

Doktori (PhD) értekezés

# Musica dantesca - Dante költészetének zeneisége

Kádár Anett Julianna



DEBRECENI EGYETEM

BTK

2016

# MUSICA DANTESCA – DANTE KÖLTÉSZEKÉNEK ZENEISÉGE

**Értekezés a doktori (Ph.D.) fokozat megszerzése érdekében**

Kádár Anett Julianna

okleveles.....

Készült a Debreceni Egyetem Irodalomtudományok Doktori Iskola  
Magyar és összehasonlító irodalomtudományi program keretében

Témavezető: .....  
Dr.habil Madarász Imre

A doktori szigorlati bizottság:

elnök: Dr. ....

tagok: Dr. ....

Dr. ....

A doktori szigorlat időpontja: 20... ..

Az értekezés bírálói:

Dr. ....

Dr. ....

Dr. ....

A bírálóbizottság:

elnök:

Dr. ....

tagok:

Dr. ....

Dr. ....

Dr. ....

Dr. ....

A nyilvános vita időpontja: 20... ..

Én, Kádár Anett Julianna, teljes felelősségem tudatában kijelentem, hogy a benyújtott értekezés önálló munka, a szerzői jog nemzetközi normáinak tiszteletben tartásával készült, a benne található irodalmi hivatkozások egyértelműek és teljeseek. Nem állok doktori fokozat visszavonására irányuló eljárás alatt, illetve 5 éven belül nem vontak vissza tőlem odaítélt doktori fokozatot. Jelen értekezést korábban más intézményben nem nyújtottam be és azt nem utasították el.

## TARTALOMJEGYZÉK

TARTALOMJEGYZÉK .....	4
I. BEVEZETŐ .....	5
II. A SZFÉRÁK ZENÉJE DANTÉNÁL .....	13
Dante és a zene .....	13
Zeneiség az egyes Canticákban .....	17
III. SZIMBOLIKUS JELENTÉSŰ HANGOK .....	21
Az <i>Isteni Színjáték</i> hangjai .....	21
Az udító problematikája .....	26
Középkori misztikusok és a zene .....	30
Gótikus szerkezet - megszólaló gótikusság .....	34
Az <i>Isteni Színjáték</i> hangszerei.....	37
Miglior fabbro del parlar materno - Trubadúrok az <i>Isteni Színjáték</i> ban .....	52
A középkor zenei szimbólumrendszere .....	65
IV. ZENEISÉG A HÁROM CANTICÁBAN .....	68
A <i>Pokol</i> hangjai - A <i>Dolce sinfonia</i> ellenpontja - <i>Lamento doloroso</i> .....	68
A <i>Purgatórium</i> zenei komponenseinek elemzése .....	88
A <i>Paradicsom</i> zenei komponenseinek részletes elemzése.....	104
Komparatisztika – az eredeti hangok fordításai .....	119
V. DANTE KORÁNAK ZENEELMÉLETE.....	136
VI. DANTE ZENEI RECEPCIÓJA .....	142
Dante fortunaája a zeneirodalomban .....	142
Liszt Ferenc és az <i>Isteni Színjáték</i> .....	152
Liszt Dante-olvasmányai .....	152
Terzinák a romantika zenéjében.....	154
Adalékok Liszt Ferenc római koncertjeihez - A Sala Dante és Liszt .....	161
VII. ÖSSZEGZÉS.....	167
FORRÁSJEGYZÉK.....	168
BIBLIOGRÁFIA .....	169

## I. BEVEZETŐ

Dante sokoldalúsága, zsenialitása egyértelmű, erudíciója felülmúlta legtöbb kortársáét. „Nincs nemzet, amelynek egyetlenegy fia annyira összpontosította volna magában honi géniuszának nagylétét, mint ahogy Dante az olasz Géniuszét.”<sup>1</sup> A magyar Dante-szakirodalom folyamatosan gyarapodik, az olasz mára felmérhetetlen mennyiségű. A tudományok és irodalmi műfajok szinte mindegyikében korszakalkotó jelentőségű volt munkássága. Ő az első nyelvész, italianista, irodalomtörténész is. „Dante a világirodalomnak nemcsak a legnagyobb, de alighanem a legnehezebb költője is. Költészetének magasrendűsége és mélysége talán a két legismertebb vonása, s míg az első csodálatot ébreszt, a második félelmet kelt.”<sup>2</sup> Az eddig megjelent kutatások részletesen foglalkoznak ezen tudományok feltárásával az *Isteni Színjáték*ban, mint a dantei életmű összegző művében. Szabó Tibor szerint „A hazai italianisztika, a dantisztika, az irodalomtudomány, a filozófia, a teológia, az etika, az esztétika, a csillagászat, a költészet, a prózairodalom, a képzőművészetek, a színpadi rendezők képviselői a legkülönbélebb időszakokban foglalkoztak Dante művészetével.”<sup>3</sup> A fenti felsorolás majdnem teljes, ám itt sem szerepel a zeneművészet, vagy ahogy Dante tekintett rá, a Zene tudománya. Annak ellenére, hogy milyen jelenős hatást gyakorolt Dante műve a zeneirodalomra, és mennyi jelentős középkori zeneelméleti példa szerepel műveiben, szinte elenyésző a Dante és a zene kapcsolatát vizsgáló magyar nyelvű tanulmányok száma, nemzetközi viszonylatban is kevesen írnak/írtak róla. „Az *Isteni Színjáték* egész tárházát kínálja a még feltárandó értékeknek, annak ellenére, hogy a világon szinte mindenhol foglalkoztak már vele. Talán nem túlzás, ha kimeríthetetlennek mondom. Hiába választ el akármekkora időbeli és térbeli

---

<sup>1</sup> Honti Rezső: *Dante*, Fővárosi Könyvkiadó, Budapest, é.n., p. 35.

<sup>2</sup> Madarász Imre: „*Költők legmagasabbja*” – *Dante-tanulmányok*, Hungarovox Kiadó, Budapest, 2001, p. 81.

<sup>3</sup> Szabó Tibor: *A sokszólamú Dante*, Hungarovox Kiadó, Budapest, 2006, p. 14.

távolság ettől a remekműtől, mégis mindig lenyűgöző szellemi feladatot kínál a benne való elmélyedés.”<sup>4</sup>

### *Kritikatörténeti áttekintés*

Bár a Dante-szakirodalom igen széleskörűen kiterjedt a tudományágak mindegyikére, Dante és a zene kapcsolatát vizsgáló területén jelentős hiányosságok mutatkoznak. A hazai szakirodalomban megjelent vonatkozó írások könyvfejezetként, tudományos cikként jelentek meg. Pál József írása, *A Commedia néhány képi, zenei és nyelvi sajátossága – A lelkek tisztulását segítő szentírási és liturgikus énekek*<sup>5</sup> című könyvfejezetében a *Purgatóriumban* jelen lévő zenei szimbolizmussal foglalkozik a tisztuló lelkek fejlődését segítő musica sacra vizsgálatával. Liszt Dante-sonátájával és Dante-szimfóniájával szinte az összes Liszt-kutató foglalkozott zeneelméleti elemzések formájában. Kifejezetten Dante és Liszt kapcsolatát Kaczmarczik Adrienne vizsgálta, aki kutatásai során több releváns részletet is kiemelt Liszt Ferenc levelezéseiből. Kutatási eredményeit a Liszt születésének 200. évfordulójára rendezett emlékülésen publikálta<sup>6</sup>. Disszertációm az első olyan magyar nyelvű írás, mely teljes terjedelmében Dante és a zeneiség kérdéskörével foglalkozik, összefogó képet adva a témáról. A nemzetközi szakirodalom gazdagabb e tekintetben. Dante és a zene kapcsolatának vizsgálata viszonylag későn kezdte foglalkoztatni az irodalmárokat és zenetudósokat. A korai Dante-életrajzok említőlegesen foglalkoztak a költő zenei képzettségének lehetőségével, ám ezek általában Giovanni Boccaccio leírására alapoztak, aki kijelentette, hogy Dantét minden korabeli jelentős zenész bizalmas barátjának tekintette. Ez a kijelentés

---

<sup>4</sup> Csöry Barbara: Adalék a számok szerepéhez az *Isteni Színjátékban*, in: *Italianistica Debreceniensis VI.*, Madarász Imre szerk., Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1999, p. 9.

<sup>5</sup> Pál József: *A Commedia néhány képi, zenei és nyelvi sajátossága – A lelkek tisztulását segítő szentírási és liturgikus énekek* in: Pál József: *Dante-Szó, szimbólum, realizmus a középkorban*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2009. pp. 149-157.

<sup>6</sup> Kaczmarczik Adrienne: *Liszt a Divina Commedia és a Faust között*, Emlékülés Liszt 200. évfordulóján, Magyar Tudományos Akadémia, Nyelv- és Irodalomtudományok Osztálya, 2011. május 5. MTA.

Boccaccio költői túlzása, bár az igaz, hogy Danténak számos zenész barátja volt. Az első jelentős írások az Ottocento második felében, 1845-1868 között keletkeztek. Eleinte a megzenésített Dante szövegek gyűjteményei jelentek meg, majd főként irodalmárok írtak Dante viszonyáról a zenéhez, a költő zenefelfogását tanulmányozva műveiből (*Convivio*, *Divina Commedia*) kiindulva. Batines Colomb a Dante és műve által ihletett zeneszerzők műveinek jegyzékét állította össze 1845-ben<sup>7</sup>. Pietro Giordani: *Abbozzo di scritto sopra Dante e la Musica – Meriti di Dante nella musica*<sup>8</sup>. A kötetet 1856-ban adták ki Milánóban majd 1904-ben Firenzében ismét kiadta a Bemporad e Figlio. Tommaso Nicolònak, aki a zene és a költészet kapcsolatával is foglalkozott, 1857-ben jelent meg *Corrispondenze della Musica colla Poesia* című cikke Firenzében, majd egy olyan tanulmányt is publikált 1865-ben, melyben Dante szövegeinek megzenésítéseiről írt<sup>9</sup>. Michele Baldacchini, filozófus, irodalmár és történész, aki fő kutatási területei mellett foglalkozott a képzőművészet és zene területeivel. Dantéhoz kapcsolódó tanulmánya<sup>10</sup> mely az *Isteni Színjáték* egyes zenével kapcsolatos részeit vizsgálja, 1868-ban jelent meg. Zacco Alberto *Dante conoscitore della musica del suo tempo* című könyve<sup>11</sup> 1868-ban jelent meg. Érdekes felvetése szerint Casella újszerű díszítéseket és kromatikus harmóniakat alkalmazott zenéjében. Ez a kijelentés nem lehet így igaz, mivel a kromatikus zene jóval Casella művészete után jelent meg a gyakorlatban. Zacco Alberto biztatja a zenetudósokat, hogy vizsgálják az *Isteni Színjátékban* megtalálható zenei motívumokat, saját írását gondolatébresztőként ajánlja a témában. A fenti felsorolást alapul véve kiemelendő, hogy Dante zenei recepcióját tekintve szintén az 1800-as évek második felében történt jelentős változás. A *Szent Poéma* költőjének szövegei a zenében ekkor kezdtek szignifikánsan megmutatkozni. Bár saját korában is népszerűek voltak szövegei

---

<sup>7</sup> Batines Colomb: Musicografia della Divina Commedia in: *Bibliografia dantesca*, Tip. Aldina, T.I. Prato, 1845.

<sup>8</sup> Pietro Giordani: *Abbozzo di scritto sopra Dante e la Musica – Meriti di Dante nella musica*, (nel vol. II. delle Opere), Borruì e Scotti Editore, Milano, 1856.

<sup>9</sup> Tommaso Nicolò: Del musicare versi di Dante e d'altri illustri poeti in: *Nuovi studi su Dante*, Torino, 1865.

<sup>10</sup> Michele Baldacchini: Commento di alcuni luoghi della D.C. che si riferiscono alla musica. – Discorso di Estetica musicale in: *Atti della Società Reale di Napoli, anno VII*. Napoli, 1868.

<sup>11</sup> Zacco Alberto: *Dante conoscitore della musica del suo tempo*, Opuscolo, Padova, 1868.

szűkebb körökben, legközelebb a romantika zenetörténeti korszakában szélesedett ki a Dante-megzenésítésének skálája. Személyisége a romantikus művészek példaképeként volt jelen. Népszerűsége folytatódott az 1900-as években is. Liszt Ferenc levelezésében sok információ maradt fenn, melyek a korabeli Dante-recepciótörténet fontos adatai, konzerválva a kor Dante-képét. Giuseppe Verdi és librettistája, Arrigo Boito is foglalkozott Dante *Isteni Színjáték*ával. Verdi *Quattro pezzi sacri* című művének harmadik tétele a *Laudi alla Vergine Maria* címet viseli. Szövege Dante *Paradicsom*ának XXXIII. énekéből vett idézet. A következő század első dokumentuma szintén egy levél, melyet Boito írt Camille Bellaigue-nak<sup>12</sup>. Hasonlóan Liszt leveleihez, melyeket a *Gazzetta di Milano* jelentetett meg, ez a dokumentum is a tanulmány kategóriájába sorolható a modern rendszerezés szerint. A levél a Dante és zene kapcsolatát vizsgáló kronológiai sorrendben kiemelt szerepet kap. Teljes terjedelmében az *Isteni Színjáték* bizonyos zenei elemeivel foglalkozik. Kiemeli a homofónia és polifónia közötti különbségeket. Boito azt mondja, Dante a polifóniát felsőbbrendűnek tartotta a homofóniával szemben. Véleményem szerint ezt a következtetést abból vonta le, hogy a költő a paradicsomi helyszíneken használ polifóniát, még az alacsonyabb erkölcsi szinteken egyszólamúságot vagy homofóniát alkalmaz. Rendszere csak a harmonikus/tonális zenei megnyilvánulásokat foglalja magába, ám értelmezésében figyelembe kell venni, hogy a *Színjáték* bővelkedik atonális/disszonáns polifóniában, melyek a Pokolban vannak jelen. Így a polifónia magasabb erkölcsi szintre emelése az egyszólamúsággal szemben értelmét veszti. Levelében emellett kiemeli a *Paradicsom* zeneiségét, megfogalmazza, hogy a XXXI. énektől kezdve csak zeneiség van jelen, mely az égi szféra transzcendens, ember feletti jellegét fejezi ki, és melyet az Isteni költő közvetít olvasói számára. Boito tanulmánya értékes írás, népszerűsíti korában Dante írásait, és továbbra is ösztönzi a zeneszerzőket a költő szövegeinek megzenésítésére. A következő monográfia Arnaldo Bonaventura zenetudós és

---

<sup>12</sup> Arrigo Boito: Lettera a Camille Bellaigue, 1902. január 18. in: Dante e l'arte 2 – Dante e la musica. Il sinofonismo, szerk. Eduard Vilella, Bellaterra, 2015. pp. 87-102.

zenetörténész sokat idézett írása *Dante e la musica*<sup>13</sup> címmel, mely 1904-ben jelent meg. Bonaventura főbb művei között főként életrajzok szerepelnek (*Niccolò Paganini, Cimarosa, Giuseppe Verdi, Giacomo Puccini, Boccherini, Rossini*), illetve tematikus zenetörténeti írások (*La vita musicale in Toscana nel secolo XIX., L'opera italiana*). *Dante e la musica* című kötete nem tartozik fő művei közé, mégis kiemelendő, hiszen a témában az első monográfia jellegű írás. Tartalmilag a korszakában pontos, kiemeli az *Isteni Színjáték* főbb zenei gondolatait és idézeteit, napjainkban azonban pontosításra szorul mind elemzési szempontjait, mind a kiemelt részletek teljességét illetően. Művére szinte az összes őt követő író hivatkozik, aki Dante és a zeneiség kapcsolatát vizsgálja. A német kutatókat itt elsőként Hugo Daffner zongorista, zeneszerző képviseli, aki 1920/21-ben két írást is megjelentetett a témában: *Die Tonkunst bei Dante* és *Dante in der Musik*. C.E. Schurr többször idézi munkáit. Legközelebb az 1960-as években vált kedveltté a Dante és zeneiség kérdéskörét vizsgáló téma. 1962-ben jelent meg Mario Fubini *Metrica e poesia* című könyve, melyben a tercinaról, mint abszolút újításról ír. Ez az írás a nyelvészet nézőpontjából vizsgálja a *Színjáték* költészetének zeneiségét. A német szakirodalomban is ekkor vált igazán népszerűvé a téma. 1962-ben jelent meg Reinhold Hammerstein *Die Musik der Engel*<sup>14</sup> című könyve, mely a liturgikus zenét az angyalok zenéjével vonja párhuzamba. Szerinte az égi harmónia tükörképe a liturgikus zene. Ezzel a gondolatával egyet értek, a Paradicsom zenei elemeinek részletes elemzése során tárgyalom a témát. A következő témával foglalkozó rövid írás Rudolf Baehr *Dante und die Musik*<sup>15</sup> című írása, melyet 1966-ban adtak ki. Alessandro Picchi 1967-ben megjelent műve - *La musicalità dantesca nel quadro delle metodologie filosofiche medioevali*<sup>16</sup> - a zenét az isteni és földi közti közvetítő szerepében sajátos funkcióval ruházza fel. Az égi szféra kifejeződése, mely Istentől ered. A paradicsomi zenével foglalkozik, a zene, fényesség és mozgás kapcsolatával. Neoplatonikus gondolatokat vezet tovább, mely szerint a zenében

---

<sup>13</sup> Arnaldo Bonaventura: *Dante e la musica*, Raffaello Giusti Editore, Livorno, 1904.

<sup>14</sup> Reinhold Hammerstein: *Die Musik der Engel*, Francké, Bern-München, 1962.

<sup>15</sup> Rudolf Baehr: *Dante und die Musik*, A. Pustet, Salzburg-München, 1966.

<sup>16</sup> Alessandro Picchi: *La musicalità dantesca nel quadro delle metodologie filosofiche medioevali*, in: *Annali dell'Istituto di studi danteschi* I. p.155-194.

lévő arány Istentől származik, ebből adódóan a zene eredete Isten. Véleményem szerint a zene a fizika által leírt szabályoknak megfelelő hangrezgések összessége, így nem Istentől származik, hanem hanghullámokból, így Dante esetében az általánosabban elfogadott középkori felfogás alkalmazható, mely szerint a zene (a földi zene is) közvetítőként működött a földi és égi szférák között. Jelentős írás M.S.Elsheikh *I musicisti di Dante (Casella, Lippo, Scochetto) in Nicolo de Rossi*<sup>17</sup> című cikke, mely a középkori író leírása alapján mutatja be a címben jelölt zenészeket. Azért kiemelendő ez az írás, mert a vonatkozó szakirodalom részletesen foglalkozott Casella és Sordello személyével, ám a többi zenésről Elsheikh leírása ad pontosabb képet. Ciliberti 1986-ban megjelent írásában<sup>18</sup> kifejti, hogy Dante zenei koncepciója az Ars Nova stílusát képviseli, melyet párhuzamba hoz a dolce stil nuovo költészetével. Ezt a szempontot magam is figyelembe vettem a *Purgatórium* zenei komponenseinek vizsgálatakor. Guido Salvetti zongorista, zenetörténész Dante zenéről formált gondolatairól ír *La musica in Dante*<sup>19</sup> című írásában. Méltatja Dante zenei képzettségét, mely szerint mint minden középkori művelt ember, Dante is a liturgikus zene ismeretében nőtt fel. Elmélete szerint Dante nem csak kiválóan ismerte korának zeneelméletét, hanem előremutató zenetörténeti gyakorlatokat is leírt. Ezzel nem teljesen értek egyet. A költő valóban jól ismerte korának egyházi és világi zenéjét, ám olyan gyakorlatokat írt le, melyek teljesen elfogadottak és mindennaposak voltak a középkori művelt társadalmi rétegekben. Dante nem nevezhető újító zenetörténeti gondolkodónak. A legfrissebb olasz nyelvű monográfia jellegű írás a témában Claudia Elisabeth Schurr: *Dante e la musica*<sup>20</sup> című műve, mely 1994-ben jelent meg Perugiában a *Quaderni di „Esercizi. Musica e spettacolo”* önálló köteteként. Schurr munkájában kiválóan használja a korábbi szakirodalmat, kutatásának fő gondolata a zene, mint központi motívum értelmezése Dante munkásságában.

---

<sup>17</sup> Mahmoud Salem Elsheikh: *I musicisti di Dante (Casella, Lippo, Scochetto) in Nicolo de Rossi* in: *Studi danteschi* Vol. 48. 1971. p.153-166.

<sup>18</sup> G. Ciliberti: *La teoria dell’Ars Nova, le occasioni, rapporti con le altre arti*, in „*Amor che nella mente mi ragiona*” Firenze e l’Ars Nova nel XIV secolo, ed. Biancamaria Brumana, Firenze, 1986. pp.65-78

<sup>19</sup> Guido Salvetti: *La musica in Dante*, in « *Rivista italiana di musicologia*», Vol. VI, 1971, pp. 160-204.

<sup>20</sup> Claudia Elisabeth Schurr: *Dante e la musica*, Cattedra di Storia della Musica , Perugia, 1994.

Véleményem szerint a zene nem játszik központi szerepet az *Isteni Színjátékban*, vagy Dante más művében, hanem a központi motívumhoz, a lelki és erkölcsi fejlődéshez ad segítséget. Az utóbbi évtizedben számos tanulmány született nemzetközi viszonylatban, melyek az open access segítségével könnyen elérhetőek, ám ezek a cikkek és tanulmányok Dante és zeneiség kérdéskörének egy-egy részletét emelik ki és mutatják be, a tanulmánykötetekből hiányzik a tematikus összefüggés. Előnye ezeknek a tanulmányoknak, hogy az antiknak számító, nehezen hozzáférhető szakirodalmi írásokat is publikálják, mint például Arrigo Boito fent említett levelét<sup>21</sup>. Az olasz szakirodalomban Bonaventura és Schurr kötetei alkotnak összefüggő egységet, melyeket azonban szükségesnek tartok kiegészíteni a modern elemzési szempontok hozzáadásával. A magyar szakirodalomból pedig teljességgel hiányzik egy olyan mű, mely összefogó képet ad a témában. Disszertációm ezt a hiányt igyekszik pótolni hozzáadva a magyar nyelvű dantisztika irodalmához.

Munkám fő témája Dante Alighieri és a zeneiség vizsgálata, az *Isteni Színjáték* egyes canticáiban található zenei elemek, zeneművészeti értékek feltárása, részletes elemzése. Céлом volt továbbá a műben szereplő zenei komponensek közti összefüggések vizsgálata, és annak bemutatása, hogy Dante korában a *Színjátékban* megszólaló dallamok milyen zeneelméleti szabályoknak feleltek meg. Kutatásomban felhasználtam a fent említett írások eredményeit, kiegészítve az angol nyelvű vonatkozó szakirodalommal, Dante és Liszt műveit és írásait, valamint Dante *Isteni Színjátékának* négy különböző fordítását. Céлом volt egy olyan mű létrehozása, melyben minden zenével kapcsolatos információ megtalálható Dante költészetével kapcsolatban a modern zeneelméleti és irodalomtörténeti kutatási eredmények szempontjait figyelembe véve. Vizsgáltam a költő és a zene kapcsolatát, a költő zenei műveltségét, Dante korának zeneiségét, valamint Dante zenei recepcióját. Az utóbbi témát Liszt Ferenc művein és levelezésein keresztül szemléltettem, mivel ő volt az első magyar zeneszerző, akinek művészetét jelentős mértékben inspirálta Dante személyisége és *Isteni Színjátéka*, és akinek stílusa meghatározó szerepet

---

<sup>21</sup> Arrigo Boito: Dante e la musica. Lettera a Camille Bellaigue in: Dante e l'arte. Dante e la musica-il sinfonismo, Universitat Autònoma de Barcelona – Institut d'Estudis Medievals, Bellaterra, 2015.

töltött be korának és a következő korok művésznemzedékeinek munkájában. Kutatásom primer kutatás, mely felhasználja a vonatkozó hazai és nemzetközi szakirodalmat. Részletes elemzést végeztem, melynek témája az *Isteni Színjáték* zenei elemeinek vizsgálata. Az elemzést három külön alfejezetben közlöm a mű szerkezetének megfelelően. Az analízis eredményeit, a feltárt összefüggéseket és kiemelt mozzanatokot szintén külön fejezetekben tárgyalom. Foglalkoztam továbbá az *Isteni Színjátékban* megszólaló zenékkal, jelen lévő zenészekkel - azon belül is a korban oly népszerű trubadúrokkal és trubadúrlírával. Vizsgáltam, hogy a Dante által szerepeltetett trubadúrok valós történelmi személyiségek voltak-e, és ha igen, munkásságukból mi maradt fent más forrásokban a jelen kutatói számára.

## II. A SZFÉRÁK ZENÉJE DANTÉNÁL

### *Dante és a zene*

Dante valószínűleg a ferenceseknél és a dominikánusoknál végezte alapiskoláit, majd később a bolognai egyetemen jogot, retorikát, orvostudományt, és művészeteket tanult. A ferenceseknél és a dominikánusoknál bizonyára a liturgiákon is részt vett, így jól ismerte azok menetét és tartalmát. Művészeti (artes) tanulmányai során elsajátíthatta a kottaolvasás és zsoltáreklés alapjait is, bár a liturgiákon Dante idejében hivatásos énekesek voltak a templomi szertartások fő énekesei. Ismerte továbbá a trubadúr költészet hagyományait, s azt a gyakorlatot, melyben a versszövegeket lantkíséréssel adták elő. „Hogy Dante kitűnően tudott franciául, alaposan ismerte a trubadúrlírást és a „roman courtois” világát, nem szenved kétséget. A *De Vulgari Eloquentiá*-ban Dante az élő, beszélt latin nyelvet három szójárásra osztja, az oc, az oil és a si nyelvére, ami a provencalt, a franciát és az olaszt jelenti.”<sup>22</sup> Érdekes Barbara Reynolds felvetése, miszerint „Dante állítólag dallamra szerezte korai verseit, amelyeket barátja, a zeneszerző Casella énekelt is: ám erre semmilyen bizonyítékunk nincs”<sup>23</sup>. Korai canzonéit a kor gyakorlatának megfelelően bizonyára lant kíséréssel, énekelve adták elő, ám az, hogy ezeket a dallamokat Dante alkotta volna, igen valószínűtlen, mivel a *Paradicsom XIV. cantójának* 120. sorában egy hasonlatban ír a giga, és hárfajáték melodikájáról. Dante nem tudta értelmezni a hangokat, és olvasóiról is ezt feltételezi: „da cui la nota non è intesa”, (a hangot nem érted). Itt számtalan más hasonlatot hozhatott volna a költő, ám valószínű, hogy saját tapasztalatból írta éppen ezt, mivel a lant és hárfajáték együtthangzása bonyolultabb volt, mint a zsoltározásé. Másik egyértelmű ellenbizonyítása a tézisnek, mely szerint Dante canzonéit dallamra szerezte, maga a költő által került lejegyzésre. A *De Vulgari Eloquentia* II. könyvének VIII.

---

<sup>22</sup> Bán Imre: Dante-tanulmányok, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1988, p. 129.

<sup>23</sup> Barbara Reynolds, : *Dante*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2008, p.12.

fejezetében leírja, hogy a canzone olyan összerendezése a szavaknak, mely alkalmas a megzenésítésre, ám nem foglalja magába magát a zenét. Nincs olyan fuvolista, orgonista, vagy lantjátékos, aki az játszott dallamot canzone-nak nevezné, hanem ezt a dallamot tónusnak, harmóniának, vagy dallamnak nevezik. A canzone-t akkor is canzone-nak nevezik, mikor az papíron van, és csak felolvassák. Így a költő egyértelműen leírja a megzenésített vers és vers közötti különbséget, mely egyértelműen bizonyítja, hogy canzone-it megzenésítették ugyan, ám ő maga nem dallamra írta azokat. Arnaldo Bonaventura kiválóan összefoglalta a korában rendelkezésére álló dantisták és elméletírók véleményét erről a kérdéskörrel<sup>24</sup>. Leírta, hogy Brunetti és Giannozzo Manetti úgy vélték, Dante kiválóan énekelt, hangszereken játszott és komponált is. Boccaccio és Francesco Filelfo szerint a *Szent Poéma* költője énekelt, játszott hangszereken, de nem szerzett zenét. Bartoli támadta ezeket a feltevéseket, szélsőséges véleménye szerint Dante zenei analfabéta volt, egy hangot sem tudott volna lekottázni, nem tudott énekelni, sem hangszereken játszani. Missini Bartolli véleményének ellentétes oldalán állt, Filelfo véleményét támogatva. Szerinte Dante kiváló zenész, zenetanára pedig barátja, Casella volt. Ennek alátámasztására antik filozófusokat idézett, például Szókratészt, akik fontosnak tartották tudományos képzettségük teljességéhez a zenei képzettséget is. A tézissel, miszerint Casella Dante zenetanára is volt, nem csak barátja, hanem a legtöbb elméletíró is egyet értett: Filelfo, Lasti, Pelli, Ginguené, Fraticelli és Missini. Egyedül Balbo támadta ezt a nézetet, aki szerint semmi kézzel fogható bizonyíték nem támasztja ezt alá, és csak azért támogatta a korszak szinte összes elméletírója, mert a modern írók mind ezt gondolják Dante és Casella kapcsolatáról. Én Balbo véleményével értek egyet, mivel Dante zenei képzettsége nem mutat hivatásos zenei képzettséget, olyat, amelyet Casella tudott volna nyújtani neki. Kétség kívül inspirálóan hatott egymás művészetére baráti viszonyuk, ám a tanár-tanítvány kapcsolat nem volt jelen. Dante korában a zene tudománya kiemelt helyen szerepelt a Septem Artes Liberales részeként. A költészet és a zene szoros kapcsolatban állt egymással tudományos és

---

<sup>24</sup> Arnaldo Bonaventura: *Cognizioni musicali di Dante* in: *Dante e la musica*, Raffaello Giusti Editore, Livorno, 1904, pp. 14-22.

poetikai szinten is. Dante a *De Vulgari Eloquentiában* a trubadúrlíra költészeti technikáinak leírásakor részletezi a tökéletes stanza megkomponálásához szükséges tényezőket. Három fő elemet határoz meg, melyet tanulmányozni kell a tökéletes stanza megalkotásához, majd hozzá teszi, hogy a rímről nem beszél, mert az nem tartozik a canzone sajátos művészetéhez. Ezek a következők: cantus divisionem, a stanza formájának melodikus felépítése, a partium habitudinem, mely a sorok és ritmusok harmonikus osztása, és a numerum carminum et sillabarum, a sorok és szótagok harmonikus aránya<sup>25</sup>. Casellával az antipurgatóriumban találkozunk, s arra kéri, hogy énekeljen neki. Casella el is éneklte a „A szerelem, mely szólogat szivemben” kezdősorú dalt, amely Dante *Conviviojának* második canzonéja. Dante leírásában a harmónia kap kiemelt szerepet, hangsúlyozva a költészetben megjelenő zenei aspektust, a hangok konzonáns összecsengését.

Dante a zenét, mint tudományt igen nagyra tartotta. A „musica” terminus nincs jelen az *Isteni Színjátékban*, ám elméleti írásaiban használta a költő, például a *Convivio* értekezéseiben, mikor a szoros kapcsolatokról ír: „Minden ember közül a fiú van legközelebb az atyához, minden mesterség közül az orvosi van legközelebb az orvoshoz, és a zene a zenészhez.”<sup>26</sup> A zene tudományáról a *Convivio Második Értekezésének XIII. fejezetében* ír. A Mars egéhez a Zenét rendeli hozzá. Mindkettőben a „legszebb viszonya” érvényesül. A Mars ege a középső ég, így egyenlő mértékben osztja a távolságot a humana és sacra között. Bármelyik oldalról vizsgáljuk, ötödik helyen található, így az égi struktúra mértani közepe, valamint szimbolikája is bővebb jelentéstartalommal rendelkezett, mint a későbbi korokban. „A Mars bolygó a keresztény éra alatt elvesztette pogány jelentését, nem az öncélú harciasság közvetítője volt, annak negatív konnotációival, hanem az egyik kardinális erényé, az Erőé. Az egyház üdvtörténetében pedig az igazságért harcolók dicsőségét, az *Ecclesia militans* jelentette.”<sup>27</sup> Az *Isteni Színjáték Paradicsomának* beosztását is leírja: „Az első

---

<sup>25</sup> Dante Alighieri: *De Vulgari Eloquentia*, II, IX, 6.

<sup>26</sup> Dante Alighieri: *Vendégség* I. XII, ford. Csorba Győző és Szabó Mihály, in: *Dante Alighieri összes művei*, Magyar Helikon Könyvkiadó, Budapest, 1965.

<sup>27</sup> Pál József: „Silány időből az örökkévalóba” Az *Isteni Színjáték* nyelvi és tipológiai szimbolizmusa, JATEPress, Szeged, 1997, p. 89.

hét ég a bolygók ege; ezek felett két mozgó és egy álló ég van. Az első hétnek a Trivium és a Quadrivium hét tudománya felel meg, vagyis a Grammatika, Dialektika, Retorika, Aritmetika, Zene és Asztrológia. A nyolcadik, vagyis a csillagos ég megfelel ama természettudománynak, amelynek Fizika a neve és az első tudománynak, melyet ímetafizikának neveznek, a kilencedik ég megfelelője az erkölcsstan, az álló égé pedig az isteni tudománynak nevezett Teológia.”<sup>28</sup> Dante a zenében a platóni elméletet követi, miszerint a mérték az alapja minden szépnek, s ez a zenében abszolút megfigyelhető. (A septem artes liberales részeként, a quadrivium tudományágai közt az aritmetika, dialektika és asztronómia mellett található, melyeket „arti superiori”<sup>29</sup>-nak is hívtak). „A másik tulajdonság szerint a Mars heve hasonlít a tűz hevéhez, amely kiszárítja és felégeti a dolgokat”<sup>30</sup>, ugyanúgy, mint a zene az aggályokat és bűnös gondolatokat az emberi elméből és lélekből. „Ez a két sajátosság megvan a Zenében, amely teljesen viszonyított, ahogyan a megzenésített költeményekben és az énekekben látjuk, ezeknek annál édesebb a dallama, minél szebb a viszonyítás, amely ebben a tudományban különösképpen szépen valósul meg, hiszen elsősorban erre törekszik.”<sup>31</sup> Nicolò Mineo is kiemeli a Mars zeneiségét, szerinte a Marshoz tartozik az a zene, mely a szív (lélek) mozgatója. Nem csak a Dante által leírt Mars-zene analógiáját emeli ki, hanem a *Színjáték* Mars egében jelen levő dinamikus zene és mozgás kapcsolatát is.<sup>32</sup> A zenéhez kapcsolódó mozgás és a középkori zenei gondolkodásmódhoz tartozó platóni mérték pare excellence megfigyelhető Dante *Isteni Színjáték*ában, mely indirekt úton is bizonyítja a költő jártasságát a fent említett teóriákban és gyakorlatokban. A mozgás és hangok kapcsolata jelentős szerepet kap a *Paradicsomban*, ahol a bolygók és csillagok keringéséből adódó hangok (szférák zenéje) és a *Paradicsomban* helyt kapott üdvözült lelkek énekének szintézise jelenik meg a dantei leírásban.

