

Kottapélda 29/a, Motívum VI.

Violoncello

Kottapélda 29/b, „Se la morte” Motívum VI. és „Per te lasciai la luce” csellószólo, összehasonlítás

Szemben a „Se la morte” B szakaszával – ahol a hullámmozgást illusztrálja a cselló hármashangzat-felbontásai révén – a „Non ho cor” B szakaszában megmarad Agrippina vezető szerepe, a csellószólam pedig inkább felveszi a sétáló basszus jelleget, különösebb drámai hangsúly nélkül, ugyanakkor még mindig függetlenedve a continuo szekció többi előadójától. Szemben Ero elgyengülésével (a 116–118 között kitartott D), Agrippina láthatólag „mindent belead”, hogy meggyőzze Poppeát, ebben a szakaszban éri el a legmagasabb pontot (kétvonalas Fis, „frodì ed arti”). Beszédes, hogy Agrippina a „csalást és a művészetet” azonos kontextusban használja, majd kadenciája végén biztosítja Poppeát, hogy hűtlenségnek nincs helye kettőjük között.

Talán az iménti felsorolásból is kiviláglik, hogy Händel valószínűleg nagy kedvvel szerkesztette meg két áriáját, különös örömét lelve az árnyalatok leheletfinom kezelésében.

Nincs mód minden apró különbségre kitérni a továbbiakban, ezért csak azok kerülnek zárásként bemutatásra, melyből jól kiviláglik a händeli drámai ironia vagy „malícia”.

Az első mondatok között egy ütem különbséget regisztráltunk, mely abból adódik, hogy Händel a „Non ho cor” esetében lemondott a nápolyi szext kétszeri elhangzásáról, a 11. ütemben még megtartotta azt, azonban a messanza figura következő elhangzásánál (melyet ez alkalommal már nem szóló hegedű és cselló, hanem a két oboa vezet elő) egyszerűen kihúzta a szóban forgó ütemet.



Kottapélda 30/a, „Se la morte”, 14–17. hegedűszóló és cselló



Kottapélda 30/b, „Non ho cor”, 14–16. oboák

Kivételesen gazdagon hangszerelt a „Se la morte” harmadik mondata (29-től). A hullámmozgást nem csupán a hegedűszóló, hanem a continuo szekció is erősíti, emellett pedig az „alla marcia” ritmusképlet is különleges hangsúlyt kap a zenekari hegedűk, brácsák és a hegedűkkel egy sorban lejegyzett oboák által. A 34. ütemtől kezdve halmozódnak a pontozott értékek, partitúrasorrendben felülről lefelé (Ob. I–VI I, Ob. II–VI. II, Vla), vagyis a zenekar ritmusa ezen a ponton ellensúlyozza a monoton „alla marcia” motívumot.

III.2.3. Harmadik állapot: *Flavio* (1723)

A főszereplő minden felvonásban egyetlen áriát énekel, ez Händel esetében meglehetősen szokatlan megoldás, sehol máshol nem szembesülünk ilyen szűkmarkúan mért áriamennyiséggel. Hangneme az eddigi megoldásokkal ellentétben nem c-dór (c-moll), hanem g-moll, így vetítve előre a Muffat-modell későbbi op. 1-es sorozatban található állapotának, a HWV 360 szonáta negyedik tételében található variánsát. Az első felvonásban található a „Di quel bel che m’innamora”, mely felismerhetően idézi ugyan az Armonico tributóból ismert modellt, de teljes mértékben száműzi a sétáló basszus kíséretet, ezáltal egy újabb arcát mutatva meg a témának. Az *Ero és Leandro*, az *Agrippina* és a *Flavio* ezen áriái közé a hasonló tempó és karaktermegjelölések vernek hidat:

Ero és Leandro: Poco allegro e staccato

Agrippina: Staccato

Flavio: Staccato.

A metrum jelölésnél árnyalatnyi eltérés azért mutatkozik, az itáliai időszakban keletkezett műveknél (*Ero e Leandro*, *Agrippina*) 4/4 az előírás, a *Flavio* esetében viszont már alla breve jelöléssel szembesülünk. Mi ennek a magyarázata? *Ero*, illetve *Agrippina* áriájában – az indításban markánsan kijelölt ritmikai irányt, mely félértékben lett elgondolva – fölülírja a harmadik ütemtől folyamatosan jelen lévő perpetuum mobile-szerű nyolcadmozgás, melyet a cselló „adagol”, később pedig csatlakozik a „sóhaj” motívumhoz, mely hol terc-, hol szext-, hol decimapárhuzamban vonul végig a tételeken. *Flavio* áriájában azonban más a helyzet. Händel itt látványosan lemond a zaklatottságérzetet keltő continuo szólamról, és minden főszólamban történő mozgását megfelelteti a kíséretben fellelhető anyagban. Vagyis a „Di quel bel che m’innamora”-ban a súlyviszonyok következetesen a félértékű csoportok felé irányítják fülünket. Természetesen egy hibátlan eljátszásnak az *Ero e Leandro* és az *Agrippina* esetében sem lehet gátja az alla breve jelölés, azonban a kételkedést, bizonytalanságot ez az ütemmutató jobban érvényre juttatja, annál is inkább, mivel – mint jeleztük – az első két példában a felütésérzet adott, annak ellenére, hogy a ritornellók két negyed szünettel indulnak, vagyis a hallgató voltaképpen nem lehet teljes mértékben bizonyos afelől, hogy hol van az áriák valódi kezdete. Másfelől pedig azt sem lehet kizárni, hogy Händelt a két itáliai verziónál inkább a praktikum vezette, mivel elképzelhető, hogy a zenekar „egybentartása” érdekében a ritornellók első két negyedét egyértelműen jelezte, azaz biztos fogódzót nyújtott arra nézve, mi lesz az áriák tempója. *Flavio* áriájában a zenekarnak könnyebb dolga van, mivel súlyos helyen indul, ez a vizsgált korrelációban az első eset, így a súlyviszonyokra nézvést már az első pillanatoktól

kezdve „tisztább” szerzői iránymutatást kapunk, a „Se la morte” és „Agrippina” esetében egyértelműsített bizonytalanság jeleit itt nem tapasztaljuk. A táblázatban közölt Flavio-ritornello 12 és fél ütemet fog át, azonban az énekes szólista belépése előtt még hat félértékű bővítmény hangzik el, mely a tizedik ütem második felétől a 13-ik ütemig tart. Természetesen Händel nem lenne Händel, ha ezt a rövid „visszhangot” változatlanul ismételtetné meg és azonos hangszerelésben, míg a 10–13. ütemeken átívelő kadencia főszereplői a szoprán szólamban helyet foglaló hegedű és oboa szólisták, addig a „visszhangban” már regiszterváltás is történik, ennek megfelelően az oboához cselló társul, a hegedűket és brácsákat – az itáliai mintákban már szemléltetett – abrupt lezárásban láthatjuk ismét viszont. A „visszhang” ritmikai játékosságot is mutat az első kadenciához képest, az oboa–cselló páros – az eddig fülünkben lévő – pontozott nyolcad-tizenhatod figurák helyett az itáliai mintákból ismert kezdeti ritmusképlettel „Alla marcia” halmozzák a 13-ik ütemben kezdődő „visszhang”-kadencia konklúzióját.

Ha elhagynánk a kezdő tonika akkordot (mely az itáliai mintákhoz képest az eddigi legkirívóbb különbség), akkor egy szabályos nyolcütemes periódust kapnánk, melyhez két egységnyi bővítés társul, a kilencedik ütem második felétől kezdődően egy szintén szimmetrikusnak mondható négyütemes periódus, ezt követően pedig egy három ütemből álló frázis. Vagyis a ritornello ily módon három részre bontható: 8+4+3 ütemes egységekre, melyeket – paradox módon – a ritornello legegységesebb momentuma, az indító basszus akkord egészít ki még egy fél ütemmel. Händel legfontosabb újítása 1707-es és 1709-es önmagához képest talán a „sóhaj” motívum eltorzítása és groteszk módon való alkalmazása, ami nem kis mértékben az opera cselekményének immoralis mozzanataira vezethető vissza.

Bár jelen dolgozatnak nem célja a 18. század egyik legkiemeltebben kezelt zeneesztétikai problémájával foglalkozni – vagyis az érzelem-/affektusábrázolás ellentmondásaival –, azonban mégis, legalább jelzés szinten említést kell tennünk róla, mivel tárgyunk teljesebb megismerése indokolja azt. Először is le kell szögezni, hogy jelen sorok írója nem érzi magát beavatottnak a zenei retorikai elméletek kérdéskörében, ezért megjegyzéseit ennek figyelembevételével érdemes kezelni. A „Non ho cor” korreláció esetében is megfigyelhető némi ellentmondás a különböző tárgyú szövegek zenei aláfestése terén, bár kétségtől igaz, hogy azok eredője közös, mint arra az eddigiekben igyekeztünk rámutatni. Ezért említést kell tennünk az eddig vizsgált szövegek affektustartalma és azok zenei megvalósítása ürügyén, mivel manapság is élénk polémiák folynak ilyen jellegű kérdésekben, nevezetesen: „ha és amennyiben a zene célja az érzelmkifejezés – amint e gondolat a teljes modern európai vokális zenekultúra egyik alappillérenek tekinthető –, úgy miként lehetséges,

hogyan egy ária zenei kidolgozása tökéletesen alkalmas az ellentétes érzelmek kifejezésére is?”⁹⁶

A probléma hangszeres előadónak talán kevésbé fontos, mondhatni gyakran a legjelentéktelenebbek egyike, azonban mivel jelen dolgozat célja egyfajta hídverés a kizárólag Händel hangszeres irodalmára fókuszálók (ezen belül fuvolisták) és Händel operáinak alapos ismerői között, ezért egy kisebb kitérő erejéig jeleznünk kell, hogy az eddig ismertetett három ária affektustartalma között lényeges különbségek találhatók. *Ero*, *Agrippina* és *Flavio* egyértelműen hullámozó érzelmi állapotban vannak (miként az elmondható általánosságban minden drámai/operai szituációban lévő gyötrődő hősről vagy hősnőről), azonban karakterüket tekintve és a három cselekményt összevetve fontos különbségekről kell említést tennünk. Ennek eredője a Pintér Tibor kiváló írásában is fellelhető miméziselmélet körül tapasztalható ellentmondások, melyek mai napig is megtalálhatók, ha azonos zenei anyagok különböző szituációkban való felhasználásáról elmélkednek az elemzők. Míg *Ero* Leandro elvesztése miatti bánatát önti mintegy 25 perc terjedelmű monológba (ezután kétségbeesetten követi őt a halálba), addig *Agrippina* esetében már nem beszélhetünk őszinte érzelmekről. Sőt! A császárnét a „Non ho cor” áriában mesterkedéseinek egyik különösen visszataszító pillanatában találjuk, Poppeát kívánja meggyőzni, hogy igaz barátja, és képtelen lenne ártani neki („sempre amico a te sarà”), miközben gyakran nem csupán két, hanem háromszínű játékot űz a dráma szereplőivel, akiket céljának – Nero császári trónszékhez juttatásának – a lelkiismeretfurdalás nélkül rendel alá és használ ki gátlások nélkül. Megint más a helyzet *Flavio* karaktere esetében. A tragédia és a bohózat, az irónia és a pátosz között villódzó érzelmi keresztáramlatok gyönyörűen egyensúlyban vannak már *Flavio* első áriájában is, mely a háromból az első („Di quel bel”).⁹⁷ Bár első látásra a *Flavio* visszatérésnek tűnik az *Agrippinában* tökélyre fejlesztett velencei operamodellhez, mégis különbség mutatkozik a két mű között abban a tekintetben, hogy míg az 1709-es operában a szereplőgárda – a karakterek jelleme szerint – két csoportra osztható (hatalommal rendelkezők és szolgák), addig a *Flavióban* a szereplők között nem tapasztalható ilyen hierarchia, csupán komolyan vehetőségük mértéke változik a meglehetősen bonyolult cselekmények sodrában. A humor áthatja az egész művet, bár tágabb aspektusai a szituációkra és a recitativitásra korlátozódnak, áriái közül nem csupán a „Di quel bel” él a könnyed táncritmusok által kiaknázzható lehetőségekkel, ezzel együtt a *Flavio* sosem válik

⁹⁶ Pintér Tibor: „Elvesztettem Eurüdikémet – megtaláltam Eurüdikémet. A zenei paródia esztétikai problémái a 18. századi vokális zenében”, *Prae.hu*, 2021. 03. 24. Letöltés: 2021. 07. 20.

⁹⁷ Winton Dean – John Marrill Knapp: *Handel's operas 1704–1726*, 466. o. The Boydell Press, Woodbridge, 2009. 466. o.

szélsőségesen könnyeddé, nem lép át a buffo karakterbe.⁹⁸ A „Di quel bel” könnyedebb hangvétele (a viharos continuo kíséretéről való lemondás) alapvető váltás az *Agrippinában* és az *Ero e Leandróban* tapasztalható ábrázolásmód után, egyúttal arra is irányíthatja figyelmünket, hogy a gavotte tánc típus Händel keze alatt akár ironikus hatást is kelthet.

Bizonyára – az eddigieket olvasva – feltűnt, hogy jelen írás kerüli a „paródia” szó használatát azon jelenségek esetén, amikor a zeneszerző idézésen „kapható”, s ilyenkor mindenképpen felmerül a kérdés, hogy milyen kategóriába illeszthető be a szövegszerkesztés/szövegkezelés technikája. Ismét Pintér Tibor elemzéséhez kell folyamodnunk, aki már idézett tanulmányában rendkívül érdekesítően járja körül a kérdést. Zenei paródiának nevezi Pintér – Eduard Hanslick revelatív írása⁹⁹ nyomán – azokat a korábban világi tematikájú anyagokat is, melyeket utóbb Händel szakrálissá formált át. Analógiájában Händel 1741. július 3-án befejezett két szoprán hangra írt duettje szerepel („No, di voi non vo’ fidarmi”), mely a *Messias* egy kórustételével van párba állítva („For unto us a child”).

Kottapélda 32/a, „No, di voi non vo’ fidarmi”

⁹⁸ Händel a *Flavióban* ösztönösen érezte, hogy mivel lehet feltűnést kelteni, operájának stílusa az addigi heroikus műveket figurázza ki, hol komikus, hol szentimentális, hol ironikus, hol pedig politikai szatíra. Händel állítólag az egyik próbán olyan bonyolult díszítésekkel kísérte Ugone egyik áriáját, hogy az énekes, egy Gordon nevű fiatal skót tenor azzal fenyegetőzött, beleugrik a csembalóba, ha a zeneszerző nem hajlandó felhagyni ezzel a stílussal. Händel válaszából kiütközik a rá jellemző száraz humor: „Szóljon, mikor fogja csinálni, és meghirdetem, mert biztos vagyok benne, hogy többeket érdekel, hogy miként ugrál, mint az, hogy miként énekel.” Hogwood: *Händel*, 100–101. o.