---

<sup>28</sup> Dante: *Vendégség* II. XIII. ford. Szabó Mihály.

<sup>29</sup> Enrico Malato: *Dante*, Salerno Editrice, Roma, 1999, p. 340.

<sup>30</sup> Dante: *Vendégség*, p. 210.

<sup>31</sup> Ibid: p. 211.

<sup>32</sup> Nicolò Mineo: *Dante*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1970, p. 255.

## *Zeneiség az egyes Canticákban*

A három canticában jelen lévő zenére egy felfelé törekvő progresszivitás jellemző. A földi világ mundana (világi) zenei anyagától és a földi szerelemtől (Dante Beatrice iránt érzett szerelme) indulva a plátói szerelem, majd a vallásos liturgikus zene, és az Istent középpontba állító szférikus zenei anyag irányába.

### *Pokol*

A pokol a szenvedés helye, a purgatórium a megtisztulásé, a paradicsom pedig az örök boldogságé. A *Pokol*ban fellelhető zeneiség az antimusica kategóriájába sorolható. Az itt jelen lévő auditív ingerek első hipotézisem szerint zenének nem nevezhetőek, ennek ellenére igen fontos dramaturgiai szerepet kaptak. A zene fogalma Arnold Schoenberg megfogalmazásában: "A zene egyrészt különböző frekvenciájú, különálló hangok sorozata (dallam), másrészt hangok kombinációja (harmónia), harmadrészt hangok időbeli szabályos egymásutánja (ritmus)". A paradicsomi "dolce sinfonia" ellenpólusaként itt a pokoli "pianti dolorosi" hangjai hallhatók. A dolce stil nuovo nyelvezetén megnyílvánuló sírás, zörejek, zajok kísérik a szenvedő lelkek és Dante párbeszédeit, melyben a költő a lelkek életéről érdeklődik, valamint az új helyszínek leírásánál, bemutatásánál is gyakran helyt kap az akusztikus leírás. Dante vezetője a pokolban Vergilius. Ő ad magyarázatot a költő elsődleges kérdéseire, valamint biztatja, hogy érdeklődjön a szenvedő lelkek sorsáról.

### *Purgatórium*

A purgatórium a megtisztulás helye, itt a vezeklő lelkek találhatóak, akik a purgatórium teraszain haladnak egyre feljebb, majd a tisztítóűzön áthaladva a földi paradicsomba jutnak. „A zene különösen nagy szerepet játszott Dante életében. Tudjuk, hogy Casella, a kedvelt firenzei muzsikusz zenésítette meg Amor che ne la mente mi ragiona c. canzonéját (...) s Casella ezt a purgatórium tisztulni vágyó lelkei számára el is énekli. A *Purgatórium*, de különösen a *Paradicsom* tele vannak zenével.”<sup>33</sup> Itt a zenének három fő szintje jelenik meg. A

---

<sup>33</sup> Bán: p.72.

musica mundana, mely késlelteti a lekek tisztulását, egyfajta stagnálásra készítette őket, a musica sacra, melyet a lelkek énekelnek, ennek progresszív hatása van purgatóriumi felfelé haladásukra. Megtalálható emellett a musica sacra egy másik kategóriája, mely alászáll a paradicsomi szférákból, anticipálva a harmadik cantica princípiumait. Ez az angyalok éneke, akik a lelkeket haladásra biztatják, valamint haladásukról visszajelzést adnak nekik. C.E. Schurr leírta, hogy a musica sacra az a zene, mely zsoltárok, vagy a Szent Írások szövegeivel van felruházva, egy olyan töretlen zenei liturgikus fonatot alkot, mely végigvonul a *Purgatóriumon*. Ebbe a zenei liturgikus vonalba beletartoznak azok a zövegek is, melyek szabad szövegek, Dante parafrázisai, melyek leírásakor a költő felhívja a figyelmet arra, hogy ezek is énekelve hangoztak el utazása során<sup>34</sup>. A *Purgatórium* rendelkezik a legkomplexebb zenei anyaggal. A Dante-szakirodalomban általánosan elfogadott a kijelentés, miszerint a *Paradicsom* a legzeneibb ének. A modern dantisztika azonban új szemszögből közelíti meg ezt a kérdéskört, és hangsúlyozza a *Purgatórium* zenei jelentőségét. A purgatórium részeként zenei szempontból kiemelendő a földi paradicsom. A modern dantisztika azonban új szemszögből közelíti meg ezt a kérdéskört, és hangsúlyozza a *Purgatórium* zenei jelentőségét. A purgatórium részeként zenei szempontból kiemelendő a purgatóriumi hegy tetején található földi paradicsom, vagy Édenkert. Ez a helyszín az ártatlanság korának helyszíne, ahol Ádám és Éva élt a bűnbeesés előtt. Dantét itt Matelda vezeti át Vergiliustól Beatricéhez. A földi paradicsomban kiemelkedően sok zsoltár hangzik el. A *Purgatóriumban* a zenének három típusa van jelen, ezek közül egyik a zsoltároké, melyek az egész canticában jelen vannak, ám a földi paradicsomban sokkal nagyobb számban találhatók meg, ha számukat a *cantók* arányában vizsgálom. Beatrice üdvözlésére három zsoltár hangzik el. Az elsőt Matelda énekli, miközben a 24 vén, akik az Ótestamentum könyveit jelenítik meg, közelítenek Dante felé. Ez a „*Beati quorum tecta sunt peccata*”- „*Boldogok, kiknek bűnei elfeledettettek*”. A második zsoltár, mely a földi paradicsomban elhangzik, a *Veni sponsa de Libano*. Ezt énekelte a huszonnégy vén a *Purgatórium XXX.* énekének 11. sorában. A harmadik zsoltár, mely ezen a

---

<sup>34</sup> Schurr: p.92.

helyszínen szólal meg, a *Benedictus, qui venis*<sup>35</sup>. Ezekkel a szavakkal fogadta a nép Jézust, mikor bevonult Jeruzsálembe, s most ezt énekelték az angyalok Beatricének, aki a huszonnégy vén felvezetésével érkezett. A következő, negyedik zsoltár az „*Asperges me*”, melyet nem ír le Dante pontosan, hogy kik énekelték, csak azt írja: „sí dolcemente udissi”<sup>36</sup>, vagyis oly édesen hallatszott. Ez a *Miserere mei Deus* kezdetű Dávid zsoltár részlete. Az ötödik zsoltár, mely a földi paradicsomban hallható, a *Deus venerunt gentes*, a LXXVIII. zsoltár, mely a jeruzsálemi templom pusztulását siratja. Itt Dante bűnbánatát és szégyenét jelképezi. A fentiek alapján látható, a földi paradicsomban sűrűsödik a zsoltárok jelenléte. Négy zsoltáridézet található egyetlen helyszínen.

### *Paradicsom*

A paradicsomba 1300. április 13-án, húsvét utáni szerdán lép Dante. Beatricével indul a purgatórium hegyének tetejéről, a földi paradicsomból - Ádám és Éva egykori lakhelyéről. A *Pokolhoz* és *Purgatóriumhoz* hasonlóan a *Paradicsom* szerkezete is hierarchikus rend szerint épül fel, ám itt hierarchia nem az üdvözülés mértékét jelenti, hanem azt a viselkedést, erényt, melynek köszönhető az itt található lelkek üdvözülése. „A *Paradicsomnak* is megvan a sajátos etikai rendje, mégpedig az üdvözült lelkek érdemei szerint. Ezek az érdemek a platóni tanításnak, az arisztotelészi és ptolemaioszi égi struktúrának, asztronómiának és asztrológiának megfelelően megegyeznek azoknak a bolygóknak emberre gyakorolt befolyásával, amelyeknek a jegyében születtek és élnek.”<sup>37</sup>Az nyer bebocsátást a paradicsomba, aki előtte megtisztult a Léthe vizében. A platóni elvek szerint a Léthe a felejtés vize. Az ide érkező lelkek vezeklése véget ért, a változóból az örök állapotába lépnek. Így szükségük van egy új gondolkodásmód, értékrendszer átvételére, melyhez az eddigi korlátolt, mundana gondolkodásmódjuk kevés. Ezután az Eunoé vizében merül el, mely emlékezteti az erényekre. A paradicsom körei egyre tágabbak, s Dante ezeken keresztül jut egyre fentebb. Az első égi körhöz, a Hold egéhez a Tűz övén át

---

<sup>35</sup> Máté ev. XXXI. 9.

<sup>36</sup> Purg. XXX. 98.

<sup>37</sup> Szabó Tibor: Dante életbölcsélete, Hungarovox Kiadó, Budapest, 2008, p. 135.

jutnak, amely felé minden földi tűz lobog. Az első hét égi kör a három teológiai erényt képviseli. A Hold ege a hitet, a Merkúr ege a reményt, a Vénusz ege pedig a szeretetet. A következő négy kör a négy sarkalatos erényt szimbolizálja. A Nap ege az okosságot, a Mars ege a lelkiemelőt és erényesen használt fizikai erőt, a Jupiter ege az igazságosságot, a Szaturnusz ege pedig a mértékletességet. Danténak az Állócsillagok egében kell számot adnia a tanultakról, hogy majd az Empyreumban az üdvözültek alkotta misztikus rózsa közepében megpillanthassa az „Örök Fényt”. A paradicsom, mint helyszín az abszolút transzcendenciát képviseli. A purgatórium egy átmeneti, átvezető funkcióval bír, ami a földi és égi tényezők közt található, ám a purgatórium és paradicsom közt is található átmenet. Morális szintjét tekintve egyértelműen elkülönülő, magasabb szintet képvisel a *Paradicsom*, melynek első fele még hordoz egyfajta földi jelleget, és földi elképzeléseket. Majd a XVIII. *cantó*tól kezdve „a földi motívumok egyre ritkábbak, s a nyelvezet, a képek és epizódok intellektuálisan és érzékelés tekintetében crescendóban nyerne megformálást”<sup>38</sup>. A XVIII. *cantó*ban igen sok zenei eszközt használ Dante. A *Paradicsom* első *cantó*íhoz képest itt szignifikánsan nő a megszólaló zenei idézetek száma, illetve a zenei utalások, hasonlatok és metaforák száma. Az „Örök Fény” közvetlen szolgálója az Angyali Kar, s az angyalok kilenc körének centruma az Isten. Az angyali karnak egyetlen feladata van, örökké zengi Isten dicsőségét, s ezáltal működteti, mozgatja a Teremtést. Erre utal a *Convivio* Második értekezésében is: „Voi, che, intendendo il terzo Ciel movente, Ti harmadik Ég értő mozgatói”. Ezt a mondatot idézi az *Isteni Színjáték* is, a *Paradicsomban* (VIII. 8.). Ezen az úton kísérői Beatrice, akit isteni kinyilatkoztatás világít meg, és aki a teológia jelképe, és majd Clairvaux-i (Chiaravallei) Szent Bernát, aki a középkori misztika tanításait jeleníti meg, utalva arra, hogy Istent meglátni, Vele kapcsolatba kerülni nem csak a mundana gondolkodásmód és hozzáállás nem elég, hanem a teológia szabályrendszerének ismerete és betartása is kevés, elengedhetetlen a misztika alkalmazása.

---

<sup>38</sup> Branca, Vittore: A *Paradicsom* XVIII. éneke, in: Dante a középkor és a renaissance között, Kardos Tibor szerk., Akadémiai Kiadó, Budapest, 1966, p. 355.

### III. SZIMBOLIKUS JELENTÉSŰ HANGOK

#### *Az Isteni Színjáték hangjai*

Az *Isteni Színjáték*ban a zenei hangoknak igen nagy szerepe van, hiszen Dante az egész teremtés, egész Világ tetejére helyezte az Angyali Kart, aki örökkön zengi Isten dicsőségét. Ezt nyilván a *Biblia* teremtés fejezete nyomán írta így. Innen, az Angyali Kartól száll alá a Dantét segítő vezérfonal, amely végigvonul az énekeken, átvezetve a költőt a purgatóriumon. Ez a vezérfonal az ének, az angyalok éneke, mely a *Színjáték*ban megjelenő zenei anyag legfelsőbb szintjét képviseli.

Míg a pokolban a csak zajokat lehet hallani, addig a purgatóriumban és a paradicsomban a zenei hangok, melódiák nagyobb szerepet kapnak. A pokolban szenvedő lelkek megváltoztathatatlan helyzetben vannak:

„Dinanzi a me non fuor cose create  
se non etterne, e io eterno duro.”  
(*Pokol* III. 7-8.)

„Én nem vagyok egykoru semmi lényvel,  
csupán örökkel; s én örökkön állok.”  
(*Pokol* III. 7-8.)

A kilátástalanság csak zörejszerű hangokat – “sospiri, pianti, alti guai” - idéz elő belőlük, zenei hangok nem tudnak megnyilvánulni a szenvedés hangjai miatt.

„Quivi sospiri, pianti e alti guai  
risonavan per l'aere senza stelle,”  
(*Pokol* III. 22-23.)

„Itt sóhajok, sírás, és csikorogva  
száz zaj hangzott a csillagtalan éjen”  
(*Pokol* III. 22-23.)

A purgatórium ezzel szemben a megtisztulás helye, itt a lelkek feloldozás reményében szenvednek. A „*Purgatóriumban* a költő a lélektani impulzusok mozgalmasságán fedez fel a cselekvés eredetét.”<sup>39</sup> Az egész fejezetre jellemző a felfelé törekvés, haladás, ami jelképesen is értelmezendő, a lelki felemelkedés, melyet a költő és a vezeklő lelkek megtisztulásuk során élnek át. Ehhez a megtisztuláshoz mintegy égi vezérfonalként járul hozzá az énekelt ima,

---

<sup>39</sup> Chiappelli, Fredi: 'A *Purgatórium* szerkezete', in: *Dante a középkor és a renaissance között*, Kardos Tibor szerk., Akadémiai Kiadó, Budapest, 1966, p. 337.

a zenének ezen emelkedett szintje. Tusnádý László is kiemeli Dante zenéjének transzcendens jellegét: „Zenéje a szférákból ered, a mulandót és az időtlent kapcsolja össze. Maga hangsúlyozza a változást, a folytonos előrehaladást, de a hit szilárd vértetével örök alapon áll.”<sup>40</sup> A *Purgatóriumban* Kétféle hangzó zene van jelen. Az egyik a bűnhődő lelkek zenéje, akik általában vezeklő zsoltárokat énekelnek, a másik az angyalok zenéje, ők a Hegyi beszédet énekelve eresztik a lelkeket egyre magasabb körökbe. Dante maga írja le, milyen éles különbséget tapasztalt a pokol hangjai és a purgatórium hangjai között, miután meghallja a *Purgatóriumban* a „*Beati pauperes spiritu*” éneket:

„Ahi quanto son diverse quelle foci  
da l'inferralí! ché quivi per canti  
s'entra, e là giù per lamenti feroci.”  
(*Purg.* XII. 112-114.)

„Ah, mily különbözök az alvilági  
szurdékok ettől! Vad jajok fogadtak  
ott lenn - itt édes örömök danái.”  
(*Purg.* XII. 112-114.)

Az angyalok minden mondata énekelve hangzik el már a purgatóriumban is. A paradicsomi elemek-mint transzcendens világ elemei- a zene transzcendenciája által különülnek el a *Purgatóriumban* a mundana elemektől. A földi paradicsom tetején dicsőítő énekek hallhatóak.

„Io non lo 'ntesi, nè qui non si canta  
l'inno che quella gente allor cantaro,  
nè la nota soffersi tutta quanta.”  
(*Purg.* XXXII. 61-63.)

„A himnuszt, mely körülük erre támadt  
ki se bírtam végig földi fülemmel  
és nem is nyitom rája földi számat.”  
(*Purg.* XXXII. 61-63.)

Az *Isteni Színjátékban* megszólaló akusztikus elemek kategorizálása során felmerül az a hipotézis, mely szerint a zeneiség mindhárom canticában jelen van. Ennek valódisága dolgozatom elemző részében beigazolódik. A canticákban megszólaló zenei anyagok szerkezete élesen elhatárolódik, mely határok azonosak a *Színjáték* helyszíneinek határvonalaival. A *Pokolban* megszólaló akusztikus elemek anti-zeneként, vagy még inkább atonális, harmóniát nélkülöző, ezáltal káoszt idéző zenei anyagként vannak jelen.

---

<sup>40</sup> Tusnádý László: *A boldog Dante*, Hungarovox Kiadó, Budapest, 2012, p. 149.

Emellett hangszerek nevei is szerepelnek, ám a megszólaló szerkezet tárgyalása szempontjából azok említése irreleváns. A *Purgatóriumban* egyszerű zenei szerkezetű énekek szólalnak meg, melyek monódikusak, vagy homofónak, függetlenül az előadók személyétől és számától. A *Paradicsomban* megszólaló zenei anyag jóval összetettebb. A megszólaló zenék kapcsolódnak a számmisztikához mind a megszólaló énekek cantikán belül történő elhelyezésében, mint az egyes *cantók*on belül történő elhelyezésében. Többször szerepel utalás a polifóniára, valamint az ellenpontos szerkesztésmódra.

„Diverse voci fanno dolci note;  
così diversi scanni in nostra vita  
rendon dolce armonia tra queste rote.”  
(Par. VI. 124-126)

„Édes összhang lesz a sokféle hangból:  
így e körökben egy harmóniában  
az Ég is minden rangot összehangol.”  
(Par. VI. 124-126)

“Diverse voci fanno dolci note” – A különböző hangok édes hangzatot alkotnak. Utalás a polifóniára. A következő idézetben az orgonapontos dallamszerkesztést hozza példának Dante egy hasonlatban, melyben az új égkörbe való átlépés miatti mozgás és széljárás áttűnését írja le.

„E come in fiamma favilla si vede,  
e come in voce voce si discerne,  
quand' una è ferma e altra va e riede, ”  
(Par. VIII. 16-18)

„És mint a lángban, ha kis szikra látszik,  
s mint hang a hangban megkülönböződnek,  
ha kitart egyik, szűn és száll a másik: ”  
(Par. VIII. 16-18.)

Ebben a körben később a “szent Hozsanna” dallamot hallja Dante, mely egészen elbűvöli, a költő érzékeli az ének szépségében rejlő földön túli, transzcendens jellegét. Az orgona édes, halk hangjait szintén egy hasonlatban írja le Dante:

„Da indi, sì come viene ad orecchia  
dolce armonia da organo, mi viene  
a vista il tempo che ti s'apparecchia. ”  
(Par. XVII. 43-45.)

„Ezért mintahogy édes hangja zengve  
az orgonának halkán jut a fülbe,  
úgy jut a sors, mely téged vár, szemembe. ”  
(Par. XVII. 43-45.)

“Armonia da organo” – Az orgona által megszólaltatott harmónia, mely édes. Dante gyakran használja a dolce – édes jelzőt zenei és költészeti szépség kifejezésére. Ezt valószínűleg a dolce stil nuovo gyakorlatához kötődik. <sup>41</sup>

„Così la circolata melodia  
si sigillava, e tutti li altri lumi  
facean sonare il nome di Maria. ”  
(Par. XXIII. 109-111)

„Igy tett a zengő gyűrű szent pecsétnek  
dalt még fényére; s ekkor zendítette  
a többi fény mind Mária nevét meg. ”  
(Par. XXIII. 109-111)

A fenti példa ismét a többszólamúságot mutatja, valamint a szóló-kórus rezponzorikus éneklésmódot. Itt a zenei anyag ténylegesen megszólal. A “circolata melodia” Gábrriel arkangyal éneke, melyben elénekli transzcendentális helyzetét és feladatát. „Io sono amore angelico...” – Az angyali szeretet vagyok. Mária körül száll, ezért kapta a „circolata” jelzőt. Amint Dante végighallgatta, amit Gábrriel arkangyal énekelt, a többi üdvözült lélek Mária nevét ismételte szintén énekelve. A *Paradicsom* XXIII. *cantója* az 5-ös számot képviseli, melyhez a zene tudománya tartozik. Jelentős mennyiségű és minőségű zenei anyag található ebben az énekben, melyet a *Paradicsom zenei elemei* című fejezetben részletesen elemzek. A remény énekében, mely a *Paradicsom* XXV. éneke a *Sperent in te* zsoltár megszólalásában szintén a rezponzorikus éneklésmód példája található. Szóló-kórus énekének felelgetése, ahol a szólista intonációjára a kórus felel.

„E prima, appresso al fin d'este parole,  
"Sperent in te" di sopr' a noi s'udì;  
a che rispuoser tutte le carole. ”  
(Par. XXV. 97-99.)

„Erre, alighogy ajakam bezárul  
"Sperent in Te" - így hallok gyúltni vig dalt,  
s a többi hang mind záporozva ráhull. ”  
(Par. XXV. 97-99.)

---

<sup>41</sup> Erről a zsoltárról disszertációmban a gótikus zenei szerkezet leírásánál található részletes leírás, így azt itt az elemzés fejezetben nem tartom szükségesnek bemutatni.

Az angyalok karában szintén többszólamú, polifon zenei anyag hangzik el.

„perpetualmente "Osanna" sberna  
con tre melode, che suonano in tree  
ordini di letizia onde s'interna. ”  
(Par. XXVIII. 118-120)

„tavaszi Hozsánnának zengi dalját  
hármás dallamban, a Gyönyör e három  
karában, mellyek örökké sugallják. ”  
(Par. XXVIII. 118-120)

Az angyali karban az üdvözült lelkek három csoportja három szólamként különböző dallammal (tre melode) a Hozsánnát éneklik. Ez az ének, az angyalok éneke örökké szól.

## Az *udito* problematikája

A *Paradicsomban* folyamatosan jelen vannak a zenei hangok. A dantei dramaturgia szerint a hangzó zene kontinuitása állandó a *Paradicsom* összképét tekintve. Vannak olyan helyszínek, ahol csönd után szólal meg a muzsika, vagy épp elhallgat az ének. Számos helyzetben egyértelműen leírja a költő, hogy nem hallja a zenét, mikor az szól. Ezt vagy direkt úton teszi meg, mint a *Purgatórium* XXXII. 61-63. sorában, vagy indirekt úton:

„E prima, appresso al fin d'este parole,  
"Sperent in te" di sopr' a noi s'udì;  
a che rispuoser tutte le carole. ”  
(Par. XXV. 97-99.)

„Erre, alighogy ajakam bezárul  
"Sperent in Te" - így hallok gyúlvi vig dalt,  
s a többi hang mind záporozva ráhull. ”  
(Par. XXV. 97-99.)

Egyértelműen kiderül, hogy Dante számára nem volt hallható ez a zene, mivel az „így hallok gyúlvi vig dalt” jelzi, hogy ez a dal kezdete, és itt nem csak a kezdősor miatti indításról van szó, hanem a zene érzékelésének kezdetéről is. Mielőtt a *Sperent in Te* zsoltárt meghallotta Dante, a reményről kellett vizsgáznia. Itt hozta példának a IX. Dávid zsoltárt, mely Dante magyarázata révén jelenik meg az emberi gondolkodásmód által. Ez azért különleges, mert zsoltárok igen nagy számban szerepeltek a *Purgatóriumban*, ahol a vezeklő lelkek énekelték azokat, a *Paradicsomban* viszont csak két zsoltár hangzik el.

A zene meghallásának előfeltétele a megértés. A transzcendentális helyszín ember fölötti tényezőinek megértése. A *Paradicsom* XIX. *cantó*jában a Sas szavai is erre utalnak: „Quali son le mie note a te, che non le 'ntendi”, „Mint neked e dal, ki azt nem érted”. A XXIX. *cantó*ban Beatrice szavai: „tovább szólok, hogy legyen földériteve előtted a tan”. Tágabb értelemben véve Dante érzékelése szintén a megértésen alapul. „Az érzékszervek, elsősorban a látás és a hallás szerepe a valóság közvetítésében ugyanezt az átalakulási folyamatot mutatja: a sűrű köd okozta illúziótól (pokol feneke) a fényesség napfogyatkozás biztosította megfigyeléséig (állócsillagok ege). A pokol legmélyebb körében, a Cocitus kútja peremén a hétköznapi tapasztalathoz szokott érzékszervi benyomás és a valóság között

veszélyes ellentét feszült<sup>42</sup> A megértés előfeltétele annak, hogy a dantei valóságot a költő úgy kívánja prezentálni, hogy az azonossá váljon az olvasók valóságával.

A XXVIII. *cantó*ban is Beatrice segítségét kéri Dante, hogy megértse az érzékek feletti világ, és annak tükörképe, a világ közti különbségeket. „Magamtól nincs sejtésem e csudáról.” (57. sor) Ebben a dramaturgiai helyzetben nem látja tisztán Dante környezetét, és zenét sem hall. A gondolkodás és megértés fontos szerepet játszott a középkori egyén világról alkotott képének megalkotása során. Richard Taruskin leírta, hogyan kapcsolódott a teológia az emberi érzékeléshez, így a halláshoz is: „A neoplatonista gondolkodók úgy vélték, az a világ, melyet anyagi érzékszerveinkkel felfogunk, csupán egy durvább tükröződése egy valódibb világnak, Isten világának, melyet az Istentől kapott gondolkodás által fogunk fel; és a gondolkodás legtisztább formája a számokban való gondolkodás, mivel ez korlátozza le legkevésbé azt, amit az érzékszerveink mondanak nekünk.”<sup>43</sup> A teljes megértés folyamatában első szint a magyarázat megértése, majd a meglátás, és végül a hallás folyamata. Beatrice válasza a fenti kérésre: „Figyelj, mit mondok, és vágyad betelhet, csak eszedet jól élesítsd a szóra.” (62-63.sor) Majd egy magasabb rendű, a földi látásmódtól eltérőt magyaráz neki:

„per che, se tu a la virtù circonde  
la tua misura, non a la parvenza de  
le sustanze che t'appaion tonde,  
tu vederai mirabil consequenza ”  
(73-76. sor)

„Hát csak az Erő fokával jelöljed  
a nagyság mértékét, ne testi látszat  
szerint, mely itt szemedben körbe görbed:  
és csodálatos összhangzást találsz majd ”  
(73-76. sor)

A babitsi fordítás már a hallás szintjére is utal, az eredeti csak a látás szintjét érinti (*vedrai*), a hallásra később utal, a teljes megértést követően. Ekkor három egymást követő *terzina* kezdősorai a megértés három szintjét fejezik ki:

---

<sup>42</sup> Pál József: *Dante - Szó, szimbólum, realizmus a középkorban*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2009, p.182.

<sup>43</sup> Taruskin, Richard: *Oxford history of Western music – Volume I*, Oxford University Press, Oxford, 2010, p. 69.

„E poi che le parole sue restaro”  
(88.sor)

„L'incendio suo seguiva ogne scintilla;”  
(91.sor)

„Io sentiva osannar di coro in coro”  
(94.sor)

„S hogy eddigjutva megállt a beszédben”  
(88.sor)

„Szikrák követék lángjait azoknak”  
(91.sor)

„És karról karra szent *hoszána* támadt”  
(94.sor)

Beatrice nem folytatta a magyarázatot, hiszen Dante megértette azt. Majd leírja vizuális tapasztalatait: a szikrákat, lángokat, és egyre teljesebb képet lát az angyali karokról, majd éneküket is meghallja.

A *XXI. cantó*ban szintén ugyanez a probléma. A Kristály Égben az arany lépcsőnél szintén egy olyan dramaturgiai helyzetbe kerül Dante, amit földi gondolkodásával nem képes megérteni.

„«e dí perché si tace in questa rota  
la dolce sinfonia di paradiso,  
che giú per l'altre suona sí divota.»”  
«Tu hai l'udir mortal sí come il viso»,  
rispuose a me; «onde qui non si canta»”  
(Par. XXI. 58-62.)

„«És mondd: miért hallgat itt az Éden  
édes szimfóniája? Más körökben  
oly áhitattal zeng, oly égi-szépen! »  
«Hallásod, mint látásod, gyenge» - röppen  
válasza hozzám - «s így nem zeng az ének»”  
(Par. XXI. 58-62.)

A sorrend megegyezik az előzővel. Nem értés (megértés folyamata), látás, hallás. A magyarázattal ismét egyre élesebb képet lát Dante, és később (136. sor) a többi lángot is látja „A questa voce vid'io piú fiammelle”, majd a szférák itteni zenéjét is meghallja, de még nem érti tökéletesen, ezért magas hangnak, zajnak érzékeli:

„e fero un grido di sí alto suono,  
che non potrebbe qui assomigliarsi;  
né io lo 'ntesi, sí mi vinse il tuono.”  
(Par. XXI. 140-143.)

„és újjongás szállt és nőtt oly erősre,  
hogy földön példát nem tud arra senki,  
s meg sem értettem, a hangtól legyőzve.”  
(Par. XXI. 140-143.)

A pokolban a káosz uralkodik, s ehhez a káoszhoz társulnak a zörejek, zajok. A *Paradicsomot* a rend, jellemzi, így a zene kapcsolódik hozzá. Itt Dante elméjében nincs rend, s így ő zajnak érzékeli a zenét.

Ez az ijedtség jellemzi Dantét a következő *canto* elején, majd Beatrice tesz egy megjegyzést:

„Come t'avrebbe trasmutato il canto,  
e io ridendo, mo pensar lo puoi,  
poscia che 'l grido t'ha mosso cotanto”  
(Par. XXII. 10-13.)

„Látod, milyenné tenne még az ének,  
és mosolyom milyenné tenne már itt,  
ha egy ujjongás lelked' így lépé meg?”  
(Par. XXII. 10-13.)

Beatrice itt utal arra, hogy több türelem szükséges Dante részéről az előrehaladáshoz, és több megértés, hiszen ha nem érti meg, amiket tapasztal, akkor nem éri el célját. Erre inti Dante is olvasóit a *Paradicsom II. cantó*jában: „felszólítja olvasói zömét, hogy ne olvassák tovább a művét, melyet csak azon 'kevesek' érthetnek meg, akik 'ettek' a filozófia, a teológia 'kenyeréből’”.<sup>44</sup> A *XXXI. cantó*ban Dante még tovább viszi a megértés - látás - hallás folyamatát. Kiegészíti tapasztalatainak megörökítésével, az elbeszéléssel, vagyis a leírással:

„Certo tra esso e 'l gaudio mi facea  
libito non udire e starmi muto. ”  
(Par. XXXI. 41-42.)

„Öröm s csodálat közt beléakadtam  
a hallásba is, nemhogy még a szóba! ”  
(Par. XXXI. 41-42.)

A fenti idézetben az első két szinten aktív a költő, de már hallani és leírni nem képes, amit lát. Amint tudatossága helyett az új benyomások csodálata lesz erősebb a költőben, már nem képes hallani „földi füleivel” az égi hangokat. Dante ezen kijelentésében korrespondencia figyelhető meg a *Purgatórium XXXII. cantó*jának 61-63. sorával. Mindkét esetben arról beszél, hogy a földi hallása-tágabb értelemben véve földi érzékelése-kevés arra, hogy a tapasztaltakat felfogja, megértse és továbbadja. Közvetítő szerepében megakad, mint a *Paradicsom XXX. cantó*jának 22. sorában: ”Da questo passo vinto mi concedo”, „E pontnál tollamat legyőzve érzem”. Dante a földi észszel és értelemmel való felfelé, Isten felé racionális módon történő törekvés legmagasabb szintjét képviseli, ám belátja, hogy célja eléréséhez szükség van Beatrice, a teológia eszközeire, majd a *Paradicsomban* a *XXXI. cantó*tól

---

<sup>44</sup> Madarász Imre: „*Költők legmagasabbja*”, p. 81.

Clairvaux-i Bernát által képviselt keresztény misztika eszközeire a magasabb értékrendek megértéséhez.

### *Középkori misztikusok és a zene*

Az *Isteni Színjátéknak* több olvasata létezik. Dante a *Convivio* II. traktátusában ír ezekről az olvasatokról, útbaigazítást adva a mindenkori olvasónak. A következő négy kategóriát állapítja meg: betű szerinti, allegorikus, morális és anagogikus/misztikus. A betű szerinti értelmezés nem kíván magyarázatot, az allegorikus értelmezés a „szép hazugságba öltöztetett igazság”<sup>45</sup>, melyre Dante azt az ovidiusi példát hozza, melyben Orpheus citerájának hangjával megszelídítette a vadállatokat, köveket és fákat. Ez annyit jelent valójában, hogy a bölcs ember beszédével megszelídíti és legyőzi a durva szíveket, vagyis a tudomány és művészet nélkül élő embereket. Dante azt is kifejti, hogy a teológia és a költők máshogy vélekednek az allegorikus olvasatról, ám ő a költők nézőpontját követi. A morális értelmezés a szöveg erkölcsi tanítását hozza felszínre. A negyedik olvasat, az anagogikus vagy misztikus olvasat, melyet mindenképp ismerni kell Dante és a misztikusok, illetve a zene és a misztikusok kapcsolatának vizsgálatakor. Ezt a negyedik olvasatot a költő érzékfeletti olvasatnak is nevezi, és akkor alkalmazza, mikor lelki szempontból magyaráz egy-egy írást. A középkor sajátos kódrendszerében a zene közvetítőként funkcionált isteni és emberei, transzcendens és humana között. A misztika tanításának lényege nagyon hasonló funkcióval bír, eljuttatni az egyéni lelket Istennel való találkozáshoz, aki a dantei leírás szerint az égitestek keringési pályáin túl, az álló egekben foglal helyet a teremtés tetejének közepén. A középkor keresztény gondolkodásmódja és a középkori tudományos ismeretek gyakorlati alkalmazásában az asztronómia és az égitestek befolyásoló hatása elfogadott volt. Dante többször említi, hogy szerencsés csillagzat alatt született. „Az egyházatyák csak azt tagadták, hogy a bolygók vagy a konstellációk hatása kötelező érvennyel meghatároznák az ember cselekedeteit: *astra inclinant non*

---

<sup>45</sup> Dante: *Convivio* II. 1.