⁹⁹ Eduard Hanslick: *A zenei szép*, Fordította: Csobó Péter György, Budapest, Typotex, 2007.

senza rip.

p

(p)

(p)

TUTTI. (c. Oboe I & II unis.)

For un-to us a child is born, un-to us a son is
 Denn es ist uns ein Kind ge-boren, uns zum Heil ein Sohn ge-

Kottapéllda 32/b, „For unto us a child”

A szerző összegzése szerint konkrétan ez az átvétel jelképezi a korabeli paródiagyakorlat lényegét, azaz korábban világi jellegű alkotás lett szakrálissá. (Az analógiasor természetesen hosszan folytatható lenne, azzal a kiegészítéssel, hogy ennek ellentettjére is számos precedens található.) Kétségtelenül igaz, hogy a vita élénk ezen eljárások nevesítése terén, azonban érdemes abba belegondolni, hogy a köznyelvben a paródia szónak mindenképpen van valamiféle – az eredetihez képest – groteszk jelentése. Maga a görög eredetű szó azt jelenti: „A dal gúnyos, eltorzított előadása”, vagyis egy jól ismert mű, műfaj vagy stílus gunyoros, komikus hatású utánzása. Célja mindenképpen a nevetetés. A paródia szerzője egy adott mű formai jegyeit utánozza, de annak tartalmától elválasztva. Mind Hanslick, mind pedig Pintér analógiáiból joggal hiányolhatjuk azt a bizonyos gunyoros/komikus elemet, az eredetinek némileg eltorzított utánzását, bár kétségkívül igaz, hogy a példák konkrétan két szélsőséges affektustartalmat mutatnak be. Kérdésként felvetődhet ezek után, hogy milyen feltételek teljesülése esetén nevezhető a jelenleg tárgyalt korrelációban Händel művei paródiáknak. Valószínűleg az eredetihez viszonyítottan (azaz Muffat és Corelli alkotásaihoz viszonyítottan) nehézkesen, mivel két hangszeres alkotásról van szó, konkrét tartalom nélkül, drámai cselekmény híján. Viszont a „Se la morte”, a „Di quel bel” ellenében már eleget tesz azon követelménynek, hogy az eredetihez képest a másolatnak némileg elferdítettnek, torznak kell lennie, ezért a Flavio-ária joggal tarthat igényt a paródia esztétikai kategóriájába való besorolásra, de hangsúlyozandó, hogy csakis az előzmények ismeretében, beavatottan a kantáta cselekményének ismeretébe. Ezt nem csupán a Flavio ironikus történései támasztják alá, hanem az a finom módszeresség is, ahogy Händel ízekre szedi korábbi motívumait, lemond a sétáló basszus kíséretéről, s a korábbi sóhajmotívumot pontozott formában idézi vissza.

(Megjegyzendő azonban, hogy ez az analógia vélhetően jól működhet a kantáta és a Flavio viszonyában, de ismét nehézkesnek bizonyulhat, ha a kantátát és Agrippina áriáját próbálnánk összevetni hasonló módon. Ennek oka, hogy a két zenei anyag itt szinte teljesen szinkronban van – a két B szakasz más ugyan –, de a lényegen nem változtat, Ero mint tragikus hősnő ugyanolyan zenével van illusztrálva, mint az intrikus császárné. Éppen ezért vonakodva neveznénk a „Non ho cor”-t a „Se la morte” paródiájának, úgy a szó esztétikai, különösképpen pedig zenei értelmében.)

Mint arra számos esetben rámutattak az elemzők (s jelen írás is kitért már rá korábban), Flavio áriájának modellje Muffat gavotte áriája volt az *Armonico tributo* sorozatból. Éppen ezért tanácsos ehelyütt némi összevetés.

A „Di quel bel che m’innamora” ritornellje témájának első mondata 15 és fél ütemen át ível, ezen belül négy motivikus mozgás (motívum) is megkülönböztethető egymástól, ezek felsorolása következik:



Kottapélda 33/a, „Di quel bel che m’innamora” (*Flavio*), Első mondat négy motívuma

Érdekes megvizsgálnunk Muffat első mondatát is, nevezetesen, hogy hány motívumból adódik össze az A szakasz.



Kottapélda 33/b, *Armonico tributo*, Sonata II, Aria, 1–10. ütemek, Első mondat négy motívuma

Jól látható tehát, hogy Muffat úgy alkot egy tíz ütemből álló mondatot, hogy a negyedik motívumot megduplázza, nélküle a legszimmetrikusabbnak mondható nyolc ütemes A szakasszal volna dolgunk. Mi a helyzet Händelnél? Händel Muffat negyedik motívumát a harmadik helyre tartja „értelmesnek”, míg zárásképpen két különböző kadenciát kreál: Muffat

első motívumából a pontozott ritmusértékeket teszi meg főszereplőnek, és először négy ütem terjedelemben, majd utána háromban jelzi, hogy az egész áriát erre a figurációra alapozza, így képez egy 15 és fél ütemes aszimmetrikus mondatot. Figyelemre méltó ezeken felül, hogy a pontozott negyedekkel használt tizenhatodértékes figuráció önmagában – a ritornell egészét tekintve – nyolcszor van használva, ezzel szemben Muffat csupán háromszor él ezzel a lehetőséggel. Ez a figuráció Muffatnál nem az első motívumot magát képezi (Händel, mint láttuk, a harmadik motívumnál csak ezzel a figurációval operál, ebből szerkeszt önálló tematikus anyagot), hanem annak második félértékét osztja föl ezen a módon, tehát itt jelentősége talán valamivel kisebb, mint azt 1723-ban Händel elképzelte. Nem így viszont a szonátatétel második szakaszánál, ahol valóban ez a figuráció lesz a második mondat első motívuma, bár azok használata itt sem éri a *Flavió*-ban regisztráltat. Összegzésként feltétlenül megemlítendő még, hogy Händel a saját 15 és fél ütemén belül csak a pontozott fél és tizenhatod érték figurációit halmazza, de sosincs azoknak két egyforma alakja, szemben Muffattal, aki a negyedik motívumot (mint jelzésre került az imént) egymás után kétszer, változtatás nélkül használja.

III.2.4. Negyedik és ötödik állapot: HWV 360 és 379 Presto (1725–28)

Monotematikus rendezettség mutatkozik meg a HWV 360 és 379 Presto¹⁰⁰ tételeiben, azok A szakaszait tekintve. Händel mindkét modelljére utal, azonban a Corelli-vendégszöveg – ha némileg csonkított formában is – fontosabbnak bizonyul, mivel a Sarabanda alapmotívuma összesen hatszor idéződik meg, ebből ötször augmentált formában.

Händel az Andante és Presto tételeket oly módon köti össze, hogy az első ütem második negyeden lévő szextakkordot felső váltóhanggal látja el, mely a Muffat-modellben nem szerepelt; vagyis visszautal a korábbi lassú tételre (Andante), megteremtve a szimbiózist a Corelli-moddal.

A „Se la morte” esetében kulcskérdés volt, hogy hol ragadható meg az első mondatban (a bevezető ritornellóban) található asszimmetria, s láthattuk, hogy az arra való rávilágítás nem kis nehézséget okozhat, mivel a hetedik ütemben található abruptio és az azt követő újabb motívum fellépése zavart okoz. Az első motívum – emelkedést követően (anabaszisz) – zuhanásba fordul át (katabaszisz), s hat ütem múlva (itt most az első ütem bevezető két

¹⁰⁰ Dallamvezetését tekintve a HWV 379 hű mása a HWV 360 Presto tételének, a continuo szólam tekintetében is csak minimális eltérések adódnak. Megjegyzendő, hogy a HWV 379 már „gavotte-szerűbb”, mivel félértékű felütéssel indul.

negyednyi szünetét figyelmen kívül hagyjuk), s azonnal hét ütemnyi hullámzó mozgással/sóhajtozással szembesülünk, mely újabb drasztikus megszakítást szenved el a 13-ik ütemben. Ha célunk az asszimetria lokalizálása, akkor tehát a „Se la morte” áriában nehéz megragadni a ritmikai ambivalencia gócpontját, annál is inkább, mivel az a 13-ik ütem után is kérlelhetetlenül folytatódik, ráadásul pontosan azzal a motívumrésszel, melynek esetleges eltávolítása a 10–11. ütemekben a teljes mondat „rendezésének” ígéretével kecsegtetett (erről fentebb beszéltünk). Kétszer halljuk még, először forte, aztán piano jelöléssel, így jön létre az alábbi ütemszámokból álló – meglehetősen terjedelmes – mondat (a ritornello maga): 6+7+5. Vagyis itt a kiegészítő tematika (sóhajmotívum) sokkal fontosabb volt Händel számára, mint a ritornello első motívuma, a tulajdonképpeni gavotte téma. Rátérve ismét a HWV 360 szonáta (ezzel párhuzamosan pedig a HWV 379) zárótételére, a kérdés itt is ugyanaz: hol, melyik ütemben található az a bővítés, aminek révén megkaptuk a 13 ütemes mondatot? Ebben az A szakaszban szintén négy motívumot találunk, melyek hossza két ütem. Jól azonosítható a Muffat-féle kadencia is, mely Händelnél csupán egyszer hangzik el. (Ha Muffat ezt a motívumot egyszer használta volna ezen a helyen, úgy az első mondat az ő esetében nyolc ütem lett volna). Händel már a negyedik ütemben eléri a csúcspontot a második motívum második ütemében (C), itt is ereszkedés következik, a hetedik és nyolcadik ütemeket probléma nélkül követhetné a harmadik motívum (a nyolcadik és kilencedik ütemek tonalitása is B-dúr), azonban Händel – talán hirtelen szeszélyből – indokoltnak tartja a kilencedik ütemben a negyedik ütem – tulajdonképpen szóról szóra történő – visszaidézését C csúcsponttal (második motívum), így teremtve meg azt a plusz egy ütemet, ami a szimmetriát felborítja.



Jól érzékelhető a következetesség a Muffat – „Se la morte-Non ho cor”, valamint a szonáták idevágó tételeinek continuo kísérete tekintetében. Mind az öt esetben viharos basszus kíséretet hallhatunk (mely ugyan a kantátánál és az operánál némileg késve csatlakozik). Ez a gavotte táncstílustól teljesen idegen kíséretmegoldás alapjaiban befolyásolja a tételek karakterét. Érdekes azonban regisztrálni, hogy az itáliai korszakban keletkezett vokális

anyagok egyik fő jellemzője, a messanza figuráció mi módon került felhasználásra a szonáták gavotte tételeiben. Ha nem is túl feltűnő módon, azért burkoltan (utalásszerűen) még találkozhatunk vele, beágyazottan a harmadik ütemtől kezdődő anabasziszba. Az utalás sosem tart tovább félértéknél, Händel fontosabbnak érzi a szekvencia bonyolítását, mint az 1707–1709-es motívumok egyértelművé tételét.



Kottapélda 34/a, „Se la morte”, 14–15. ütemek



Kottapélda 34/b, HWV 360 (4) 3–4. ütemek

A két szonátatétel continuo kísérete lényegében egyezik, azonban megjegyzendő, hogy az ötödik ütemben a HWV 360 a második félértéken (VI) Esz-ről tiszta kvart irányba tér ki (B), míg a HWV 379 a parallel helyen oktáv távolságot jár be (C–C–C–H), majd a hatodik ütemben is adódik eltérés: a HWV 360-ban szintén a második félértéken V-ik fokot fölfelé történő kvint ugrással járja be a szólam, míg a HWV 379-ben az ötödik ütemben megismert módon három H hangot hallunk, melyek közül a középső ugrik lefelé tiszta oktávot. Az 5–8. ütemekben lévő szekvencia a HWV 379 esetén jobban érvényre jut a continuo mozgás által, itt végig következetesen megmarad a lefelé törekvő oktáv ugrás.



Kottapélda 34/c, HWV 360 (4), continuo 5–8. ütemek



Kottapélida 34/d, HWV 379 (5), continuo 4–8. ütemek

III.2.5. Hatodik állapot: *Ezio* (1732)

A korreláció soron következő állapota az 1732-ben keletkezett *Ezio* című operában található. Händel a zárókórusban (*Stringo al fine*) ismét a „*Se la morte*” által ismertté vált messanza¹⁰¹ figurációt alkalmazza, azonban homlokegyenest más hatást célozva meg. Winton Dean ezt a finálét egyenesen operettfináléként aposztrofálja.¹⁰² Valóban érezhető, hogy Händel hangsúlyosan könnyedebb, amolyan quodlibet-szerű arcát kívánta itt kedvenc témájának felfedni. A történelmi háttér Metastasio festette át féltékenységi jelenetekben bővelkedő melodramává, melynek kiindulópontja – az Attila hun király felett aratott római győzelem – lényegében teljes egészében fókuszon kívüli itt, annak megtörténtéről csupán a dráma felütése során értesülünk a főszereplő bejelentése és az arra adott császári laudáció során.¹⁰³ Maga a gavotte dallam F-dúrban hangzik fel, ez az egyetlen eset a korrelációban, hogy Händel ily módon tér el a modelltől. Bizonyos szimmetriára való törekvés figyelhető meg, ahogy a dráma négy szereplője ugyanolyan módon nyilvánul meg. Ezio, Fulvia, Onoria és Varo lényegében változatlanul a korreláció főmondatát ismétlik meg, Ezio F-dúrban, Fulvia C-dúrban, Onoria ismét F-dúrban, Varo d-mollban, majd kórussá kiegészülve (melyhez az intrikus Massimo és maga Valentiniano császár is csatlakozik) újra F-dúrban. A *lieto fine* kadenciája visszautal Muffat áriájára, annak negyedik motívumára. A messanza figurára akkor kerül sor, amikor Ezio a gyötrelmekből való megszabadulásról énekel, ez konkrét utalás lehet a „*Se la morte*” sóhaj motívumára, mely az 1707-es itáliai verzió hullámszó érzelmi alapállapotát megteremtette („*sphere del tormento*”). Fulvia szolamában a messanza a jócselekedet („*un bel fatto*”), Onoriában a villámcsapás („*il folgore*”), Varo parancsnokéban pedig a háború metaforája („*la guerra*”). A hat szereplő egyesített kórusában a messanza figurációt utoljára halljuk, ekkor a

¹⁰¹ Négy hangból álló – rövid időtartamú – sor, kis lépésekben, gyakran ugrás által haladva. A messanza egyszerű díszítő figura, gyakran quodlibetként aposztrofálva. Forrás: Dietrich Bartel, *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque*, University of Nebraska Press, 1997. 167. o.

¹⁰² Winton Dean – John Marrill Knapp: *Handel's operas 1704–1726*, 466. o. The Boydell Press, Woodbridge, 2009. 199. o.

¹⁰³ Pietro Metastasio: „*Ezio*, Atto primo, Scena prima”, forrás: *Opere di Pietro Metastasio*, volume 2, 91. o., Presso Giuseppe Formigli, Firenze, 1832.

láng szót („la fiamma”) illusztrálva minden korábbinál egyértelműbben, utalva arra, hogy a nagy történelmi események sodra sem lehet olyan léptékű, mint saját személyes konfliktusai, melyek célja mindig a hétköznapi élet örömeinek megvalósítása, gyakran hirtelen fellobbanó szenvedélyeiket háttérbe szorítva.

A négy szereplő megnyilatkozásai – mint jeleztem – ütemszám tekintetében nem mutatnak semmiféle eltérést egymáshoz viszonyítva. Mindegyikőjük mondanivalója 12 ütemet ölel fel, mely négy és nyolc ütemes mondatokra tagolódik. Nyilvánvalóan itt is adódott volna lehetőség Händel számára teljesen szimmetrikus módon megfogalmazni a zárójelenetet, azaz nyolc ütemes mondatokban elgondolva, azonban nyilván az eddigiekből is nyilvánvalóvá válhatott, hogy Händel ennél érdekesebb megoldáshoz folyamodott. Ha elhagynánk például Ezio „dalle sfere del tormento” motívumát (mely a messanza figurációt tartalmazza), akkor itt is megkapnánk a legszabályosabb nyolc ütemes periódust, melyet a többi három szereplő (Fulvia, Onoria és Varo generális) a fent részletezett hangnemekben ismételt volna. Annál is inkább igaz lehet ez, mivel a messanzát felvezető két hang egyezik a második mondat második motívumának felütésével (C–B), a kilencedik ütemben. (A „B” hang kitér ugyan egy tizenhatod erejéig A-ra, de ennek az egész szempontjából marginális jelentősége van.)

Violini unisoni.

Ezio.

Bassi.

Stringo al fi-ne il mio con - ten-to ten-go in pu-gno il mio te - sor; dal-le sfe-

- re del tor-men-to pas-so a un ciel, pas-so a un ciel, pas-so a un ciel tut-to ri-stor.

Kottapélda 35, Ezio, „Stringo al fine”, Finale¹⁰⁴

Bámulatos, hogy a „Stringo al fine” quodlibet hangulata és annak itáliai időszakra visszautaló („Se la morte, Non ho cor”) tematikája már a finom előkészítettség jeleit mutatják az opera utolsó áriájában, melyet Varo generális énekel (XIII-ik jelenet, Massimo és Varo jelenete, a finálé előtt). Egy lázadásnak vagyunk tanúi, melyet Valentiniano császár ellenlábasa,

¹⁰⁴ Forrás: IMSLP, Georg Friedrich Händels Werke, Band 80, Leipzig: Deutsche Händelgesellschaft, 1880.

Massimo szított a császár ellen. Ezt hivatott Varo lecsillapítani. Az ártatlanul bebörtönzött – és a császár elleni merénylet előkészítésével vádolt – Ezio hadvezért (Attila, hun fejedelem legyőzőjét) ő maga szabadítja ki a börtönből, kettőjük együttes jelenlétére van szükség ahhoz, hogy a Kapitólium előtt összegyűlt tömegek kedélyei lenyugodjanak. „Száz és száz harcos hang zúgását hallom, tőlük visszhangzik a Kapitólium” – énekli Varo¹⁰⁵, miközben a „risonar” szóra a „Se la morte”-ből ismerős messanza-szerű fordulatokat hallunk, melyeket a zenekar fúvósai is visszhangoznak. Maga az ária is így indul, az első és második ütemekben a teljes zenekar által, melyet két oboa ismét meg. A metasztasioi melodrájában még fontosabb a szereplők politikai sakkfiguraként való mozgatása, ezért a költőfejedelemnél természetesebb, hogy a zárójelenetben ne az egymásra találó szerelmespárt lássuk a féltékenységek és az abból eredő gyötrelmek csapdájából kiszabadulni, hanem egy fontos társadalmi rangban lévő mellékszereplő kinyilatkoztatása révén érezzük a világ rendjét helyrerázódni, lényegében itt Varo válik kulcsfigurájává a melodrájának. Händel természetétől ez kissé idegenebb volt,¹⁰⁶ ezért is dönthetett úgy, hogy – ha már az események ilyen módon való lezárásába beleszólni nincs módja – legalább retorikai eszközökkel igyekszik árnyalni mind főszereplőinek jellemét, mind a finálé hangulatát.

Nem mehetünk el szó nélkül a „Già risonar”¹⁰⁷ indítása mellett sem. Mivel az idők folyamán számos elemző érvelt amellett, hogy Händel számára fontos lehetett motívumainak – akár csak pillanatokra történő – felvillantása, akár az első állapottól évtizedekre mérhető időtávolságban, ezért elképzelhető, hogy Varo áriájának első mondatában (a ritornellóban) ismét több jellegzetes motívum egymás mellé rendelésével szembesülünk. A HWV 99 kantáta „Per te lascai la luce” áriájának és a HWV 360 Presto tételének kezdetét láthatjuk itt viszont a már ismert módon továbbgondolva, megelőlegezve a „Stringo al fine” messanza figuráit. A megoldás azonban itt is rendhagyó: bár a HWV 360 Presto indításának ritmusképlete szó szerint köszön itt vissza, azonban a második negyeden lévő két hang felcserélődött, G–A helyett A–G hangokat találunk. Az eljárást természetesen itt is óvakodva neveznénk paródiának, egyszerűen arról lehet szó, hogy Händel tömör összefoglalását kívánta nyújtani kedvenc témája első motívumának, utalva ismét a közös eredőkre, Corelli Sarabanda-jára és Muffat *Armonico tributo* áriájára.

¹⁰⁵ *Hallische Händel-Ausgabe*, Serie II: *Opern*, Deutsche Verlag für Musik, Leipzig, 1956.

¹⁰⁶ Winton Dean – John Marrill Knapp: *Handel's operas 1704–1726*, 466. o. The Boydell Press, Woodbridge, 2009. 18. o.

¹⁰⁷ Pietro Metastasio: „Ezio, Atto terzo, Scena XIII”, *Opere di Pietro Metastasio*, Volume II, Presso Giuseppe Formigli, Firenze, 1832. 163. o.

Allegro.

Tromba.

Oboe I. II.

Violino I.

Violino II.

Viola.

VARO.

Tutti Bassi.

Kottapélda 36, *Ezio*, „Già risonar d'intorno”¹⁰⁸

III.2.6. Hetedik állapot, HWV 291 (1735)

Ismét hangszeres példák következnek, két azonos hangnemű orgonaverseny (g-moll), melyek közül a HWV 291 szerepelteti az orgonát mint szólístát. A tétel kidolgozása több szempontból is a HWV 360 és – ebből következően – a HWV 379 megoldásait juttatják eszünkbe. Ez a gavotta két negyed felütéssel indul (az instrumentális verziók közül eddig evvel csak a HWV 379 fuvolaszonáta operált), s mielőtt a szólista elindítaná saját koncertáló anyagát, rögtön a tétel bevezetőjeként – mint mottót – meghallgathatjuk a „Lieblingsthemát”, pontosabban annak első motívumát, mely a szoprán szólamot tekintve szinte változatlan a Muffat által jegyzett eredetihez képest. A basszus szólam azonban ellenmozgásban (tükörmozgásban) van a főszólamhoz képest. A „Flavio” áriában (melynek hangneme szintén g-moll) a basszus szinkronban mozgott a főszólammal. Egyezést tapasztalhatunk a szólista első mondatának ütemszámai és a két szólószonáta első mondatának ütemszámainak tekintetében, azaz mindhárom esetben 13 ütemes szakaszokról van szó. Abban sincs eltérés, hogy az „ambivalencia” hol található, a szonátáknál a második motívum, második üteme és a kilencedik ütem viszonylatában lehetett rámutatni a bővítésre, a HWV 291 esetében – a zenekar felütéssel induló ritornellójának okán – ez a hely itt egy ütemmel később található, a 10-ik és 11-ik ütemekben. Bár nem tűnik jelentősnek, mégis rá kell mutatni, hogy – szemben a szonátákkal, ahol az A szakaszokban négy motívumot tartottunk számon – a HWV 291-ben a parallel helyen (a szólista első mondatát áttekintve) csupán három motívumot számolhatunk meg.

¹⁰⁸ Forrás: IMSLP, *Georg Friedrich Händels Werke*, Band 80, Leipzig: Deutsche Händelgesellschaft, 1880.

Emlékezzünk: Muffat úgy alkotott 10 ütemes első mondatot, hogy utolsó motívumát kétszer ismételte meg, így jutottunk el a B-dúr alaphelyzetű I. fokhoz. Händel itt hű a modellhez, nem változtat Muffathoz képest, kétszer ismétli a lefelé törekvő B-dúr skálamenetet (minimális eltérés a skála indításában található, Muffat előbb kitér F-re egy negyed értékben, míg Händel viszonylag hosszan – pontozott negyed értékben – hagyja érvényesülni az új tonalitást jelző főhangot, a kétvonalas B-t), de így is a szólószonátákhoz képest eggyel kevesebb motívumot használ. Ami összeköti ezt a gavotte-ot a „Se la morte” és „Non ho cor” áriákkal, (a Lieblingsthema-motívum alkalmazásán túlmenően), az a sétáló basszus kíséret indítása: mindkét áriában a negyedik félértéken indult el a hullámozó mozgás, melyet később abruptio követett. Ezt a megoldást láthatjuk viszont itt is, viszont Händel kerüli a hármashangzat-felbontásokat (melyek által egy teljes regisztert járt be a csellista). Az indítást követően a jobb kézzel szinkronban történő esés következik (katabasizis), azonban a zenekar újabb belépésekor már hiányoznak a nyolcadmozgások, a második B-dúr kadenciát kísérő ritmusértékek negyedekben adják a pulzációt.

A szólista második mondatát ismét a – zenekar által közvetített – Lieblingsthema vezeti be. Ebben a verzióban a bal kézbe kerül át a gavotte alapritmus, a jobb kézben láthatjuk viszont a nyolcadmozgásos pulzációt, melyekben ez alkalommal teljesen mellőzésre kerültek a messanza figurák (azon a rejtett módon sem, amely az orgonista első mondatakor jellemző volt, de utalhatunk itt ismét a szólószonáták continuo megoldásaira is), Händel kétvonalas D-ig vezeti a kísérő nyolcadokat, majd skálaszerűen halad lefelé, követve az esés természetes irányát, míg végül ismét a két B-dúr kadenciával találkozunk, az első elhangzással teljesen egyező módon. Az A szakasz tehát 30 ütemet tartalmaz (felütést is beleszámolva), 2x13 ütem az orgonistának, melyeket mindkét esetben a zenekar két ütemnyi „ritornellója” vezet be. Ha ezeket a felvezető ütemeket elhagynánk, akkor az A szakasz teljesen szinkronban mozogna (azonos ütemszámot tartalmazna) a HWV 360 és HWV 379 szonáták gavott tétéleivel. A furulya- és fuvolaszonátákhoz viszonyítottnan csupán a 2x2 ütemes többletről beszélhetünk, melyek az A szakaszban találhatók a tétel elején és a 16–17. ütemeket érinti, ezeken a helyeken szólal meg a szinte már „idée fix”-é avanszált „Lieblingsthema” zenekari bevezetőként és átvezetőként a második mondatra. Az ezt követő B szakasz lényegében intakt módon viszonyul a furulya és fuvola verziókhöz, azonban néhány különbséget itt is érdemes említeni. Händel a HWV 360 és 379-ben végigvezette a Muffat-modellre is jellemző viharos sétáló basszus kíséretet, két nyugvópont (az A és B szakaszokat lezáró B-dúr, illetve g-moll kadenciák) kivételével a „perpetuum mobile”-szerű mozgás végig dominált. A HWV 291-ben mind az A és B szakaszokban leáll ez a pulzálás, hacsak időlegesen is, és kizárólag a szólista feladatkörébe

utalja a nyolcadmozgásban – idegesen lüktető – ornamentikát. Ez alól csupán a két mottó kivétel az A szakaszban, valamint a 34–35. c-moll kadenciája, ezen túlmenően pedig a művet lezáró utolsó két és fél ütem.

Összességében a HWV 360, 379, és 291 vizsgált gavotte tételeiről elmondható, hogy kidolgozásmódjuk rokon az operák ABA formájával, mivel a B szakaszok itt nem az első motívum variálásával indulnak, hanem új motívumot vezetnek be, majd visszaidézik az első mondatot, melyet a harmadik mondatban található motívummal kombinál Händel. A HWV 291 ezen túlmenően a 36–42-ig terjedően a szólistára bizza a nyolcados pulzációt, ötvözve a felfelé törekvő szekvenciával.



Kottapéllda 37/a, HWV 291 (4) 36–42. ütemek



Kottapéllda 37/b, HWV 360 (4) 20–25. ütemek

III.2.7. Nyolcadik állapot, HWV 310 (1761)

A korreláció ezen állapota nyomtatásban az op. 7 sorozat részeként jelent meg, 1761-ben (Walsh). Händel asszisztense és állandó kottamásolója – Smith junior – átdolgozása a hatodik tétel, mely csupán nyomtatásban nyerte el a „Gavotte” nevet. (Erről tanúskodik Smith bejegyzése a kéziratban: „This after the Menuet”, vagyis valószínűsíthető, hogy Händelnek nem állt szándéka újabb verziót készíteni a Lieblingsthemából, ez a betoldás a hűségese növendéknek köszönhető.)¹⁰⁹ A mű kezdetben három tételes lehetett, bemutatójára valószínűleg 1750.

¹⁰⁹ *Das Händel-Handbuch* (Hrsg. von Hans Joachim Marx) Band 5, *Instrumentalmusik* ©2009. by Laaber-Verlag, Laaber, Köthen, 469. o.

március 16-án került sor a Covent Gardenben, Händel új oratóriumának – *Theodora*, HWV 68 – egyik szünetében, a szólista feltehetően maga Händel volt.