*necessitant*, de az egyén hajlamainak asztrális testekkel való összefüggését nemigen kérdőjelezték meg. Csak akkor, ha az egy még erősebb elvvel került szembe, vagyis az isteni akarat megvalósulásával.<sup>46</sup> A keresztény számmisztika is hatással volt Dantéra. A 3-as és 9-es számpár jelentőségét és szimbolikáját Aquinói Szent Tamástól vette át a költő. Michele Scherillo így ír erről: „A 3 gyöke és egyben együttthatója a 9-nek, ami már magában is csoda. A gyök azonos az együttthatóval, ami három, épp mint az Atya a Fiú és a Szent Lélek, melyek egyek, mégis különbözőek. Ez mai szemmel nézve babonának és belemagyarázásnak tűnik, ám Dante nem kisebb tudóstól, mint a 'visszafogott latintól', Aquinói Tamás atyától tanulta.”<sup>47</sup>

A legnyilvánvalóbb kapcsolat a középkori misztika és az *Isteni Színjáték* között Clairvaux-i Bernát (1090-1153) személye. Dante a középkori misztikust választja a *Paradicsom* legfelsőbb köreiben kísérőjéül. A keresztény misztikának több fő irányzata ismert a misztikus megtapasztalásra jellemző tényezők által. Egyik kategória a keresztény szenvedésmisztika, mely a misztikus megtapasztalás alatt a „Krisztussal szenvedni” misztikus élményét érti. A misztikus tapasztalás során jelentős szerepet játszik a hit és a szeretet megélése, mely szeretet kategóriájába beletartozik az istenszeretet és a felebaráti szeretet is. „Ha a misztika elsősorban a szeretet, akkor érthető, miért éppen a 'szív', mint a misztikus megtapasztalás szerve játszik oly nagy szerepet a kereszténységben. Szalézi Ferenc, Ágoston és Clairvaux-i Bernát egybehangzóan hirdetik ezt.”<sup>48</sup> Szent Bernát burgundiai nemesi családból származott. Nemesi származása későbbi tanításaiban is fontos szerepet játszik Mária tiszteletében. „Mint sok nagy misztikust, őt is különösen vonzotta az *Énekek Éneke*, amelyhez több beszédében magyarázó értelmezéseket fűzött. Ezek csaknem egész életútját végigkísérő sorozattá rendeződtek, befejezetlen gyűjteménnyé, amely leírja az isteni szeretet minden szintjét a béke legmagasabb fokáig, amelyhez a lélek az ekstázisban jut el, Az ekstatisztikus állapot – amelyet minden bizonnyal meg is

---

<sup>46</sup> Pál: „Silány időből az örökkévalóba”, p. 89.

<sup>47</sup> Michele Scherillo: *Le origini e lo svolgimento della letteratura italiana*, Urlico Hoepli, Milano, 1919, p. 141.

<sup>48</sup> Gerhard Ruhbach-Josef Sudbrack szerk.: *Nagy misztikusok*, ford. Trautwein Éva, Kairosz Kiadó, Budapest, 2005, p.13.

tapasztalt – az ő értelmezésében egyfajta halál az evilági dolgok számára; az érzéki képekkel együtt minden természetes érzés eltűnik, a lélekben magában minden tiszta és szellemi.”<sup>49</sup> A szeretet és szerelem ilyen jellegű transzformációja van jelen Dantében túlvilági, misztikus utazása során. Beatrice iránt érzett ifjúkori szerelme utazása során átalakul. Clairvaux-i Bernátnál a nemesi lovagi kultúrához hasonló plátói, szellemi szerelem jelenik meg Mária irányába. Dantéra nagy hatást gyakorolt a Bernát körül kialakult Mária-kultusz. Általa szólaltat meg egy gyönyörű Mária-imát a *Paradicsomban*, és idézi a szeretet fokozatairól való tanítását. „Dante a szájába adott egy gyönyörű Mária-imát, ez volt feltehetően Goethe megihletője is, aki a Faust második részében szintén szerepelteti Bernátot, mint 'Doctor Marianus' -t.”<sup>50</sup>

Bernát a 20-as éveiben lépett be a citeaux-i kolostorba. Ez a bencések által alapított kolostor különleges szigoráról volt ismert. Bernátot néhány évvel később egy testvérkolostor megalapításával bízták meg Clairvaux-ban, melynek haláláig volt vezetője. A lelki gyakorlatos életben az aszkézist preferálta, több reformot vezetett be a kolostoréletbe nem csak saját rendjében. “Bernát reformtevékenysége az egyházban nem korlátozódott saját rendjére. Bernát a szerzetesi élet tanítómesterévé vált. Mindaz, amit Szent Benedek regulájának szerepéről, az apáti tekintélyről és aszkétikai kérdésekről tanított számos bencés rendi kolostorban is reformokhoz vezetett.”<sup>51</sup> Aszketikus életstílusa mellett aktívan részt vett a politikai életben is. A keresztes hadjáratokat támogatta és az egyházi gyakorlatok tisztaságának helyreállítását. „Csodálatos ékesszólással fejt ki az általa „Isten hadseregé”-nek nevezett keresztény lovagrend küldetését és eszményét. Ez a kapcsolata a templáriusokkal – amelynek a modern történészek csak másodlagos szerepet tulajdonítanak életében – bizonyosan teljesen más jelentőséggel bírt a középkori emberek szemében; korábban rá is mutattunk, hogy ez volt az oka annak, amiért is Dante Szent Bernátot választotta vezetőjéül a *Paradicsom* legfelső köreiben.”<sup>52</sup> Dante jól ismerte Szent Bernát tanításait, akinek a korszakhoz képest kiemelkedően

---

<sup>49</sup> René Guénon: *Dante ezoterizmusa - Szent Bernát*, Stella Maris Kiadó, Budapest 1995. p.40.

<sup>50</sup> Bernardin Schellenberger: Clairvaux-i Bernát in: *Nagy misztikusok*, p.123.

<sup>51</sup> idem. p.112.

<sup>52</sup>Guénon: p.14.

sok, 1500 kézirata meredt fenn. Politikai művei hamar feledésbe merültek, ám misztikus tanításai igen népszerűvé váltak. Mária-tisztelete széles körben ismertté vált. Bernardin Schellenberger szerint ez inspirálta Dantét, hogy Szent Bernátot válassza vezetőjének<sup>53</sup>. A misztikus utazás utolsó szakaszában a racionalizmus és érzékelés eszközei már nem vezetnek előre. A keresztény misztika eszközei és gyakorlata lehetőséget ad a gyakorlónak, hogy misztikus élményben elérje a magasabb szintű boldogságot, mely az örök élet boldogságát jelenti. Pál József így ír a kétféle boldogságról, a földi paradicsomban elért boldogságról, és annak égi paradicsomban elért szintjéről: „Ami az ember intellektuális tevékenységét illeti, az elsőt úgy jellemezhetnénk: per phylosophica documentata, ahol a kardinális erények követése szükséges, a másik per ocumenta spiritualia, quae humanam rationem transcendunt, ez a teológiai erények megvalósulásának a területe.”<sup>54</sup> A boldogság ezen szintjeihez nélkülözhetetlen a középkori misztika szerinti isteni hívás és megvilágosodás.

---

<sup>53</sup> Schellenberger: p.123.

<sup>54</sup> Pál: „Silány időből az örökkévalóba”, p.61.

## Gótikus szerkezet - megszólaló gótikusság

A katartikus élmény és a gótikus szerkezet kapcsolata markánsan jelen van az *Isteni Színjátékban*. „Gótikus vonások főként a *Paradicsom* teológiai-filozófiai tartalmában és szerkezeti felépítésében mutathatók ki.....Dante égbe szállásának, egyre magasabbra és egyre fényesebb régiókba való emelkedésének elbeszélése és a túlvilági utazás víziójáról szóló költemény egészének anagogikus értelme pontosan megfelel annak a hatásnak, melyet a gótikus katedrálisok látványa vált ki a szemlélőből.”<sup>55</sup> A művészetek produktumainak feladata volt a katartikus hatás kiváltása. Céljuk, hogy „monumentalitásuk és idealitásuk révén legyenek képesek az embert megtisztítani, erényessé tenni, fölemelni.”<sup>56</sup> A zenének is feladata a katartikus élmény felidézése. A *Paradicsomban* a *musica sacra* van jelen. A *Színjáték* leggrandiózusabb pillanataiban ezt a zenét Dante is hallgatja, és úgy emeli ki, hogy az olvasó számára is hallható legyen. A paradicsom kapujában, égbölgök váltásakor, egy-egy filozófiai gondolatmenet megértésekor etc. Ezek mellett a direkt zenei kiemelések, megnevezések mellett a *Paradicsom* egy rejtett zenei szerkezetet is kapott. Ezt a szerkezetet a ténylegesen megszólaló dalok alkotják az idő függvényében. Az első két megszólaló ének azonos az utolsó két megszólaló énekkel, zenei keretet adva a *canticának*. A muzikális szimmetria éppúgy jelen van a zenei idézetek szerkezetében, mint a rímek szintjén. A pokol kapujának sötét színű („di colore oscuro”) felirata rímeiben is megjeleníti a kapu alakját. A rímelő szavak csak mély magánhangzókat tartalmaznak, kiemelve a felirat sötét színét, utalva egyben a pokol mélységére. „A hármas összefonódás szavai tehát: „duro, oscuro, duro” (állok, sötét, kemény – nehezen felfogható).”<sup>57</sup> a duro szó keretbe foglalja a pokol kapujának feliratát, a rím által vizuálisan is megjelenő keretet ad a pokol kapujának. Szintén Tusnádý László világít rá egy globálisabb rímbeli egyezésre: „Az egész eposz első terzinájának a második sora végződik az „oscura” szóval. Ily módon az első, háromtagú

---

<sup>55</sup> Kelemen János: 'A skolasztika summái és Dante szintézise' in.: *Vigilia*, www.vigilia.hu, 2004/05, p. 1.

<sup>56</sup> Kaposi Márton: *Élő középkor és halhatatlan reneszánsz*, Hungarovox Kiadó, Budapest, 2006, p. 50.

<sup>57</sup> Tusnádý László: p.165.

rímösszefonódása: „oscura, dura, paura” (sötét, kemény, félelem). A *Paradicsom* utolsó énekének szimmetrikus helyén (a második, negyedik és hatodik sor végén) a következő szavak csengnek egybe: „creatura, natura, fattura” (teremtés, természet, alkotás).<sup>58</sup> Az első kiemelt hármas szócsoport a pokol sötét, komor hangulatát festi meg a *cantica* elején, még a *Paradicsom* paralel helyén bár szintén mély magánhangzók szerepelnek, a szavak mégis pozitív, élettel és reménnyel teli együttese előrevetíti a paradicsom hangulatát. Ezt a kontrasztot az egyes *canticák*ban megjelenő zeneiség vizsgálatánál részletesen is tárgyalom. A gótikus szerkezet, a kiemelkedő közép a zene szempontjából már a *Convivio*-ban megmutatkozik, ahol Dante a Mars egéhez rendeli a zene tudományát.

A *Paradicsomban* megnevezett, megszólaló énekek: *Ave maria*, *Hozsanna*, *Dio laudamo (Te Deum)*, *Sanctus*, *Sperent in Te*, *Regina coeli*, *Miserere mei*. A *Miserere mei* nem része a *Paradicsom* gótikus szerkezetének, ami abból adódik, hogy ezt a dalt nem az egész angyali kar énekelte, hanem csak egy nő, „a Dalnok ősanja, ki bűnét a 'Miserere mei!'-vel siratta”<sup>59</sup>, ám része egy globálisabb, az egész Színhátékra vonatkozó zenei keretnek. Mialatt ez a zsoltár a *Paradicsomban* szóló hangzott el, addig az angyali karban az *Ave Maria* szólt.

1. ábra

			Sperent in Te, Sanctus, Te Deum			
		REGINA COELI		GLORIA PATRI		
	HOZSANNA				HOZSANNA	
AVE MARIA						AVE MARIA

<sup>58</sup> Ibid, p.165.

<sup>59</sup> Par. XXXII. 11-12. sor.

A fenti ábra mutatja az angyali kar által megszólaltatott énekek szerkezetét. Mindegyik dal *musica sacra*, és vokális zene. Az *Ave Maria* a *III.* és *XXXII. cantó*ban hangzik el. A következő szinten a *Hozsanna* található, mely a *VII-VIII.* és *XXVIII. cantó*ban szól. Harmadik szinten nem azonos dallam szól, ám azért lehet egy szintre helyezni a két dallamot, mert ez a szint így lesz teljes. A *Regina coeli*, mely a *XXIII. cantó*ban hangzik, egy önállósult Mária antifona. A *cantica* végétől számított harmadik megszólaló vokális elem, a *XXVII. cantó*ban megszólaló *Gloria Patri*. A *Gloria Patri* a Szent Háromságot dicsőíti, még a *Regina coeli* Máriát. Így a keresztény liturgia legfontosabb alakjai jelennek meg a harmadik szinten. (Ismét a hármas szám van jelen, mely szimbolizálja a Szent Háromságot, a teljességet.)

A zenei struktúra két oszlopát köti össze az a három ének, mely középen található. A *XXIV. cantó*ban a „*Dio laudamo*”, mely a *Te Deum* volgare nyelven. A *XXVI. cantó*ban a *Sanctus* hangzik el, mely a mise részeként az eukarisztikus liturgia ordinárium tétele. *XXV. cantó*ban a *Sperent in Te*, mely a IX. Dávid zsoltár 11. verse: „Azért te benned bíznak, a kik ismerik a te nevedet; mert nem hagytad el, Uram, a kik keresnek téged. 12. Zengjete az Úrnak, a ki Sionban lakik; hirdessétek a népek között az ő cselekedeteit.” A zenei szerkezet középső éneke összefoglalja a *Paradicsom* fő erkölcsi téziseit. „Zengjete az Úrnak”, ahogyan az angyali kar teszi, mivel ez mozgat mindent, valamint a dantei utazására is utal ez a zsoltáridézet, hiszen leírja „nem hagytad el, Uram, a kik keresnek téged”. Ez a mondat reflektálás a *Színjáték* kezdetén felmerülő problémára, ahol Dante a „sötét erdőben” tévedt el, az „igaz utat nem lelé”. Itt Dante hite példát mutat olvasóinak, s ezt a zene eszközével is kiemeli, hiszen az oly vallásos középkorban a zsoltárokat széles körben ismerték. A középső három ének műfajilag is összekapcsolja a zenei szerkezet két tartópillérét. A liturgikus gyakorlat két fő komponense a zsolozsma és a mise. A *Te Deum* egy önállósult zsoltár, melyet a zsolozsma részeként énekeltek az ünnepi matutinum végén. Jelentős, hangsúlyos szerepe volt a zsolozsmában. A *Sanctus* a liturgikus gyakorlat másik fő komponensét képviseli, mivel a mise állandó tétele. A harmadik ének, mely a zenei szerkezet közepén található, egy zsoltár, mely műfaj egyaránt része a zsolozsmának, és a misének is. A zenei szerkezetben a megszólaló énekeket háromszor hármas tagolódással lehet szekcionálni.

## *Az Isteni Színjáték hangszerei*

*Az Isteni Színjáték* a hangszerek széles skáláját szerepelteti. Ezek a hangszerek szerepelhetnek teljes jelenléttel, a dantei elrendezés szerint megszólaló hangszerekként, mint például a *Pokol*ban szereplő jelzőhangszerek, vagy az angyali éneket kísérő orgonaszó. A szerző ezen kívül gyakran alkalmazza őket hasonlatok részeként, mint például Ádám mester nagy hasa. Jelen munka bemutatja a *Pokol*, *Purgatórium*, és a *Paradicsom* hangszerállományát, kitérve arra, hogy a középkorban hogyan néztek ki ezek a hangszerek, és milyen szerepet töltek be a korabeli társadalmi viszonyokban.

*Pokol* – tromba, trombeta, campane, cennamella, leuto, tamburo, corno.

A tivornyák hősei és hangszereik:

„E 'l duca disse a me: «Più non si desta  
di qua dal suon de l'angelica tromba,  
quando verrà la nimica podesta» ”  
(*Inf.* VI. 94-96.)

„S vezérem szól: «Ezt többé föl se kelti,  
csak egykor majd az angyal trombitája,  
mely a Zord Úr jöttét harsogva jelzi.» ”  
(*Pokol.* VI. 94-96.)

Az első hangszer, mely szerepel az *Isteni Színjáték*ban, a trombita. A „tromba” – trombita rézfúvós hangszer, elején fúvóka található, a vége tölcsérszerűen kiszélesedik. A középkorban jelzőhangszer volt. A fenti idézetben szintén ezt a funkciót tölti be az angyal trombitája, jelezve a „nimica podesta” – a zord uraság érkezését. Középkori kinézete különbözött a maitól. A 10. század környékén érkezett európai területekre Keletről, az arabok segítségével. Alakja egészen a 15. századig egyenes volt, mai kétszeresen hajlított formáját csak a 15. században kezdték alkalmazni. A különböző trombiták már az antikvitásban is jelen voltak. Magas hangjuk miatt kiemelkedően alkalmasak voltak jeladásra nagyobb csoportok részére a csatákban, háborúkban.

A trombitát említve fontos, hogy egy másik hangszerről, a tubáról is írjak. A tuba is említésre kerül többször az *Isteni Színjáték*ban. Raffaello Monterosso írt

mindkét hangszerről. Ő írta az *Enciclopedia Dantesca*, magyarul Dante Enciklopédia trombita és tuba címszavait<sup>60</sup>. A legtöbb állítása helyes, ám néhány kijelentése feltétlenül pontosításra szorul. A „tromba” szócikknél a trombitát a „tuba” szinonimájaként határozza meg. Ez ebben a formában nem teljesen igaz. Danténál a tuba latinizmusként a legtöbb esetben valóban trombitát jelent, ám ezt általánosságban nem lehet kijelenteni. A latin „tuba” szó jelentései: harsona; hosszú, egyenes trombita; mély hangzású kürt. A tuba történetét tekintve, amit ma tuba néven ismerünk, az a hangszer a 19. század elején került kialakításra és bevezetésre. Előtte a tuba egy hosszú, fokozatosan bővülő, trombitához hasonló hangszer volt, melynek súlya miatt a játékos egyik kezével a hangszert tartotta, másikkal a hangszer végét egy lánc segítségével. Ez a hangszer általánosan csak egy hangot tudott megszólaltatni. Monterosso azt is leírja, hogy a hangszert (trombitát) jelölő tuba csak a *Purgatóriumban* és a *Paradicsomban* van jelen, kifejezve ezzel a latinizmussal kifejezett hangszer nemesebb jellegét a tromba szóval kifejezett, azonos hangszerhez képest.

A XXI. ének végén az ördögök társasága gúnyos képpel köszön be az olvasóknak. A *canto* utolsó sora (139.) egy hiányos terzina, egy egyedül álló sor, ezzel is kiemelkedve a *cantóból*:

„ed elli avea del cul fatto trombetta.”

„S az trombitát csinál az alfeléből.”

Itt az ördögök gúnyolódását Dante szókimondásával fejezi ki. A trombetta az imént leírt hangszer, a trombita kicsinyítő képzős alakja. A fenti idézetben megszólaló trombita azonban csak alakjában és hangjában hasonlít a hangszerhez, mivel ez Barbariccia, a vezérördög fenéke (cul). A hiányos terzinában humoros csattanóként szerepel a fenék-trombita.

A pokoli bohózatban az ördögök társaságának forgatagában több hangszer is említésre kerül. Ezek a hangszerek a középkorban a jelzőhangszerek szerepét töltötték be, figyelemfelkeltésre, hangos hangok képzésére használták őket, ellentétben a dallamhangszerekkel és az akkordhangszerekkel.

---

<sup>60</sup> Raffaello Monterosso: 'Tuba', 'Cennamella' és 'Tromba', in: *Enciclopedia Dantesca Vol.V.*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1970.

„quando con trombe, e quando con campane,  
con tamburi e con cenni di castella,  
e con cose nostrali e con istrane;  
né già con sì diversa cennamella  
cavalier vidi muover né pedoni,  
né nave a segno di terra o di stella. ”  
(*Inf.* XXII. 7-15.)

„miközben csengő csengett, kürt riadt,  
dobok dobogtak és a várak ormán  
ahány nép, annyiféle jel gyulladt.  
De sohsem indult még trombitaformán  
sem lovas, sem gyalog ily furcsa jellel,  
sem gálya, melynek csillagfény a kormány. ”  
(*Pokol.* XXII. 7-15.)

A Babitsi fordítás több zeneiséget tartalmaz az alliteráció miatt, mint az eredeti szöveg, ahol hangfestő szavak találhatóak. A megjelenő hangszerek: „trombe, campane, tamburi, és cennamella”. A „diece demoni”, tíz ördögöt kísérő hangok ezek. Az ördögök őrizték a szenvedő lelkeket, akik a forró szurokban főttek, nehogy kijussanak akár egy pillanatra is. A „cenni di castella” a felsorolás részének tűnik, ám ez nem konkrét hangszert jelöl. A cenno – trombitaszó, kürtszó, a „castella” pedig itt várormot, vagy vártornyot jelent. A hangszerek itt mind többes számban szerepelnek. A trombitáról már írtam az előző idézet kapcsán. A felsorolt hangszerek közül kiemelendő a cennamella. Egy olyan fúvós hangszer, mely ugyan rokonságba hozható a mai zenekari hangszerek közül az oboa és a klarinét középkori elődjével, mégis különbözik azoktól. A neve etimológiailag a latin calamus szóból ered, melyből a volgare cennamella és ciaramella is származik. Ebből a latin szóból keletkezett spanyol és francia hangszernév is, ám ezek a hasonló nevű hangszerek különböző fúvósokat jelölnek, melyek más hangzással és felépítéssel rendelkeznek, mint az itáliai cennamella. A latin calamellus nevű hangszer a mai oboa egyik ősénekin tekinthető, még a calamus a klarinét elődjének. Napjainkban jelentős különbség van a két hangszer hangzásvilága és felépítése között. A klarinét szimplanádás, még az oboa duplanádás, és mára mindkettő fém billentyűzettel egészült ki. A campane harangokat, csengőket és kolompokat jelöl. A szó elsődleges jelentésében csengőket, ám az ördögökkel párhuzamba hozva ezek kétség kívül kolompokra utalnak. A tamburi, dobok szintén a hangos zajkeltő eszközök voltak, emellett táncos multságokban az alap metrumot adták. Különböző dobok léteztek a középkorban. Átmérőjük, formájuk, és membránjuk széles változatosságot mutatott. A kora középkorban csak ritkán használták ezeket

főleg jelzőhangszerként, a XII. századra azonban elterjedtté váltak megtartva jelzőhangszer funkciójukat, és ritmushangszer funkciójukat különböző tánczenékben és harci gyakorlatokban. Formájuk lehetett henger alakú, vagy a mai üstdobhoz (timpani) hasonlófélhold alakú. Az éles hangú fúvósok, dobok és kolompok a középkori vándorszínészek komédiáinak is kellékei voltak, a vásári komédiák hangulatát idézik, így az ördögcsoport bár felelősségteljes feladatot lát el a pokol büntetési szisztémájában, bemutatásukban és cselekedeteikben a gúny és humor is jelen van.

Ádám mester nagy hasa, a dob

A következő idézetben két hangszer szerepel. A „leuto” – lant, és a „tamburo” – dob. A „tamburo” két helyen szerepel az *Isteni Színjátékban*. Az előzőleg említett ördögök csoportjában, és itt Ádám mester hasának hasonlatában. A tamburo kiemelkedik a többi említésre kerülő hangszer közül, mivel itt nem csupán hangszert jelöl, hanem egy orvosi terminusként, az órás betegségére is utal. Monterosso kiemeli Bartholomeus Anglicus (~1203-1272), középkori enciklopédikus, filozófus meghatározását a vízkórra, melyben Ádám mester szenvedett büntetése részeként: „extenditur venter et sonat sicut tympana (...) et quum venter percutitur manu, auditur ex eo sonitus utris”<sup>61</sup>. A felfúvódás betegségét „timpani hasnak” hívta a középkori tudományos gondolkodás. „Antik és középkori orvos szerzők a vízkórnak négy fajtáját különböztetik meg, amiből két altípust szokás a dantei Ádám mester betegségével kapcsolatba hozni: az ascites-t (‘folyadékgyülemelés a hasüregben’) és a tympanites-t”<sup>62</sup>. A folyadék felhalmozódását a hasüregben a lant példája írja le, a dobszerűen kongó hasét pedig a „tamburo” szó, mely a hasonlatban betöltött szerepe mellett közeli rokonságban áll – szinte szinonimája – a betegség középkori terminusának.

---

<sup>61</sup> Fordítás: Ezt a fajtáját tympanites-nek nevezzük (...) és ha kézzel megütjük, a has dobszót halat. In: Raffello Monterosso: ‘Tuba’, ‘Corno’, ‘Cennamella’ és ‘Tromba’, in: *Enciclopedia Dantesca Vol.V.*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1970. p. 213.

<sup>62</sup> Draskóczy Eszter: A hamisítók átváltozásai: ovidiusi allúziók, bibliai előképek és a betegség teológiája a *Pokol XXIX-XXX.* énekében in: *Dante Füzetek*, főszerkesztő: Kelemen János, Magyar Dantisztikai Társaság, Budapest, 2013, pp 64-129. in: [http://jooweb.org.hu/dantisztika/quaderni/docs/9\(2013\).pdf](http://jooweb.org.hu/dantisztika/quaderni/docs/9(2013).pdf), 2015.07.25.

„Io vidi un, fatto a guisa di leuto,  
pur ch'elli avesse avuta l'anguinaia  
tronca da l'altro che l'uomo ha forcuto.”  
(*Inf.* XXX. 49-51.)

„S láttam egyet, mint egy tágöblü kobzot  
nagy hassal; csakhogy nyaka a koboznak,  
az ember lába volt, s két ágra oszlott.”  
(*Pokol*, XXX. 49-51.)

A lant pengetős hangszer, melynek rezgőteste igen nagy. Dante esetében a „leuto” kobzot jelent. Vincenzo Galilei<sup>63</sup> 1581-es kiadású *Dialogo della musica antica et della moderna* című könyvében Dantét idézi a leuto leírásánál. Ő is kiemeli a hangszer keskeny nyakát és nagy, öblös testét. Leírja, hogy a Dante által ismert koboz kevesebb húrral rendelkezett, mint a Cinquecentóban használt kobzok, s ezek a húrok más elrendezésben helyezkedtek el a hangszeren. Kiemeli a koboz nemességét „piú nobile strumento”, és azt is, hogy Pannóniából származik, és eredeti neve „laut” volt, melyet rendkívül széles hangterjedelméről kapott.<sup>64</sup> A laut az Arezzói Guido által elnevezett szolmizációs hangok<sup>65</sup> két szélső hangjának neveiből, „la” és „ut” tevődik össze. Dante a fentebb leírt tympanites betegséget a következő szavakkal írja le:

„col pugno li percosse l'epa croia.  
Quella sonò come fosse un tamburo;”  
(*Inf.* XXX. 102-103.)

„feszésre puffadt nagy hasára vágott,  
s az mint a dob szól, olyat szólva, rezge.”  
(*Pokol*, XXX. 102-103.)

A következő idézetben a „corno” szerepel. Ez a szó tizennégyszer szerepel az *Isteni Színjátékban*, ám nem minden esetben magát a hangszert jeleníti meg. Sokszor csupán helyek vagy alakok formára utal, vagy épp állati szarvra, mint például Rondabugyrod Hetedik bugyrában (XXV. ének) a csiga szarvai („le corna la lumaccia”), a *Purgatórium* XXXII. énekében az egyszarvú és páros szarvú

---

<sup>63</sup> Vincenzo Galilei (~1520-1591) itáliai zeneszerző, zenetudós és lantjátékos, Galileo Galilei apja.

<sup>64</sup> Vincenzo Galilei: *Ancient and Modern Music*, ford. Claude V. Palisca, Yale University Press, London, 2003, p.367.

<sup>65</sup> Arezzói Guido (991-1033körül) megzenésítette Paulus Diaconus (~725-799) Keresztelő Szent János himnuszát. A himnusz sorainak dallamvezetése úgy alakul, hogy minden sor eggyel magasabb hangról indul. A himnusz sorainak első hangjai alkotják a szolmizációs skálát. A szolmizációs hangok neveit a himnusz sorkezdő szótgjairól kapták:

**Ut** queant laxis, **re**sonare fibris,  
**Mi**ra gestorum, **fa**muli tuorum.  
**So**lve polluti, **la**bii reatum,  
Sancte Johannes.

hasonlatban, vagy a *Paradicsom* XXVII. énekében a Kos csillagkép sarva. A mai szimfonikus zenekarban használt kürt csak a 18. században alakult ki. A vadászkürtből kezdték el építeni. Ez a hangszer a rézfúvósok közé tartozik, de őseit más anyagokból is készítették. A legelső kürtök, vagy tülkök állati szarvból vagy kagylókból készültek, és jelzőhangszerként használták őket. A középkori kürtök is ide tartoznak. A következő idézetben magas kürtszó hangzik el, mely olyan félelmetes, hogy az égdörgés hangja eltörpül mellette. Danténál is figyelemfelkeltés céljából szerepel a kürtszó. A költő követi szemével a hangot, megkeresi annak forrását. Ekkor látta meg a magas tornyokat, melyekről kiderült, hogy nem épületek, hanem óriások a pokol fenekén.

„sì che 'l viso m'andava innanzi poco;  
ma io senti' sonare un alto corno,  
tanto ch'avrebbe ogne tuon fatto fioco,  
che, contra sé la sua via seguitando,  
dirizzò li occhi miei tutti ad un loco. ”  
(Inf. XXXI. 11-15.)

„Szemem keveset láthatott előre,  
de egy kürtszót hallottam szörnyű hangon,  
hogy a mennydörgés rekedt lenne tőle:  
s szememet arra vont a kürtjel,  
ahonnan gondolám, hogy hangja jőne. ”  
(*Pokol*, XXXI. 11-15.)

A következő sor megfejtése az egyik legkutatottabb téma az *Isteni Színjáték* kapcsán. Erre a témára nem térek ki jelen dolgozatom keretein belül. Ami a zenei elemzés, és jelen esetben a hangszerek kapcsán jelentős mozzanat, az az, hogy az emberi beszédre képtelen óriás a kürt segítségével fejezi ki magát. Dante megkereste a korábban hallott ijesztő, magas kürt hangjának forrását, ami az óriás nyakában lógott. A megszólalás felvezetése hasonlít a purgatóriumban éneklő lelkekhez, akik vezeklő zsoltárokat énekelnek, ám itt a pokolban nem a *musica sacra* szólalt meg, hanem annak torz képe, egy érthetetlen, alig elviselhető hangzású hangzavar az óriás szájából. Ezt a disszonáns hangzást a rendszer hiánya, az óriási lény értelmének hiánya hozta létre. Vergilius ezért részletes leírással - ismételten kiemelve az óriás értelmének hiányát – arra utasítja az óriást, hogy ne próbáljon énekelni, hanem használja a nyaka köré rögzített kürtöt, ha jelzést kíván adni. Az értelem hiánya kapcsolódik *Az udító problematikája* című fejezetben tárgyalt megértés-hallás-leírás folyamatához. Az óriás primitív lényként nem ért sem filozófiát, sem alap szociális konvenciókat, így csak primitív, disszonáns akusztikai elemeket képes létrehozni. A dantei

költői harmadik szint, a leírás szintje pedig csak értelmezhetetlen szavakban nyilvánul meg szájából.

„«*Raphèl mai amècche zabì almi*»,  
cominciò a gridar la fiera bocca,  
cui non si convenia più dolci salmi.  
E 'l duca mio ver' lui: «Anima sciocca,  
tienti col corno, e con quel ti disfoga  
quand' ira o altra passion ti tocca!  
Cércati al collo, e troverai la soga  
che 'l tien legato, o anima confusa,  
e vedi lui che 'l gran petto ti dogà».”  
(*Inf.* XXXI. 67-75.)

„«Ráfel mái ámech izábi álmi»-  
vad szájjal, melyhez lágyabb hangú ének  
nem illett, ekképp kezdett kiabálni.  
S Vezérem így szólt hozzá: «Balga lélek,  
maradj csak a kürtödnél: abba fujjad,  
ha elfog haragod, vagy szenvedélyed.  
Keress nyakadnál, s megtalálja ujjad  
a nagy hangszert, mely abröncsozza melled  
ó, zavart szellem! s melyen lóg, a szíjat! »”  
(*Pokol*, XXXI. 67-75.)