A hat tételes orgonaverseny tehát csupán az első négy tételben versenyműszerű, a két zárótétel (Menuet és Gavotte) amolyan függelékként funkcionál (ezt tanúsítja néhány ma közkézen forgó verziója a mű partitúrájának).¹¹⁰

Ellentétben a HWV 291-el, (valamint a HWV 360 és 379-el) itt nem tapasztalható az a fajta da capo áriákra jellemző ABA formálás, melynek alapkövetelménye az A szakasztól eltérő új motívum bevezetése, a kidolgozási szakaszban is a „Lieblingsthemát halljuk először B-, majd F-dúrban, 4+4 ütem terjedelemben. A második mondat elhangzásáig (27. ütem) ez a verzió hűen követi, a furulya és fuvola verziókat, azzal a kiegészítéssel, hogy a HWV 360 és 379 ezt az ütemszámot ismétlőjel kiírásával érte el. Az első mondat a „Flavio”-hoz hasonló módon indul, azaz félértékig kitartott g-moll akkorddal, így kapjuk meg a felütésérzetet a második ütemre. Érdekes hangszerezési megoldás, hogy a 27. ütemig nem halljuk a teljes zenekart együtt játszani: az első mondatból a hegedűk és brácsák, a második mondatból pedig a hegedűk és nagybőgők hiányoznak, ezenfelül a cselló szólamot eddig erősítő fagott is szünetel. Az első mondat (1–14. ütemek) sétáló basszusa a cselló és fagott által biztosított, kiemelendő, hogy a Händel által a „Se la morte” és „Non ho cor” áriákban alkalmazott módon kezdik meg a kíséretet, azaz csupán a harmadik ütemtől váltva át nyolcad pulzációra. Ezalatt a nagybőgő csak az alapritmust szolgáltatja, egy ideig – 12. ütem – teljesen szinkronban mozogva a két oboaszólammal. Ha nem számítjuk a bevezető két ütemet (a voltaképpeni első motívumot, a „Lieblingsthema” első megszólalását), akkor azt látjuk, hogy a continuo szólamból a cselló és fagott anyagok megegyeznek a HWV 360 első mondatának continuo kíséretével.

A második mondat ebben a verzióban az első visszhangja, piano dinamikával szól a zenekar – mint már mondtuk –, oboák, fagottok és nagybőgők mellőzésével. A brácsák és csellók szinte intakt módon idézik a HWV 360 continuo kíséretét.

¹¹⁰ Hivatkozni kiadott partitúrákra.

GAVOTTE
Oboe senza Viol.

Violino I
Oboe I

Violino II
Oboe II

Viola

Violoncello,
e Bassons

Contrabasso

Kottapéllda 38/a, HWV 310 g-moll orgonaverseny (6), 1–13. ütemek¹¹¹

Kottapéllda 38/b, HWV 360 (4), 1–13. ütemek

A kidolgozási szakaszban már teljes zenekart hallunk, forte dinamikával, a 2x4 ütemes szekvencia csak annak második felétől hozza vissza a sétáló basszus kíséretet (ezúttal brácsák, fagottok és csellók által), a folyamat a 35. ütemnél hirtelen megtorpan: d-mollba érkezve új motívumot hallunk (5. motívum), melynek nem más funkciója lesz, mint előkészíteni egy újabb operaidézetet (6. motívum). De előtte még hat ütemen át tart a „Lieblingsthema”, szintén d-

¹¹¹ Forrás: IMSLP, *Georg Friedrich Händels Werke*, Band 28., Leipzig: Deutsche Händelgesellschaft, 1868.

mollban, majd ezután annak eredeti hangnemében halljuk az Ariodante Gavotte jelenetének egy négy ütemes részletét. (Első felvonás)



Kottapélda 39/a, HWV 310 (4), 45–49. ütemek



Kottapélda 39/b, *Ariodante*, HWV 33, Első felvonás, Gavotte, 29–32. ütemek

A tételt lezáró utolsó mondat egyben reflexió erre a – nyilván hirtelen ötlettől vezérelt – betoldásra (57–59. ütemek), így kapunk – az eredeti 13 ütemes mondat helyett – egy 14 ütemből álló lezárást.

IV. Dallamevolúció (Sarabanda)

IV.1. Corelli Sarabandája a Händel-életműben

Nem csupán Kenneth Nott értekezett Corelli op. 5-ről mint kompozíciós modellről hosszasan, több kutató is evidenciaként kezeli a tényt, hogy az 1700-ban kiadott sorozat szinte megkerülhetetlen hivatkozási pont volt a XVIII. században.¹¹² Bár kétségtelen, hogy Nott tétele – miszerint Händel a HWV 360-ban egyesítette mind a Muffat „Gavotte” és a Corelli Sarabanda jellegzetességeit – önmagában képes lehet Händel alkotó zsenijének lényegére rávilágítani, azonban egy ponton szükséges lehet mégis a HWV 360 Andante tételét kizárólag önmagában vizsgálni, és leválasztani a Gavotte tétel korrelációitól. Ez azért lehet fontos, mivel Nott tanulmányában is részletesen kitér azokra a műrészletekre, melyeket, mint a Corelli Sarabanda-dal dialógusban lévőket azonosított. Íme a felsorolás:

1. HWV 47 (12) „Ma se vede” ária (B szakasz a „Naufragando va per l’onde” áriában) a La Resurrezione oratóriumban (1708)
2. HWV 360 (2) g-moll szonáta (furulya és continuo) (1725/26)
3. HWV 379 (2) e-moll szonáta (fuvola és continuo) (1727/28)
4. HWV 375 (3) e-moll szonáta (fuvola és continuo) (1730)
5. HWV 68 (25a) „Defend her Heaven” ária a Theodora oratóriumban (1749)¹¹³

Jelen disszertáció alapvető célja, hogy az eddig még nem azonosított Sarabanda korrelációkat is azonosítsa és bevonja a további vizsgálódások körébe. A most következő felsorolásban található meg azon műveknek listája, melyek szorosan, vagy kevésbé szorosan, de dialógusban vannak Corelli Sarabanda-jával, viszont elkülönítetten kezelve az első korrelációtól, melyben a Gavotte dallam a vizsgálódások tárgya.¹¹⁴

1. HWV 99 (2) „Per te lasciai la luce” ária az „Il delirio amoroso” kantátából (1707)
2. HWV 24 (15) „Chi é più fedele”, Medarse áriája a „Siroe” című operából (1728)
3. HWV 21 „Vorrei né pu pur saprei”, Elmira áriája a Sosarme című operából (1732)
4. HWV 73 (4) „Spira al sen”, Orfeo áriája a „Parnasso in festa” című serenataból (1734)

¹¹² Robert E. Seletsky: „18th-Century Variations for Corelli’s Sonatas, op. 5”, Forrás: *Early Music*, Februar, 1996. Vol. 24. No. 1, JStore, Letöltés: 2023. szeptember 25.

¹¹³ Kenneth Nott tanulmányában kitér Pietro Locatelli és Pietro Castrucci Sarabanda felhasználásaira is, azonban ezeket mint disszertációm szempontjából kevésbé releváns adatokat, nem jelenítettem meg.

¹¹⁴ E „Dallamevolúció” fejezetben nincs szó a HWV 360 és HWV 379 művekről, mivel azok tárgyalására már a „Korreláció forrásai” című fejezetben sor került. A HWV 375 szonáta viszont értelemszerűen e „Dallamevolúció” részét képezi, megjegyezve azonban, hogy a zenetudomány nem teljesen egységes Händel szerzőségét illetően.

Corelli op. 5 ciklusa volt a hírneves bolognai mester azon opusza, melynek hatása által leginkább beírta magát a zenetörténetbe. „Légiónyi” utánzója támadt az op. 5-nek az idők folyamán, melyet jól mutat, hogy 1800-ig legalább 42 kiadást ért meg,¹¹⁵ de az op. 1-nek is 35 kiadása ismert, 1681 és 1785 között. Corelli ismertségét elsősorban a könyv- és kottanyomtatás korabeli föllendülésének köszönheti, valamint tanítói módszereinek, melynek eredményeit többek között a római arisztokrácia számára szervezett zenekarok hírnevén mérhetjük le. Corelli hatása olyannyira megkerülhetetlennek tűnt az 1700-as években, hogy számos pályatárs kötelességének érezte a tiszteletadás nevesített formáját alkalmazni, amikor egy-egy művet inspirációs forrásként használt.¹¹⁶

A felsorolt Händel-művekben nincs forrásmegjelölés (összhangban a korabeli gyakorlattal), csupán a Corelli Sarabanda dallam maga, vagy éppenséggel a mű keletkezésének körülményei engednek arra következtetni, hogy nem véletlen egybeesésről lehet szó, vagyis az idézett műrészlet jól illeszkedik a HWV 360 korrelációi közé.

IV.2.1. Első állapot (1707)

Az 1707 februárjában a Pamphilj Accademia keretein belül bemutatott kantáta (mely egyben Händel első római megnyilatkozásainak legfontosabbika is lehetett)¹¹⁷ kiváló apparátussal büszkélkedett, melyben helyet kaptak az úgynevezett „Corelli-iskola” képviselői is: Antonio Montanari (koncertmester), Silvestrino Rotondi és Pietro Castrucci¹¹⁸ (hegedű), Bartolomeo Cimpani (nagybőgő).¹¹⁹

A „Per te lasciai la luce” jól felismerhetően tartalmazza a Corelli Sarabanda témát, hangneme g-moll, vagyis azonos a HWV 360 Andante tételének hangnemével. Händel itt még nem ragaszkodik a sétáló basszus kísérethez, mindössze a Sarabanda dallam hangzik el, oly módon, hogy a második és harmadik negyed helyén Händel a pontozott érték használatáról is lemond. Kölcsönzésnek kevésbé tekinthető a Sarabanda dallam felbukkanása a kantátában,

¹¹⁵ Grove – *Monográfiák. Olasz barokk mesterek*, Michael Talbot, Editio Musica Budapest, 1990. 23. o.

¹¹⁶ Közülük is kiemelkedik Veracini „Dissertazioni sopra l’opere quinta del Corelli” című műve („Értekezések Corelli op. 5-jéről”), melyben mind a 12 szonátát alkotta maga stílusában újra, Grove – *Monográfiák. Olasz barokk mesterek*, Michael Talbot, Editio Musica Budapest, 1990. 25. o.

¹¹⁷ *Das Händel-Handbuch. Kirchenmusik und vokale Kammermusik*, Laaber-Verlag, Augsburg, 2012. 459. o.; Karl Boehmer: „»Delirio amoroso«. Handel’s roman cantata premiere?”, in: *Giornata internazionale di studi, Händel in Italia-del 26 ottobre 2005, nel corso della III. edizione della rassegna Nuove settimane di Musica Barocca in Brescia e provincia*.

¹¹⁸ Pietro Castrucci 1720 körül *XII. Solos for a German flute, Violin or Harpsichord Composed by Sigr. Geminiani and Castrucci* művében maga is földolgozta a Sarabanda témát. Forrás: Kernneth Nott: „Corelli’s Op. 5, No. 8 Sarabanda as a Compositional Model for Handel and His Contemporaries”, 187. o.

¹¹⁹ Karl Boehmer: „»Delirio amoroso«. Handel’s roman cantata premiere?”, 10. o.

inkább *idézet*nek lehet itt nevezni, egyfajta tiszteletadásnak a hírneves pályatárs művészetére. A Corelli által alkalmazott harmonizálás oly módon tükröződik vissza Händelnél, hogy érezhető benne a III. fokra való törekvés, érintve mindazokat a funkciókat, melyeket Corellinél is tapasztalhattunk, viszont már rögtön az első ütemben Händel kitér szubdomináns irányba. Ezt az eltérést a szász mester olyannyira meghatározónak érzi, hogy négyszer ismételteti meg, az első két ütemben még csupán a continuo szekció által érezhető a súlya, azonban a harmadik–negyedik ütemekben már a szoprán szólista által halljuk más harmóniák által megtámasztottan („la luce”). Händel nem éri be ennyivel, az ötödik és hatodik ütemben megismételteti a „la luce” motívumot, de csupán csellószólo által (mely az egész áriában szólista szerepben van), bármiféle kíséret nélkül. Sőt! A „fény” a hetedik és nyolcadik ütemekben egy regisztert ugrik lefelé, érzékeltetve az elvesztett kedves alvilági útját. Az első mondat záró üteme így egyben a második mondat első taktusává lesz, mely voltaképpen megszakítása az első mondatnak, annak kifejtésére csak az alászállást érzékeltető csellószekvencia után lesz mód (harmadik mondat). Vagyis összefoglalva, a Corelli Sarabanda motívum Händelnél oly módon van idézve, hogy annak harmadik–negyedik ütemét szinte fontosabbnak érzi Händel, jobban kifejti háromszori – lényegében – intakt módon történő ismétlés formájában. A motívumtöredékeknek ez a fajta halmozottsága a händeli invenció egyik legkirívóbb jellegzetessége, az *idézet*nek egészen addig való ismétlése, míg az anyag tulajdonképpen magától elfárad, ezután kerülhet sor egy újabb mondat „kialakítására” (a „Per te lascai” esetében 8–21. ütemek), melyek gyakorta ugyanolyan tapogatózások/kísérletek, melyek az Első mondatot is jellemezték, viszont a végeredmény általában a két motívum szimbiózisa a Harmadik mondatban.¹²⁰



Kottapélda 40/a, Corelli Sarabanda, op. 5, No. 8, 1–4.

¹²⁰ A motívumok – zenei mondat közbeni – megszakítottságára és halmozottságára a disszertáció „Második állapot” című fejezetében is utalok (*Ero e Leandro* és *Agrippina* ide vonatkozó áriáinak összehasonlítása).

Kottapélda 40/b, „Per te lasciai la luce”, 1–8. ütemek

A két műrészlet harmóniai történéseit táblázatban összegeztem:

	1. ütem	2. ütem	3. ütem	4. ütem
Corelli	I	V, I ⁶ –I	IV, VII ⁶ –VII	III
Händel	I, IV ⁶	V	I ⁶ , IV, VII ⁷	III

6. táblázat: Corelli op. 5, no. 8 Sarabanda és Händel „Per te lasciai la luce” („Il delirio amoroso”, HWV 99) harmóniai vázlat, 1–4. ütemek

Az első ütemek összehasonlításából jól kitűnik, hogy Händelnek nem különösebben fontos a tonikai funkció, szívesen hagyja bizonytalanságban a hallgatót abban az értelemben, vajon a csoport mely tagját érezzük súlynak (pontosabban súlyosabbnak az előzőnél). A szöveg szerint „érted hagytam el a fényt (per te lasciai la luce)”, amiből a „te” kerül kiemelt helyre két negyed értékben, a részeshatározó „per” inkább érződik felütésnek, annak ellenére, hogy a tonikai funkció biztos fogadzonak tűnik. De mégsem az, mivel Händel sietve elhagyja azt, majd a második ütemben sem tér még vissza első fokra, csupán a harmadik ütemben teszi ezt meg (I⁶). Ennek eredménye, hogy a Händel példában nehéz eldönteni kezdetben az előírt ütemmutatót. (Jómagam a HWV 360 Andante (2) tétele felől közelítettem meg a „Per te lasciai la luce” áriát, annak első meghallgatásakor érezhetőnek véltem a párhuzamot a két mű között, de amíg a kantáta kottája nem volt a kezemben nem voltam biztos benne, hogy a második ütem két- vagy háromnegyed értékű (először az V. fokú akkord korona általi hosszabbítása tűnt valószínűnek), így az ütemmutató kérdése is homályban maradt jó ideig). Az iménti táblázat talán jól szemlélteti a händeli elgondolást, míg Corelli az első ütemben egyetlen harmonikus eseményben gondolkodik, addig Händel ugyanitt kettőben. A második ütemben pedig fordítva, Corelli két eseményével szemben Händel egyet állít. A harmadik ütemekben mindkét szerzőnél három eseményt tapasztalunk, mind a IV. és VII. fokok jelen vannak a Händel-példában is, Corelli IV. fokú akkordja az első negyeden, Händel pedig a másodikon, az ütem végén

mindketten VII. fokú akkordot találunk (Händelnél szeptimfordításban). A konklúzió pedig azonos: III. fok, G-dúr tonalitás Corellinél, B-dúr Händelnél.