*Purgatórium* – orgona, tuba

Még a *Pokol*ban csak jelzőhangszerek szólaltak meg, és hasonlatban is csak egyszer volt jelen dallamhangszer, addig a purgatóriumban a *musica sacra* hangszere, az orgona kap szerepet. Bár az „organo” terminust gyakran használja Dante, ám a Szent Poéma kapcsán csak kétszer szerepel a hangszer értelmében, más helyeken szervekre, részekre utal. Távol-Keleten és Kínában létezett egy olyan fúvós hangszer, melyet szájorgonának neveztek. Abban tért el az egyszerű sípoktól, hogy egy légkamrához több sípot illesztettek. Így a játékos a közös kamrába fújta a levegőt, melyet elosztott az egyes sípokhoz. A mai orgonák közvetlen elődje a hidraulikus más néven a víziorgona volt, mely a 4. századtól vált elterjedté. A hangszer időbeli fejlődése során a hidraulikus rendszert felváltotta a tisztán pneumatikus rendszer. A 9. században kezdték a liturgikus használatban bevezetni, és Dante idejében a templomi *musica sacra* mindennapos kísérőjévé vált. A költő felismeri az instrumentális és vokális zene együttes jelenlétét, és hasonlatában le is írja azt. Ez a költői felismerés Dante zenei érzékelésének és műveltségének egyik meghatározó példája.

„Tale imagine a punto mi rendea  
ciò ch'io udiva, qual prender si suole  
quando a cantar con organi si stea;”  
(*Purg.* IX. 142-144.)

„És éppolyan volt ez a hang a fülnek,  
hangja ennek a Te Deum-zenének,  
mint mikor orgonához énekelnek”  
(*Purg.* IX. 142-144.)

A következő hangszer, mely a *Purgatóriumban* szerepel, az orgonához hasonlóan szintén egy hasonlatban van jelen. Dante arról beszél, a képzelet meilyen erősen el tudja fedni a tudatosságot. Olyan erővel hat az emberre, hogy mikor valaki ábrándozik, azt sem hallja meg, ha ezer trombitával játszanak körülötte. A költő itt is a „tuba” szót használja, mely latinizmus a középkori volgare nyelvben. A szó a trombita középkori változatát jelöli. Dante ezt a hangszert mindhárom canticában használja. Mikor a *Pokolban* ír róla, volgare nyelven említi, a *Paradicsomban* és a *Purgatóriumban* viszont latinizmusként használja, utalva a hangszer nemesebb fajtájára.

„O imaginativa che ne rube  
talvolta sì di fuor, ch'om non s'accorge  
perché dintorno suonin mille tube, ”  
(*Purg.* XVII. 13-15.)

„Ó, Képzelet, ki úgy vonsz néha félre,  
s kilopsz körülünkől, hogy fülünk se billen,  
bár száz trombita harsog is feléje: ”  
(*Purg.* XVII. 13-15.)

Paradicsom – tuba, corno, giga, arpa, lira, organo, cetra, sampogna

A *Paradicsomban* olyan hangszerek jelennek meg, melyek az antik mitológiában az istenekhez tartoztak. Ilyenek a „giga” – giga vagy zsig, „arpa” – hárfa, „lira” – líra, „cetra” – citera, vagy az ókori líra. A VI. *canto* 72. sorában a tuba jelenik meg, mely hangszerről már írtam részletesebben a fejezet elején. Folytatva az isteni szférához tartozó hangszerek sorát, kiemelendő, hogy a középkorban a tuba trombitát jelentett, és latinizmusként használta Dante. A *Paradicsomban* „tuba”-ként használja latinizmus formájában Dante, még a *Pokolban* a volgare nyelvű, „tromba” szót írta. A „tuba” hangzásában is lágyabb a lágy mássalhangzók miatt, mint a „tromba” szó, melynek hangzásbeli sajátosságát a hangfestő szavak csoportjában alkalmazta Dante a *Pokolban*. A *Paradicsomban* háromszor fordul elő a tuba szó, a XII. énekben majd ezután a *Paradicsom* XXX. énekében. A *Paradicsom* zenei keretét vizsgálva világos, hogy nem csak a megszólaló zenék adnak neki keretet, hanem a hangszerek is, mivel a tuba az első, és utolsó hangszer, melyet a költő szerepeltet a canticában.

„Da indi scese folgorando a luba;

„S Jubara aztán villámmódra vágva

onde si volse nel vostro occidente,  
ove sentia la pompeana tuba. ”  
(Par. VI. 70-72.)

megint Nyugatnak fordúlt, mely miatta  
figyelt a pompeiusi trombitákra. ”  
(Par. VI. 70-72.)

Szent Domokos földi munkásságát dicsérve Dante költői képeket alkalmaz, énekét lírai hangvétel jellemzi. A „canto” –„tanto” belső rím, a lágy magánhangzók, a „dolce” szó használata a 'dolce stil nuovo' költészeti jegyeit hordozza magán. A „dolci tube” itt is trombitát jelent, az angyalok hosszúkás, sípszerű trombitáját. Babits sípnek fordította, megtartva ezzel a lágyabb hangzást és az angyali asszociációt. Az ének, múzsák, szirének, édes sípok, első ragyogás (sugár) a paradicsom zeneiségét és fényességét jeleníti meg. Érdekes megjegyezni ezen a ponton, hogy Liszt Ferenc a Dante-szimfóniának két befejezést komponált a Magnificat zárásaként. Az egyik egy fortissimo befejezés, mely Szent Domokost kívánta megjeleníteni, a másik egy piano befejezés. Wagner tanácsára végül a piano befejezést tartotta meg a végleges verzióban.

„canto che tanto vince nostre muse,  
nostre serene in quelle dolci tube,  
quanto primo splendor quel ch'e' refuse. ”  
(Par. XII. 7-9.)

„hogy minden ének földi Múza nyelvén,  
s szirének édes sípja ahhoz annyi  
mint friss sugár mellett a visszavert fény. ”  
(Par. XII. 7-9.)

A Nap égkörében táncoló és éneklő lelkek alakzatát írja le Dante a következő hasonlattal. A kürt többször szerepel hasonlat formájában az *Isteni Színjátékban*. A pokolban megszólaló hangszerként is jelen volt. a hangszerről már írtam részletesebben a fejezet elején, a *Pokolban* előforduló hangszerek tárgyalásánál. Itt a kürt csúcsa (a szarv hegye, mivel a középkori kürtök szarvából készültek) adja a tánc középpontját, mely körül újabb körök táncolnak.

„imagini la bocca di quel corno  
che si comincia in punta de lo stelo  
a cui la prima rota va dintorno, ”  
(Par. XIII. 10-12.)

„s képzelje a Kürt száját, melynek csúcsa  
a tengely mellett van, mely körül épen  
körét a Fő Kerék surranva csússza, ”  
(Par. XIII. 10-12.)

A következő hasonlat bővelkedik hangszerekben. Az idézet zeneiségét fokozza a „tintinno” hangutánzó szó és a „dolce” jelző. Az eddigi fúvós hangszerekkel

ellentétben a most következő hangszerek húrokkal rendelkeznek, melyek rezgése adja a hang alapját. Ezeket a hangszerek alkalmasak bonyolultabb melódiák és akkordok megszólaltatására is. A *Poko*ban szereplő jelzőhangszerekkel ellentétben ezek dallamhangszerek. A következő énekekben szereplő húros hangszerek az isteni szférákat idézik. Ez a tulajdonságuk az antik görög és római mitológiához kapcsolódik, melyekben a művészetek és szépség isteneinek attribútumaiként voltak jelen az égi harmóniát képviselve. A giga egy középkori vonós hangszer, amely ma már nincs használatban, fidulának lehet fordítani. Lágyabb hangja van, mint a lantnak, melyet pengetve szólaltatnak meg. A „giga” szó valószínűleg a provanszál nyelvből került át a középkori itáliai gyakorlatba. Maga a szó eredete német, a geige a fel- és lemozgatni igéből származik, kifejezve ezzel a hangszer megszólaltatási módját, mely szerint a vonót fel és lemozgatva hozzák rezgésbe a húrokat. A dantei értelmezésben más középkori húros hangszert is jelölhetett ez a kifejezés, nem csak a fidulát, mivel a trubadúrok énekes gyakorlatában többféle vonós hangszer volt jelen, melyeket gyakran a zenészek maguk is pontatlan terminológiával illettek. A mai hegedűhöz és brácsához hasonló középkori hangszerek még a rebek, líra, és a tekerőlant, vagy forgólant, mely a középkori trubadúrok kedvelt öthúros hangszere volt. Monterosso szerint a dantei „giga” inkább pengetős hangszer volt, mint vonós, mivel a „dolce tintinno” hangutánzó szava pengetést jelöl, és nem vonóval megszólaltatott, lágyabb hangzást. Véleményem szerint épp a „dolce” jelző jelenléte miatt, és a „giga”, mint eleve vonós hangszer használata miatt a kérdéses instrumentum a vonósok családjába tartozik. Dante ismert és költészetében használt olyan hangszereket, melyek pengetősek voltak, ha azt a hangzást kívánta volna kifejezni, akkor az annak megfelelő hangszer nevét írta volna a Paradicsom XIV. énekébe. Sok, a mai hegedűhöz és brácsához hasonló hangszert használtak a középkorban, így a Dante által leírt „giga” pontos meghatározása nem lehetséges, véleményem szerint annyi biztos, hogy a vonósok családjába tartozó zenei eszközzel van szó. A másik hangszer, mely ebben a hasonlatban szerepel, a hárfa. Ez az egyik legősibb hangszer, mely szinte eredeti formájában maradt fenn a mai korban is. Régebbi változata, az ívhárfa, mely 4-7 húros volt, már i.e. 2700-ban része volt

az egyiptomi zenei gyakorlatnak. Később, i.e. 1900 körül Mezopotámiában eltűnt az ívhárfa a gyakorlatból, és megjelent helyette a szöghárfa, a mai hárfák elődje.

Egyiptomban a két hárfatípus azonos időben létezett. A különböző hárfákról számos miniatúra és ábrázolás maradt fenn: A 2. ábrán<sup>66</sup> látható kép alsó felében ilyen hangszerábrázolások találhatók: Zsig, hurdy-gurdy – a mai tekerőlant őse, hárfá és pszaltérium.

2. ábra



A középkorban igen kedvelt hangszer volt a hárfá. Nem csak zenészek játszottak rajta, hanem az előkelő királyi és arisztokrata családok tagjai is. Az alábbi idézetben leírt hangzás bonyolultabb

zenei textúrát jelöl, mint az eddig megszólalt, vagy leírt melódiák. A hárfá és gigajáték bonyolultabb, zeneileg magasabb szintű képzettséget igényel, mint egy zsoldár éneklése. Dante erre utal a „cui la nota non é intesa” kifejezéssel.

„E come giga e arpa, in tempra tesa  
di molte corde, fa dolce tintinno  
a tal da cui la nota non è intesa, ”  
(Par. XIV. 118-120.)

„S mintha sokhúru lant és hárfá cseng fel  
összhangban, hogy bár a kótát nem érted,  
édes neked, és új dalért esengel: ”  
(Par. XIV. 118-120.)

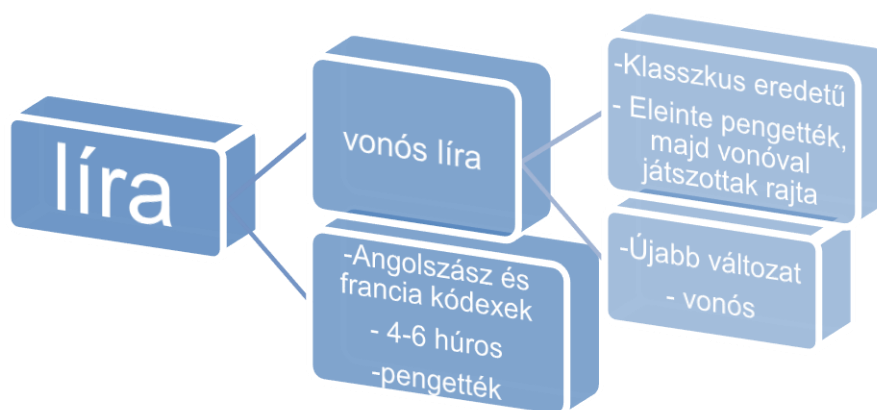
A következő idézet újabb hangszert említ, a lírát. Ez a hangszer előző két társához hasonlóan jelen volt az antik mitológiában is, az Istenek hangszereként. Napjainkban a líra szóhoz általában a vonós líra képe társul, különösképp akkor, ha itáliai kontextusban található. Ezért fontosnak tartom leírni a különböző lehetőségeket, melyekre a költő jelen esetben utalhatott. A líra kétszer szerepel a *Paradicsomban*. A középkorban két családja létezett, egyik a klasszikus líra, mely az antik görög lírához hasonlít. Ezekről pontos adatok

---

<sup>66</sup> Illusztráció 1250-ből egy francia Bibliából in: Donald Jay Grout: *A History of Western Music*, W.W. Norton, Michigan, 2010, p.83.

maradtak fent a 7-8. században angolszász kódexekben, és a 8-9. században francia kódexekben. Ezeket a lírákat pengetve szólaltatták meg, és általában 4-6 húrral voltak felszerelve. A lírák másik családja két alkategóriára osztható: Az első alkategóriába azok tartoznak, melyeket 1000-ig pengettek, majd vonóval szólaltattak meg. Ezek a hangszerek rokonságban állnak antik görög elődjeikkel. A másik csoport líráin viszont a kezdetektől fogva vonóval játszottak. Ezek újabb, modernebb lírák, az imént leírt hangszerekhez képest.

### 3. ábra



„silenzio puose a quella dolce lira,  
e fece quietar le sante corde  
che la destra del cielo allenta e tira. ”  
(Par. XV. 4-6.)

„elcsitítá az édes líra húrját,  
melyet az Ég újja feszít vagy enged,  
s elcsöndesíté ama dal zsvajját. ”  
(Par. XV. 4-6.)

A dantei leírás egyértelműen valamelyik pengetős lírára utal. Az égi jobb játszik rajta. Az antik görög hagyománynak megfelelően itt is Égi hangszerként, transzcendenciát megidéző hangszerként van jelen. Emellett a középkori szimbolikus gondolkodás szerinti értelmezésben Albertus Magnus és Hrbanus Maurus értelmezésében a megfeszített húrok a test sanyargatását jelentették, vagy a húrok a szentek testét jelenítették meg, illetve a líra húrjait gyakran azonosították az egyház dogmaival<sup>67</sup>. Az előző idézethez hasonlóan, itt is a „dolce” jelzőt illesztette Dante a hangszer neve elé, kifejezve ezzel az égi harmónia édességét.

<sup>67</sup> Részletesebb magyarázat ld. *A középkor zenei szimbólumrendszere* című fejezetben.

A következő idézet szintén a „dolce” jelzőt használja, itt az orgona által megszólaltatott harmóniára. Az orgona népszerű templomi hangszer volt a középkorban. Az első nagyobb, szekrény alakú orgonák a 10. században jelentek meg, így a Dante által ismert templomokban már széles hangterjedelmű, öblös hangú orgonákon játszottak. A hangszer kétszer szerepel az *Isteni Színjátékban*, előzőleg a *Purgatórium IX.* énekének végén.

„Da indi, sì come viene ad orecchia  
dolce armonia da organo, mi viene  
a vista il tempo che ti s'apparecchia.”  
(Par. XVII. 43-45.)

„Ezért mintahogy édes hangja zengve  
az orgonának halkán jut a fülbe,  
úgy jut a sors, mely téged vár, szemembe.”  
(Par. XVII. 43-45.)

A következő hangszer a „cetra”, mely fordítható lantnak és citerának. A sas hangjának hasonlatában szerepel. Dante esetében a citera nem lehetséges, mivel leírja, hogy a hangszernek nyaka is van (collo). Mivel a citera egy zengő doboztest húrokkal, bár fogólappal rendelkezik, nincs klasszikus értelemben vett nyaka. Így Dante esetében lantról van szó. Ezt a hangszert valószínűleg jól ismerte a költő, akinek több trubadúr barátja is volt. Magát a hangszert pengetéssel szólaltatják meg, majd a hang a rezgőtestben felerősödve jut a levegőbe. A másik hangszer, mely szerepel a hasonlatban, a „sompogna”, síp. Mindkét esetben azt a folyamatot hasonlítja Dante a Sas szavaihoz, mikor a hang elhagyja a hangszert.

„E come suono al collo de la cetra  
prende sua forma, e sì com' al pertugio  
de la sampogna vento che penètra,  
così, rimosso d'aspettare indugio,  
quel mormorar de l'aguglia salissi  
su per lo collo, come fosse bugio.”  
(Par. XX. 22-27.)

„És mint a hangnak színe és alakja  
a lant nyakán szülemlik vagy a flóta  
résein áradt szellővel kihatva:  
úgy hirtelen s váratlan fölcsapódva  
a Sas nyakán, mint hogyha nyílna rése,  
kelt e moraj, mint búgó, lassu nóta.”  
(Par. XX. 22-27.)

A következő hasonlatban a „citarista” leírásában lantjátékosra és magára a lant játékosra irányítja az olvasók figyelmét a költő. A hasonlatban az énekes és lantjátékos pontos ritmikai és melodikus összhangját hasonlítja ahhoz, ahogy a szavak ütemére mozogtak a „kis lángnyelvek” (fiammette). Az üdvözült lelkek táncát Dante ahhoz hasonlítja, mikor a jó lantjátékos ujjai táncolnak hangszerének húrjain. Ebben a hasonlatban megmutatkozik a művészség,

pontosság, és az is, Dante mennyire tisztelte a zenészeket, és munkájukat, az általuk létrehozott pontosságot és mértékességet. A középkorban Platón tanításainak megfelelően a zene szorosan kapcsolódott a geometria tudományához, az arányok és mértékek fontos szerepet játszottak, elég a felhangrendszerre gondolni. Dante maga is leírja a *Convivio Második Értekezésének* XXIII. fejezetében, hogy azért a zene tudományát rendeli a Mars egéhez, mert mindkettőben a „legszebb viszonya” érvényesül, miszerint a mérték az alapja minden szépnek. Ennek a filozófiai gondolatnak a költői megfogalmazása van jelen az alábbi hasonlatban.

„E come a buon cantor buon citarista  
fa seguitar lo guizzo de la corda,  
in che più di piacer lo canto acquista, ”  
(Par. XX. 143-145.)

„S mintha édes énekkel egy ütemre  
reszketne a húr művészi kezekben,  
s mint a dal attól új varázst ha nyerne”  
(Par. XX. 143-145.)

„meglengtek a szavaknak ütemére. ”  
(Par. XX. 148.)

„con le parole mover le fiammette. ”  
(Par. XX. 148.)

A következő hangszer ismét a líra, mely másodjára kap szerepet az *Isteni Színjátékban*. Itt nem derül ki a dantei leírásból, hogy a lírának mely változatára gondolt a költő. A bel zaffiro Mária metaforája. A líra hangját ahhoz a harmóniához hasonlítja a költő, mely Máriát körülveszi az égen.

„comparata al sonar di quella lira  
onde si coronava il bel zaffiro  
del quale il ciel più chiaro s'inzaffira.”  
(Par. XXIII. 100-103.)

„az égi húr hangjával egybevetve,  
amely a szép Zafir körül gyűrűzött,  
mely legtisztább színt ötvöz az egekre.”  
(Par. XXIII. 100-103.)

Az utolsó hangszer, mely a *Paradicsomban*, és ezzel együtt az *Isteni Színjátékban* szerepel, a tuba, melyről már írtam korábban. Ez az első, és utolsó hangszere a *Paradicsomnak*. A tuba alakja felidézi az égi szférák táguló égköreinek keresztmetszetét, ezért is kaphatott ilyen kiemelt helyet a *Paradicsom* szerkezetében. Dante itt kiért a legfelsőbb égi körből a Mennybe. Az ott látott fényáradat szépségét nem volt képes leírni olvasói számára, ezért vezetőjét, Beatricét kérte meg, hogy mondja el, mit lát. Saját maga kifejezésére a trombita metaforáját írja Dante. Ezzel utalhatott a trombita, mint jelzőhangszer

funkciójára, mivel a következő szavak, melyeket vezére mond majd ki, a Menny első leírását jelenítik meg.

„Cotal qual io la lascio a maggior bando che quel de la mia tuba, che deduce l'ardea sua matera terminando, con atto e voce di spedito duce ricominciò: ” (Par. XXX. 34-38.)	„Hagyom azért, hogy tágabb ajk idézné, mint az én gyenge trombitámnak ajka, ” (Par. XXX. 34-35.)
--	--

Az *Isteni Színjáték*ban szereplő hangszerek mellett, hogy hangokat szólaltatnak meg, földi funkciójukat is képviselik a középkor ontoteologikus rendszerében. A pokolban főként jelzőhangszerek és kísérő hangszerek szerepelnek, melyeket általában zajok szemléltetésére használ a költő. A *Paradicsomban* ezzel szemben több dallamhangszer is helyt kapott, és a jelzőhangszerek is megkülönböztetve szerepelnek a pokolban található társaiktól. A *Paradicsomban* a „tromba” helyett a „tuba” szót használja Dante, mely latinizmus és lágyabb hangzású, mint volgare megfelelője, a tromba. A *Paradicsom* V. évköre a Mars ege, melyhez Dante a zene tudományát rendelte. Itt a hangszerek és a „dolce” jelző formájában kiemelten jelen van a zeneiség, a vers zeneisége. A XV. *cantó*tól a XVIII. *canto* 48. soráig a Mars ege a helyszín. Ezekben az énekekben többször előfordul a „dolce” jelző, mely itt zenei hangokra vonatkozik. A „dolce tintinno” a XIV. ének végén már a Mars egéből átszűrődő zenére vonatkozik. A XV. énekben a „dolce líra” hangja hallatszik, A XVII. énekben pedig a „dolce armonia da organo”, az orgona édes hangzása. A hangszerek és az általuk kiadott édes hangok segítségével Dante a vers zeneiségében is kiemeli a Mars évkörének zeneiségét.

Általában a Dante által ismert trubadúrok közül csak Sordellót és Casellát említik az elméletírók. A nemzetközi szakirodalomban Klaus Kropfinger foglalkozott részletesebben a témával<sup>68</sup>. Az én célom bemutatni az *Isteni Színjátékban* szereplő trubadúrokat historikus szempontból, és bemutatni, Dante mit emelt ki munkásságukból, jellemükből, illetve egyes esetekben mit adott hozzá. A műben szereplő összes trubadúr valós személyiség. Ezen személyiségeket a kortárs költők részben másképp ítélték meg, mint Dante. A költő kiemel olyan részleteket is, melyeknek a korabeli közönség és költőtársak részére nem volt jelentőségük. Ezeket az azonosságokat és különbségeket írom le a következő fejezetben.

A trubadúrlíra megszületéséhez mintegy 100 éves út vezetett. Elődje a jocularok, jongleurök, joglarok, giullarék<sup>69</sup> éneke. Ezek a dalnokok társadalmilag jóval alacsonyabb szinten helyezkedtek el, mint későbbi utódaik. Vándorzenészek, történetmondók voltak, akik gyakran az udvari bolond szerepét is betöltötték. A jongleuröknek kiválóan kellett érteni az improvizált versköltéshez, rímfaragáshoz, különböző hangszereken játszottak, bűvészmutatványokat is ismertek mindamelllett, hogy társadalmi kirekesztettségben éltek. A kirekesztett életnek talán egyetlen pozitívumaként szabad életet éltek, nem függtek egy személytől, nem kötődtek egy helyhez. Ennek a szabad életnek a végét jelentette, mikor az 1300-as évek végén az énekmondók helyet kaptak a városokban, és megalapították az első muzikuscéheket. Így foglaltak helyet a középkorban egyre inkább megszilárduló társadalmi szerkezetekben, előbb a lovagi és feudális rendszerben, majd a polgári és udvari életben. Így a trubadúrok társadalmi rétegébe kerültek költők alsóbb rétegekből, mint az udvari bolondok, utazó énekmondók, valamint felsőbb rétegekből is, mint például Folquet de Marseille, aki gazdag kereskedőcsaládból származott, ám inkább a művészi pályát választotta. „Az

---

<sup>68</sup> Klaus Kropfinger: "Dante e l'arte dei trovatori", *La musica nel tempo di Dante*, Ed. Luigi Pestalozza, Edizioni Unicopli, Milano, 1988. pp. 130-174.

<sup>69</sup> Itáliában ez az ún. giullaresca költészet.

énekszerző nemcsak a főnemességből kerülhetett ki. Guillaume, Poitiers grófja (az első trubadúrok egyike 1100 körül), Guillaume de Champlitte moreai herceg, oroszlánszívű Richárd angol király, Jaufre Rudel, Blaye hercege, Thibaut, Navarra királya, akik 'felülről' lépnek ebbe a lovagi körbe, nem az egyedüli fejedelmi költők a csoportban, de nem is a társadalmi keret meghatározói.<sup>70</sup> A trubadúrok már 1100 táján megjelentek, ám a trubadúrlíra mellett párhuzamosan létezett a jongleur hagyomány. Ami a trubadúrlírárt élesen elkülöníti az előző műfajoktól és költészeti stílusoktól, az az, hogy itt fontos volt a szerző személye. A trubadúrok maguk írták dallamaikat, és ügyeltek arra, hogy saját szerzeményeiket mások ne adják elő más szerzői név alatt<sup>71</sup>. Szabolcsi Bence leírja melyik területen alakult ki a trubadúrlíra, és miért épp ott: „Mióta fontos, hogy ki az ének kitalálója, mióta lényeges, a kitalálás, az újdonság? Nyilván azóta, hogy az egyéniséget s a személyes kezdeményezést fontosnak tartják (...) ez a tájék a régi Középtenger s az új Nyugat-Európa érintkezőpontja: Dél-Franciaország, Provence, Gascogne, Auvergne, Aragóni és Katalónia, ahol a legváltozatosabb művelődési hatások keresztezik egymást: a görög és római, vizigót és spanyol, az arab és a kelta, a francia és az olasz kultúra.”<sup>72</sup> A trubadúr (trovatore) dalszerző is egyben, még a jongleur pusztán előadó, énekes. A trubadúrok már a művészek társadalmi osztályához sorolhatók, költeményeik pedig nem a pusztá szórakoztatás termékei, hanem olyan irodalmi értékek, melyek a nép nyelvét (itáliában a volgare nyelv) használják kulturális értékek közvetítésére. A trubadúrlíra nyelve francia nyelvterületeken egy egységes költői nyelv, az okszitán. „A trubadúrlíra genezise elválaszthatatlan egy nyelvjárások fölött álló, egységes költői nyelv, a koiné occitane létrejöttétől, amely egyedülálló jelenség volt a dialektusok szabdalta nyugat-európai régióban.”<sup>73</sup> Dante *A nép nyelvén való ékesszólásról (De Vulgari Eloquentia)* című értekezésében kategóriákra osztja a nép nyelvén írt költeményeket témájuk szerint. Három fő

---

<sup>70</sup> Szabolcsi Bence: *A zene története – Az őskortól a 19. század végéig*, Zeneműkiadó vállalat, Budapest, 1958, pp. 67.

<sup>71</sup> A trubadúr szó a provanszál nyelvből ered. Trobairt azt jelenti: találni, kitalálni.

<sup>72</sup> Szabolcsi: pp. 65-66.

<sup>73</sup> Szabics Imre: *A trubadúrok költészete*, Balassi Kiadó, Budapest, 1995. p. 11.

témát határoz meg: A biztonság, szerelem és az erény<sup>74</sup>. Az erre irányuló dolgok fontosságáról ír Dante: „mint a fegyverforgatásban való derékségről, a lángoló szerelmi tűzről és az akarat irányítási tudásáról.”<sup>75</sup> A kategóriákra példákat is citál, egy-egy trubadúrt verssorral együtt. Ezek a trubadúrok az *Isteni Színjáték*ban is megjelennek.

A fegyverforgatásban való derékségre Bertran de Born, a szerelemre Arnaut Daniel, az egyenességre, erényre pedig Giraut de Bornel a példa Dante írásában. A következő táblázat a fent említett adatokat összesíti:

4. ábra

FŐ TÉMA	NÉV	IDÉZET	AZ ISTENI SZÍNJÁTÉKBAN ELFOGLALT HELY
amorum probitas	Bertran de Born	„Non posc mudar c'un cantar non exparja;”	Inferno XXVIII.134.
amore accensio	Arnaut Daniel	„L'aura amara fal bruol brancuz clairir;”	<i>Purgatórium</i> XXVI. 142.
directio voluntatis	Giraut de Bornel	„Per solaz reveillar Che s'es trop endormitz;”	<i>Purgatórium</i> XXVI.120.

A trubadúrok gyakran mások szövegeit is megzenésítették és énekelték. Dante jól ismerte a művészetüket, barátja Sordello több versét is megzenésítette a költőnek. A trubadúrlíra két fontos műfaja, a sirventes és a canson Dante számára is ismertek voltak. A sirventes általános politikai és társadalmi kérdésekkel foglalkozik, még a canson egyéni érzéseket ír le. A Dantéval kapcsolatban álló trubadúrok között mindkét műfaj megtalálható.

<sup>74</sup> „Salus, venus és virtus”. A „salus” az emberi élet megóvására, védelmezésére utal. Ebbe a kategóriába tartozik a harccal való védelmezés és fegyverek használatában való jártasság. A „venus” a szerelmi témákat, a szerelemmel járó testi örömeket foglalja magába. A „virtus” kategóriájában a becsület kiemelt szerepe jelenik meg, a dalnokok szövege a becsület megóvására ösztönöz.

<sup>75</sup> Dante Alighieri: *A nép nyelvén való ékesszólásról*, Második könyv. II, ford. Mezey László in: *Dante Összes Művei*, Magyar Helikon kiadó, Budapest, 1962, p.378.

Az egyetlen trubadúr, aki a *Paradicsomban* kapott helyet Folquet de Marseille (Folco da Marsiglia, Fulco Alfos). Dante a IX. énekben, a Vénusz étkörében találkozik vele. Cunizza, aki Sordello szíve hölgye volt élete során, és Verona zsarnokának, Ezzelionak a nővére, így mutatja be túlvilági útítársát:

„Di questa luculenta e cara gioia  
del nostro cielo che più m'è propinqua,  
grande fama rimase; e pria che moia,  
questo centesimo anno ancor s'incinqua: ”  
(Par. IX. 37-40.)

„Emitt, egünk e drágalángu, ritka  
gyöngyéhez még a földön hír füződik:  
és nem hiszem, hogy feledés borítja,  
amíg e század megötszöröződik; ”  
(Par. IX. 37-40.)

Folquet de Marseille valószínűleg Marseilles-ben született, ám apja származása miatt az sem kizárt, hogy Genovában. Apja jó módú genovai kereskedő volt, halála után fiára is jólétet hagyott. Folquet de Marseilles több iratban szerepel, mint Genovai kereskedő. 1150-60 körül született. Életének első szakasza hiányosan dokumentált. 1180-ban II. Alfonz aragóniai udvarában működött trubadúrként, majd szolgált Nimes-ben és Montpellier-ben is.<sup>76</sup> A már élete során is híressé vált trubadúr, melyet Dante is kiemel (grande fama rimase) egyedi életpályájának köszönhető hírnevét. Megbánta világi életstílusát, és 1195 körül lemondott a világi életről, feleségével és két gyermekével belépett a ciszterciák rendjébe. 1201-ben apát lett Provance-ban, majd 1205-ben Toulouse-ban püspök egészen haláláig. Egyes utalások élete első felében jocularoként említik. Folquetnek 29 verse maradt fenn bizonyíthatóan tőle, ezek közül 13 dallamával együtt. Három jól ismert darabjának dallama később modellként szolgált más szövegekhez. Ezek: *En chantan m'aven a membrar*, *Greu feira nuls hom faillesa*, *Si tot me sui*. Dallamvezetésére jellemző, hogy az első hangot ismétli, majd az “una nota super la semper est canendum fa”, eredetileg gregorián dallamokra vonatkozó szabályt alkalmazva b-re lép, és onnan vezeti tovább a dallamot. Bár zenei szempontból életműve kiemelten jelentős, ő mégis bánta, hogy megírta és lejegyezte ezeket a darabokat. Dantéval való találkozásakor kifejti, mennyire megbánta megtérése előtti életét. Kropfinger

---

<sup>76</sup>Robert Falck: Folquet de Marseille in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, [www.oxfordmusiconline.com/folquet\\_de\\_marseille](http://www.oxfordmusiconline.com/folquet_de_marseille), 2014.09.01.

azzal magyarázta a tényt, hogy a trubadúrok közül csak Folquet de Marseille kapott helyet Dante *Paradicsomában*, hogy Folquet de Marseille a tiszta szerelemről írt, Arnaut Daniel viszont az „amor carnalis-ról”, vagyis a testi szerelemről. Az „amore” két fajtája közötti különbséget Beatrice magyarázza el Danténak, akinek szerelme csodált hölgye iránt transzformálódik utazása során földiből égi, plátói szerelembe.

Arnaut Daniel életéről kevés adat maradt fent. 1150-60 körül született Riberácban, és 1200-ban halt meg. 1180-ban jelen volt Fülöp Ágost koronázási ünnepségén. Később szolgált Oroszlánszívű Richárd és VII. Alfonz udvarában is. Sok híres csodálója és követője volt költészetének, köztük Dante és Petrarca. A *Szent Poéma* költője a *Purgatórium* XXVI. énekében a trubadúrok legkiválóbbjaként határozza meg Giraut de Bornelh – el ellentétben. 18 költeménye közül kettő maradt ránk dallamával együtt. Kézirataikat a milánói Biblioteca Ambrosiana őrzi. A két mű első nyomtatott kiadása Walter Morse Rummel nevéhez kapcsolódik, aki *Hesternae Rosae*<sup>77</sup> című kötetében először közreadta őket modern átírásban, zongorakísérettel ellátva. Dallam nélkül 16 költeménye maradt fent.<sup>78</sup> Legismertebb darabja, a *Lo ferm voler*. Ennek formáját ő maga cantar-nak vagy canso-nak hívta. Dante is használta ezt a formát Arnaut Daniel mintájára költeményeiben, később pedig Francesco Petrarca is, ekkor kapta végleges nevét, a sestinat. A sestina versszakai hat sorból állnak, és minden sor végén kulcsszó értékű rím��ó található, mely *retrogradatio cruciata* (különbözö sorrendben) tér vissza az egyes versszakokban. A rímek sorrendje strófánként változik. A második sorban alkalmazott szabály érvényes a strófa rímképzésére. Az *Isteni Színjátékban* Arnaut okszitán nyelven szólal meg:

---

<sup>77</sup> Walter Morse Rummel: *Hesternae Rosae*, Augener Ltd., London, 1912

<sup>78</sup> Arnaut Daniel költeményeinek jegyzéke megtalálható disszertációm függelékében.

„Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan  
consiros vei la passada folor,  
e vei jauzen lo jorn, qu’esper, denan.  
Ara us prec, per aquella valor  
que vos guida al som d’esta escalina,  
sovenha vos a temps de ma dolor!”  
(Purg. XXVI. 142-147.)

Arnaut vagyok, ki sírok és énekelve járok  
látom eltűnt boldogságaimat  
és látom a napot is, melyet remélek,  
közel már.

A Dante által használt kezdősor már Arnaut élete során is a trubadúr híres névjegyének számított. Háromsoros „bemutató” versszakát ő maga is parafrázálta és más műveiben is alkalmazta, például egyik satirikus *sirventes*-ében, ahol öniróniával írt verseléséről. Az eredeti bemutató versszak így szól:

„Ieu sui Arnautz qu’amas l’aura  
E chatz la lebr’ab lo bou  
E nadi contra suberna.”

„Arnaut szólt, ki leget pántol,  
úszni ár ellen szeret,  
s ökörrrel vadászni nyúlra.”<sup>79</sup>

Arnaut szokatlan, merész metaforákkal fejezi ki csekély esélyét szerelme beteljesedésére. Az ökörrrel vadászik nyúlra kifejezést „E contra suberna nadet” szavakkal parafrázálja a fent említett *sirventes*-ében. *En cest sonet coind’e leri* című szonettjében a *trobar ric* költészeti technikáját és a költő *ars poetic*áját mutatja be. A vers elején olyan kifejezéseket használ, melyek a kézműves mesterségek sajátjai. Ezzel jelzi, hogy a trubadúrság egyike a céhmesterségeknek. Olyan mesterség, melyben kifinomult technikával kell a szavakat „kovácsolni”. Leírja azonban azt is, hogy a jól megszerkesztett vers akkor lesz élő, ha azt „Ámor megaranyozza”. Arnaut műveiben a virtuóz szerkesztési technika jelenléte mellett a *fin d’amor*, kifinomult, tökéletes szerelem megjelenítése dominál. A versek elején megjelenő szerelmi szenvedés bemutatása, az imádott hölgy iránt érzett nemes szerelem. Műveiben megjelenik a szerelem-halál párhuzama, melyet hasonlóan fejt ki, mint elődei. A szerelmi szenvedést csak a kiváló hölgy tudja gyógyítani, és ha szerelmük nem teljesedik be, a halál vár a szerelmes költőre, s halálának oka a szeretett hölgy. Egy másik kontextus, melyben megjelenik a fin’amor szellemisége, az együttlét

---

<sup>79</sup> Weöres Sándor ford. in: Szabics, p.190.

(beteljesedett szerelem) utáni elválás fájdalma, melyben megtalálja a költő a boldogságot, emlékezve az együtt töltött időre. Az emlékezés által megjelenik a plátói szerelem érzése, mely a fájdalmat örömmé transzformálja.

Az okszitán sorok a bizonyítékai annak a ténynek, hogy Dante is képes volt e nyelven rímekben költeni, így ismét beigazolódnak az az állítás, mely szerint a *Szent Poéma* költője jól ismerte a trubadúrköltészetet.

A következő trubadúr, aki szerepel az *Isteni Színjátékban*, Giraut de Bornelh, aki Limousin tartományban született 1140 körül, és 1200 körül halt meg. Kortársai „maestre del trobadors”-nak, a trubadúrok mesterének hívták. Ezért is meglepő, Dante miért nem őt, hanem Arnaut Danielt emelte ki „Miglior fabbro del parlar materno” –nak, legjobb költőnek. tovább erősíti a kiemelését, hogy az idézett szavak Guinizelli szavai, aki a dolce stil nuovo első nagy mestere. Klaus Kropfinger tanulmányában leírta, hogy Arnaut Daniel, Giraut de Bornelh és Bertran de Born részben kortársak voltak, és Guinizelli véleménye azonos Dante véleményével ebben a kontextusban is.<sup>80</sup> Giraut de Bornelh szerény körülmények között született, mégis sikerült jó iskolázottságot elérnie. Versei és dalai precizitásának köszönhetően nagy tiszteletnek örvendett. Írásaiból kiderül, hogy sokat utazott. Szolgált többek közt Oroszlánszívű Richárd udvarában, V. Rajmund toulouse-i grófnál, valamint Raimbaut d’Aurengánál. Télen tanított, nyáron pedig a spanyol és francia udvarokat járta sorra két énekessel, akik a költő dalait adták elő. Hetvenhét költeménye maradt fent, melyekből négynek a dallama is ismert. Dante *A nép nyelvén való ékesszólásról* című művében három költeményét is idézi Giraut de Bornelhnak. „Dante is a *rectitudo* elsőrangú költőjének nevezte egészen addig, amíg többre nem értékelte Arnaut Daniel költészetét.”<sup>81</sup>

Arnaut Daniel és Giraut de Bornelh mindketten a purgatórium hetedik teraszán a bujaság bűnétől tisztulnak. Lángnyelvek közt kell áthaladniuk, mely tisztító tűz után a túloldalon már a földi paradicsom található. A purgatóriumban kell tisztulniuk, hiszen mindketten a szerelmi líra műfajában alkottak, a földi szerelem örömeit énekelve. Kropfinger meghatározása szerint Arnaut Daniel

---

<sup>80</sup> Kropfinger: p.141.

<sup>81</sup> Szabics: p. 183.

valóban a „kézzel fogható” szerelemről írt, és mindezt teljesen egyértelmű formában tette.<sup>82</sup>

A trubadúrlíra két fő ágazata a *trobar clus* és a *trobar leu*. A *trobar clus* bonyolultabb szerkesztésű, nehezebben érthető verseket jelenti, a *trobar leu* pedig a könnyebben érthető alkotásokat. Giraut de Bornelh korán felhagyott a *trobar clus* írásával, és áttért a könnyebb *trobar leu*-re. A váltást azzal indokolta, hogy mindenki számára érthető verseket kíván írni, nem olyanokat, amiket csak egy szűk réteg élvezhet. Arnaut Daniel vele ellentétben megmaradt a *trobar clus*nál, úgy fejlesztve azt, hogy szintén érthető és egyértelmű legyen, megtartva a *trobar clus* szabályait. Dante példaértékűnek tekintette Arnaut Daniel törekvését, valószínűleg ez is egyike volt a mellette szóló indokoknak, mikor őt választotta költeményében a trubadúrok legjobbjának.

Bertran de Born Limousin tartományban született a Périgord régióban. Autafortban található családi kastélyának birtokosa volt. 1195 körül belépett a Dalonban található cisztercita kolostorba, és haláláig itt maradt. Politikai és katonai költeményeiről híres<sup>83</sup>. A sirventes (általános politikai és társadalmi kérdésekkel foglalkozó műfaj) leíró jellegéhez hozzáadta a szavak cselekvőképes hatását. Dante *Poklának* XXVIII. énekében a vizályt szítók közt szenved, amiért az 1180-as években Oroszlánszívű Richárd és fia között ellenségeskedést keltett. Bűnhődése során saját fejét kezében lámpásként hordja magával hajánál fogva, és hibáztatja magát amiért az angol király, II. Richárd ellen uszította saját fiát. Vizályt szító szerepének jelentőségét a középkori életrajzírók valószínűleg túlozva örökítették meg, az biztos, hogy költeményeiben több direkt és indirekt utalás található ezen tetteire. Több, mint 40 költeményt tulajdonítanak neki, ám ezek közül csak egy, a *Rassa, tan creis e mon' e poja* maradt fenn dallamával együtt. Költeményei gyakran politikai és háborús diskurzusokat jelenítenek meg, melyekben az aktuális társadalmi élet vitáit jeleníti meg, határozott állást foglalva az egyik fél oldalán. Költészetét fegyvernek tekintette, mely Dante

---

<sup>82</sup> Kropfinger: p. 143.

<sup>83</sup> Robert Flack and John Haines: Bertran de Born in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/bertran\\_de\\_born](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/bertran_de_born), 2015.01.15.

számára is példaként szolgált. Bertran de Born költészetében egy időben jelenítette meg a háborús hős alakját, kinézetét, kiemelkedő tulajdonságait és a harc destruktív mivoltát, a harcmezőn elszenvedett sérüléseket, a viszályokban és harcokban elesett embertömegeket. Dante *Isteni Színjátékában* egyszerre jelenik meg a sirventes és a plahn, mikor Bertran de Born szenvedését írja le.

„E perché tu di me novella porti,  
sappi ch'i' son Bertram dal Bornio, quelli  
che diedi al re giovane i ma' conforti.  
Io feci il padre e 'l figlio in sé ribelli;  
Achitofèl non fé più d'Absalone  
e di David coi malvagi punzelli.  
Perch' io parti' così giunte persone,  
partito porto il mio cerebro, lasso!,  
dal suo principio ch'è in questo troncone.  
Così s'osserva in me lo contrapasso”  
(*Inferno* XVIII. 136-142.)

„És hogy rólam hírt mondj a földre érve,  
tudd meg, Bertran de Born vagyok, ki ottan  
az ifju királyt rontottam dicsérve.  
Fiút az apja ellen lázitottam.  
Nagyobb viszályt Achitofel se szítt  
Absolon s Dávid közt, mint én szíttam.  
S mert harcba szavam olyan párt uszított,  
kik természettől voltak összekötve,  
azért lett főm a törzstől elhasított.  
És a nagy bosszú rajtam így tellett be! ”  
(*Pokol* XVIII. 136-142.)

Bertran de Born siránkozva hibáztatja önmagát, s hibáját Dante leírása példának emeli olvasói számára. A Dante által szerepeltetett trubadúrok nem csak koruk meghatározó énekes költői voltak. Életük során találkoztak egymással, szolgáltak azonos királyi udvarokban. Szabics a következőt emeli ki, mikor Arnaut Danielről ír: „Közeli, jó kapcsolatban volt Bertran de Bornnal, Hautefort várának trubadúr-urával és Giraut de Bornelh-el, a trobar ric másik kiváló mesterével”<sup>84</sup>.

Sordello da Goito<sup>85</sup> életéről több adat maradt fent, mint a kortárs trubadúrokéről. Két itáliai életrajzíró is írt róla, ők főként Itáliában töltött fiatal koráról írtak, ezen kívül saját műveiben és kortársai műveiben is található életrajzi adatok itáliai és provanszál nyelven. A mantovai Goitóban született az 1100-as évek végén, vagy az 1200-as évek legelején. Elszegényedett nemesi családban született, ezért fiatal korában elindult, hogy különböző udvarokban szolgáljon trubadúrként. Jelenlegi adataink szerint ő volt a leghíresebb trubadúr korában. Sokat utazott, 42 költeménye maradt fent, melyek közül leghíresebb a Planher vuelh en

---

<sup>84</sup> Szabics: p. 183.

<sup>85</sup> Ilvano Caliaro: *Sordello da Goito*, Casa Editrice Mazziana, Verona, 2000.

Blacatz című sirventese. A költeményt patrónusának halálára írta. Szolgált az Estèk udvarában, majd később Veronában a di San Bonifacio család udvarában. Sordello volt korának leghíresebb provanszi költője Itáliában. Ismert volt arról is, hogy a nőket nem csak plátói szerelemmel közelítette. Egyik botrányos szerelmi eseménye legendássá vált, melyben elszöktette Rizzardo di San Bonifacio feleségét, Cunizzát, Ezzelino gróf hűgát. A szöktetés azonban nem csupán szerelmi indíttatású volt. Ezzelino hűga Cunizza 1222-ben kelt egybe Rizzardo di San Bonifacióval. Ezzel egy időben Ezzelino elvette Rizzardo hűgát, Ziliát. Így a két ellenséges uralkodócsalád békét kötött. Ez a békés időszak azonban nem volt hosszú életű, és mikor a helyzet kilátástalanná vált, Ezzelino megkérte Sordellót, szöktesse el hűgát az ellenséges családtól. Sordello szerette Cunizzát, és szerelmük nem csupán irodalmi és költői szinten állt fent. Későbbi trubadúrok<sup>86</sup> írásai is megörökítik ezt, leírva kettőjük szerelmének fizikai síkon történő megvalósulását is. Cunizzához írt versei közül egy sem maradt fent. Viszonyuk nem tartott sokáig, Sordello elszökött az udvarból, és Ponte di Piave közelében, Cenedában szolgált Enrico di Strasso udvarában. Itt beleszeretett az uralkodó lányába, Ottába, akivel titokban összeházasodtak. Trevisoba költöztek, ahol Ezzelinónak volt új birtoka, ám a trubadúr csapongó élete miatt ekkorra már sok bosszúvágyó ellenséggel rendelkezett. Kevéssel 1229 előtt átköltözött Provanszba ahová már híres költőként, és még híresebb udvari emberként<sup>87</sup> és nőcsábászként érkezett. Itt hamar magas társadalmi körök tagja lett, tanácsosként működött a Provanszi gróf mellett. Itáliai életszínvonalához képest itt sokkal magasabb beosztást kapott, melyhez hamar a lovagi rendi címet is megkapta. Rövidebb életrajzírója szerint meg is házasodott. Provence városában élt, ám valószínűleg más városokba is ellátogatott. Ezekben az években Sordello nem csak szerelmes verseket írt, hanem politikai és társadalmi inspirációra született költeményei is voltak. Ezek közül leghíresebb a *Planher vuelh en Blacatz* című műve, melyet 1237 körül írt. A mű azonnali sikerre tett szert.

---

<sup>86</sup> Például Reforsat de Trets, aki költeményében kritizálta Sordellót, amiért a plátói trubadúrszerelm helyett imádott hölgyének szeretőjévé vált.

<sup>87</sup> cortigiano.

Sordello hosszabb ideig Provencében tartózkodott, itt szolgálta Anjou Károlyt, akivel később itáliai hadjáratán is részt vett. Mikor közel 35 évnyi távollét után visszatért Itáliába, fel kellett ismernie, hogy sok régi barátja és ismerőse közül már csak kevesen voltak életben. Nem tudjuk pontosan, mely városokban élt itáliai visszatérése során. Késői éveit Abruzzo-ban töltötte Anjou Károlytól kapott kastélyaiban. 1969-ben utódok nélkül halt meg Itáliában, valószínűleg Abruzzóban, ám halálának pontos helyéről nincsenek pontos adataink.

Sordello fontos szerepet kapott Dante *Isteni Színjátékában*. A valós személy, mitöbb, valós költő Dante művének fontos szereplőjeként is megjelenik A Pugaratórium VI. énekében. A trubadúr alakja eleinte lenéző, megvető és gőgös identitást kapott (*altera, disdegnosa*). Nem kíván segíteni Vergiliusnak és Danténak. Vergilius útbaigazítást kér tőle, ám ő válasz helyett származásukat kérdezte meg.

„Ma vedi là un'anima che, posta  
sola soletta, inverso noi riguarda:  
quella ne 'nsegnerà la via più tosta».  
Venimmo a lei: o anima lombarda,  
come ti stavi altera e disdegnosa  
e nel mover de li occhi onesta e tarda!  
Ella non ci dicea alcuna cosa,  
ma lasciavane gir, solo sguardando  
a guisa di leon quando si posa. ”  
(*Purg.* VI. 58-66.)

„De nézd, egy árny ott szemével kutatja  
lépéseinket, egyes-egymagán,  
ki tán kurtább utunkat megmutatja.”  
S feléje mentünk. Ó, lombárdi árny!  
Lassú szemében gőgje dagadozván  
hogy állt ott, megvetés a homlokán!  
Egy szót se szólt, se költőmhöz, se hozzám;  
menni hagyott, csak szeméit vetette  
ránk, nyugton, mint a pihenő oroszlán. ”  
(*Purg.* VI. 58-66.)

Amint azonban megtudta, hogy Vergilius mantovai származású, azonnal barátságos és segítőkész lett, és ő is bemutatkozott.

„«Mantua...», e l'ombra, tutta in sé romita,  
surse ver' lui del loco ove pria stava,  
dicendo: «O Mantoano, io son Sordello  
de la tua terra!»; e l'un l'altro abbracciava. ”  
(*Purg.* VI. 72-75.)

„«Mantova... » - kezdte költőm; és az árny, ki  
oly zord-csukott volt, amidőn elénk tűnt,  
fölugrott s ajkán szárnyas ige szállt ki:  
«Földid vagyok: Sordello» - mondta szája-  
«ó mantovai!” - s kart repesve tárt ki. ”  
(*Purg.* VI. 71-75.)

Az addig zord Sordello hangulatot váltott, és a teljes zárkózottságot felváltva baráti viszonytal tekintett Vergiliusra. A babitsi fordítás kissé tartózkodóbb, nem fejezi ki egyértelműen, hogy a két költő megölelte egymást, ám az eredeti szövegben a hetvenötödik sor egyértelműen leírja, hogy egyik a másikat, tehát Sordello Vergiliust megölelte. A válaszban nyújtott Mantova szó szintén elcsúszik szerkezetileg a fordításban. Dante szövegében a hetvenegyedik sor kezdő szava, még Babits-nál a hetvenkettediké. A hetvenhatodik sor igen jelentős, a híres Itáliához intézett terzinák következnek: „Ahi, serva Italia”. Babits az eredeti szöveggel azonosan, a hetvenhatodik sorban hozza Itália megszólítását, így a korábbi szerkezeti és tartalmi elcsúszások itt ismét egybeforrnak. Ekkor Sordello még csak azt tudja, hogy Vergilius hozzá hasonlóan Mantovából származik. A VII. énekben folytatják párbeszédüket, melyben kiderül, kit is rejt valójában személye. Vergilius először azt árulja el, hol talált örök helyre, mi a bűne és miért nincs a paradicsomban. Ezzel elárulja, hogy Krisztus születése előtt élt, majd nevét is elárulja.

„Qual è colui che cosa innanzi sé  
 sùbita vede ond'e' si maraviglia,  
 che crede e non, dicendo «Ella è... non è...»,  
 tal parve quelli; e poi chinò le ciglia,  
 e umilmente ritornò ver' lui,  
 e abbracciò là 've 'l minor s'appiglia. ”  
 (*Purg.* VII. 10-15.)

„Mint ki váratlant lát, bámulva boldog,  
 s: "Ő az... nem ő az..." - váltogatva hajtja,  
 egyszerre hívén s nem hívén a dolgot:  
 olyan lesz most amaz! fejét lehajtva  
 szerényen ott öleli, hol a gyermek  
 atyját ölelni szokta, s csüggni rajta. ”  
 (*Purg.* VII. 10-15.)

A fenti idézet mutatja Sordello meglepetését, aki alig tudja elhinni, hogy latin példaképe, Vergilius áll előtte. Mikor sikerül meggyőznie magát Vergilius valódiságáról, nagyrabecsülését és szeretetét egy gyermeki ölelés formájában nyilvánítja ki (Átölelte ott, hová kisgyermek csimpaszkodik). Az eredeti szövegben nincs meg az atyai viszony kifejezése. Az alárendelt, tanítványi – mesteri, vagy példaképi viszonyt viszont határozottan megjeleníti a fenti hasonlat kifejezve, hogy Sordello egy újabb, fiatalabb generációhoz tartozik, aki feltekint Vergiliusra. Ezt nem csak a gyermeki ölelés hasonlata, hanem a trubadúr gyermeki hangon vekengő „Ella é...non é...” hezitálása és örömeinek szinte gyermeki őszinteséggel történő kimutatása is jelzi. Sordello élete során híres volt arról, hogy imádott hölgyeivel gyakran túllépte a plátói szerelem

határait. Dante művében is megjelenik mála a testi kontaktus, gyakrabban és konkrétan, mint más esetekben. A fenti idézetben már másodjára öleli át imádott költőjét, Vergiliust. Ez természetesen nem azonosítható a plátói szerelem fizikai szerelemmé váló átcsapásával, ám mindenképp kiemelendő tény, hogy a fizikai közelség, és az érzelmek fizikai szinten történő kifejezése jellemző a dantei Sordello alakjára is. A trubadúr segíti innentől Dante és Vergilius útját egészen a IX. énekig, ahol találkoznak a kapus angyallal, aki a hét P betűt írja a bűnhődő lelkek homlokára. Mialatt Sordello kíséri költőnket, két hangzó zene is felcsendül a purgatóriumban. Az egyik a *Salve Regina*, a másik pedig a *Te lucis ante terminum*<sup>88</sup>.

Casella Dante *Purgatóriumának II énekében* jelenik meg. Sordello-hoz hasonlóan ő is jelentős szereplője az *Isteni Színjátéknak*. Dante zenész barátjaként van jelen, akivel a költő életében is baráti viszonyban állt. Casella trubadúr életéről nem maradtak fent adataink és egy költeménye sem maradt meg írásos emlékekben. A legpontosabb adatok, amik rendelkezésünkre állnak a dantei leírásból származnak. Kevéssel 1300 tavasza előtt halt meg. Az életrajzi adatok, melyek bolognai tartózkodásra utalnak 1284-1290 között megkérdőjelezendők, semmilyen bizonyíték nincs rá, hogy a dantei Casella alakja lenne a dokumentumokban említett személy, akit egy bizonyos firenzei Scarsella nevű személlyel is azonosítanak. Így a bolognai dokumentumok szereplője lehet Casella vagy Scarsella is.

#### 5. ábra

A következő ábra az *Isteni Színjátékban* szereplő trubadúrokat foglalja össze:

TRUBADÚR	HELYE AZ ISTENI SZÍNJÁTÉKBAN
Folquet de Marseille	<i>Paradicsom IX. ének, Vénusz égböve</i>
Arnaut Daniel	<i>Purgatórium XXVI. 142.</i>
Giraut de Bornel	<i>Purgatórium XXVI.120.</i>
Sordello da Goito	<i>Purgatórium VI. 58.</i>
Casella	<i>Purgatórium II.</i>
Bertran de Born	<i>Pokol XXVIII.134.</i>

<sup>88</sup> A két zenei idézettel részletesen foglalkozok *A Purgatórium zenei szerkezete* című fejezetben.

## A középkor zenei szimbólumrendszere

A középkor egy sajátos kódrendszert működtetett, mely jelen volt a tudományokban, művészetekben, sőt a köznapi életben is. A kódrendszer alapjául az ontoteologikus gondolkodásmód, és az antik görög filozófiai hagyományok szolgáltak. A *musica sacra* ebben a kódrendszerben kiemelt szerepet kapott, mivel általánosan elfogadott volt a zenéhez kapcsolt transzcendencia. Úgy vélték a zene arra is képes, hogy megértessen egy mögöttes vagy rajta kívül eső gondolatot. A leghatásosabb szimbólumot a korai keresztény írók fogalmazták meg, akik úgy gondolták, hogy a zene (valamint a többi művészet) egységbe rendezett mintái, a rend hatalmas szimfóniájának részét képezik; ezt a szimfóniát pedig Isten alkotta és játsza”<sup>89</sup>. Kommunikációs eszközként működött transzcendens és humana között. Így maga a zene a transzcendencia megjelenését jelentette a földön. Ebből adódóan a középkori zeneszerzők ügyeltek arra, hogy a zene minden összetevője képviselje a teológiát. „A középkori klerikus...a zeneelméletet zenében feloldott teológiának tartja, vagyis a zeneelmélet az ő számára az elsődlegesen nem evilági igazságokat példázza, mutatja be a saját területén.”<sup>90</sup> A középkori zeneelmélet fontos része, a *menzurális notáció* ritmikai osztása is képviselte a teológiát. *Tempus perfect* volt a hármas, illetve kilences alaplüktetés, és *prolatio perfect* az alaplüktetés hármas osztása. *Tempus imperfect* a páros alaplüktetés, *prolatio imperfect* a páros osztás. A hármas és kilences *tempust* és *prolatiót* nevezték tökéletesnek, a Szentháromságra utalva, pontosabban megjelenítve azt. „A modális ritmus hármas tagolódása nem jelképe a Szentháromságnak, hanem közvetlenül megjeleníti azt, mint ahogy a középkori templomban 'Isten városa', illetve az égi Jeruzsálem nem hasonlatként jelenik meg, hanem minden egyes templom esetében ténylegesen újra felépítik azt.”<sup>91</sup> A zene összhangban állt a

---

<sup>89</sup> Andrew Wilson-Dickson: *Fejezetek a kereszténység zenéjéből*, ford. Reviczky Béla, Gemini Budapest Kiadó, Budapest, 1998, p. 10.

<sup>90</sup> Peter Gülke: *Szerzetesek, polgárok, trubadúrok*, ford.: Szigeti Kilián, Rác Judit, Zeneműkiadó, Budapest, 1979, p. 97.

<sup>91</sup> *Ibid*: p. 99.

püthagorászi gondolatmenettel, miszerint a zenét „egymáshoz irányított struktúrák alapján építették fel, akár tudatában volt a zeneszerző a formulának, akár nem.”<sup>92</sup>

Nemcsak a zeneelméleti fogalmak álltak szoros kapcsolatban a teológiával, hanem bizonyos hangszerek is. A citera többször szerepel a *Bibliában*, például a XXXIII. zsoltár második sorában: „Confitemini Domino in cithara, in psalterio decem chordarum psallite illi.”<sup>93</sup> Az *Isteni Színjátékban* is megtalálható ez a hangszer (*Par. XX. canto*). Aquinói Szent Tamás mestere, Albertus Magnus számára a citera (cetra) anagogikus értelmet kapott. A citera fáját Krisztus keresztjének tekintette, a húrokat pedig a szentek testének, s a húrok megfeszítését a test sanyargatásával azonosította. A citerának nem ez az egyetlen anagogikus jelentés magyarázata. Mintegy 450 évvel előtte a középkori misztikus, Hrabanus Maurus, az első klastromi könyvtár és iskola alapítója számára a citera háromszög alakja miatt jelentette a Szentháromságot, valamint 24 húrja miatt - melyek a 24 dogmát jelenítik meg – az Egyházat. Ez a kódrendszer a középkori gondolkodók számára több volt egy egyszerű jelképrendszernél. „A *Commedia* a világnak nem a magyarázatát adja, hanem magát a látomásban feltárulkozó igazi és teljes valóságot. A megismerő és feltáró dantei tudat nem szűkül le egyik alkotmányára a filozófiára, itt az egész helyébe nem lép a rész. A látomás, a szabad képzeltségben fogant egész nem csonkítja meg önmagát. A mű formáját az a szándék határozza meg, hogy az égi 'lenyomata' legyen, így sohasem használ önkényes és csak nagyon ritkán konvencionális jeleket.”<sup>94</sup> Dante a zenei szimbólumokat is ennek megfelelően alkalmazta. A középkori keresztények „úgy vélték, hogy az asztronómiát és a zenét kibogozhatatlanul összeköti az, hogy mindkettő számokon alapul.”<sup>95</sup> A számok nagy szereppel bírtak a középkori (zenei) gondolkodásmódban. A számszimbolika alaptörvényeit Püthagorász fejtette ki, és Martianus capella és Szent Ágoston közvetítésével jutottak el a középkori gondolkodókhoz. A zene szerkezetében jelen levő számokat összekapcsolták az asztronómia

---

<sup>92</sup> Reynolds: p. 215.

<sup>93</sup> Citerával dicsérjétek az Urat, tízhúrú pszaltéiummal (a hárfá elődje) énekeljétek neki.

<sup>94</sup> Pál: „Silány időből az örökkévalóba”, p.89.

<sup>95</sup> Wilson-Dickson: p. 38.

tudományával, ahol közös nevezőül a számok szolgáltak, az asztronómia pedig összefügg az asztrológia tudományával. „A számmisztikán alapuló szerkezetek nemcsak Dantét, de kortársait is elbűvölték. ... A műalkotások elkészítéséhez nélkülözhetetlen volt a számszimbolika, hiszen ez biztosította a részek megfelelő viszonyát az egészhez.”<sup>96</sup> Dante jól ismerte ezen tudományokat is. Műveiben hivatkozott rájuk. Helymeghatározásokat, dátumokat sokszor írt le a bolygók állásával. „Nem csupán a szűken vett filozófiai diszciplínákat tanulmányozta, de otthonosan mozgott a teológia, a csillagászat elméleti kérdésköreiben is.”<sup>97</sup> Az *Isteni Színjáték* szerkezete is a fenti alapelvek szerint épül fel, és a műben bőséges példáját találjuk a számok szimbolikus alkalmazásának. A *Paradicsom* zenei komponenseinek elemzésében a számszimbolika szempontjait is figyelembe vettem. A számszimbolika gyakorlati alkalmazásában (a 'misztikus összeadásban') Csőry Barbara tanulmányát<sup>98</sup> vettem alapul, emelett értelmezéséhez felhasználtam Bán Imre, Barbara Reynolds írásait<sup>99</sup>.

---

<sup>96</sup> Reynolds: p. 58.

<sup>97</sup> Szabó: *Dante életbölcselete*, p. 37.

<sup>98</sup> Csőry: op. cit.

<sup>99</sup> Bán Imre: *Dante-tanulmányok*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1988; Reynolds: op.cit.

## IV. ZENEISÉG A HÁROM CANTICÁBAN

A *Pokol* hangjai - A Dolce sinfonia ellenpontja - Lamento doloroso

Lehetséges a pokol kapcsán zeneiségről beszélni? A paradicsomi énekekből és a purgatóriumban megszólaló zsoltárokból kiindulva jogosan merül fel a kérdés, jelen van-e a zeneiség a pokolban is, és ha igen, milyen szerepet tölt be? Kutatásaim eredményeképp megállapítottam, hogy az *Isteni Színjáték* első canticájában is fellelhető a zene korábban említett szintjei közül kettő. A szöveg szintjén megjelenő zene, például hangszerek szerepeltetése metaforaként vagy hasonlatokban, valamint a pokolban megszólaló hangok, melyek nem egyszerű beszédhangok. A Dante által leírt hangpercepcióból egyértelművé válik, hogy ezeknek a hangoknak is kiemelt szerepe van a dantei "pokoli vízió" megjelenítésében. Az *Isteni Színjáték* zeneiségének vizsgálata során a *Pokolban* található zenei elemek mintegy ellenpontként, negatív, torz változataiként értelmezendők a *Paradicsom* és *Purgatórium* zenei komponenseinek, a kakofónia jellemzi őket. Az Arnold Schoenberg által meghatározott zene definíciója szerint a pokol hangjai is a zene kategóriájába sorolhatóak. Schönberg egyenjogúsította a disszonanciát a konszonancia és harmónia mellett a zene fogalmán belül<sup>100</sup>. Ez az egyenértékűség nem mond ellent a középkori gondolkodók meghatározásának, akik platóni mintára a zene tudományát a mérhető egységek tudományai közé sorolták. „Ami mérhető volt, azt tanulmányozták: absztrakt hangrelációkat (mi ezt hangközöknek hívjuk) és absztrakt hosszúsági relációkat (mi ezt ritmusnak hívjuk, mely mértékekbe van rendezve). Azzal, hogy lecsökkentették a zenét absztrakt számokra, hangsúlyozták, mi az, ami igazán „valódi” összetevője a zenének.”<sup>101</sup> Amivel a pokolban megszólaló zenék nem rendelkeznek, az a harmónia. Ahogy a szerelemnek és szeretetnek is csak torz verziója van jelen a pokolban, úgy a zenének is harmonikus megjelenése helyett disszharmonikus hangzása van jelen.

---

<sup>100</sup> Arnold Schoenberg: *A zeneszerzés alapjai*, Editio Musica Budapest, Budapest, 2014, pp. 78-93.

<sup>101</sup> Taruskin: p. 121.

„ove udirai le disperate strida,  
vedrai li antichi spiriti dolenti,  
ch'a la seconda morte ciascun grida;”  
(*Inf.*, I, 115-117)

„hol elszorúlsz majd anyi szenvedésen,  
láltán a sok keserves antik árnyak  
s az új halált kívánó bús nyögésen”  
(*Pokol*, I, 115-117)

Vergilius leírja, hová vezet a későbbiekben Dantét, s a pokol bemutatását akusztikai leírással kezdi. A terzina első és harmadik sorában is az akusztikus elemek a dominánsak, még középső sor a vizuális leírás részét képezi. A „strida” és „grida” rímelését erősíti a kemény mássalhangzók együtthangzása mellett jelentésbeli és szófaji rímelésük is. A „disperate strida” kifejezés reménytelen csikorgást jelent, a „ciascun grida” jelentése pedig mindenki kiáltozik, sikít.

„Quivi sospiri, pianti e alti guai  
risonavan per l'aere senza stelle,”  
(*Inf.*, III. 22-23.)

„Itt sóhajok, sírás, és csikorogva  
száz zaj hangzott a csillagtalan éjen”  
(*Pokol*, III. 22-23.)

A *Pokol* III. énekében Dante első helyszíni auditív tapasztalását írja le. Sójajok, sírás és más jajgatás. Most hallja először az örök szenvedés hangjait, melyekre Vergilius az I. ének végén készítette fel. A hangzás hangos, erőteljes, a tomboló szenvedés hangja, mely a térbeli dimenzióban tág távlatokat foglal magába a beszélő (Dante) és a csillagtalan éj között. A pokoli hangok a pokol tornácaig egy egyenletes crescendóval haladnak előre, csúcspontjukat a Negyedik ének első terzinájában érik el:

„Rupemi l'alto sonno ne la testa  
un grave truono, sì ch'io mi riscossi  
come persona ch'è per forza desta;”  
(*Inf.* IV. 1-3.)

„Mély álom durván szakította széjjel  
egy súlyos dörgés, úgy, hogy fölütődtem,  
mint akit erővel felráznak éjjel:”  
(*Pokol*, IV. 1-3.)

Dantét álmából egy hangos dörgés (súlyos dörgés) riasztja fel. Az akusztikus élményt úgy írja le a költő, mintha fejbe vágták volna valami súlyos tárggyal, ám jelen esetben a tárgy szerepét a hang tölti be. A kopár helyszín leírásánál a hang eredete, a dörgés egy természeti jelenségtől származik, személytelen. Ám néhány sorral később a 9. sorban Dante felfedi, hogy ez a dörgés a szenvedő lelkek jajgatásának együttes megszólalása:

„che 'ntrono accoglie d'infiniti guai.”