A tárgyalt korreláción belül a „Per te lascai la luce” ária egy olyan stációt jelez, amikor Händel a Corelli idézetet önmagában használta. Valamivel később (de még ugyanabban az évben) keletkezett az „Ero e Leandro, HWV 150”, melyben – Kenneth Nott és John H. Roberts elemzéseinek révén – már kimutatható több modell szimbiózisa (Corelli, Muffat, Bononcini).

A most következő példa azonban nem csatlakoztatható közvetlenül a korrelációhoz, pusztán jól mutatja az 1707-es idézet függetlenedését Corellitől, használva azonban a modell egyik fő jellegzetességét, a Sarabanda táncritmust. 1707-es áriában még nem volt egyértelmű cél a Sarabanda táncülktetés intakt átvétele Corellitől (bár az idézet maga ott jól körülírható volt), azonban az 1741-es áriában („M’hai resa infelice”) ez a szándék már érezhetően jelen van.¹²¹

Händel utolsó operájának fogadtatása 1741. január 10-én a londoni Lincoln’s Inn Fields színházban meglehetősen hűvös volt, s nem mutatkozott különösebb igény a mű repertoáron tartására, így az három előadást ért meg, s ugyanaz a sors várt rá, mely az „opera seria” egész hagyományára jellemző volt, azaz nagyjából 250 év teljes feledés. Ezzel együtt bátran kijelenthető, hogy a händeli életmű egyik legkiemelkedőbb alkotása a *Deidamia*, mely nem csupán a jellemábrázolások komplexitásával tűnik ki, hanem egyfajta összegzése is Händel ragyogó variálóképességének, a kölcsönzött anyagok újrafelhasználásának.¹²² A *Deidamia* cselekménye bravúros egyensúlyozás az opera buffa és a hősi opera között, Händel ezzel a furcsa fintorral búcsúzott attól a műfajtól, melyet 1704 és 1741 között 42 alkotással gazdagított. Cselekménye a trójai háború előtt kezdődik: Odüsszeusz társaival Szkürosz szigetén próbálja megelélni Akhilleuszt, akit a közelgő háborúba kívánnak csábítani. Akhilleuszt apja, Péleusz a szküroszi nimfák között rejtette el női ruhában, ezzel remélve, hogy kikerülhető a jóslat, mely szerint Akhilleusz a háborúban leli halálát. A bizarr alapszituáció azonban komor drámává érik a három felvonás során. Deidamia nimfa, Akhilleusz kedvese próbálja a hős harcias természetét lehűteni (attól félve, hogy egy óvatlan pillanatban elárulja magát), s a legkülönbözőbb módokon igyekszik őt a „civil” élet örömeibe beavatni. Azonban Akhilleusz egy vadászat során mégis önkéntelenül elárulja magát (túl ügyesen lő), így Odüsszeusz gyanút fog. Akhilleusznak „jutalmul” felajánlja, hogy fegyverei és kincsei közül választhat, a hőst azonnal megigézi a fegyverek szépsége, felfedi magát és csatlakozik a Trója alá igyekvő görög sereghez. Ezen a

¹²¹ Silke Leopold: *Händel. Die Opern*, Bärenreiter, 2. Auflage, 2012. Kassel, 75. o.

¹²² John H. Roberts a *Deidamia* egyik fontos forrásaként jelölte meg Keiser „Claudius” című operáját, melynek „Ich strebe vergnügt” áriája a „m’hai resa infelice”-ben is feltűnik.

ponton hangzik el Deidamia „M’hai resa infelice” áriája, mely egyrésztől Sarabanda, másrésztől pedig sétáló basszus kísérettel ellátott bravúrária. A szerelmét féltő komika ebben az áriában válik tragikus hősnővé.

A most következő példa tehát nem követi a kronológiai sorrendet. Ennek oka, hogy rokonsága közelebb a „Per te lascai la luce” áriával, bár a kapcsolat vélhetően nem lehet szándékos. A két mű megírása között eltelt idő 34 év, mégis úgy éreztem, Deidamia tragikus áriája logikus folytatása Chlora lamentójának, hangulatában pedig rokon a HWV 360 Andante tételével is. „Halálközelség, boldogtalanság, fájdalom” – így foglalja össze Silke Leopold a händeli operauniverzumban a Sarabanda jellemzőit. Bár a vizsgált korreláció másik ága, a gavotte eredeti jelentésében vidám társastáncnak minősül, mégis feltűnő a két különböző löktetésű tánchoz társított hasonló händeli jelentéstartalom. Korábban már kifejtésre került, hogy Händel műhelyében a Muffat- és Corelli-modellekben az alaphangtól felfelé törekvő tiszta kvart lépés utáni nagyszekund, majd ezt követően a lefelé törekvő kisszekund lépés lehetett az a momentum, mely alapján Händel a két különböző metrumú táncból alakította ki és érlelte éveken át saját verzióit.¹²³ Így természetesen azon is csodálkozni, hogy a gavotte – leginkább Händel operai termését tekintve – legalább annyira súlyos drámai helyzeteket illusztrál, mint a hármass löktetésű Sarabanda.¹²⁴ Kevés kivételtől eltekintve Händel Sarabanda áriái általában mollban vannak, a kedvelt hangnemek közé tartoznak leginkább: g-moll, f-moll, a-moll (*De Lotario* „Menti eterne che reggete” áriájában Händel b-mollig is elmerészkedik). Szó esett a „Per te lascai la luce” kapcsán az ária kezdetén fellépő ritmikai bizonytalanság-érzetről, mely a tonikai funkció egy negyed utáni elhagyásából fakadt. Ennek figyelembevételével szeretném közölni a következő kottapéldát.

The image shows a musical score for a vocal piece by George Frideric Handel. The title is 'Deidamia, HWV 42 (1741), harmadik felvonás (30), M'hai resa infelice, 54–62. ütemek'. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time, marked 'Largo'. It consists of a vocal line for Deidamia and a piano accompaniment. The lyrics are 'M'hai re-sain - fe - li - ce che van - to n'a- vrai?'. The vocal line starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The piano accompaniment starts with a half note G3, followed by a quarter note A3, a quarter note B3, and a half note C4. The score continues with various musical notations including notes, rests, and bar lines.

Kottapélda 40/c, *Deidamia*, HWV 42 (1741), harmadik felvonás (30), M’hai resa infelice, 54–62. ütemek

¹²³ Vö. „A Lieblingsthema forrásai” című fejezettel.

¹²⁴ Vö. „A händeli gavotte jelentéstartalmáról” című fejezettel.

A „Per te lasciai la luce”-ban éreztetett bizonytalanság itt egyértelműsítve van: Händel felütésként használja az indító tonikai funkciót, a VI.⁷ és II. érintése után érkezik meg dominánsra. Az előző példában és a jelenlegiben is a III. fok a nyugvópont, a „la luce” szavaknak itt a „che vanto n'avrai?” felelnek meg, ami azonban csak kétszer hangzik el (az előző példában ez az esemény négyszer történt meg).

Még egyszer hangsúlyozandó, hogy a „M'hai resa felice” jelenléte itt csupán azt illusztrálja, hogyan válik el évtizedek múltán Händel modelljeitől, vagyis nyomokban ugyan föllelhetők benne hivatkozások, de az azokkal való szimbiózis már oly mértékű, hogy nyugodtan tekinthető összefoglaló jellegűnek, melyben fennsőbbeségesen asszimilálódtak azok erényei. Ebben az értelemben Händel utolsó operaáriája idézőtechnikájának leglogikusabb következményének is tekinthető.

IV.2.2. Második állapot: *Siroe* (1728)

1728. február 17-én mutatták be a *Siroe* című operát¹²⁵, melynek eredeti szöveggönyvét Metastasio írta, Händel azonban jórészt Nicola Haym verziójára támaszkodott. Csupán két év telt el az akkoriban rögvest híressé vált velencei bemutató óta – melynek első megzenésítése Leonardo Vinci nevéhez fűződik –, s Händel elérkezettnek látta az időt, hogy a költőfejedelem melodramájából elkészítse saját olvasatát. Metastasio a valós történelmi eseményeket meglehetősen szabadon kezelte, melodramájának hőse, *Siroe* a valóságban nem rendelkezett rokonszenves vonásokkal: apját, II. Huszrau királyt (590–628) megölette, így vált a Szászánidák uralkodójává nyolc hónapig, ezután őt magát is elérte végzete; mérgezés által halt meg.¹²⁶ Metastasio melodramájának központi motívuma a perzsa trónutódlás, a döntés az első vagy a másodszülött fiú javára. Händel hűen követi Metastasiót *Siroe* hősként való ábrázolásában (a dráma végén – *lieto fine* keretében – őt koronázzák meg), azonban eltér tőle Medarse esetében (*Siroe* testvére), mivel őt nem hataloméhes hipokritaként, hanem ironikus karakterfiguraként jellemzi,¹²⁷ aki jól ellensúlyozza – három könnyed hangvételű áriája által – *Siroe* és Huszrau¹²⁸ sötét színekben pompázó jeleneteit. Händel gyakori szokása volt, hogy

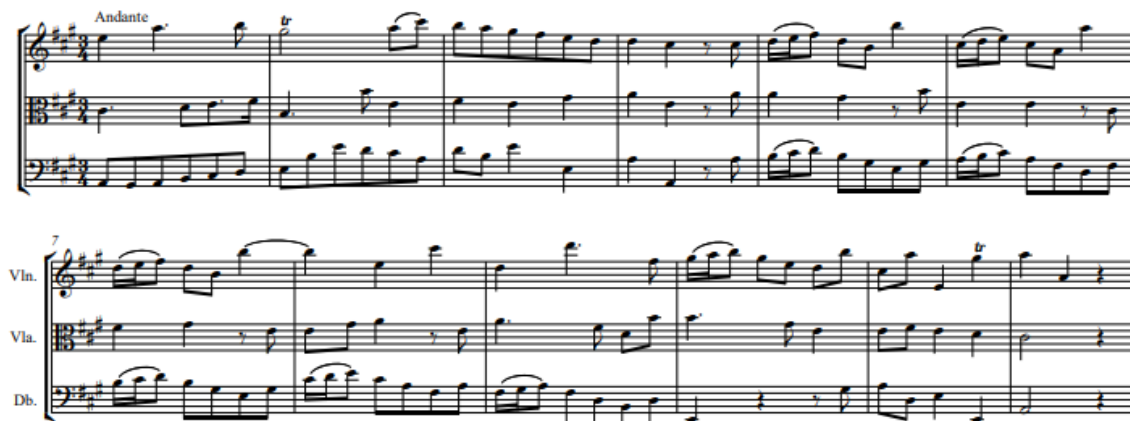
¹²⁵ London, King's Theater, Haymarket, forrás: Silke Leopold, *Händel. Die Opern*, Bärenreiter, 2. Auflage, Kassel, 289. o.

¹²⁶ Uo.

¹²⁷ Winton Dean – John Marrill Knapp: *Handel's Operas 1704–1726*, The Boydell Press, Woodbridge, 2009. 99. o.

¹²⁸ Handel egyik leghíresebb basszus áriája a *Siroe* harmadik felvonásában található. Huszrau király „Gelido in ogni vena” áriája méltán állítható párba Vivaldi verziójával. Vivaldi modellje saját „Gelido in ogni vena” áriája kidolgozásakor Vinci operája volt, később ezt dolgozta át a „Le quattro stagioni” L'inverno tételévé. Hivatkozás.

antagonistáit nem egydimenziós karakterekként ábrázolta, még akkor is, ha a főbb dramaturgiai elemekhez nem nyúlt hozzá, zenében érzékeltette egy-egy „megvetendő” hőse iránt érzett részvétét.¹²⁹



Kottapélda 41, *Siroe*, „Chi é più fedele”, Medarse áriája, Első felvonás (1–12.)

A bevezető ritornellben (Első mondat) jól azonosítható a Sarabanda modell, azonban ez az első eset, amikor Händel dúr hangnemet használ. A tempó és karaktermegjelölés idomul mind a HWV 360 második, mind pedig a HWV 379 ötödik tételeihez: Andante. A ritornell motívumokra való bontását többféle módon végezhetjük el. Egyrésztől adódik a Sarabanda téma (1–4. ütemek) egyetlen csoportként való megközelítése, majd pedig az 5–12 ütemek „ál”-szekvenciájának új tematikus anyagként való értelmezése. Azonban érdemes figyelembe venni a brácsa szólam negyedik ütemtől kezdődő mozgását, melyben világosan kirajzolódik az eredeti Sarabanda ritmusképlet. Ez a mozgás négy ütemen át tart. Ebben az értelemben az Első mondat három motívumot alkalmaz: a Corelli-modellt, a brácsában pulzáló Sarabanda ritmust, valamint az egyesített hegedű szólam és basszusszekcióban végigvezetett mozgást, melyek szerepe az ötödik ütemtől kezdődően inkább alárendelt, talán inkább a Sarabanda karakter ironikus megközelítéséről beszélhetünk itt.