„mely dörgéssé gyűjté a jajt körültem.”

Az első akusztikai csúcspont, a súlyos dörgés elérése után egy hangerőbeli visszaesés van jelen. A pokol tornácán található tömeg hangját felváltják az első körben szenvedő lelkek hangjai. A súlyos hangzást, mely „fejbevág” felváltja egy légiesebb hangulat, mely a levegőt megrezgeti. Az akusztikus elemek itt a *Pokol*ban egy éles ellentétet jelenítenek meg. A hangos, súlyos szenvedés és a halk szenvedés közti ellentétet.

„Quivi, secondo che per ascoltare,  
non avea pianto mai che di sospiri,  
che l'aura eterna facevan tremare;”  
(Inf. IV. 25-27.)

„Hiába volt itt hallgatózni többé:  
nem sirt hangos nyögés, csak gyenge  
sóhaj reszketteté a levegőt örökké.  
Kín nélküli fájdalom, csendes óhaj.”  
(*Pokol*, IV. 25-28.)

Még a harmadik énekben a hangos, tág teret elfoglaló hangok voltak jelen, addig a IV. énekben a pokol első körébe belépve a halk szenvedés feszített hangjai hallhatók. Sírás már nem hallatszott, csak sóhajok reszkettek az örök légben. A csendes szenvedés feszültségét érezni, melyben a feladás is megmutatkozik. Olyan csendes szenvedést idéz ez a hang, mely a hangos sírás utáni kimerült szenvedő feladottságát, reményvesztettségét és fáradtságát sugallja, valamint az elfojtott, visszatartott hangok feszültségét egyben fejezi ki.

A *Pokol* legzeneibb éneke

„Or incomincian le dolenti note  
a farmisi sentire; or son venuto  
là dove molto pianto mi percuote.  
Io venni in loco d'ogne luce muto,  
che muggia come fa mar per tempesta,  
se da contrari venti è combattuto. ”  
(Inferno V. 25-29.)

„Most kezdődött a mélységből kitörvén  
hallani jajgatás; oly helyhez értem,  
hol ezer hang sírt, a fület gyötörvén.  
Most minden fénytől néma helyhez értem,  
mely, mint a tenger a viharba', zúgott,  
mint tenger, zúgott, ellenséges szélben. ”  
(*Pokol* V. 25-29.)

Az V. énekben Dante belép a *Pokol* második körébe. A *canto* címe A szerelem halottai, itt ismeri meg a költő Paolo és Francesca történetét. A szenvedő lelkek

forgószelemben keringenek. A „dolenti note” – fájdalmas hangok és a „molto pianto” – sok sírás ugyan örökké tartó szenvedést fejeznek ki, ám a szavak szintjén ezzel egy időben egyfajta líraiságot is hordoznak magukban, melyet a lágy magánhangzók idéznek elő. A „luce muto”, „fénytől néma” szinesztézia szintén az ének zenei jellegét erősíti. Michele Barbi kiemeli Dante együttérzését a pár iránt, és rávilágít a tényre, hogy a költő csak Francescát kéri meg, hogy beszéljen, mivel a nőnek eredetéből fakadóan könnyebb megbocsátani az elcsábulás bűnét. A végzetszerű szerelmet, melynek halál volt a büntetése<sup>102</sup>. Dante együttérzése a babitsi fordításban nem szerepel, ám az eredeti szövegben jelentős szerepet tölt be. Szabó Tibor szintén felhívja a figyelmet a szó jelentőségére a VI. énekben: „könyörület”, a „részvét” kifejezés annyira evidens, hogy a pokol rákövetkező, VI. énekének első terzinájában megismétli: „la pietà de' due cognati”, Babits fordításában: „a részvét ájulásig megigézett”<sup>103</sup>. Paolo és Francesca története a legtöbbet megzenésített történet az *Isteni Színjáték* zenei fortunájában. A pokolban is megmaradó szerelem számos zeneszerzőt megihletett. Szintén Michele Barbi írja Paolo és Francesca szerelméről, hogy az a tény, hogy a halálon túl is megmaradt szerelmük a sok megaláztatás ellenére is, mutatja, mennyire erős ez a fajta szerelem, mekkora hatalma van, valamint azt is mutatja, milyen nehéz lenne ellenállni neki.<sup>104</sup>

„E l' duca mio a lui: «Perché pur gride? »” „«Mit zúgsz? Nincs szavad útja végzetéhez»”  
(Inferno V. 21.) (Pokol V. 22.)

Mínosz, a pokol kapujának őrzője. Az ő hangát írja le Vergilius a fenti szavakkal. Kiáltozás, rikoltozás szerepel az eredeti szövegben, melynek jelenését a babitsi fordítás kissé lágyítja „Mit zúgsz” kifejezésével. „Minósz a dantei szinkretizmus Vergilius után második erőteljesen egyénített teremtménye. Kréta igazságos királyát már a görög mitológiában apja, Zeusz főisten az alvilág bírójává tette. Dante keresztény eposzában megőrzi antik funkcióját, de megváltoztatja testi

---

<sup>102</sup> Michele Barbi: *Con Dante e coi suoi interpreti*, Felice le Monnier, Firenze 1940, p. 139.

<sup>103</sup> Szabó Tibor: *Dante életbölcsélete*, p.103.

<sup>104</sup> Barbi: p. 139.

mivoltában: pokolszörnyet csinál belőle.”<sup>105</sup> Mínosz hangja is része a pokoli vízió kiáltásának. Karakteréhez illően torz hangon szólal meg.

„E come i gru van cantando lor lai,  
faccendo in aere di sé lunga riga,  
così vid'io venir, traendo guai, ”  
(Inferno V. 46-48.)

„S mint búsan szólva szállnak őszi darvak  
légben magukból hosszú sort kötözvén:  
úgy sírtak itt ez árnyak únt siralmat, ”  
(*Pokol* V. 46-48.)

Ahogy közelít a lelkek forgószele Danéhoz és Vergiliushoz, a hangvétel is egyre líraibbá válik, egy bús ének hangulatát idézve. A terzina moderált hangerejű, lassú tempójú. Zenei metafora a „gru van cantando” - a darvak dalolva szállnak, mely helyetta magyar fordításba „búsan szólva” került be, elvesztve a kifejezés zenei mivoltát, ám megtartva a belső rímet és szótagszámot.

„Cerbero, fiera crudele e diversa,  
con tre gole caninamente latra  
sopra la gente che quivi è sommersa. ”  
(Inferno, VI, 13-15.)

„Cerberusz, egy kegyetlen, cifra állat  
ugat három fejével kutyamódra  
a népre amely nyakig vízben áll ott. ”  
(*Pokol* VI. 13-15.)

Cerberusz kutya alakjában három fejével marcangolja a szenvedő lelkeket. Hangja dühös ugatás, üvöltés, tombolás („caninamente latra”). A hangerő ismét hangos, szélsőséges, félelmet keltő. A lelkek szenvedésének hangjai kiáltások. A 19. sorban Dante leírja: „Ular li fa la pioggia come cani”; „S ebekként őket nyögeti a zápor.” A szenvedő és a szenvedtető részéről is erőteljes hangok nyilvánulnak meg. Három, kutya módjára üvöltő fej, és itt a szenvedő lelkek hangjait is kutyákhoz hasonlítja a költő.

„de lo demonio Cerbero, che 'ntrona  
l'anime sì, ch'esser vorrebbe sorde. ”  
(Inferno, VI, 32-33.)

„Cerberusz ördögé, ki úgy bezugja  
a lelkeket, hogy vágyuk a süketség. ”  
(*Pokol* VI. 32-33.)

A VI. énekben olyan elviselhetetlenek a hanghatások, mindenek előtt Cerberusz hangjai, hogy a süketség egy vágyott állapottá emelkedik. A szenvedő lelkek itt nem csak bűneik büntetését töltik, hanem a hangok is büntetik őket. Ha bűneik

---

<sup>105</sup> Madarász: Költők legmagasabbja, p.54.

enyhébbek lettek volna és a purgatóriumba kerültek volna, ott a X. tornácon énekelnének, és megtisztulnának.

„E 'l duca disse a me: «Più non si desta  
di qua dal suon de l'angelica tromba,  
quando verrà la nimica podesta:  
ciascun rivederà la trista tomba,  
ripiglierà sua carne e sua figura,  
udirà quel ch'in eterno rimbomba»”  
(Inferno, VI, 94-99.)

„S vezérem szól: «Ezt többé föl se kelti,  
csak egykor majd az angyal trombitája,  
mely a Zord Úr jöttét harsogva jelzi.  
Mindnyáját akkor sírja visszavárja  
felszedni újra húsát és alakját  
s hallgatni az Örök Zugó szavára. »”  
(*Pokol* VI. 94-99.)

Az első hangszer, mely megjelenik a szavak szintjén a *Pokol*ban a trombita. Az angyal trombitája, mely az utolsó ítélet napját jelzi. A „tromba” – „tomba” – „rimbomba” az a-b-a-b-c-b rímképletben a b tagot képviseli. A két terzina tartalmi lényege is kiemelést kap a rímelés által, megfestve az „eterno rimbomba”, „örökké visszhangzik” visszatérését. A trombita hallatára vissza kell térniük a sírba. Eredeti nyelvben ezt jól érzékelteti a „tromba” és „tomba” szavak közti csupán egy betűs bővülés. A trombita már az antik időkben is jelzőhangszerként volt számon tartva. Csata kezdetét jelezte, királyi udvartartásokban jeles vendég érkezésekor a kapunyitást. Itt viszont a sírba való visszatérést, az újra testet öltést jelenti, és egyben a szenvedés újrakezdését is, hallgatva („udirà”) az örök zajt, bömbölést („eterno rimbomba”).

„Così tornavan per lo cerchio tetro  
da ogne mano a l'opposito punto,  
gridandosi anche loro ontoso metro;”  
(Inferno, VII, 31-33.)

„S az éjnek e forgást befedte sátra  
s csapódtak jobbról balra, balról jobbra,  
egyre csak szégyendalukat kiáltva.”  
(*Pokol*, VII, 31-33.)

A babitsi fordítás itt soraiban kissé elcsúszik, ám ez az eltérés csak az idősíkon mutatkozik meg, a jelentés teljes. A *Pokol* negyedik tornácát érte itt el Dante, ahol a fősvények szenvednek. A szenvedésük kíséretékepp „szégyendalukat” kántálják, az eredeti szöveg szerint kiáltozzák. Az „onosto metro” –t Dante idézi a szenvedő lelkektől: „Perché tieni? Perché burli?” - Miért kuporgatsz? Miért vagy tékozló? Ezzel utalnak szenvedésük eredetére. A purgatóriumban tisztuló lelkek a földi hibájuktól megtisztító zsoltárokat éneklük, ám a pokolban csak

szenvadásük okát megnevező bűnöket kántálják, hiszen itt nincs jelen progresszivitás, helyzetük örök, megváltoztathatatlan.

„Quivi il lasciammo, che più non ne narro; ma ne l'orecchie mi percosse un duolo, per ch'io avante l'occhio intento sbarro.” (Inferno, VIII, 64-66.)	„S ott hagytuk: többet róla nem mesélek. De fülem most egyszerre jajszavat hall, s szemem tágulva a homályba mélyed.” ( <i>Pokol</i> , VIII, 64-66.)
---	---

Dante Argenti Filippót hagyta ott, kivel előzőleg beszélt. A helyszín: Dis városa előtt, A költő itt Dis városának hangjait hallja meg először: „ne l'orecchie mi percosse un duolo” – fülembe fájdalom árad. Ezután néz Dante a hang forrásának irányába, ahol megpillantja Dis városát a mélyben, melyet a pokol eddigi tornácai körülvesznek.

„venimmo in parte dove il nocchier forte «Usciteci», gridò: «qui è l'intrata».” (Inferno, VIII, 64-66.)	„aztán egyszer megáll hajónk. «Kiszállni! Itt a bejárás!» – mondja kalaúzunk. ( <i>Pokol</i> , VIII, 64-66.)
---	--

Itt a babitsi fordítás csak a felkiáltójellel érzékelteti a hangerőt és beszédstílust, melyet az eredeti szöveg szavakkal is kifejez. A hajó vezetője „Usciteci” – szálljatok ki! „forte gridò” – hangosan kiáltotta/üvöltötte.

„Pensa, lettor, se io mi sconfortai nel suon de le parole maladette, ché non credetti ritornarci mai.” (Inferno, VIII, 94-96.)	„Gondold el olvasó, hogy összefagy a vér az ilyen átkozott beszédőtől: nem volt reményem visszatérni nagy.” ( <i>Pokol</i> , VIII, 94-96.)
---	---

Itt Dante kitekint olvasói felé, külön felhívva figyelmüket arra, milyen ijesztő és borzalmas volt az „átkozott beszéd hangzása”. A jelentős helyszín igen hangsúlyos akkusztikus kiemelést is kap, majd a költő részletezi a *Pokol* VIII. énekének 65. sorában említett „jajszavakat”, melyek Dis városából szűrődtek ki a távolból, s melyekhez Dante most térben közelebb került.

„«Tusifón è nel mezzo»; e tacque a tanto. Con l'unghie si fendea ciascuna il petto; battiansi a palme e gridavan sì alto, ch'i mi strinsi al poeta per sospetto.” (Inferno, IX, 48-51.)	„«középen» – végzé –«Tizifoné áll itt.» Mellét hasítá mindenik, körömmel és tenyérrel csapkodta, kiabálván, hogy költőmhöz simultam, félelemmel.” ( <i>Pokol</i> , IX, 48-51.)
---	--

Az erinnüszek láttán és hallatán – „gridavan sì alto” – Dante ijedtében Vergiliushoz közelebb állt. Az erinnüszek magas hangon (alto) kiáltoztak, mely hang karakterükhöz illő. A görög mitológia szerint dühös istenekről van szó, vagy olyan istenekről, akik átveszik az irányítást a kiválasztott egyén tettei felett, bűnös cselekedetek elkövetésébe hajszolva áldozatukat. Vergilius eltakarta Dante szemét, hogy ne kerüljön a gonosz teremtmények hatása alá, ám éles hangjukat hallotta a költő, és az olvasó számára is leírta. A „tacque” szó, Tizifone hallgatásának leírása után a magas rikoltás még szembetűnőbb. A csend és hangos hang ellentétében a rikító hang, a veszély élesebben kiemelkedik.

„E già venìa su per le torbide onde  
un fracasso d'un suon, pien di spavento,  
per cui tremavano amendue le sponde,  
non altrimenti fatto che d'un vento  
impetuoso per li avversi ardori,  
che fier la selva e sanz' alcun rattento.”  
(Inferno, IX, 64-69.)

„Most a zavaros habokon keresztül  
iszonnyal teljes hang dörgése hallik,  
hogy mind a két part tőle összerezdül.  
Mint mikor hirtelen szél felmorajlik  
az ellenséges forróságon át,  
üti az erdőt, fékevesztve zajlik.”  
(Inferno, IX, 64-69.)

A Gorgó közeledése félelmetes hangokat idéz elő. Az eredeti szöveget a babitsi fordítás is teljesértékűen fejezi ki. A hanghatást Dante egy hasonlattal erősíti, melyben a hallható hangot a forró levegőből támadó viharos szél keletkezéséhez hasonlítja, mely erdőket pusztít. Az előző magas hangmagasságnak ellentéte ez a mélyről jövő morajlásszerű dörgés.

„Tutti li lor coperchi eran sospesi,  
e fuor n'uscivan sí duri lamenti  
che ben parean di miseri e d'offesi.”  
(Inferno, IX, 121-123.)

„Födele mindenikről leemelve  
és vad kesergés zengvén mindenikből,  
látszott, mily kínnal lehet öble telve.”  
(*Pokol*, IX, 121-123.)

A lángható sírokban szenvedő lelkek hangjai: „sí duri lamenti”, oly keserves sírás, mely hallatán Dante számára világos volt, mennyire szenvednek. A költő nem lát bele a sírokba, ám a kiáramló keserves hangokból következtet a nyitott fedelű sírok mélyében rejlő „miseri” és „offesi”, nyomorúság és bántalmak jelenlétére.

„E io: «Maestro, quai son quelle genti  
che, seppellite dentro da quell' arche,  
si fan sentir coi sospiri dolenti?».”  
(Inferno, IX, 124-126.)

„«Mester» - szóltam most én kérdezve -  
«kikből áll e nép, melyet e sírok temetnek,  
s melynek fájó nyögése lelkemig tör?» ”  
(*Pokol*, IX, 121-123.)

A sírokban rejlő lelkek hangjait Dante a következő mondatban fájdalmas sóhajokként írja le („sospiri dolenti”). Így a sírokban szenvedők hangjai: keserves sírás és fájdalmas sóhajok. A hangok dinamikája halkabb, mint a kiáltozó, ordító szenvedés hangjainak. Ez a halkabb jellegű szenvedés a *Pokol* IV. énekének 25-27. soraival mutat dinamikai hasonlóságot, mely sorok a pokol leghalkabb szenvedését jelenítik meg. A következő idézet a *Pokol* egyetlen konzonáns akusztikus eleme, az egyetlen utalás a *musica sacrára*. Kiemelendő, hogy nem szólal itt meg az ének, csak a *paradicsomi* helyszínt idézi fel.

„Tal si partì da cantare alleluia  
che mi commise quest' officio novo: ”  
(Inf. XII. 88-89.)

„Valaki megvált az allelujától,  
hogy engem ez új kültetésbe tégyen. ”  
(Inf. XII. 88-89.)

Akkor hangzik el ez a mondat Vergilius szájából, mikor a forró vérpatak melletti kentaúrok észreveszik, hogy Dante lába alatt gurulnak a kövek, tehát még élő ember, nem csak lélek. Az ő dolguk, hogy a szenvedő lelkeket a forró vérpatakban tartsák nyilaikkal. Vergilius elmagyarázza nekik, hogy Dantét ő kíséri a pokolban, és erre egy égi lény kérte meg, aki abba hagyta az alleluja éneklését arra az időre, mikor felkérte őt. Az égi lény Beatrice, aki az angyalok karában énekel örök helyzetét tekintve.

„Or ci movemmo con la scorta fida  
lungo la proda del bollor vermiglio,  
dove i bolliti facieno alte strida. ”  
(Inf., XII, 100-102)

„És így követtük biztos vezetőnket,  
a forró vörös folyót megkerülve,  
ahol a vérben fővők messze bőgtek. ”  
(*Pokol*, XII, 100-102)

Az előző sötét, halk, szűk és mély térbe (sír) beszorított szenvedés után a forró vérpatakban ennek ellentéte jelenik meg. Az itt szenvedő lelkek hangjai „alte strida”, magas sikolyok. A babitsi fordítás a teret is kitágítja („messze bőgtek”),

még a dantei szöveg az „alte” szóval csak utalhat térbeli magasságra is a kifejezendő hangbeli magassággal egy időben.

„Quivi si piangono li spietati danni; ”  
(Inf., XII, 106.)

„A gyötrő itten meggyötörve bajmog. ”  
(*Pokol*, XII, 106.)

A fent idézett mondat: „piangono li spietati danni” – sírnak a szenvedők, kik könyörületben nem bízhatnak, örökké a forró vérben kell szenvedniük. A mondat helyszínén szenvedő lelkek szemöldökig merülnek a forró vérben.

Elevenliget:

A *Pokol* VII. körének második alkörében az önmagukkal szemben erőszakot elkövetők szenvednek. A helyszínen kopár fák vannak, melyeken „rút Hárpiák” fészkelnek.

„fanno lamenti in su li alberi strani. ”  
(Inf., XIII, 16.)

„jajgatva lakják a sok furcsa tuskét. ”  
(*Pokol*, XIII, 16.)

Hangjuk, „lamentí”, a pokol örök helyszínének állandó hangjait képviseli. Az Elevenligetben fontos szerepet tölt be a percipiálás sorrendisége. Dante először hallja az itt szenvedő lelkek hangjait, ám nem látja őket. Később hallja beszédhangjukat, és látja emberi vérüket a fa törzséből kibuggyanni.

„Io sentia d'ogne parte trarre guai,  
e non vedea persona che 'l facesse;  
per ch'io tutto smarrito m'arrestai. ”  
(Inf., XIII, 22-24.)

„Ezer sóhajt hallottam és sikolyt ott,  
de kitől jönne, nem volt senkisésem  
és megálltam, nem tudva, ki sikoltott. ”  
(*Pokol*, XIII, 22-24.)

A hangok minden irányból érkeznek a költőhöz, ám azt hiszi, a fák közé bújt lelkekből jönnek. Ahogy letör egy gallyat, látja, amint „szó és vér” egyszerre jelenik meg.

„Come d'un stizzo verde ch'arso sia  
da l'un de'capi, che da l'altro geme  
e cigola per vento che va via,

„Mint zöld ág, melynek vége lobbot vetne,  
másik vége forrva kezdene nyögni  
s kitörő bugyboréktól sisteregne:

si` de la scheggia rotta usciva insieme  
parole e sangue; ond'io lasciai la cima  
cadere, e stetti come l'uom che teme. ”  
(Inf., XIII, 40-45.)

úgy szó és vér innét egyszerre jött ki,  
és én megálltam, a galyat leejtvén,  
mint kinek szívét döbbenete gyötri. ”  
(*Pokol*, XIII, 40-45.)

A fatörzs szavai, melyet Dante hallott kiáltások (gridò) voltak: „e 'l tronco suo gridò: «Perché mi schiante?» (S a törzs így kiáltott: miért törted le?). A költő ekkor realizálta, hogy az eddig egyszerű növényeknek vélt fák itt élő emberek voltak. A vér kibuggyanása is hanggal jár (cigoa – csikorog).

„Noi eravamo ancora al tronco attesi,  
credendo ch'altro ne volesse dire,  
quando noi fummo d'un romor sorpresi, ”  
(Inferno, XIII, 109-111.)

„Hallgattuk még, amit a törzs sugott,  
vélvén, hogy még több szó is benne lappang,  
midőn fülünkbe hangos zaj jutott, ”  
(*Pokol*, XIII, 109-111.)

Ahogy Dante a fára figyelt, váratlan hangra lett figyelmes. A következő cselekménysor hangjával került bevezetésre, majd a vizuális prezentáció következett. Két meztelen alakot látott, testükön marás és harapásnyomok, akik mint vadászatban a vad, menekültek. Végül a kutyák elkapták, és szétmarcangolták őket<sup>106</sup>. A menekülés során törték az Elevenliget fáinak ágait.

„disse: «Chi fosti, che per tante punte  
soffi con sangue doloroso sermo?».”  
(Inferno, XIII, 137-138.)

„kérdé: «Ki voltál, kinek annyi sebből  
fájó beszéded vérrel így szívárogo?» ”  
(*Pokol*, XIII, 137-138.)

A fenti idézetben Vergilius intéz kérdést egy bokorhoz. Itt is fontos exempluma található a vér (sangue) és fájdalmas szó (doloroso sermo) egyidejű megjelenésének.

„Gia` era in loco onde s'udia 'l rimbombo  
de l'acqua che cadea ne l'altro giro,  
simile a quel che l'arnie fanno rombo, ”  
(Inf. XVI, 1-3)

„Oly helyen voltunk, hol már zaja hallik  
a tulsó körben hulló nagy vizárnak:  
olyan zaj, mint a méhkas hogyha zajlik, ”  
(*Pokol*, XVI, 1-3.)

---

<sup>106</sup> Ezt a „caccia infernale” –t Sandro Botticelli négy festményben örökítette meg Nastagio degli Onesti, ravennai nemes történetével.

A pokol VII. és VIII. tornáca között Geryon, a hatalmas szörny szállítja a lelkeket. A vízből emelkedik ki, ennek a víznek hangját hallja itt Dante. A VIII. tornác jóval mélyebben van, így a víz nagy utat tesz meg, vízeséshez hasonló hangot adva. A hangutánzó szó (rimbombo) és a főként mély magánhangzók (rimbombo, cadea, altro, rombo, fanno) akusztikusan is megjelenítik a mélység érzetét.

„così, giù d'una ripa discoscesa,  
trovammo risonar quell'acqua tinta,  
sì che 'n poc'ora avria l'orecchia offesa.”  
(Inf., XVI, 103-105)

„itt épúgy zúgva, hirtelen alászáll  
a sötét ár egy roppant szakadékon:  
hogy sokáig hallván, süketre válnál.”  
(*Pokol*, XVI, 103-105)

Ez a mély hang egy erőteljes hangerővel társul, melyre Dante a 105. sorban utal. Sérti a fület. Itt is olyan példája van jelen a szenvedések, melyet az akusztikus inger generál. A hang fület sértő fizikai fájdalomként manifesztálódik, hasonlóan a Pokol VI. énekében leírt kutyaüvöltés szerű hangokhoz, melyek hallatán a szenvedők vágnak a süketségre, mivel az könnyebben elviselhető lenne, mint ezek a sértő hangok.

„lo sentia già da la man destra il gorgo  
far sotto noi un orribile scrocio,  
per che con li occhi 'n giù la testa sporgo.  
Allor fu' io piu' timido a lo stoscio,  
pero' ch'i' vidi fuochi e senti' pianti;  
ond'io tremando tutto mi raccoscio.”  
(Inf., XVII, 118-123)

„És hallom már, hogy balról, mint esésre  
tóduló víz, alattam zúg az örvény,  
s fejemet szemmel kidugom lesésre.  
Most borzadok csak! A mélyből kitörvén  
lángok villannak s sírás hangja hallszik:  
remegek összekuporodva görbén.”  
(*Pokol*, XVII, 118-123.)

Ahogy közelednek Gerüón hátán Rondbugyrod felé, Dante leírja a vízzuhatag hangjának irányát is. Balról érkezik a hang, s a következő helyszín már alattuk van. Az auditív érzékelés után következik a vizuális érzékelés, majd mikor meglátja Dante a helyszínt, azzal egy időben újabb hangokat is hall, az itt szenvedők sírását.

Rondabugyrod:

„Quindi sentimmo gente che si nicchia

„És ide már azoknak zaja száll át,

ne l'altra bolgia e che col muso scuffa,  
e se' medesma con le palme picchia. ”  
(Inf., XVIII, 103-105.)

akik a második bugyorban orron  
szuszognak s körmüket husukba vájják.  
Kérges penész ült itt a parti ormon,  
mert a bugyornak gőze lecsapódott  
s szemem gyötörte és csavarta orrom. ”  
(*Pokol*, XVIII, 103-108.)

A második bugyorban szenvedő lelkek siránkozása/nyűszítése hallatszik át az első bugyorba. Itt is, az első bugyorhoz hasonlóan először auditív tapasztalat éri Dantét a következő helyszínről, majd ezután következi a vizuális tapasztalás, mely itt a szaglás érzékelésével bővül harmadik elemként.

„di quel che si piangeva con la zanca. ”

„annak, ki síró lábbal úgy kalimpál. ”

„Ed el gridò: «Se' tu già costì ritto,  
se' tu già costì ritto, Bonifazio? » ”  
(*Inferno*, XIX, 45; 52-53.)

„És ő kiáltott: «Itt vagy már valóban?  
Itt vagy, elhagytad, Bonifác, a földet? » ”  
(*Pokol*, XIX, 45; 52-53.)

A simoniákusok fejjel lefelé bűnhődnek. A fenti sorokban Dante az egyik ilyen bűnhődőt közelíti meg. A szenvedéstől megnyilvánuló hangok: sírás (piangeva) és sikítás, üvöltés (gridò). Még a költő nem közelített hozzá, csak sírt, mely alapállapota, majd mikor Dante kérdésére válaszolni kívánt, beszédhang helyett kiáltás hagyta el száját.

„Di nova pena mi conven far versi  
e dar matera al ventesimo canto  
de la prima canzon ch'è d'i sommersi. ”  
(Inf., XX.1-3.)

„Új büntetésről kell most énekelnem  
a tárgyat adnom huszadik dalomnak  
a poklot festő első énekemben. ”  
(*Pokol*, XX. 1-3.)

A jósok bugyrában a pokoli zeneiségnek egy új dimenziója mutatkozik meg. Az első terzinában Dante bevezeti a helyszíni szakaszhatárt, nem csak lokális jelleggel, hanem az új helyszínt elhelyezi a globális, mindhárom canticát magába foglaló szerkezetben is. A jelen lévő zenei terminus a „letane” – litániák. A csendben síró szenvedő lelkek lépteit azonosítja a litniák „léptékével”, vagyis metrumával.

„lo era già disposto tutto quanto  
a riguardar ne lo scoperto fondo,  
che si bagnava d'angoscioso pianto;  
e vidi gente per lo vallon tondo  
venir, tacendo e lagrimando, al passo  
che fanno le letane in questo mondo. ”  
(Inf., XX. 4-9)

„Készen álltam csucsán a hídoromnak  
lenézni már egész a nyílt fenéig,  
mely könnyében fürdött a fájdalomnak.  
S láttam a kerek völgyön jönni végig  
néma népet, mely sírva járdogála,  
mint litániák ütemét ha lépik. ”  
(*Pokol*, XX. 4-9.)

A *Pokol*ban itt ismét szerepet kap a csend. A halk szenvedés hangjai már előfordultak korábban is (IV, V, IX. énekek). Itt a néma szenvedés van jelen. A lelkek „tacendo e lagrimando”, hallgatva és könnyezve vonulnak Dante előtt, aki együttérzéstől indítva maga is könnyezik. Vezetője, Vergilius ekkor rászól, ne érezzen sajnálatot ezek iránt a bűnösök iránt. Dante feladata az objektív megfigyelés és leírás.

"Certo io piangea, poggiato a un de' rocchi  
del duro scoglio, sì che la mia scorta  
mi disse: «Ancor se' tu de li altri sciocchi? » ”  
(Inf. XX. 25-30.)

Haj, bizony sírtam, a korlát kövének  
dőlven; amit utam vezére meghall  
s szól: «Újra úgy téssz, mint más, balga lények? »”  
(*Pokol* XX. 25-30.)

A következő idézet bővelkedik hangszerek<sup>107</sup> használatában:

„quando con trombe, e quando con campane,  
con tamburi e con cenni di castella,  
e con cose nostrali e con istrane;  
né già con sì diversa cennamella  
cavalier vidi muover né pedoni,  
né nave a segno di terra o di stella. ”  
(Inf. XXII. 7-15.)

„miközben csengő csengett, kürt riadt,  
dobok dobogtak és a várak ormán  
ahány nép, annyiféle jel gyulladt.  
De sohsem indult még trombitaformán  
sem lovas, sem gyalog ily furcsa jellel,  
sem gálya, melynek csillagfény a kormány. ”  
(*Pokol*, XXII. 7-15.)

„Trombe” – trombiták, melyek jelzőhangszerek voltak, „campane” – csengők, harangok, „tamburi” – dobok, „cennamella” – oboaszerű fafúvós népi hangszer. A hangszerek kavalkádja hangos zűrzavart idéz a 10 „demoni” – ördög társaságához, akik a lelkeket a forró szurokban tartják. A felsorolt hangszerek a korszak vándorkomédiásait is felidézik, jelölve a csoport hangulatát.

---

<sup>107</sup> A hangszerekről bővebb leírás található *Az Isteni Színjáték hangszerei* című fejezetben..

„se non quando gridar: «Chi siete voi?» ”  
(Inferno, XXV, 37.)

„mígnem az egyik: «Kik vagytok? » - rikoltott”  
(*Pokol*, XXV,37.)

Dante nem vett észre három szellemet, kik alattuk szálltak, ám a szenvedők kíváncsiak voltak a költőre, és megszólították. Hangjuk „gridar” – kiáltás, rikoltás.

„lamenti saettaron me diversi,  
che di pietà ferrati avean li strali;  
ond'io li orecchi con le man copersi.  
Qual dolor fora, se de li spedali ”  
(Inf., XXIX. 43-46.)

„hol ezerféle jaj nyila csatároz  
mérgezett részvét éles vashegyével,  
s az ujj magától nyúl a fül lyukához.  
Amily nyögés volna, ha nyári hévvel ”  
(*Pokol*, XXIX. 43-46.)

Rondabugyrod tizedik, és egyben utolsó, legsötétebb bugyra a helyszín. Itt a hamisítók rühös testüket vakarják, mely sebekkel borított. A hangok, melyeket a szenvedők adtak ki, oly keservesek voltak és bántóak, hogy Danténak be kellett fognia füleit. Az eredeti szövegben „lamenti saetteron me” (panaszok nyílzápora hullott rám), mely nem csak azért veszélyes a költőre, mert sértően fájdalmas, hanem mert részvétet kelthet benne, mely nem helyes hozzáállás Dante részéről, ahogy azt Vergilius korábban megmondta, hiszen ezek a bűnhődések Isten akaratából jöttek létre a szenvedő lelkek korábban elkövetett cselekedeteinek következményeként.

„Qual dolor fora, se de li spedali  
di Valdichiana tra 'l luglio e 'l settembre  
e di Maremma e di Sardigna i mali  
fossero in una fossa tutti 'nsembre, ”  
(Inferno, XXIX, 46-49.)

„Amily nyögés volna, ha nyári hévvel  
Sardinia, Maremma s Chiana völgye  
minden kórháza minden betegével ”  
(*Pokol*, XXIX, 46-48.)

Dante egy hasonlatot hoz a fájdalmas hangokra, melyeket a koncentrált szenvedés jellemez, mintha a fent leírt kórházak összes betegét nyáron egy szűk gödörbe zsúfolnák. Ezt a hasonlatot nem csak az akusztikus leírás kifejezésére alkalmazza, hanem a szaglás által érzékelhető tapasztalat bemutatására is.

„rivolsilo a guardar li altri mal nati.

„a többen, kik e völgyet sírva lakják.

lo vidi un, fatto a guisa di leuto,  
pur ch'elli avesse avuta l'anguinaia  
tronca da l'altro che l'uomo ha forcuto. ”  
(Inf., XXX. 48-51)

S láttam egyet, mint egy tágöblü kobzot  
nagy hassal; csakhogy nyaka a koboznak,  
az ember lába volt, s két ágra oszlott. ”  
(*Pokol*, XXX. 48-51.)

Az első sor Babits fordításában akusztikus hatású, az eredetiben „male nati”, rosszkor születettek. A fenti hasonlatban egy nagytestű hangszer, a leuto – lant, koboz szerepel. A gigászok kútjában a vízkórban szenvedő Ádám mester hasát írja le vele Dante. Az itt szenvedők életükben mértéktelenül ittak, a pokolban pedig tiszta vizű patakok veszik őket körül, szörnyű szomjúságtól szenvednek, ám nem ihatnak. A vízkór valós betegség volt a középkorban. Bartholomeus Anglicus középkori enciklopédikus 19 könyvéből álló művének hetedik könyvében ír róla, mely a *De infirmitatibus* címet viseli, és betegségek és mérgezések meghatározásai találhatóak benne. Egyik fajtája, a tympanites orvosi terminusában is a dob szó szerepel.

„col pugno li percosse l'epa croia.  
Quella sonò come fosse un tamburo; ”  
(Inf., XXX. 102-103.)

„feszésre puffadt nagy hasára vágott,  
s az mint a dob szól, olyat szólva, rezge. ”  
(*Pokol*, XXX. 102-103.)

Két földön fekvő szenvedőről Ádám mester nem kellő tisztelettel nyilatkozik Danténak, ezért a földön fekvő hasba vágja. Hasa zengett, mint a dob. A nagy hasat előzőleg „leuto”-val, lanttal szemléltette a költő, most pedig a „tamburo”, dob szerepel a hasonlatban.

„Quiv'era men che notte e men che giorno,  
sì che 'l viso m'andava innanzi poco;  
ma io senti' sonare un alto corno,  
tanto ch'avrebbe ogne tuon fatto fioco,  
che, contra sé la sua via seguitando,  
dirizzò li occhi miei tutti ad un loco ”  
(Inf., XXXI, 10-15.)

„Nem volt itt éj, se nap, csak örök alkony.  
Szemem keveset láthatott előre,  
de egy kürtszót hallottam szörnyü hangon,  
hogy a mennydörgés rekedt lenne tőle:  
s szememet arra vonta ez a kürtjel,  
ahonnan gondolám, hogy hangja jőne. ”  
(*Pokol*, XXXI, 10-15.)

A XXXI. ének elején szintén az akusztikus megjelenítés, majd vizuális megjelenítés sorrendisége van jelen. Dante magas kürtöt hallott: „io senti' sonare un alto corno”. A kürt szintén a jelzőhangszerek közé sorolható rézfúvós hangszer a trombitához hasonlóan. Bán Imre leírja, mely mitológiai allúzióról van

itt szó: „A Roland-ének említése a *Pokol* XXXI. énekében található (Orlando kürtje).”<sup>108</sup> Dante a hang irányába fordította tekintetét, és várta a vizuális ingert.

„«Raphél maì amèche zabì almi»,  
cominciò a gridar la fiera bocca,  
cui non si convenia più dolci salmi.  
E 'l duca mio ver lui: «Anima sciocca,  
tienti col corno, e con quel ti disfoga  
quand'ira o altra passion ti tocca!  
Cércati al collo, e troverai la sogà  
che 'l tien legato, o anima confusa,  
e vedi lui che 'l gran petto ti dogà»”  
(Inf., XXXI. 67-75.)

„«Ráfel mái ámech izábi álmi» -  
vad szájjal, melyhez lágyabb hangú ének  
nem illett, ekképp kezdett kiabálni.  
S Vezérem így szólott hozzá: «Balga lélek,  
maradj csak a kürtödnél: abba fujjad,  
ha elfog haragod, vagy szenvedélyed.  
Keresd nyakadnál, s megtalálja ujjad  
a nagy hangszert, mely abröncsozza melled  
ó, zavart szellem! s melyen lóg, a szíjat! »”  
(*Pokol*, XXXI, 67-75)

Az éneklés egy torz, primitív formája van itt jelen. Nimród, bibliai alak, az óriás, zsoltársor éneklését imitálja. A szöveg semmilyen nyelven nem értelmezhető, ezzel utalva a bibliai Bábel tornya történetre. Nimród így egyfelől az emberi és állati lét határán reked, mivel nem képes beszédre, másfelől az első, egységes nyelv utáni káosz megszemélyesítőjévé válik. Isten megkülönböztető értelmet adott az embereknek. Mivel képesek egymástól eltérő módon gondolkodni, a nyelvre, s a beszédre is szükségük van, hogy kommunikálni tudjanak egymással. Kelemen János Dante: *A nép nyelvén való ékesszólásról* című művéhez a következő magyarázatot fűzte: „...az állatoknak pedig azért nincs nyelvük, mert nincs rá szükségük. Ezt az elgondolást figyelemre méltó antropológiai elképzelés támasztja alá. Az állatoknak egy fajon belül vagy az egyes fajok között azért nincs szükségük nyelvre, mert „természetes ösztönük vezeti” őket: előbbi esetben egyformák tetteik és tulajdonságaik, s így nyelv nélkül is ismerhetik egymást, utóbbiban pedig nincs köztük olyan kapcsolat, mely szükségessé tenné a kommunikációt.”<sup>109</sup> Nimród egyfelől egy torz alak, aki több (vad)állati tulajdonsággal rendelkezik szörny alakja miatt, min emberivel, s akinek értelme igen kevés. A másik szempont szerint az óriás számára minden nyelv egyformának tűnik, és az ő nyelvét senki sem érti. Az idézet (67. sor) után Dante leírja, hogy Nimród kiáltozta e sorokat, hiszen ebből a primitíven vad

---

<sup>108</sup> Bán: p.72.

<sup>109</sup> Kelemen János: *A filozófus Dante*, Atlantisz, Budapest, 2002, p.105.

szájából nem tud „dolci salmi” – édes zsoldár megnyilvánulni. Vergilius reakciója a hallott elemre, hogy nyers modorral leállítja az óriás „énekét”, és javasolja, maradjon inkább kürtjénél. Nimród, az eredeti vadász, attribútuma a vadászkürt, mely nyakában lóg. A következő idézetben a sírás és a beszéd egyszerre van jelen.

„parlar e lagrimar vedrai insieme.  
lo non so chi tu se' né per che modo  
venuto se' qua giù; ma fiorentino  
mi sembri veramente quand'io t'odo. ”  
(Inf.,XXXIII, 10-13.)

„láss beszélve sírni s beszélni sírva.  
Nem tom, ki vagy s e kárhozat helyére  
miként jöttél; de Flórenc szép vidékén  
szülöttnek sejtet szavaid zenéje. ”  
(*Pokol*, XXXIII, 10-13.)

Ugolino gróf mondja el történetét Danténak érdeklődésére. Beszédének kezdetén jelzi, beszélni és sírni fog egyszerre. Dante szavaiból felismeri, hogy a költő Firenzéből származik.

„pianger senti' fra 'l sonno i miei figliuoli  
ch'eran con meco, e dimandar del pane. ”  
(Inf., XXXIII. 38-39.)

„Napkölte előtt fölébredve másnap  
hallám, hogy fiaim kenyeret kérnek  
nyögő hangján álmokozti sirásnak. ”  
(*Pokol*, XXXIII,37-39. )

Fiaival fogságban haltak éhen. Az éhhalál közeledtének hangjai jelennek meg elbeszélésében fiai által megszólaltatva, akik az éhségtől álom és ébrenlét határán sírva könyörögtek kenyérért „pianger senti' fra 'l sonno”. Amint fiai sorban éhen haltak, a holttesteket elfogyasztotta éhségében.

„dicendo: «Padre mio, ché non mi aiuti? »  
Quivi morì; e come tu mi vedi,  
vid'io cascar li tre ad uno ad uno ”  
(Inferno, XXXIII, 69-75.)

„«Apám, hát nem segítesz? » - nyögte jajjal.  
Azzal meghalt. S mint most látsz engemet te,  
sorban elesni láttam mind a hármat ”  
(*Pokol*, XXXIII, 69-75.)

Halála után büntetésében szintén kannibalizmus által szenved. A pokol mélyén Rugieri érseket tartja szájában, és rágja, azt, aki életében börtönbe juttatta fiaival együtt. Az ő története a *Pokol* egyik legszomorúbb története. Sok romantikus, és későbbi zeneszerzőt megihletett. A politikai élet kegyetlenségei

mellett a gyermekek ellen elkövetett kegyetlenségre is példa, mely köztudottan minden korszakban ellenszenvet és megvetést vált ki az emberekből. Dante részletesen leírja, ahogy az ártatlan gyermekek szenvednek. Ártatlanságuknak és önzetlenségüknek példája, hogy arra kéri apjukat még életükben, egye meg őket, mivel ő adott nekik életet, és táplálta őket. Dante nem csak leírja a gyermekek szenvedéseit, hanem meg is szólaltatja őket, még személyesebbé téve ezt az epizódot. Ennek köszönhetőe Rugieri érsek, hogy nem fentebbi körökben kapott helyet Dante Poklában, hanem legalul, a legnyágyabb bűnt elkövető bűnösök között.

A következő zenei idézet egy himnusz parafrázisa:

6. ábra



„«Vexilla regis prodeunt  
infernī  
verso di noi; però  
dinanzi mira»”  
(Inf., XXXIV, 1-2.)

„«Vexilla regis prodeunt  
infernī  
felénk: azért előre nézz,  
keresve»”  
(Pokol, XXXIV, 1-2.)

A „Vexilla regis prodeunt” szavak csak utalásként szolgálnak az azonos kezdetű latin himnusza, melyet Venantius Fortunatus írt 569 körül. Itt Dante a „fulget crucis mysterium” szavakat „infernī” –re cseréli, megváltoztatva ezzel jelentését. A királyi zászló és a kereszt misztériuma helyett így a pokol zászlói jelennek meg a dantei parafrázisban. A latin szavakat Vergilius mondja, kinek római származása és latin nyelvhasználata bizonyos értelemben legitimizálja a középkorra már klasszikussá vált himnusz átfogalmazását. A 6. ábrán a himnusz kottaképe látható kvadrát notációs lejegyzésben. A lejegyzés módja nevét a hangjegyek alakjáról kapta, melyek

az előző dőlt vonalas (virga) írásmódot váltották. Ez az írásmód terjedt el a középkori itáliában, így a trubadúrénekekt és laudákat is ezzel a notációval jegyezték le. A himnusz felidézése a *Pokol* végén előre mutat a *Purgatóriumban* megszólaló énekek irányába.

## A *Purgatórium* zenei komponenseinek elemzése

A purgatórium a lelki, erkölcsi megtisztulás helye. Az *Isteni Színjáték Purgatóriuma* ezt a tisztító folyamatot mutatja be a költő képzeletbeli utazásán keresztül. A következő fejezet egy átfogó képet ad a második *cantica* énekeiben megszólaló zenékről, illetve arról, hogy ezek az énekek, dallamok Dante korában hogyan éltek a mindennapi liturgikus gyakorlatban. Vizsgáltam továbbá, hogy milyen rendszer alapján alkalmazta a dalokat. Figyelembe vette-e, a liturgia sorrendi szabályait, és azt, hogy az egyes énekeket a liturgia szerint éppen melyik napszakban éneklék.

A *Purgatóriumban* több zenei szint van jelen. Hangszerek, dallamok, „édes melódiák”, harmóniák, énekek. Ezen egyformáknak tűnő fogalmak között jelen van a középkor érett zenei rendszere, ami megmutatkozik a költő által írt szövegben. Dante a művészeteket felsőbb rendű foglalatosságnak értékelte. A zene kapcsolatban áll a szöveggel, szoros összefüggésben alkotnak egy egységet. A pokol örökérvényűségével ellentétben a purgatóriumban a progresszivitás lehetőségével ismét érvényesülnek a kezdet és vég szabályai. „Az örök kárhozat és a mindent magába foglaló örök jelen között azonban minden változik, ahogyan ez a földi életben is tapasztalható, azzal az általános tendenciával, hogy e középső részben a jelen a múlt felől a jövő, vagyis az örök jelen felé fordul. A pokolból kijövet a *Purgatórium* első énekében Dante és Vergilius érzékszerveikben visszanyerik a teret és az időt.”<sup>110</sup> Az *Isteni Színjáték* terzináinak nemcsak a ritmusa érzékelhető, hanem a dallama is. Ezért ez az oka, hogy eredeti nyelven lehet egy művet igazán élőnek tekinteni, fordításban már csorbul a művészeti értelemben vett teljessége. A *Convivio*ban írja Dante, hogy nem lehet egy művet sem lefordítani anélkül, hogy a benne rejlő „édes harmónia” ne szenvedjen csorbát. Ezért nem fordítják Homérosz írásait görögről latinra. Salterio írásai is veszítettek a bennük rejlő harmóniából és zeneiségből azáltal, hogy héberről görögre, majd görögről latinra fordították azokat.

Az *Isteni Színjáték* nyelvezete a „dolce stil nuovo”. Így ha a szavakat, mondatokat a retorika szabályai szerint helyes hangsúlyozással, ritmikával

---

<sup>110</sup> Pál: „Silány időből az örökkévalóba”, p. 93.

olvassuk(hallgatjuk), azonnal dallamot is hallunk. Ez az első szint a nyelv zenéje. A második szint, a szövegben a szavak szintje. Erre több példa van jelen a *Pokolban*, ahol több hangszer is említésre kerül. Ott a kürtöt említik többször, ill. a *Purgatóriumban* és a *Paradicsomban* orgonát hallunk. Harmadik szint, a hangzó zene szintje. Az antipurgatóriumban a „mennyei révész” csónakjában ülők éneklik ezt a zsoltárt.

„ «In exitu Israel de Aegypto»  
cantavan tutti insieme ad una voce  
con quanto di quel salmo è poscia scripto.”  
(*Purg.*, ll. 46-48.)

„ «In exitu Israel de Aegypto» –  
egy hangon így mindnyájuk ajka zengett,  
s tovább mint írja a zsoltáros író.”  
(*Purg.*, ll. 46-48.)

A *Biblia* 114. zsoltárát idézi Dante. A zsoltár kezdősora: „Mikor Izrael népe kijöve Egyiptomból, Jákóbnak házanépe az idegen nép közül”.

Dante épp a pokolból tart a megtisztulás felé, és a csónakot, melyben a vezeklők ezt a zsoltárt éneklik, Isten angyala vezeti. Itt találjuk az első példát arra, hogy a zene, mint az Égi vezetés jelképe jelenik meg. Ahogy Mózes kivezette Isten segítségével népét Egyiptomból, úgy most az angyal, az „Égi lény” vezeti a lelkeket a megtisztulás földjére, a purgatóriumi hegy lábához. A konkrét történelmi esemény mellett a fent idézett zsoltár három szellemi szintet is képvisel: „az emberiség Krisztus általi megváltása (redemptio facta per Christum), az egyén lelkének megtérése (conversio animae) a bűn gyászából és nyomorúságából a kegyelem állapotába, illetve a pusztulásnak alávetett idő szolgaságából való kimenetelünka szabadság örök dicsőségére. Ez utóbbi hármát, görög etimológia alapján (allon, lat. alienum, diversum, más, különböző) együttesen allegorikusnak lehet nevezni.”<sup>111</sup>

A dantei szövegben csak az első sort idézi, ám jelzi, hogy az éneket végig énekelték. Az egész zsoltár részese így Dante művének. A költő feltételezi, hogy az olvasó ismeri a zsoltár további részét is. Hozzá kell tennem, hogy az oly vallásos középkorban ez valószínűleg így is volt. Ahogy a csónak partot ér „a körjük gyülekezett lelkek felismerik légzéséről, hogy Dante él, a bámulattól meghátrálnak, majd a csoportból kiválik egy, s lép, hogy átölelje az élőt. Dante

---

<sup>111</sup> Pál: *Dante*, p.57.

öreg barátja az, egy Casella nevű firenzei muzsikus, aki nem sokkal azelőtt halt meg.”<sup>112</sup>

A másik megszólaló zene, amivel az antipurgatóriumban találkozik Dante, egy egészen más zenei és morális szint, mint az előző. Casella barátját kéri, hogy énekeljen neki.

„E io: «Se nuova legge non ti toglie  
memoria o uso a l'amoroso canto  
che mi solea quietar tutte mie doglie,  
di ciò ti piaccia consolare alquanto  
l'anima mia, che, con la sua persona  
venendo qui, è affannata tanto!» ”  
(*Purg.*, ll. 106-111.)

„ «Ha új törvény el nem vette tőled  
szerelmes ének emlékét s hatalmát,  
mely annyiszor hatott rám enyhítőleg:  
Egy dallal most is enyhülésre csálnád  
lelkemet, mely míg így kell hogy cipeljem  
vele e testet, nem leli nyugalmát!» ”  
(*Purg.*, ll. 106-111.)

S Casella el is éneklie a „*A szerelem, mely szólogat szivemben*” kezdősorú dalt, amely Dante: *Convivio* második canzonéja. Dante megerősíti a zene léleknyugtató hatását, ám azt nem veszi figyelembe, hogy a canzone a világi költészet részét képezi. Kedves Tamás így ír a középkori zene tagolódásáról: „katolikus keresztény egyházi zene, világi-udvari, lovagi zene, városi polgárság zenéje, jobbágyok zenéje. A korszak karakterisztikus jegyeit a társadalmi teljességet reprezentánsan megjelenítő keresztény művészet hordozza.” Ez a dallam nem visz fentebb a hegyen, nem úgy, mint a zsoltár, mely aktív résztvevője, eszköze a megtisztulás folyamatának. Ezért szól rá Cato, „az agg” a zenét hallgatókra, hogy folytassák útjukat.

Következő megszólaló zene szintén az antipurgatóriumban található. „*A Misereret versről versre zengve*” Itt szintén a vezeklő lelkek egy csoportjával találkozik Dante, akik a *Könyörülj rajtam Uram* szövegű zsoltárt éneklie. Mint az előző zsoltározásból következtethetünk, hogy ezt is folyamatosan énekeltek összes versszakával. Csak meglepettségükben hagyták abba a dalt Dante árnyékának láttán.

---

<sup>112</sup> Charles S. Singleton: Szimbolizmus, ford. Dávid Kinga, in: Mátyus Norbert szerk.: *Dante a középkorban*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009. p.166.

A zsoltárt Kardos Tibor kommentárjában *Könyörülj rajtam, Uram* kezdetű zsoltárként említi. Ezzel abból a szempontból nem értek egyet, hogy ilyen kezdetű zsoltár nincs. Véleményem szerint a 31. zsoltár hangzik itt el, melynek 10. verse kezdődik így: *Könyörülj rajtam, Uram*. (Egy másik lehetséges ének a Mise második részében (az eukarisztikus liturgiában) énekelt könyörgés, a *Miserere nobis, Könyörülj rajtunk*.) Itt nincs közvetlen angyali jelenlét.

Az Itáliához intézett ódában szintén megjelenik a zene mundana, világi rétege. Sordello<sup>113</sup>, olasz trubadúr, (XIII. sz.) a Mantova melletti Goitóból. Találkozásukkor megölelik egymást, mely mutatja, hogy életük során is barátok voltak. A trubadúr segít Danténak eligazodni, tájékozódni a számára ismeretlen vidéken. Az Itália helyzetét leíró rész után a narráció kiemeli, milyen szívélyesen üdvözölte egymást Dante és trubadúr barátja.

„E 'l buon Sordello in terra fregò 'l dito,  
dicendo: «Vedi? sola questa riga  
non varcheresti dopo 'l sol partito:”  
(*Purg.*, VII. 52-54.)

„S a jó Sordello vonást vont a porba;  
s szólt: Látod? Ezt a kis vonást se hágod  
keresztül, ha megvolt a Naplehullta.”  
(*Purg.*, VII. 52-54.)

A fenti idézet mutatja, Sordello hogyan segíti Dantét, és hogy esteledik. Ez azért fontos, mert ismét zenét hall Dante, a virágos völgyben lévő csoport énekét, akik a *Salve Reginát* zengik, az esti zsolozsma, a vesperás (alkonyati imaóra) canticumát, mely a zsoltárhoz hasonló, de nem a zsoltárkönyvből vett ének.

A következő ének, amit ugyanez a csoport énekel, a *Te lucis ante, Téged dicsérünk napszállta előtt*. Szent Ambrus himnusza. Este van a völgyben, („sötétedett a lég, eljött az este”). Általában a kommentárok ezt a himnuszt csak esti himnuszként határozzák meg. Pontosabb besorolása a Cl. Blume által összeállított II. („új”) himnárium szerint (IX. sz. vége) viszont a completorium (lefekvés előtti imaóra) részét képezi. A dantei elrendezés szerint az antipurgatóriumi lelkek folyamatosan, szünet nélkül énekelnék ezeket a liturgiákat. A két ének között időbeli folyamatosság van, nincs annyi szünet, mint a templomi liturgiában. Dante a *Színjáték* történetében játszódó napszaknak megfelelő énekeket szerepelteti a liturgikus gyakorlatból.

---

<sup>113</sup> Sordello da Goito (c. 1200-c.1270.)

„quand' io incominciai a render vano  
l'udire e a mirare una de l'alme  
surta, che l'ascoltar chiedea con mano. ”  
(*Purg.*, VIII. 7-9.)

„s én kezdtem már a dalt, kezdtem a hangot”  
nem hallani, csak egy lelket figyelve,  
ki felkelt s újjal inte csitt parancsot.”  
(*Purg.*, VIII. 7-9.)

A fenti idézetben az „ascoltar chiedea con mano” lejegyzés az előénekes irányító szerepét jelzi. Dante korában még nem léteztek karmesterek, feladatukat jelen esetben a solo énekes látta el kézjelzéseivel és gesztusaival. A „render vano l'udire” az előző himnuszra, a *Salve Reginára* utal, az „una de l'alme” pedig már a következő ének előénekesese, ami pedig a *Te lucis ante*. Érdekes még megfigyelni, hogy eddig kórusban, unisono énekeltek a lelkek, melyet az ú.n. responsorikus (szóló és kórus felelgető éneke) éneklésmód vált fel. Mindkettő használatos volt a középkori liturgiákon. Dante itt olyan pontos leírást ad a zenei liturgiáról, mely bizonyítja azt, hogy részt vett ezeken élete során, jól ismerte azok szerkezetét és menetét. Az angyali jelenlét itt is megmutatkozik. Őrőangyalok érkeznek vigyázni a lelkeket, mikor a *Te lucis ante*-t éneklük. Ismét a zene, pontosabban az egyházi vallásos ének emeli a figyelmet az ég és a fény felé.

„lo vidi quello essercito gentile  
tacito poscia riguardare in sue,  
quasi aspettando, palido e umile; ”  
(*Purg.*, VIII. 22-24.)

„Láttam akkor, hogy ez a szende tábor  
egy pontra nézve, elsáppadva, csendbe  
alázattal, valamit lesve távol: ”  
(*Purg.*, VIII. 22-24.)

Miután az „Égi Portás” felírta kardjával Dante homlokára a bűnt (peccato) jelző P betűket a költő, beléphet a purgatóriumba. Itt csendül fel először az „Égi zene”. Eddig a bűnhődő lelkek énekeltek akkor is, mikor jelen voltak az angyalok. Az égi zene élményét így írja Dante:

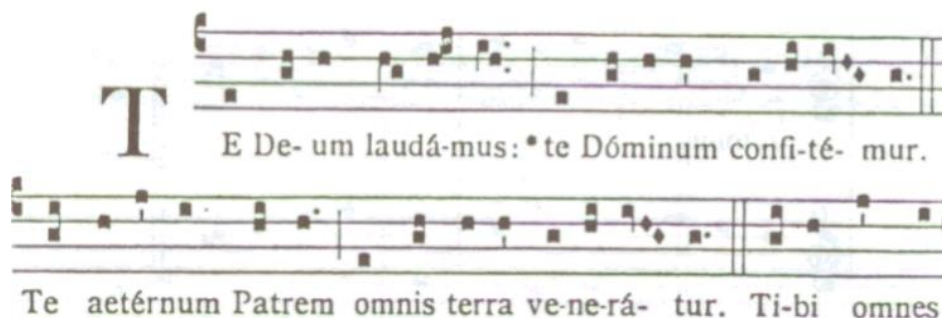
„Io mi rivolsi attento al primo tuono,  
e `Te Deum laudamus' mi para  
udire in voce mista al dolce suono.  
Tale imagine a punto mi rendea

„Én megfordultam a legelső hangra  
s *Te Deum* szólalt hirtelen, amelynek  
édes zenébe vegyült tiszta hangja.  
És épolyan volt ez a hang a fülnek,  
hangja ennek a *Te Deum*-zenének,

ciò ch'io udiva, qual prender si suole  
quando a cantar con organi si stea;  
ch'or sì or no s'intendon le parole. ”  
(*Purg.*, IX. 139-145.)

mint mikor orgonához énekelnek  
és majd hallatszik, majd meg nem, az ének. ”  
(*Purg.*, IX. 139-145.)

#### 7. ábra



A *Te Deum* igen népszerű volt a középkorban. A zsolozsma liturgiáján belül a matutinumban (reggeli imaóra) énekeltek vasárnap és ünnepnapokon. „A legfontosabb önálló zsoltdallam: a *Te Deum*. A *Te Deum* zsoltdár-felépítésű ókeresztény költemény, mely az ünnepi Matutinum végén és még sok más ünnepi alkalommal elhangzik. Egyes szakaszai külön-külön dallammal bírnak, melyek – bár a szöveghez igazított, önálló változatok – végső soron zsoltdár származékok.”<sup>114</sup> A *Te Deum* három szakaszból áll. Az első szakasz egy 3. tónusú zsoltdárdallamhoz hasonlít, a második és a harmadik pedig egy-egy 4. tónusú zsoltdárdallamra emlékeztet. Több szempontból is kiemelt szerepe van ennek az éneknek, így kerülhetett ilyen fontos helyre Dante művében. A mindennapi életben is csak ünnepnapokon énekeltek. Transzcendens, égi eredetére utal a műben az orgona hangja. A templomokban is fenn helyezkedik el, a karzaton. Nyilvánvaló, hogy ezek a hangok nem a vezeklőktől jönnek, ugyanis orgona jelenlétére utaló jel nincs a hegy lábánál. Dante hallgatott orgonaszót a templomi liturgiák során. Az orgona a hidraulisból alakult ki, melyet a 4. században használtak. A hangszer fejlődéstörténetében a hidraulikus szerkezetet felváltotta a pneumatikus szerkezet. Az egyházi gyakorlatba a IX. században vezették be. Bár már a X. században is építettek a

<sup>114</sup> Dobszay: *Bevezetés a gregorián énekbe*, p. 31.

maihoz hasonló szekrény alakú orgonákat, az a hangszer, melyet Dante ismert kisebb volt hangterjedelmében és regisztereinek számában is, mint a XIII-XIV. században épült hangszerek. Vincenzo Galilei leírja, hogy ez a nemes hangszer a görögöktől érkezett bajor közvetítéssel a magyarokon keresztül Németországba, majd Itáliába. Ő maga a müncheni katedrálisban látta azt az antik orgonát, melynek hatalmas fasípjai a később elterjedt henger alakú fémsíppal megegyeztek. Megjegyzi, hogy a Dante által említett orgona véleménye szerint kisebb a saját korában használatos orgonáktól<sup>115</sup>. Az antipurgatóriumban megjelenő remény, mely előremutat az égi szférák felé külön kiemelését kap a templomi hangszer hangjával. A liturgikus helyszínt is megidézi a templomi orgonakíséretes kóruséneklés, előrevetítve az angyali kar örök dicsőítő énekeit. Dante a templomban pillantotta meg először Beatricét, aki az adott hely és idősíkban az angyali karban énekel, így a templomi kóruséneklés leírása egyben utalás a csodált hölgy örök helyzetére.

A purgatóriumban a Hét főbűn szerinti hét erkély várja a tisztuló lelkeket. Ezek sorrendje felfelé haladva: büszkeség (gőg), irigység, harag, lustaság, fősvénység, falánkság, bujaság.

A contrappasso törvénye alapján ezen bűnökért kell vezekelni. Minden alkalommal, mikor egy szinttel fentebb érnek, egy „P”-t letöröl egy-egy angyal Dante homlokáról. Itt az angyalok a *Szentírásból* idézik a híres Hegyi Beszédet, énekelve. Az „Égi Lények” így segítik a költőt, és más lelkeket az Angyali Karból alászállva. A Hegyi beszéd *Bibliában* található sorrendje helyett Dante más sorrendet használ. A dalok, zsoltárok részletesebb elemzése során e különbségek is elő fognak tűnni.

Az első szinten csak közvetve, a képzőművészetten keresztül található zene. Az auditív művészet helyett vizuális művészet van jelen. Itt a kevélyek bűnhődnek. A XII. ének végéig tartózkodik itt Dante. „Ez a *Purgatórium* első olyan éneke, melyben lezárul a vezeklés egy teljes ciklusa, és így világossá válik, mi a vezeklés, a bűn alóli feloldozás és a következő körbe való továbbhaladás

---

<sup>115</sup> Galilei: pp 360-361.

általános szabálya.”<sup>116</sup> E szerint a szabály szerint törlik le az angyalok a bűnket jelző „P”-betűket. Itt a vizuális művészetben belül találunk zenei kapcsolatokat, mint a frigyszekrényt kísérő hét kórus éneke, vagy a „Zsoltáros” Dávid. Itt az angyalok Hozsannájáról is csak említésre kerül, de maga a zene nem szólal meg. Legközelebb „hangzó” énekkel az első „P”-t letörlő angyalnál találkozunk. A „Szép Teremtmény”, az angyal útbaigazítást ad, majd mikor átlépnek a következő körbe, a „*Spiritu pauperes beati*” – „*Boldogok a lelki szegények*”, a hegyi beszéd részletét hallják angyali hangon megszólaltatva: „voci cantaron sì che nol diria sermone.” Ember feletti hangon énekeltek, sőt a „sermone” kifejezés még tovább emeli az ének spirituális értékét, hiszen a liturgikus ceremónián elhangzó éneknél is szebben szólalt meg. Dante itt nem egyszerűen a világi zenével veti össze a hallott éneket, hanem a földön is jelen lévő *musica sacrával*.

A második szinten is csak az angyal jelenlétekor, a második „P” letörlésekor hallunk zenét. Ekkor a „*Beati misericordes*” – „*Boldogok az irgalmasok*” (Ez a Bibliában ötödik „boldogságként van írva”). Itt is angyali jelenlét mellett hangzik a zene, és nincs konkrétan leírva, hogy ki, kik énekelik. Az biztos, hogy az útmutatás, az Égi segítség érkezésekor hangzik fel. Következő kör a harag köre.

„Io sentia voci, e ciascuna pareva  
pregar per pace e per misericordia  
l'Agnel di Dio che le peccata leva.  
Pur “Agnus Dei” eran le loro essordia;  
una parola in tutte era e un modo,  
sì che pareva tra esse ogne concordia.  
«Quei sono spirti, maestro, ch’i’ odo?»,  
diss’ io. Ed elli a me: «Tu vero apprendi,  
e d’iracundia van solvendo il nodo».”  
(*Purg.*, XVI. 16- 24.)

„S hallám, hogy hangok *békéért* imádnak  
Isten Bárányához, s szelid *kegyéért*  
ki elveszi bűneit e világnak.  
“Agnus Dei”-vel kezdték együvé mért  
dalukat mind oly édes-egy ütembe!  
mintegy az egyetértés öröméért.  
«Mester! ez szellemek kórusa, nemde?  
» - kérdém; s felelte: «Eltaláltad: úgy van; »  
harag bogából oldódnak ki rendre. ”  
(*Purg.*, XVI. 16- 24.)

---

<sup>116</sup> Kelemen János, *A Purgatórium XII. éneke*, Dante Füzetek, 2006/1, Budapest-Szombathely, 2006, pp. 21.



Itt a lelkek az *Agnus Dei* - *Isten Bárányát* éneklék. Ez tartalmilag kapcsolódik a lelkek vezekléséhez. A harag bűnét Isten bárányának szelídségével ellensúlyozzák, illetve a hozzá intézett énekelt imával. A haragjuk helyett békéért imádkoznak. Az *Agnus Dei* eredetileg szövegrész János evangéliumában, de a korabeli egyházi liturgiában szintén jelen volt, mint eddig az összes vallásos ének, amit a „lelkek” énekeltek. A mise második részének *Agnus Dei* része, a kenyér megtörésének szertartása alatt énekeltek, egyike a Mise állandó öt tételének.

Ahogy Dante készen áll a következő körbe lépni, megjelenik az angyal:

„senti'mi presso quasi un muover d'ala  
e ventarmi nel viso e dir: «Beati  
pacifici, che son sanz' ira mala!»”  
(*Purg.*,XVII. 67-69.)

„szárnycsattogást hallottam, közelit,  
legyezni arcom, és hangot: «*Beati  
pacifici*, - kit rossz düh nem hevít.»”  
(*Purg.*,XVII. 67-69.)

„Boldogok a szelídek”, a harmadik boldogság.

A negyedik szinten a lustaság miatt kell bűnhődni. Itt a lelkek rohannak, nem énekelnek zsoltárt. Az angyal amint Dante homlokáról a negyedik „P”- t törli le, szóban ad útbaigazítást, majd Éneklé a „*Qui lugent*” – „*Boldogok, akik sírnak*” idézetet. Ez a Bibliában a második boldogság, itt az ötödik.

„Mosse le penne poi e ventilonne,  
«*Qui lugent*» affermando esser beati”  
(*Purg.*,XIX. 49-50.)

„Megmozdította tollát, s meglegyintett  
s dalolt, *qui lugent*, mondva boldogoknak.”  
(*Purg.*,XIX. 49-50.)

Itt kimondja, hogy az angyal énekelte az idézetet. Ebből lehet következtetni, hogy az előzőekben is angyali énekről volt szó. Másik indok, ami az angyali éneket támasztja alá, hogy ezeket a sorokat nem énekeltek Dante korában a liturgikus gyakorlatban, így a korabeli olvasó számára a *Biblia* „szólal meg”.