Fölmerül a kérdés: mi az oka annak, hogy Händel – az általában drámai csúcspontokra tartogatott – Sarabanda táncformát ily módon átalakította (jóllehet, annak jellegzetességeit, bár burkoltan, de érintetlenül hagyta). Bizonyára első hallásra sem tűnhet fel senkinek, hogy valójában egy ismert Sarabanda téma transzformációjáról van szó, még úgy sem biztos, hogy a szándék elsőre egyértelművé válik, hogy a partitúrát átolvastuk. Händel ironizáló kedve itt már

¹²⁹ Grove – *Monográfiák. Händel*, Winton Dean – Anthony Hicks, Zeneműkiadó, Budapest, 1987. 111. o. fordította Barna István.

a második ütemben megmutatkozik: a basszusszekció (bár harmóniai vázát tekintve idomul a HWV 360 Andante indító négy üteméhez) kilép eddig megszokott kereteiből és a brácsa szólam regiszterében teszi meg a domináns funkció körülírását. Amikor a harmadik negyedben visszatérünk első fokra a hegedűtutti és a basszus egymásnak tökéletes tükrei. Az áriát éneklő Medarse érezhetően jó hangulatban van, pedig Laodice-hez (aki nyíltan szerelmes Siroeba) szóló szavai inkább sugallnak kétségbeesést és bánatot, mint derűt. Talán nem járunk messze az igazságtól, ha feltételezzük, hogy Händel a Corelli-modell eltorzításában és a Sarabanda táncritmus alkalmazásában megtalálta Medarse amorális tanmeséjéhez a legadekvátabb kifejezési módot. (Berlioz hasonlóan kezelte később saját idé-fix-ét a *Fantasztkus szimfóniában* és más műveiben.) „Ki hűségesebb, hamar meglesi a csalódást” – mondja Medarse, szinte előrevetítve Leporello szavait, aki a *Don Giovanni* regiszter áriájában igyekszik „vigasztalni” ura egyik cserbenhagyott meghódítottját. A zene akkor sem vált át sötétebb tónusra, amikor Medarse a hűségesen várakozó szerelmes gyötrelmeit az éjszakai sötétben, hullámok között tájékozódni próbáló hajóskapitány megpróbáltatásaihoz hasonlítja.

Nincs sok adatunk arra vonatkozóan, Händel milyen rendszerességgel konzultált librettistájával a Siroe kapcsán,¹³⁰ azonban annyi bizonyos, hogy konkrét instrukciói lehettek Nicola Haym felé a tekintetben, hogy Metastasio eredeti szövegén milyen változtatásokat érdemes eszközölni. Medarse „Chi é piú fedele” áriájának szövege nem található meg Metastasio 1726-os eredeti melodramájában, a Medarse és Laodice között zajló jelenetben mindössze a recitativo kezdő sorai azonosak.¹³¹ Vagyis, valószínűleg Händel kérte meg Haymot, hogy a szóban forgó ária szövegét szerkessze be a megfelelő helyre. Winton Dean a *Handel's Operas 1726–1741* oldalán közli a *Genserico* két oldalának kéziratát, melyen jól kivehetők a szóban forgó ária kezdőtaktusai. Händel változtatás nélkül hasznosította újra az áriát, jöllehet annak eredeti kontextusában, a *Gensericóban* az sosem volt hallható. Medarse karakterének „finomítása” ebben az értelemben nem csupán példa a händeli karakterábrázolás sokszínűségére, hanem egyben bizonyítéka is a sietségre, mely állandó része volt Händel mindennapi életének. Így eshetett meg, hogy Medarse – bár szerepe szerint testvére vesztét akarja és kijátsza két szerelmi vetélytárs¹³² érzéseit – mégis inkább tűnik diszkrét

¹³⁰ A *Siroe* meglehetősen sietve készült el (bár ez Händelnél egyáltalán nem szokatlan), mivel Händel a *Genserico* című opera előkészületeivel volt elfoglalva, mely ezen a címen sosem hangzott el: részei Händel más műveiben hasznosultak, többek között a *Siroe*ban is. Forrás: Winton Dean: *Handel's Operas, 1726–1741*, 100. o.

¹³¹ *Compte opere di METASTASIO, I, FIRENZE*, Presso Giuseppe Formiglia, 1832. 99. o. Scena XVI, Medarse: „Semplice, e tu lo credi?...”

¹³² Händel érdeklődését a téma iránt a melodramában szerepeltetett rivális hősnők karakterei kelthették fel. A Royal Academy ebben az időszakában alkalmazta a korszak két leghíresebb énekesnőjét, Faustina Bordonit és Francesca Cozzonit, akik gyakran attól sem riadtak vissza, hogy egymás iránti ellenszenvüket a nyíltszínen fejezzék ki. Winton Dean: *Handel's Operas, 1726–1741*, 1. o. Chapter I, „The rival queens, 1726–1728”.

ügyeskedőnek, mint hataloméhes törtetőnek. Winton Dean meglátása szerint Händel eljárása érthető volt Metastasio karaktereivel szemben, ugyanis személyiségétől kissé távol állt politikai sakkfiguraként ábrázolni történelmi figurákat. Ez az oka annak, hogy életművében viszonylag elszigetelten találkozunk csak Metastasio-megzenésítésekkel.¹³³

IV.2.3. Harmadik állapot: *Sosarme* (1732)

„Nincs öröm, bánat nélkül”¹³⁴ – mondja Elmira a *Sosarme* harmadik felvonásában, amikor ő és szerelme (az opera címszereplője, Sosarme, méd király) sikertelenül próbálják megbékíteni Haliatesz királyt és fiát, akik párbaj által akarják dűlőre vinni a Sardes-i trónutódlás ügyét. A királyi cím törvény szerint az elsőszülött fiúra, Argonera szállna, ám Haliatesz mégis úgy határoz, hogy törvénytelen másodszülött fia, Melosz legyen az utód. Az ügyből véres polgárháború kerekedik, melyben Media királya, Sosarme és Haliatesz király leánya, Elmira együttesen próbálnak közvetíteni apa és fia között, hogy a további vérontást elkerüljék.

Ismét dinasztikus ellentétek vannak tehát a cselekmény középpontjában. A harmadik felvonásban Haliatesz és fia, Argone párviadala már elkerülhetetlennek látszik, ezen a ponton hangzik el Elmira áriája, melyben a Corelli-modell az A szakasz kezdőmotívumának és a harmadik mondat kadenciájának szerepét tölti be, vagyis az idézet itt, mintegy keretbe foglalja az A szakasz történéseit.

Mielőtt azonban bemutatnám a Sarabanda modell ezen állapotát érdemes egy pillantra elidőzni Sosarme „M’opporó da generoso all’indegna” áriáján is, melynek B szakasza a jelen disszertáció keretein belül tárgyalt „Dallamevolúció – Gavotte” alfejezethez tartozna formailag. Három ok miatt szerepeltetem mégis itt, a Sarabanda modellel dialógusban lévő állapotok között. Sosarme ezen áriája közvetlen előzménye kedvese, Elmira áriájának, kettőjük mondanivalóját csupán Elmira rövid recitativója tagolja. Másrésztől nehézkesen lehetne az ária drámai kontextusát és kapcsolódási pontjait a disszertáció tárgyához a „Dallamevolúció – Gavotte” fejezetben szemléltetni, mivel a két vendégzsöveg ennyire direkt szomszédsága érdekes kérdéseket vethet fel abban az értelemben, hogy Händel esetleg két kedvenc modelljét tudatosan mutatta be egyazon operán belül, ráadásul egymást közvetlenül követő áriákban, a két főszereplő által közvetítve. Ez eddig csak a HWV 360 és HWV 379 szonáták esetében volt megfigyelhető (bár a Sarabanda és Gavotte modellek ott nem egymás után lettek bemutatva),

¹³³ Winton Dean – John Merrill Knapp: *Handel’s Operas. 1704–1726*, The Boydell Press, Woodbridge, Reprinted 2009. 18. o.

¹³⁴ „Non v’è gioja senz’affanno”, Forrás: DECCA Eloquence CD, Handel: *Sosarme*, 1955.

operáknál nem. Harmadsorban pedig – akárcsak Elmira áriájában a Corelli-modell – úgy Sosarme áriájában a Gavotte modell is inkább idézetként funkcionál, mint sem kölcsönzésként, amely szélesebb körű kidolgozottságot feltételez. Alárendeltségét ebben az értelemben az is igazolhatja, hogy mellékmotívumként van szerepeltetve (B szakasz), mindösszesen négy ütemen át tart, így hát – összehasonlítva más állapotokkal, ahol a visszaismétlések révén válnak érzékelhetővé az egyes vendégszövegek arányai – itt inkább beszélhetünk hirtelen invencióról, mely a händeli gondolkodás és szerkesztési elv legközpontibb eleme.

Annak bizonyításával érdemes kezdeni, hogy *Sosarme* „M’opporró” áriája valóban besorolható-e a gavotte-ok közé. Ebben az értelemben szükséges némi pontosítás; az ária valóban tartalmaz gavotte ritmusképleteket, de teljes terjedelmén nem uralkodnak annak jellemzői. Viszont – mint az már kifejtésre került – a händeli gavotte nem szokványos abban az értelemben, hogy a ritmikai ambivalenciát aláhúzza egyfajta drámai ambivalencia is, ami a legtöbb eddig vizsgált esetben és jelenleg is érzékelhető. Vagyis, bár a gavotte hagyományosan vidám csoportos tánc, Händel azonban mégis kiélezett lelki konfliktusok aláhúzására találja leginkább alkalmasnak.

Mint például ebben az esetben is. A feldühödött elsőszülött fiút a harmadik felvonás ötödik jelenetében már testőrei kíséretében találjuk, akik kivont karddal őrzik Argone minden lépését, indulatai már Sosarmét és Elmirát is fenyegetik. Szavaiból engesztelhetetlenség és gyűlölet árad: „bosszúvágy és hatalomszeretet” – mondja Argone, melyre a hatodik jelenetben kétségbeesett kérdések formájában, kérlelően válaszol Elmira: „és a fiú szeretete?”, mire Argone: „Egy bűnös apa kioltotta azt”, mire Sosarme: „És a tisztelet?”, Argone válasza: „Győzött a harag, s úrrá lett rajtam, s rajta”, majd elrohan, magára hagyva a megrettent békítőket. Sosarme azonban elszánt a tekintetben, hogy apa és fia között békét csinál, az elszabadult indulatokat akár saját vére árán is le fogja csillapítani. A parázsló érzelmeket Händel zavarba ejtően ábrázolja.



Kottapéllda 42, *Sosarme*, „M’opporró...”, ritornello (1–20. ütemek)

A ritornello 20 ütemből áll és amint a kottapéldában látható érdekes módon osztódik csoportokra. Az első nyolc ütem még értelmezhető a gavotte hagyományos notációja szerint, bár Händel itt lemond a négynegyedes metrum alkalmazásától, aminek következtében ismét adódik a kérdés: az első és második csoporton belül melyik ütemeken van hangsúly, vagyis a fő- és mellékhangsúlyok felcserélhetőségéből adódó izgalom már a kezdetektől jelen van. (Ahogyan az érzékelhető volt már a gavotte dallamevolúció esetén is, már az 1707-es állapottól kezdődően, a „Se la morte” áriában.) Itt azonban az látható, hogy Händel – bár a 2/4-es ütemmutató révén rendezettséget sugall – mégis egy rövid szekvencia révén „kihúzza” a hallgató lába alól a talajt: a 9. ütem második felétől a fül eltévedhet, mivel a szekvencia indító súlyának az Esz-dúr akkord érezhető, ugyanis a 8. ütem tonikával való lezárása kibővül egy negyeddal és áthúzódik az érzet a következő ütemre. Az ambivalencia azonban nem csupán az aszimmetrikus csoportelosztásból következik, hanem hangszerelési ötletekből is, szólamkeresztezések által, melyek csupán a 9–10 ütemekre korlátozódnak, viszont még inkább aláhúzzák Händel szándékát: jó ideig bizonytalanságban kívánja tartani a hallgatót a tekintetben, honnan aránylanak ismét szimmetrikusan egymáshoz a csoportok és az ütemek. Ez végül a 13. ütemtől valósul meg, innen áll vissza a „rend”. Händel persze nem lenne Händel, ha a 7/4-en átívelő szekvenciában nem alkalmazna még egy csavart: a 11. ütemtől kezdődően a hegedű I. szisztematikusan a többi szólam ellen dolgozik, és regiszterugrás révén kétféle mozgást valósít meg, bár egyetlen szekvencia történéseit látjuk, mégis a „játéktér” látványosan kitágul, (a hegedű I. háromvonalas D-ig merészkedik), mígnem egy frappáns tizenhatod figura révén áll vissza minden a régi kerékvágásba (13. ütem).



Kottapéllda 43, *Sosarme*, „M’opporró”, 9–10. ütemek, Szólamkeresztelés

A kottapéldában jól látható, hogy a szekvencia fő harmóniáinak alaphangait nem a hegedű I., hanem a hegedű II. szólaltatja meg, melyekhez a 10. ütemben még a brácsa is csatlakozik a második negyeden. (Az egy vonalrendszerbe sűrítés azért volt szükséges, hogy a dallamvonal kiemelhetővé váljék.) Händel következetesen lerombolja a gavotte érzetet a 9-ik ütemtől, így az ária indító motívuma (mely valóban megfelel a tánc metrikai követelményeinek), valamint ezt követően az ária szövege mintegy ellentpontja lesz várakozásainknak és az ábrázolt dramaturgiai helyzetnek. Ezt – Maróthy János találó szóhasználatával élve – nevezhetjük egyfajta „lerombolva újjáépíteni” elvnek,¹³⁵ mely paradox módon minden tartalmas zene sajátja. *Sosarme* áriájának B szakaszában a harcias hangvétel enyhülni látszik, a főhős itt Elmirához szól, szerelmesét a konfliktusból való kimaradásra inti, aki így elkerülheti az igazságtalan égi ítéletet. *Sosarme* tónusa itt inkább gyöngéd, aggódó („te jószágos, pihenj inkább”), szavait nem teljes zenekari kíséret húzza alá, csupán a continuo basszus kíséret hallható piano előírással. Ezen a ponton ismerhetünk rá a Muffat-modellre, ez alkalommal minden kidolgozottság nélkül, csupán négy ütem erejéig, idézetként felvillantva.



Kottapéllda 44, *Sosarme* áriája, harmadik felvonás, B szakasz, kezdőmotívum (Gavotte)

Az előzőekben felsorakoztatott elgondolásoknak ez a rövid idézet adhat nyomatékot, és fogódzót nyújthat abban az értelemben is, Händel miként vázolta fel operáit absztraktént. Meglehetősen valószínűtlen, hogy vázlatai oly értelemben lettek volna kidolgozottak, mint például Beethoven művei (erre az állandó időhiány miatt gondolni sem lehetett), viszont nem zárható ki, hogy az egyes jeleneteket Händel tematikai utalások/allúziók révén szándékosan

¹³⁵ Maróthy János-Batári Márta: *A zenei végtelen*, Zeneműkiadó, Budapest, 1986. 185. o.

kötötte össze. Erre Winton Dean is utal könyvének bevezetőjében.¹³⁶ Ezzel együtt sem valószínű, hogy a Muffat-modell szerepeltetése koncentrált szerkesztés eredménye, sokkal inkább arról lehet szó, hogy miután Sosarme gavotte-szerű áriájának első motívuma felvázolásra került (1–8. ütemek), annak alapambivalenciát hordozó jellege (felütésként értelmezhető-e az első ütem vagy sem) már értelemszerűen a B szakaszban is meg kellett hogy mutakozzék. Így kerülhetett sor a „Lieblingsthema” alkalmazására. Nem másról van szó ismét, mint Händel improvizáló kedvének, invenciójának szárnyalásáról, azonban koncentrált módon, hiszen a következő jelenet az előző logikus következményeként kell, hogy feltűnjék. Ez meg is valósul, mivel a „Lieblingsthema” páratlan metrumú ellenpólusa és egyben összejtje – a másik modell, Corelli Sarabandájának kezdőmotívuma – Elmira áriájában jelen van. Bár a „M’opporró” alaphangneme B-dúr, a gavotte idézet g-mollban szólal meg, így ideális előlegzője Elmira megszólalásának, mely szintén ebben a hangnemben van (de egyezik a „Per te lasciai la luce” hangnemével is), a tempóelőírás pedig idézi a HWV 360 második, a HWV 379 ötödik tételének előírását, és egyezik Medarse áriájával is (*Siroe*): Andante.

Már a nyitóütemekben jól kirajzolódik az idézet dallamvonala, különbség, hogy a IV. fok helyett itt II.⁶ szerepel. (vö. „Per te lasciai la luce”, x-ik kottapéllda) Az előkészítés következő stádiuma az A szakasz Harmadik mondatában található Elmira „chi goderá” szavainál már I. után IV.⁶-et hallunk, azonban a motívum nem ér vissza I. fokra, megpihen dominánsan. Tehát Händel következetesen kerüli, hogy a Corelli-modell ritmikai képlete intakt módon szerepeljen Elmira áriájában. Ezt bizonyítja annak utolsó feltűnése a Harmadik mondat kandenciájaként, itt hasonlít leginkább viszont az eredetire, ezen a ponton hangzik el: „Nincs öröm bánat nélkül”. (30–31. ütemek) A 31. ütem nem tonikán zár, azt megelőzi VII.⁶, mely I–V–I zárlatba torkollik. Íme a folyamat a három motívum bemutatása által, a Második és Harmadik mondatba ágyazottan.

¹³⁶ Winton Dean – John Merrill Knapp: *Handel's Operas. 1704-1726*, 12. The Boydell Press, Oxford University Press, 2009. 12. o.

Elmira

Bassi

Első fázis

16

Vor - rei, né pur sa - prei che la spe - ne nel mio co - re, che la spe - ne nel mio co - re

Második fázis

17

di - scac - cias - seo - gni - ti - mo - re Sa - prä chi - go - de - rá, chi go - de - rá

Harmadik fázis

vie - neil be - ne do - poil dan - no, vie - neil be - ne do - poil dan no, non v'è gio - ja sen - za af - fan - no,

Kottapélda 45, A Corelli-idézet „megszületésének” három fázisa a *Sosarme* harmadik felvonásában, Elmira áriája „Vorrei né pur saprei” (10–33. ütemek)

A *Sosarme* idézett jeleneteinek vizsgálata egyik legfontosabb pontja a HWV 360 korrelációiról való elmélkedéseknek. Händel két kedvenc modelljének (Corelli Sarabanda és Muffat Gavotte ária) egymás mellettségéből adódik az opera egyik drámai csúcspontja, egyben megvilágító erejű is Händel idézésteknikáját illetően is. Nem pusztán arról van szó, hogy Händel idéz, kölcsönöz és újrahasznosít, mert ezt számos kortársa ugyanígy megtette. Azonban zene és szöveg ellentétéből származó többletjelentést páratlan virtuozitással vitte érvényre, amikor modelljeit összekapcsolta. Véleményem szerint az ilyen drámai helyzetek megismerése a hangszeres verziók (HWV 360, 379) előadásakor sem minősíthetők megkerülhető részinformációknak.

IV.2.4. Negyedik állapot: *Parnasso in festa* (1734)

Händel zenemesteri elfoglaltságairól két tudósítás maradt ránk. Az Applebee „Original Weekly Journal”-ban olvasható egy 1729. augusztus 29-én keletkezett bejegyzés: „Elmúlt hétfőn Anna hercegnő és Caroline hercegnő, Ő királyi felségeik a Szent Pál katedrálisban voltak és meghallgatták zenemesterük, a hírneves Händel úr orgonajátékát.”¹³⁷ Ugyanerről a napról hasonlóképpen adott tájékoztatást a *British Journal* is.¹³⁸ Händelnek ebben az időszakban – Anna és Caroline hercegnőn kívül – növendékei közé tartozott még John Christopher Smith

¹³⁷ Barna István: *Georg Friedrich Händel életének krónikája*, Zeneműkiadó, Budapest, 1972. 65. o.

¹³⁸ *Händel Handbuch*, Band 4, *Dokumente zu Leben und Schaffen*, 129. o., 1. Auflage, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1985.; *Händel: Elf Sonaten für Flöte*, Bärenreiter Kassel, 1995., Vorwort III, Terence Best.

junior is, aki később kottáinak gondozója és egyik kopistája is lett. Anna hercegnő különösen a csembalójátékban jeleskedett, de kamarazene-játékosként is kivívta Händel elismerését. 1725/26-ból maradt ránk néhány fúgakompozíció,¹³⁹ valamint számozott basszus gyakorlat, melyek az op. 1 sorozat HWV 360 szonátával is összefüggésbe hozhatók, vagyis a zenetudomány jelen állása szerint a sorozat legalább négy darabja (HWV 360, 362, 365 és 369) pedagógiai jellegű műnek tekinthető, mely Händel zenemesteri tevékenységének lenyomata.¹⁴⁰ A zeneszerző legkedvesebb növendékének és egyben egyik leglelkesebb támogatójának esküvőjére 1734. március 14-én került sor (a férj Orániai Vilmos volt).¹⁴¹ Händel ez alkalomra egy serenatát komponált *Parnasso in festa* címmel, mely inkább tekinthető pasticciónak. A mű alkalmi jellege abból is kiviláglik, hogy annak cselekménye egy mitológiai esküvő körül bonyolódik.

Händel témaválasztása ismét többrétegű. Péleusz és Thétisz esküvőjének közvetlen következménye, a mitológia szerint, maga a trójai háború lett, ebben az értelemben tehát inkább minősül vészterhes allegóriának, mint alkalmi serenatának. Noha a mű nem szükkölködik derűs pillanatokban, azonban időnként fölsejlik benne Händel aggodalma Anna hercegnő iránt. Thétisz kérői kezdetben Zeusz és Poszeidón voltak, de mivel Prométheusz elárulta nekik a jóslatot, hogy gyermekük hatalmasabb lesz majd apjánál, ezért a két isten is inkább a Péleusszal történő házasság pártjára állt. A háború oka a menyegző alkalmával – Erisz által – Héra, Aphrodité és Athéné közé dobott aranyalma volt, melyen ez a felirat szerepelt: „a legszebbnek”.¹⁴² Thétisz az ősi tengeristenségek összes furfangját bevetette, hogy Péleusz kedvét szegje, aki végül bizarr módon tette magáévá Thétiszt, tintahal alakjában.

Händel vélhetően ezen a sajátos módon adott hangot aggodalmának eme nem kívánt házassággal kapcsolatban, valamint egyes tételekben nem titkolt szomorúsága is érződik kedvenc növendéke elvesztése miatt. A serenatában szereplő mitológiai alakok könnyedén megfeleltethetők az 1733-as esküvő szereplőivel, vagyis Thetisz nimfa valójában Anna hercegnő, Orániai Vilmos pedig Péleuszként azonosítható.

A vendégszövegek jelentős része az *Athalia* oratóriumból került át, de Händel visszanyúl az 1707-es *Il delirio amoroso*-ig is. A Corelli-modell itt is inkább idézetként funkcionál, valószínűsíthető, hogy Anna hercegnőnek Händel oly módon kívánt kedveskedni, hogy Orfeo áriájának B szakaszában utalt egykori tanár–növendék viszonyukra. Orfeo

¹³⁹ Partimento fugue, forrás: Youtube, *Handel's lesson for Princess Anne*.

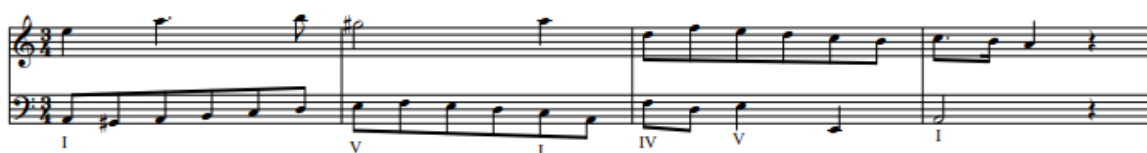
¹⁴⁰ *Händel: Elf Sonaten für Flöte*, Bärenreiter Kassel, 1995. Vorwort III, Terence Best.

¹⁴¹ Barna István: *Händel életének krónikája napról napra*, Zeneműkiadó, Budapest, 1972. 101. o.

¹⁴² Forrás: Wikipédia, Péleusz.

lamentóját nehéz nem úgy értelmezni, mint Händel elkeseredését és személyes intelmét Anna hercegnőhöz.¹⁴³

A HWV 360 Andante tételében megismert sarabanda téma itt szinte intakt módon hangzik el az áriában, összesen hét alkalommal. Bár nem fuvola játsza az idézetet, mégis kiemelt fontosságú annak szerepeltetése, még úgy is, hogy a sarabanda téma nem általa, hanem a hegedűk és continuo együttműködése révén azonosítható: vagyis zenekari közjátékokról van szó, szerepük a B szakasz tagolása. Az idézet első alkalommal négy ütemen át ragaszkodik az 1725/26-os állapothoz (HWV 360 Andante), hangneme – ahogy az egész áriának is – a-moll. Megemlítendő még a két tétel hasonló tempómegjelölése is, míg az 1725/26-os állapot előírása Andante, addig az 1734-es állapoté Andante larghetto.



Kottapélda 46/a, *Parnasso in Festa*, HWV 73 (4), Orfeo áriája, 33–36. ütemek

Jól látható a példa harmadik ütemében lévő világos szubdomináns irányba történő elmozdulás, valamint ugyanabban az ütemben a pontozott érték hiánya az 1725/26-os állapothoz képest. A negyedik ütemben pedig a motívumtöredék augmentálva jelenik meg, a C–H pontozott negyed és nyolcad érték helyett pontozott nyolcad és tizenhatod értékben tűnik fel.



Kottapélda 46/b, HWV 360, Andante, 1–4. ütemek

Alapvető jellegzetessége mindkét tételnek a szélesen hömpölygő Corelli-basszus, mely időről-időre szakad csak meg mind a *Parnasso*, mind a HWV 360 esetében. Jelen kottapélda negyedik ütemében még egy domináns irányba történő kilengés is regisztrálandó, ezután fokozatos

¹⁴³ A „Centaur” in Music and Genre: *G. F. Händel’s Parnasso in festa for Princess Anne’s Wedding*, Judit Zsovar, letöltés dátuma: 2024. 01. 12.

sűrités történik szekvenciák formájában, mely szintén a Corelli-moddal kapcsolja össze a szonáta ezen tételét.¹⁴⁴

Orfeo „Spira al sen” áriájával Händel ismét itáliai korszakának egy jelentős fejezetére utal, amikor Corelli Sarabandáját idézi, mely egyben Anna hercegnővel való kapcsolatának egyik fontos állomása is volt 1725 körül (HWV 360, Andante). Az alkalmi műben így ez a lamento elkülönül és önálló életet él, annak bizonyítékeként, hogy Händel még munkaadóival szemben is mutatott némi kérlelhetetlenséget, ha a csillogó felszín alatt összetettebb valóságot vélt felfedezni.

¹⁴⁴ Vö. az ide vágó fejezettel.

V. Összegzés

Disszertációm oly módon szeretném lezárni, hogy röviden utalok körüljárt témám folytathatóságainak módozataira. Erre számos lehetőség kínálkozik, mivel a Händel-életművet kutatók száma igen nagy, s a megszerzett ismeretek kicserélésére is sok lehetőség adódik. Talán célszerű lehet egy olyan irány kidolgozása, melyben a bemutatott kantáták, operák keletkezéseinek körülményei felől közelítünk az egyes – a hangszeres irodalomban ismertebb – dallamok felé. Ebben a disszertációban ez pont fordítva történt, a kutatás irányát meghatározta, hogy saját repertoáromban is kiemelt helyen van a HWV 360 szonáta. Szándékom volt az *Agrippináról* bővebben írni, mivel úgy tapasztaltam ez az a Händel-opera, melyre oly módon irányul kiemelt kutatói figyelem, mint enigmatikus kódnyelven megírt politikai allegóriára, s mely ezen jellegzetessége által tükrözi napjaink közéleti eseményeinek. Szembesülnöm kellett vele, hogy bár az *Agrippina* altéma ezen értelmezése szintén bámulatbaejtően gazdag, mégis éppen eme sokrétegűsége okán nőtt volna túl kissé a főtéma által megszabott határokon. Az pedig még inkább hűtötte lelkesedésemet, hogy az *Agrippina*-altéma kutatóinak felkészültségével nyilvánvalóan nem vetekedhetek, mint ahogyan ténszerűen ez a helyzet a vállalt főtéma esetében is. Másképpen fogalmazva: csodálatom egyértelmű azon szellemi teljesítmények iránt, amelyekre én is utalok disszertációmban, s amelyek által a Händel-kultusz tovább élhet, azonban bizonyosnak érzem, hogy a zenetudomány analitikus elméihez (John Roberts, Kenneth Nott, Hans-Joachim Marx, stb.), gondolkodásuk szintjéhez az én munkám nem érhet fel.

Kutatásomban természetesen bőségesen voltak hullámvölgyek, melyekből nem volt könnyű kikecmeregni. Nagyjából csak 2022 őszén vált biztossá, hogy munkámat amerikai zenetudósok (Kenneth Nott, John Roberts, William D. Gudger) megállapításaira fogom alapozni, addig azonban nem volt egyértelmű, hogy csupán a HWV 360-ból való kiindulás is elegendő lehet disszertációm megírására. Kétségeim még ezután is voltak abban az értelemben, hogy a közölt adatok evidensnek tekinthetők-e, vagy ténylegesen van-e nóvum értékük.

Előadóként – úgy érzem – feladatom inkább Händel életművének koncerteken történő megismertetése. Ehhez a munkához kívánok visszatérni disszertációm lezárása után. Bár Christopher Hogwood említi kitűnő könyvében, hogy már nincs feltáratlan része az életműnek, mégis van egy különlegesen méltánytalanul mellőzött része Händel munkásságának, melynek megismertetése a hazai közönséggel igazi kihívásnak ígérkezik. Ez a vokális kantáták világa. Nagyjából 25 éve foglalkoztat ismert zenedrámák kamarazenei formában történő előadása,

együttesemmel ily módon elsősorban Wagnert és Puccinit adtunk elő. Természetes, hogy doktori tanulmányaim évei alatt megfordult fejemben egy-egy Händel-opera átírásának igénye is, azonban be kellett látnom, hogy azok jóval sérülékenyebb anyagok, mint a romantika mesterművei. Nem igazolható a megállapítás, hogy Händel operáinak hallgatását és befogadhatóságát egyfajta drámai inkoherencia nehezíti, azaz, hogy az egyes részek között nincs, vagy csak nagyon lazán található összefüggés. Vagyis ezek a művek csakis teljes terjedelmükben élhetők át igazán, kiragadott részek által mindig támadhat valami megmagyarázhatatlan hiányérzete a befogadónak.

A kantáta műfajával viszont más a helyzet. Egy-egy jelenetet tartalmaznak rendszerint, melyek akár operafináléként is funkcionálhatnának, mégis a katarzis – mivel egy-két szereplőre koncentráló eseménysorról van szó – gyakran elemibb erejű, mint az általában hat szereplőre kigondolt dramma per musicáé. Ennek egyik ékes bizonyítéka a disszertációban tárgyalt „Ero e Leandro” kantáta, mely a korrelációnak legkorábbi, egyben talán legkiforrottabb állapotát mutatja. Nem véletlen talán, hogy a korabeli római arisztokrácia (mely egyben mecénása és ihletője is volt ezen műveknek) a zeneművészet legmagasabb szintjét látta a kantátaírás mesterségében, melynek műveléséhez több érzék kellett, mint opera írásához.

Így hát az előzetes tervek szerint saját átiratomban, kisközönség előtt kívánom majd bemutatni Händel valamennyi kantátáját az elkövetkezendő években. A disszertációban közölt okfejtések pedig – reményeim szerint – feléleszthetik az igényt a hazai Händel-kultusz kiszélesítésére, vagyis talán a szakma jobban fogja kívánni egy-egy opera/kantáta bemutatását, és repertoáron tartását.

Köszönetnyilvánítások

Abban a különleges szerencsében van részem, hogy munkámat kezdetektől fogva segítették olyan szakemberek és barátok, akiknek munkássága vagy a hétköznapiak során végzett tevékenysége maga is érdemes laudációra. Következzen itt tehát egy felsorolás, melyben legfőbb törekvésem volt mindenkit név szerint kiemelni, akinek köszönetemet szeretném kifejezni irántam tanúsított türelméért és szaktudásáért.

Göllesz Zoltán, a Händel Társaság Elnöke révén került Händel művészete érdeklődésem fókuszába, ő volt akitől a kezdeti impulzusokat kaptam, természetesen tetemes mennyiségű szakirodalommal karöltve, amelyek közül számos kiadvány vált az évek során alapolvasmányommá. Göllesz Zoltán a magyarországi Händel-koncertek legfőbb inspirálója, a Németh Pállal közösen szervezett Capella Savaria hangversenyek egyikén csatlakoztam a Händel zenéjét kedvelők táborához. Németh Pált sem tudtam soha alkalmatlan időben zavarni, a témámmal kapcsolatban mindig tudott időt szakítani rám, ugyanakkor értékes gyakorlati tanácsokkal is bőségesen ellátott. Fölbecsülhetetlen értékű segítséget kaptam Göncz Zoltán zenetudóstól, aki 2022-es megakadásomkor egyértelműen mutatta meg számomra a kutatás lehetséges irányait. Olsvay Endre zeneszerzőtől is értékes gondolatokat kölcsönözhettem, ugyanakkor kritikai megjegyzéseit is igyekeztem a végleges szöveg kidolgozásakor beépíteni a disszertáció struktúrájába. Az ELTE professzora, Pintér Tibor szintén témám szűkítése mellett érvelt, a vele való beszélgetéseket szintén örömteli pillanatokként éltem meg. Ahogy Dobozy Borbála tanárnővel való egyeztetéseimre és javaslataira is iránymutatásként tekintek mai napig. Egyik legfőbb instrukciója különösen megmaradt bennem: „Egy disszertációt soha nem lehet befejezni, csak abbahagyni”. Ez az észrevétel – bár furcsának tűnhet – mégis inkább megnyugtató volt. Széll Rita tanárnőtől kaptam javaslatot Thoinot Arbeau „Orchesographia, avagy a tánc mestersége” című könyvének tanulmányozására, melynek olvasása alapján szerintem bárki kedvet érezhet a barokk táncok elsajátítására, én magam legalábbis így voltam ezzel. Nem hiányozhatnak felsorolásomból a kiváló könyvtárosok – Sárközy Andrea (egykori Idegennyelvű Könyvtár), valamint Mitró Tamás (Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Könyvtár) –, akiknek gyakran csak igen homályosan utaltam arra, mit is szeretnék keresni (vagy inkább találni) témámmal kapcsolatban, s az eredmény minden esetben válogatott tanulmányok egész sora lett, melyeket kiegészítettek még az általuk ezeken felül érdekesnek és izgalmasnak tartott könyvekkel is. Köszönöm Czáka Zsuzsának – a Rózsavölgyi Zeneműbolt fáradhatatlan előadójának – lelkesedését, amivel a gyakran beszerezhetetlennek tűnő könyveket/kottákat

számomra mégis elérhetővé tette. Zsovár Judit Händel-kutatót sajnos nem volt szerencsém személyesen megismerni, mégis levélváltásainknak köszönhetően fölcsillant bennem a remény, hogy egy-egy meglátásom disszertációmban esetleg tényleg meglepetést, s pozitív visszhangot kelthet.

A Pécsi Tudományegyetemen eltöltött öt évet legszebb tanulói időszakomnak tekintem. Bár mindent megérteni, amit ott hallottam lehetetlenség – ebben bizonyos vagyok –, mégis el tudnám képzelni életemet abban a harmóniában, mely megköveteli a gondolatok/ideák rendszerezését, és alapelvárás az önmagunkkal szembeni kritikai hozzáállás. Szeretném e helyen megemlíteni néhány tanáromat, akiknek gondolkodása nagy hatással volt/van rám: Bali János, aki fölkelte érdeklődésemet Robert Musil „A tulajdonságok nélküli ember” című könyve iránt, Apagyi Mária, akinek köszönhetem, hogy ismét elkezdtem rajzolni (bár ebben kulcsszerepe inkább feleségemnek, Magdinak volt leginkább), Lakner Tamás és Vas Bence, akik segítettek az egyetemi élet kommunikációs paneljeiben való eligazodásomat, Nemes Csaba, akit öröm volt viszontlátni tárlatvezetésen (Technocool-Nemzeti Galéria, 2024. február).

Colin Foster rövid/lakonikus megjegyzéseit sem fogjuk soha elfelejteni, talán évfolyamtársaim nevében is nyilatkozhatom. Ő volt az, aki képes volt pillanatok alatt gondolataink átstrukturálására készíteni bennünket. Ilyen gyakran megsemmisítő erejű felismerésekben nem volt hiány tanulmányaink utolsó két éve alatt, azonban úgy hiszem ezek voltak azok a pillanatok, melyekből a legtöbbet tanulhattunk. A Doktori Iskola kiállításmegnyitóit mindig különös izgalommal vártam, az azokon való fellépés lehetőségét és a műsorokról való együttgondolkodást hálasan köszönöm Somody Péternek, Colin Fosternek, Zábrádi Mariannak, Gothárd Péternek és Tímár Cecíliának. Tanuló és pályatársaim örömei vagy éppen aggályai választott témájukkal kapcsolatban mindig szolgáltattak elemeznivalót. Köszönöm, hogy pécsi tanulóéveimet Gárdai Viktóriával, Girán Péterrel, Boldoghy-Kummert Péterrel, Paragi Évával, Kovács Nikolettával, Tímár Cecíliával, Gölles Martinnal, Laduver Mihállyal, Hegyvári Dáviddal és további pályatársaimmal tölthettem, akiknek részletes felsorolásától sajnos itt el kell tekintenem.

Disszertációm formába öntéséhez köszönöm Édesapám és barátom Nagy Ákos zeneszerző segítségét.

Köszönöm témavezetőmnek Dr. Drahos Bélának, hogy nem engedett megválni témámtól, amikor úgy éreztem nem boldogulok vele.

Köszönöm Szakács István zongoraművésznak, hogy immáron 30 éve résztvevője életemnek, és hogy a kortárs zene utáni éles fordulatomat Händel felé humorral és megértéssel kezelte, azt hiszem nem sokan tudhatnak maguk mellett ilyen különleges barátot/munkatársat.

Köszönöm feleségemnek Magdinak, hogy végig tartotta bennem a lelket, s nem hagyta, hogy lelkesedésem témám iránt lankadjon, még a legnagyobb megpróbáltatások közepette sem. Számos meghatározó olvasmányélményemet is neki köszönhetem, valamint fokozott érdeklődésemet is a képzőművészetek és a rajzolás iránt.

Drága Édesanyám érzékenységet bonyolult intellektuális problémák megközelítésében nehéz bárkiéhez hasonlítani. A személyiségéből áradó örök derű volt a legnagyobb motiváció az írás során. A vele eltöltött 46 és fél év meghatározó pillanati közé tartoznak azok a gyakran éjszakába nyúló órák, amelyeket egy-egy életjelenség vagy esemény megmagyarázásával töltöttünk. A kíváncsiság kérdéskörét illetően közöttünk mindig voltak viták (nem osztottam vélekedését, hogy az embernek alapvetően kíváncsinak kell lennie), mégis megszületett a jelen írásmű, mely inkább Őt igazolja, mint engem. Annál is inkább, mert nélküle bele sem vágtam volna. Az Ő emlékének szeretném ajánlani írásomat, bízom benne, hogy valamennyire megelégedésére szolgál...

Felhasznált irodalom

- BARNA István: *Georg Friedrich Händel életének krónikája*, Zeneműkiadó, Budapest, 1972.
- BARTEL, Dietrich: *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, University of Nebraska Press, 1997.
- BEST, Terence: „Handel’s chamber music: Sources, chronology and authenticity”, *Early Music*, Volume 13., Issue 4., November, 1985.
- BOEHMER, Karl: „»Delirio amoroso« Handel’s roman cantata premiere?”, *Giornata internazionale di Studi: Händel in Italia del 26 ottobre 2005*, nel corso della III edizione della rassegna „Nuove settimane di Musica Barocca in Brescia e provincia”.
- COPLAND, Aaron: *Az új zene 1906–1960*, Zeneműkiadó, Budapest, 1973.
- DEAN, Winton: *Handel’s operas 1726–1741*, THE BOYDELL PRESS, Woodbridge, First published 2006., Reprinted 2018.
- DEAN, Winton és HICKS, Anthony: *Händel (Grove monográfiák)*, Zeneműkiadó, Budapest, 1987. Fordította: Barna István.
- DEAN, Winton – KNAPP, John Merrill: *Handel’s operas 1704–1726*, THE BOYDELL PRESS, Woodbridge, First published 1987., Reprinted 2009.
- EHRMANN-HERFORT, Sabine – SCHNETTGER Matthias (Hrsg.): *Georg Friedrich Händel in Rom. Beiträge der Internationalen Tagung am Deutschen Historischen Institut in Rom 17–20. Oktober 2007.*, Schriftenreihe Analecta musicologica Veröffentlichungen der Musikgeschichten Abteilung des Deutschen Historischen Institut Rom Band 44. (2010)
- GUDGER, William: *The organ concertos of G. F. Handel, A Study Based on the Primary Sources*, I (Ph., diss., Yale University, 1973.)
- HARRIS, Ellen T.: *Handel as Orpheus*, HARVARD UNIVERSITY PRESS, Cambridge, Massachusetts and London, 2001.
- HARTMANN, Nicolai: *Teleológiai gondolkodás*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1970.
- Händel-Handbuch. Händel’s Instrumentalmusik*, Herausgegeben von Siegbert Rampe © 2009. by Laaber-Verlag, Laaber.
- Händel-Handbuch. Händels Kirchenmusik und Vokale Kammermusik*, Herausgegeben von Hans Joachim Marx in Verbindung mit Michele Calella, © 2012. by Laaber-Verlag GmbH, Laaber.

Händel-Handbuch, Begründet vom Kuratorium der Georg-Friedrich-Händel-Stiftung von Dr. Walter Eisen und Dr. Margret Eisen in fünf Bänden, VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig, 1985.

Band 1 „Thematisch-systematisches Verzeichnis: Bühnenwerke”

Band 2 „Thematisch-systematisches Verzeichnis: Vokale Kammermusik”

Band 3 „Thematisch-systematisches Verzeichnis: Instrumentalmusik”

Band 4 „Thematisch-systematisches Verzeichnis: Dokumente zu Leben und Schaffen”

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Előadások a filozófia történetéről I.*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1977.

HOGWOOD, Christopher: *Händel*, Rózsavölgyi és Társa, 2021. Fordította: Rác Judit.

HORVÁTH Isván Károly: *Irodalmi élet a régi Rómában. Európai antológia*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1962.

KÁNYÁDI András: *Az intertextualitás ösvényein*, Korunk KOMP-PRESS, Kolozsvár, 2017.

KOVÁCS Gábor: *Barokk táncok*, Garabonciás Alapítvány, Budapest, 1999.

LEOPOLD, Silke: *Händel. Die Opern*, 2. Auflage, 2012. © 2009. Bärenreiter–Verlag, Karl Vötterle GmbH Co. KG, Kassel.

MARÓTHY János – BATÁRI Márta: *A zenei végtelen*, Zeneműkiadó, Budapest, 1986.

METASTASIO, Pietro: *Opere complete*, volume 2, Presso Giuseppe Formigli, Firenze, 1832.

NOTT, Kenneth: „Corelli’s Op. 5, No. 8 Sarabanda as a Compositional Model for Handel and his Contemporaries”, *Händel Beiträge*, 1991.

OVIDIUS, Publius Naso: *Hősnők levelei (Heroides)*, Helikon Kiadó, Békéscsaba.

PRICE, Eleanor: *The Art of Borrowing, Intertextuality in the French Motet of the Late Middle Ages*, Scholarly and Creative Work from DePauw University, 2017.

ROSENZWEIG, Franz: *A megváltás csillaga*, fordította Bíró Dániel, Pesti Kalligram Kft., Budapest, 2022.

SZALAY Károly: *Szatíra és humor*, Magvető Kiadó, Budapest, 1963.

TALBOT, Michael: *Olasz barokk mesterek (Grove monográfiák). Corelli, A. Scarlatti, Vivaldi, D. Scarlatti*, Editio Musica, Budapest, 1990.

ZSOVÁR Judit: „A »Centaur« in Music and Genre: G. F. Handel’s Parnasso in festa for Princess Anne’s Wedding”, *Studia Musicologica*, 63. 3–4., 347–366, 2022.

Újságcikkek, interjúk

CSABAI Máté: „Miért írt új befejezést az *Orfeóhoz* Fisher Iván?”, *Fidelio.hu*, 2019. 03. 20.
Letöltés időpontja: 2021. 03. 18.