Ezeket a sorokat, dalokat nem adta Dante halandó ember szájába, ám a purgatóriumban és a földi paradicsomban énekelve hangoztak el. Ezzel nemcsak az elhangzó szöveg nemességét hangsúlyozta, hanem élesebb határt húzott a *Színjátékban* megszólaló humana és sacra elemek közé.

A fösvényiség körében „arcán fekve, földön sirdogálva” bűnhődő lelkek éneklék az „*Adhaesit anima pavimento*” – *Földhöz ragadt az én lelkem* (Károly fordításában: „Lelkem a porhoz tapadt”). CXIX. Zsoltár a *Zsoltárok könyvéből*. Innentől kezdve minden körben énekelnek is tisztulásuk érdekében a vezeklők. A lelkek itt valóban a földön bűnhődnek, amiért életük során lelkükben ragaszkodtak a földi dolgokhoz.

„ «Adhaesit pavimento anima mea»  
sentia dir lor con sì alti sospiri,  
che la parola a pena s'intendea. »  
(*Purg.* XIX. 73-75.)

„ És: «Adhaesit anima pavimento! » –  
hangzik sóhajba fulva és nyögésbe  
törve, kis híjján értelemtelen szó. »  
(*Purg.*XIX. 73-75.)

A következő ének szintén ebben a körben hangzik el.

„ «Gloria in excelsis » tutti «Deo»  
dicean, per quel ch'io da' vicin compresi,  
onde intender lo grido si poteo. »  
(*Purg.*XX. 136-138.)

„ «Gloria in excelsis» így magasztalt  
Istent a hang, amint jobban kivettem  
a riadásban lobogó magas dalt.”  
(*Purg.* XX. 136-138.)

#### 9. ábra

The image shows a musical score for the beginning of the 'Gloria in excelsis Deo'. It consists of three staves of music with lyrics written below. The first staff starts with a large 'G' and the lyrics 'Ló-ri-a in excélsis De-o. Et in ter-ra pax ho-'. The second staff continues with 'mí-ni-bus bonae vo-luntá-tis. Laudá-mus te. Be-ne-'. The third staff ends with 'dí-cimus te. Ado-rá-mus te. Glo-ri-fi-cá-mus te.'

Az egész hegy megremegett, és ekkor lehetett hallani a dalt. „Gloria in excelsis Deo”. Először a pásztoroknak megjelent angyalok énekelték, szintén részlet a

*Bibliából, Lukács ev. XX. II. 9. de az Agnus Deihez hasonlóan ez is része a keresztény liturgiának, a Mise második állandó tétele.*

A fősvényesség köréből a torkosság körébe lép Dante, ekkor az angyal „beatának nevezte, de csupán a *stitiuntig* terjedő szavakkal. „Boldogok, kik éheznek és szomjúhozzák az igazságot”- a *Bibliában* ez áll, ám Dante csak az igazság szomjúhozására utal. A torkosok körébe léptek. Itt a vezeklők a *Labia mea Domine – Ajkaimat, Uram nyisd meg*, Dávid 51. zsoltárát éneklik. Az egész zsoltár egy könyörgés, ima a bűntől való szabadulásért. Dante a 17. sorát idézi, mert ez illik leginkább a torkosok vezekléséhez, hogy ezután ne étel miatt nyissák szájukat, hanem egy tiszta cél érdekében, dicsérni az Urat.

A hetedik, és egyben utolsó körbe – ahol a bujaság vezekel – az önmegtartóztatás angyala bocsátja be Dantét. Ez az angyal szóban igazítja útba a költőt, és nem is latinul hangzik el az idézetet, hanem Dante nyelvén. A XXIV. canto záró sorai:

„E senti' dir: «Beati cui alluma  
tanto di grazia, che l'amor del gusto  
nel petto lor troppo disir non fuma,  
esuriendo sempre quanto è giusto!» ”  
(*Purg. XXIV. 151-154.*)

„«Boldog, ki oly kegyelmet nyert  
az Égtől, hogy túlon túl szívéhez  
a jó Izek szerelme nem közelghet,  
és mindig csak az Igazságra éhez!»”  
(*Purg. XXIV. 151-154.*)

Így a költőnek már csak egy „P” maradt a homlokán, amint a bujaság körébe lépett. A lángok közt bűnhődő lelkek a *Summae Deus clementiae – A végtelen kegyelmű Isten*, tisztaságért könyörgő himnuszt éneklik, ami a liturgikus gyakorlatban a zsolozsma része, azon belül matutinumé (hajnali imaóra). Szerzője ismeretlen, a VII. században íródott és szombatokként énekelték.

„Summae Deus clementiae nel seno  
al grande ardore allora udi' cantando,  
che di volger mi fé caler non meno;”  
(*Purg. XXV. 121-123.*)

„De kar zengett át a nagy lángoláson  
"Summa Deus clementiae" - dalolva,  
mely nem kevésbé izgatott, hogy lássam.”  
(*Purg. XXV. 121-123.*)

A vezeklő lelkek folyamatosan éneklik ezt a himnuszt, majd mikor véget ér, a lelki tisztaság példáit kiáltják, majd kezdik előről. Még a *Pokolban* a fősvények büntetésük ideje alatt bűneiket kiáltozták, addig a purgatórium felső teraszán a

bujaság bűneitől tisztulók nem negatív kiáltásokat, hanem pozitív, a tiszta élet példáit sorolják.

„e cantava "Beati mundo corde!"  
in voce assai più che la nostra viva.  
Poscia «Più non si va, se pria non morde,  
anime sante, il foco: intrate in esso,  
e al cantar di là non siate sorde»”  
(*Purg.* XXVII. 8-12.)

„Megáll; s: "Beati mundo corde"- dallja  
oly hangon, milyen nem zeng földi szánkon.  
«Tovább annélkül, hogy a tűz ne marja,  
senki se megy itt; lépjetek a lángba,  
de ne süketen a tulnani dalra! »”  
(*Purg.* XXVII. 8-12.)

A földi paradicsomban már a tökéletes összhang és harmónia uralkodik. Dante álmában írja le először ezt a jelenséget.

„*Boldogok a tiszta szívűek*” a hatodik boldogság. A földi paradicsomba csak a lángon keresztül lehet eljutni. Az angyal inti Dantét, hogy hallgassa a dalt. „*Venite Patris benediciti mei*” – *Jöjjetek Atyám áldottai*. Ezek Krisztus szavai a jókhoz az utolsó ítélet pillanatában. (Máté ev. XXV. 34.) Itt is az ének, a zene az összekötő égi fonál, ami vezeti Dantét. A földi paradicsomban már a tökéletes összhang és harmónia uralkodik. Dante álmában írja le először ezt a jelenséget. Ahogy a költő elszenderedik a XXVII énekének végén, egy virágot szedő lányt pillant meg. A lány természetes módon énekelve szólal meg, énekében elárulja nevét. Ő Lia, Rákhel nővére. Dante az álomképben is idillikus környezetet jelenít meg, majd mikor felébred, és tovább haladnak, a költői valóságban ismét látja az álombeli tájat. A földi paradicsom bővelkedik zenei elemekben. Ez a zenei halmozás előlegzése a *Paradicsom* zenei jellegének.

„ma con piena letizia l'ore prime,  
cantando, ricevieno intra le foglie,  
che tenevan bordone a le sue rime”,  
(*Pur.* XXVIII.16-18.)

„hajnalt köszöntő énekét a fákon,  
melyeknek galyja lassu ütemekben,  
mintegy kíséret, néha közbevágjon:”  
(*Pur.* XXVIII.16-18.)

A költői valóságban Matelda<sup>117</sup> szed virágokat, és énekelve beszél. Az ő jelenetében Dante leírja az édeni környezetet, melyben a madarak énekelnek, majd ágról ágra szállnak. A faágak susogása nem zavarja a madarak énekét, sőt annak ütemére történik, kíséretet adva. A természet zenéjét írja le Dante, a

---

<sup>117</sup> Matelda az egyház iránti áhítat jelképe.

többszólamúság harmonikus jelenlétét az állatok és növények mozgásában. A földi paradicsomban Matelda említést tesz a *Delectasti* zsoltárra, ami a XCI. Zsoltár 5. sora, a teremtésről szól. Az egykori bűnbeesés helyén Matelda, nem a tragikus eseményt hangsúlyozza, hanem a teremtés csodáját, szépségét. C.E. Schurr azt írja<sup>118</sup>, hogy ezt a zsoltárt a huszonnégy vén énekelte, ám a dante dramaturgia szerint ezek egyértelműen Matelda énekelt szavai voltak:

„Cantando come donna innamorata,  
continuò col fin di sue parole:  
«Beati quorum tecta sunt peccata! »”  
(*Purg.* XXIX. 1-3.)

„Végre dalolva folytatá szavát a  
szép hölgy, dalolva, mint szerelmes asszony:  
«Beati quorum tecta sunt peccata.» ”  
(*Purg.* XXIX. 1-3.)

„*Beati quorum tecta sunt peccata*” – „*Boldogok, kiknek bűnei elfeledettettek*”, vagyis bebocsátást nyertek. Idézet a XXX. Zsoltárból, majd később a Hozsanna szó hallatszik ki a „szép” énekből.

Ekkor Dante fényt lát közeledni, „édes dallam tetézte a fényt”, 7 gyertyatartó, amik János jelenési szerint (l. 11-12.) a hét ázsiai keresztény gyülekezetet jelképezték. Ez a csodás jelenség- melyet a huszonnégy vén kísért, akik az *Ótestamentum* könyveit fejezik ki – „mind énekeltek.” A következő megszólaló zenét a huszonnégy bölcs egyike énekelte. Az elhangzó zenei anyag részlet az Énekek énekéből.

„e un di loro, quasi da ciel messo,  
«Veni, sponsa, de Libano» cantando  
gridò tre volte, e tutti li altri appresso.”  
(*Purg.* XXX. 10-12.)

„és egy, mint ki küldetést Égből érez,  
«O, veni sponsa de Libano» fújja  
háromszor; s mind dudolnak énekéhez”  
(*Purg.* XXX. 10-12.)

Az *Énekek éneké*-t megszemélyesítő vén fordul Beatricéhez, *Ó, jöjj, libanoni menyasszony*. Ez a felelgető énekmód, a responzorikus éneklésmód, melyet a liturgikus gyakorlatban használtak. A jelen lévő zenei változatosság a jelenet, helyzet jelentőségét hangsúlyozza. „A fenti, *Énekek énekéből* vett idézet a *Commediában* le nem írt, de az olvasó tudatában ismert *coronaberis* folytatása a maga közvetlen nyelvtani formájában a jövőre vonatkozik, így is utalva arra,

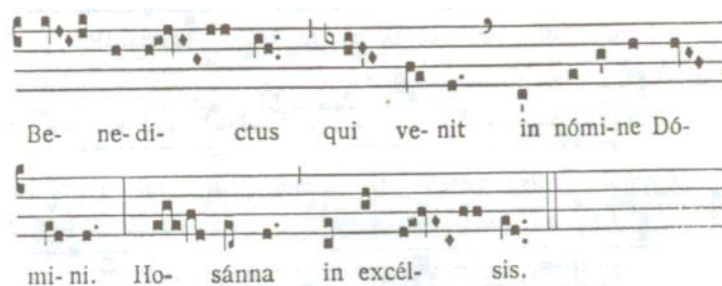
---

<sup>118</sup> Schurr: p.99.

hogy az emberi az égi részévé válhat.”<sup>119</sup> A jövőre való utalás, valamint a földi égivé transzformálása a purgatórium lényegi esszenciáját fogalmazza meg.

„*Benedictus, qui venis*” – e szavakat mondták Beatricéhez fordulva. „Áldott, ki jössz az Úr nevében”. E szavakkal fogadta Jézust a nép, mikor bevonult Jeruzsálembe (Máté ev. XXXI. 9.), ugyanakkor a Mise gyakorlatának *Sanctus-Benedictus* tételében része az öt önálló misetételnek.

#### 10. ábra



„*In te, Domine speravi*” Ezt már az angyali kar énekli *Tebenned bíztam, Uram*, a XXXI. zsoltárnak, a bizalom zsoltárának 2.sora, de az angyalok csak a 9. vers második soráig éneklik, hogy rövidítsék Dante szégyenének idejét. Amint az angyalok éneke elhalkult, Dante is továbbléphetett.

„così fui senza lagrime e sospiri  
anzi 'l cantar di quei che notan  
dietro a le note de li eterni giri;”  
(*Purg.* XXX. 91-93.)

„úgy álltam én ott, könny és sóhaj nélkül,  
mig örök körök zenéjébe szőtt  
dalukat nem hallottam kelni végül;”  
(*Purg.* XXX. 91-93.)

Legközelebb a négy nimfa énekét hallja, mikor Matelda őrgrófnő segítségével megmerítkezik a vízben, a megtisztulás zsoltárhangjai csendülnek ekkor fülébe: „*Asperges me*”- *Meg fogsz engem hinteni*, Az ötvenedik zsoltár 9. verse. Ez a zsoltár tisztító, majd később ördögűző zsoltár volt. A mise első részének első része, az *Asperges*, a szenteltvíz hintés. A nimfák a továbbiakban is énekelve beszéltek.

---

<sup>119</sup> Pál: „*Silány időből az örökkévalóba*” p.116.

Később szintén angyali éneket hall Dante, ám ez már a földi paradicsomnak olyan magas szintje, hogy halandó ember fel sem tudja fogni. A himnuszt, melyet itt hallott a költő, nem ismert, nem hallotta a földön énekelni.

„Io non lo 'ntesi, nè qui non si canta  
l'inno che quella gente allor cantaro,  
nè la nota sofferesi tutta quanta. ”  
(*Purg.* XXXII. 61-63.)

„A himnuszt, mely körültek erre támadt  
ki se bírtam végig földi fülemmel  
és nem is nyitom rája földi számat. ”  
(*Purg.* XXXII. 61-63.)

Az utolsó zsoltár, ami a *Purgatóriumban* szerepel, a „*Deus venerunt gentes*”-  
„*Uram, öröködbe pogányok jöttek*” a LXXVIII. zsoltár, ami a jeruzsálemi templom  
pusztulását siratja. Az utolsó elhangzó énekelt idézet a Szentírásból, mely a  
földi paradicsomban megszólal, Beatrice éneke:

„Ma poi che l'altre vergini dier loco  
a lei di dir, levata dritta in pè,  
rispuose, colorata come foco:  
«Modicum, et non videbitis me;  
et iterum, sorelle mie dilette,  
modicum, et vos videbitis me» ”  
(*Purg.* XXXIII. 7-12.)

„S hogy a szüzek ajkáról zengve szállt ki  
a végső hang, fölnyúlva ég felé  
felelt, és tűzszín verte homlokát ki:  
«Modicum, et non videbitis me;  
et iterum, kedves nővéreim ti,  
modicum, et vos videbitis me» ”  
(*Purg.* XXXIII. 7-12.)

Beatrice énekelve mondja el János evangéliumának részletét, mely az utolsó  
vacsorára utal, Krisztus szavaira, melyben megjósolja halálát és feltámadását.

A *Purgatóriumban* szereplő zenék két fő csoportra oszthatóak a középkori  
zeneelmélet, és a mai zeneesztétika osztályozása szerint. Világi témájú énekek  
és egyházi énekek. Az egyházi zenék ezen belül is két kategóriára oszthatók  
aszerint, hogy kik szólaltatják meg azokat. Vezeklő lelkek, akik halandó emberek  
voltak, vagy égi lények- angyalok, nimfák. A földi paradicsomban a második  
szisztéma szerinti besorolás már nem helyén való. A földi paradicsom átmenetet  
képez a purgatórium és paradicsom között, így mindkét „világ” szabályai,  
törvényszerűségei igazak rá. Az első szinten a világi zenék helyezkednek el,  
melyeket a trubadúr költészet képvisel a purgatóriumban (Casella, Arnaut

Daniel). Második szint a vezeklő lelkek által énekelt zsoltárok, himnuszok, canticumok, melyeket a megtisztulás érdekében énekelnek. Dante itt nemcsak a zene eleve létező tisztító hatását, használja ki, hanem azt is, hogy a miséből, zsoltosmából származó énekek az olvasó figyelmét a liturgia felé terelik. Ezek az énekek nagyban hozzájárulnak a *Purgatorium* liturgikus jellegéhez. Harmadik szint a legemelkedettebb, itt az angyalok énekelnek, zenélnek (orgona szól a *Te Deum*ban), útmutatást adva ezzel a vezeklő lelkeknek. A harmadik szint zenéinek semmi önző célja nincs, csak segítséget nyújtanak a vezeklő lelkeknek, illetve Istent dicsérik.

## A *Paradicsom* zenei komponenseinek részletes elemzése

A *Purgatóriumban* mennyiségileg több ének hangzott el, mint a *Paradicsomban*, ám a *Paradicsomban* egyértelműen állandóan, örökkön zeng az ének, míg a *Purgatóriumban* a zene folytonosságára eddig még nem találtam meggyőző bizonyítékot.

Az első zenei elem, mely megszólal *Paradicsomban*, egy Mária-antifona, az *Ave Maria*. A dal fontosságát jelzi, hogy igen kiemelt helyen írja ki kezdősorát a költő. A harmadik énekben található, hátulról a kilencedik sorban, vagyis az ének végéről számolva a harmadik terzina harmadik sorában. Az antifona a recitált zsoltár keretverse, amely 1000 körül több esetben is önálló énekké nőtte ki magát. Az önállósult suffragiumok közt szerepelnek a Mária-antifónák. „Mivel Máriáról 1000 körül már szinte minden közösség énekelt az év nagy részében suffragiumot, kívánatos volt nagyobb választékkal rendelkezni....A középkori kódexek sok, akár több tucatnyi ilyen Mária-antifonát tartalmaznak.”<sup>120</sup> Beatrice el tudja vezetni a költőt, vagyis Máriáig. Így ezzel a sorral nemcsak egyszerűen leírja, hogy milyen zeneszó hangzott, hanem allegorikus értelmezésben a végső célhoz vezető út is megtalálható itt kódolva. Az egyes szám, mint a Szent Háromság egységének képviselője jelen van, hiszen a *cantica* első két énekében Dante még csak a szavak, hasonlatok szintjén sem visz bele a zenét a szövegbe. Itt található először. A hármasság, a Szentháromság allegorikus megjelenítése nem az ének 3. sorában, hanem 121. sorban található, ami ennek ellenére, sőt ennek köszönhetően még egyértelműbbé teszi ezt az allegóriát, hiszen ez a sor hátulról a harmadik terzina harmadik sora. Az útmegjelölést a cél irányából ( *XXXIII. canto*) jelöli, ami azt is kifejezi, hogy az ennek a dalnak az eredete egyértelműen a legfelsőbb énekesektől, az angyali kartól származik. A következő utalás az énekre az *V. canto* 16. sorában található. „*Sí cominció Beatrice questo canto*” „Ez éneket így kezdte Beatrice” Ez utalás lehet arra, hogy Beatrice énekelve szólt Dantéhoz, de a „*canto*” szó a fejezet kezdetére is utalhat.

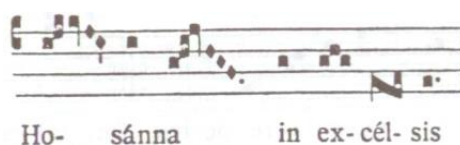
---

<sup>120</sup> Dobszay László: *A gregorián ének kézikönyve*, Editio Musica Budapest, Budapest, 1993, p. 303.

A VI. *cantó*ban egy hangszer kerül említésre: „la pompeana tuba” , „pompeiusi trombitákra” Babits fordításában. A magyar fordítás szimbólumrendszere talán kevesebbnek bizonyul az eredeti szöveghez képest. Ez a magyar és olasz zenei terminológia időbeli változásával magyarázható, illetve azzal, hogy a „tuba”, mint latinizmus másképp értelmezhető, mit az olasz tuba szó. Raffaello Monterosso egyértelműen trombitának határozza meg<sup>121</sup>, még a magyar nyelvben a „tuba” jelentése lehet harsona, egyenes kürt. Maga a „tuba” szó használata több, a korban igen ismert terminust is idéz. Egyike ezeknek a liturgikus gyakorlat „*Tuba mirum*” – „Csodakürtök” szövegrésze. A „*Tuba mirum*,” szöveg részlete a *Requiem* szövegének. A *Requiem* a mise egy önállósult fajtája, „a halottakért mondott mise (missa pro defunctis), gyászmise”<sup>122</sup>. Ezen kívül a „tuba” szó idézi a zoltárrecitálás fontos komponensét, a tubahangot is. „(Intonáció)- tuba-(flexa-tuba)-mediáció-tuba-termináció”<sup>123</sup>. Az intonáció egy néhány hangból álló bevezető, ami esetenként el is maradhat, a tuba az a hang, melyen a recitáció történik, a flexa-tuba díszítőhang lehet, de ez sem állandó komponense a zoltáréneklésnek, a mediáció a félzárlat, a termináció pedig a zárlat.

A VII. *cantó*ban ismét egy fontos dal hangzik fel, a *Hozsanna*. A Hozsanna a szavak szintjén többször szerepel a műben. A *Purgatóriumban*: XI. 11, XXIX. 51. A *Paradicsomban*: VII. 1, VIII. 29, XXVIII. 118, XXXII. 135. A *Paradicsomban* itt szerepel először, s itt is kiemelt helyen található, a VII. *canto* első terzinája a Hozsanna szöveg idézete, ami ténylegesen megszólal, nem csak a szavak szintjén van jelen.

11. ábra



<sup>121</sup> Monterosso: p. 750.

<sup>122</sup> Wilson-Dickson: p. 321.

<sup>123</sup> Dobszay László: *Bevezetés a gregorián énekbe*, Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola és a Magyar Egyházzenei Társaság, Debrecen, 1997, p. 30.

A számszimbolikában az 1-es és 3-as szám szimbolikus jelentőséggel bír, a Szentháromság egységére utalva. „Ezenkívül a 10-es és a 7-es szám jut a költemény egyéb megközelítésében is kiemelkedő szerephez.”<sup>124</sup>

Tehát a második konkrétan elhangzó ének szintén kiemelten fontos a számok tükrében is. A *VII. cantó*ban három soron keresztül idézi az 1-3. sorszámú sorokban. Így a 3x3-as számpár is jelen van.

A *VIII. cantó*ban is a Hozsanna dallamot említi Dante, amit épp akkor hallott meg, ám a kontextusból kiderül, hogy folyamatosan szól az ének, ami a *VII. cantó*ban szólalt meg.

„sonava "Osanna" sì, che unque poi  
di riudir non fui senza disiro. ”  
(Par. VIII. 29-30.)

„S az első sorból szent"Hosanna"-dallam  
csendült felénk, hogy mindazóta eddig  
nem voltam vágy nélkül, hogy újra halljam. ”  
(Par. VIII. 29-31.)

A *IX. cantó*ban a trubadúrköltészet kap nagyobb szerepet. Konkrétan megnevezett dallam itt nincs. Sordello trubadúr egykori kedvese, Cunizza szerepel a *cantó*ban, aki Verona zsarnokának, Ezzelinonak nővére. Rajta kívül Folquet de Marseille trubadúrköltő kerül említésre, aki a padovai romlott erkölcsű emberekről fogalmazott meg kritikát költészetében.

A *X. cantó*ban a matutinum jelenik meg allegorikus értelmezésben.

„ne l'ora che la sposa di Dio surge  
a mattinar lo sposo perché l'ami, ”  
(Par. X. 140-141.)

„az Úr arája keltét jelzi reggel,  
s zeng Jegyeséhez szent szerelmi dalt tán,”  
(Par. X. 140-141.)

A „la sposa di Dio”- Isten menyasszonya, arája, az Egyház. Az Egyház reggeli istent dicsőítő szertartása pedig a matutinum.

„così vid'io la gloriosa rota  
muoversi e render voce a voce in tempr  
e in dolcezza ch'esser non pò nota  
se non colà dove gioir s'insempra.”  
(Par. X. 145-148)

„úgy láttam én, hogy ütemét kerengi  
a szent kerék, s felelget hangra hangot,  
oly édesen, hogy nem sejtheti senki,  
csak ott, hol az örök Kéj ver harangot. ”  
(Par. X. 145-148)

---

<sup>124</sup> Csőry: p. 14.

A „voce a voce”, a *punctus contra punctum*, ellenpontos szerkesztésmódot képviseli a zenében. Ez a zenei szerkesztésmód a korabeli vokálpolyfóniára volt jellemző. Kétszólamú, izoritmikus egyházi műveknél alkalmazták.

A *XI. cantó*ban nincsenek zenei komponensek. A *XII. cantó*ban is mindössze egy hangszer kerül említésre, a *tuba*, a *XIII. cantó*ban pedig a *cornu* szerepel, mely egy hangszernek is neve, ám itt formát jelöl, alakmeghatározásra szolgál.

A *XIV. canto* száma a 14-es szám. A számszimbolika szerint 1+4=5. Az ének helyszíne is épp az ötödik kör, a Mars köre. Dante a Mars egéhez rendelte a Zene tudományát. Itt egy hasonlatban olyan hangszereket használ, melyeken igen bonyolult játszani, s melyek Dante korában csak egy igen szűk réteg számára voltak elérhetőek. Még a *Pokol*ban főként fúvós jelzőhangszerek voltak jelen, melyeket hangos zajok keltésére használtak, addig a hárfa és giga a középkori keresztény művészetben jellemzően az angyalábrázolásokhoz tartozott.

„E come giga e arpa, in tempra tesa,  
di molte corde, fa dolce tintinno  
a tal da cui la nota non è intesa,  
così da' lumi che là m'apparinno  
s'accogliea per la croce una melode  
che mi rapiva, senza intender l'inno.”  
(Par. XIV. 118-123.)

„S mintha sokhúru lant és hárfá cseng fel  
összhangban, hogy bár a kótát nem érted,  
édes neked, és új dalért esengel:  
úgy e Kereszten végig a temérdek  
csillám hangjából egy himnusz szövődék,  
hogy elbűvölt, mit, érzém, meg sem értek.”  
(Par. XIV. 118-123.)

A hárfá és a vonós giga *musica instrumentalist* (hangszeres zenét) játszott, mely zenei textusa bonyolultabb, mint a zsoltározó éneklésé, és a Trecento elején egyre bonyolultabbá váló vokális polyfóniáé. Nem tudjuk, melyik himnuszt hallhatta a Mars körében Dante. Ebben a *cantó*ban, a Mars égbörében transzformálódik át Dante Beatrice iránt érzett szerelmé. Egyre kevésbé látja benne gyermekkori szerelmét, egyre inkább úgy tekint Hölgyére, mit a teológia képviselőjére, aki az istenhez vezető úton irányítja. A *XV. cantó*ban egy hangszer szerepel, a líra. A citera analógiája alapján a húroknak itt is szimbolikus jelenésük van, a szenteket szimbolizálják, melyeknek sorsa az ég jobbjától függ.

„silenzio puose a quella dolce lira  
che la destra del cielo allenta e tira  
e fece quietar le sante corde”  
(Par. XV. 4-6.)

„Elcsitítá az édes líra hangját  
melyet az Ég ujja feszít vagy enged  
s elcsöndesíté ama dal zsvajját. ”  
(Par. XV. 4-6.)

A XVI. *canto* a hetes számot képviseli (1+6=7) Ebben az énekben nem hallható konkrét zenei idézet, ám az *Ave Maria* a szavak szintjén megjelenik. Időpontot határoz meg általa Dante: „dissemi: «Da quel dì che fu detto 'Ave'»” vagyis „Amióta a szent Ave zengett” (Par. XVI. 34). A XVII. *cantó*ban is szerepel hangszer, de nem szólal meg, hanem egy hasonlat részeként.

„Da indi, sì come viene ad orecchia  
dolce armonia da organo, mi viene  
a vista il tempo che ti s'apparecchia. ”  
(Par. XVII. 43-45.)

„Ezért minthogy édes hangja zengve  
az orgonának halkán jut a fülbe,  
úgy jut a sors, mely téged vár, szemembe”  
(Par. XVII. 43-45.)

Cacciaguida szavai ezek. A „Nagy Könyvben” olvas, amit Isten elméjének is tartanak. Itt is a zenét használja hasonlatnak. A legmegfoghatatlanabb érzékelés a hallás. Cacciaguida transzcendens látásmódját úgy teszi érthetőbbé az olvasó számára, hogy az orgona hangjával azonosítja, amit lát.

Az orgona a templomokban a karzaton helyezkedett el. Így az emberekhez (az olvasóhoz) a mindennapos liturgia során is felülről érkezett hangja. Ezt a hangszert tipikusan a *musica sacra* gyakorlatában használták.

XVIII. *canto* a számszimbolika alapján a kilences számot képviseli. (1+8=9) Ez a fentebb kifejtett indoklás alapján igen fontos szám. Ebben *cantó*ban nem található konkrétan hangzó zene, ám nagyon sok zeneiség található benne a szavak szintjén, nem csak a magyar szövegben, hanem az eredeti szövegben is. „Io mi rivolsi a l' amoroso sono” – „Visszafordított vígaszom zenéje” (Par. XVIII. 18). A „Sono” a „suono”, hangzás, zengés rövidített alakja. Beatrice szavai ezek, melyek Dante költeményében énekelve hangoztak el.

„Mostrommi l' alma che m' avea parlato  
qual era tra i cantor del cielo artista”  
(Par. XVIII. 50-51.)

„kivel már szóltam: hangját jól kivettem  
s hogy a nagy Karban mily zenét ad ily hang”  
(Par. XVIII. 50-51.)

A fenti idézetben Cacciaguida is együtt énekel az éneklőkkel. Az eredeti szövegben itt egy zenei terminus szerepel, míg a magyar fordításban három zenével kapcsolatos szó található (kar, zene, hang).

A 77. sorban a mozgással összekötött ének van jelen: „volitando cantavano”, „s dalolva s röpülve”, az angyali kar tánca és éneke. A 79. sorban: „Prima, cantando, a sua nota moviensi”, „előbb dalolva és a dalra gyűlve”. A 87. sorban „paia tua possa in questi versi brevi!” , „rövid versekben nagy erőd zenélhet.” Itt is csak a magyar fordításban szerepel zenei szó, az eredeti szövegben a szavak szintjén nem jelenik meg a zene. A 98-99. sorban : „era il colmo de l'emme, e li quetarsi cantando, credo, il ben ch'a sè le move.”, „csucsára száll és ottan énekelve a Jót, ki vonja őket, megmaradnak.” A 116. sorban ismét a magyar szöveg hoz zenei kifejezést, az eredeti megfogalmazásban nem zenei szó szerepel. „mi dimostraro che nostra giustizia effetto sia del ciel che tu ingemme!”, „hány gyöngye zengte, hogy minden igazság az égből jő, mit gyöngyeid befonnak!” Ez a mondat az első értelmezési szinten (szó szerinti) nem tartalmaz zenei elemet, ám elvonatkoztatottabb értelmezésben vizsgálva az „igazság” lehet az Istent dicsőítő ének metaforája. Az „égből jő”, ahol az angyali kar éneklí Isten dicsőségét. Az igazság útja vezet el Istenhez, és ez az út a zene metaforikus alkalmazása, hiszen már a purgatóriumban is sajátos mozgatóerővel bírtak az énekek. A vezeklő lelkek zsoltárénekléssel jutottak egyre fentebb az egyes körökben, majd egy-egy körváltásnál angyali énekszóban hangzott el a Hegyi beszéd egy-egy mondata. A *XVIII. cantó*ban a *cantare* szó különböző ragozásban négyszer is előfordult. Tehát itt az éneklés és táncolás (zene és mozgás) van kiemelve, mint az „alászállt igazság” abból a szférából, ahol az „ég értő mozgatói” zengik az igazságot.

A *XIX. cantó*ban szintén a szavak szintjén van jelen a zene. 8.sor: „non portò voce mai, nè scrisse incostro” , „nem zengte hang soha, nem írta tinta”. A „voce” az emberi hangot jelenti, kifejezetten énekhangra is ezt a szót használják.

„si fa sentir, come di molti amori  
usciva solo un suon di quella image”  
(Par. XIX. 20-21.)

„úgy itt e képnek a sok szerelemből  
egy dala gyúlt csak, mely lelkembe  
szállott.”

A „suon” jelentése: hangzása, zengése, a magyar fordításban dala, ám a szöveg jelentéstartalma nem csorbul, hiszen ebben a kontextusban az angyali kar alászálló zenéjéről van szó.

„vid'io farsi quel segno, che di laude  
de la divina grazia era contesto,  
con canti quai si sa chi là sù gaude.”  
(Par. XIX. 37-39.)

„az égi kegy dicséreteiből szőtt  
jelet, a Vígak dalát énekelve.”  
(Par. XIX. 38-39.)

A fenti idézet szintén példa arra, hogy a paradicsomban Isten dicsőségét éneklük folyamatosan.

„Roteando cantava, e dicea: „Quali  
son le mie note a te, che non le 'ntendi,”  
(Par. XIX. 97-98.)

„Hallám dalolni, és láttam suhanni;  
s szólt: "Mint neked e dal, ki azt nem érted”  
(Par. XIX. 97-98.)

A mozgás szorosan kapcsolódik a zenéhez, így egyre szignifikánsabbnak látszik az a tézis, miszerint az „ég értő mozgatói” zenéjükkel és táncukkal mozgatnák a megteremtett világot. A XX. *cantó*ban konkrétan nincs említve, hogy mely éneket hallja Dante, ám bővelkedik zenei hasonlatokban. A 18. sorban „az angyali csengőket csendesítve” szerepel. Ez Babits szabad fordítása, az eredeti szövegben itt nincs jelen. Az eredeti szöveg első zenei hasonlatában két hangszer szerepel, melyek hangját a Sas hangjához hasonlítja:

„E come suono al collo de la cetra prende  
sua forma, e sì com'al pertugio  
de la sampogna vento che penètra”  
(Par. XX. 22-24.)

„És mint a hangnak színe és alakja  
a lant nyakán szülemlik vagy a flóta  
résein áradt szellővel kihatva”  
(Par. XX. 22-24.)

Úgy szólalt meg a sas, mint mikor a lanton lefogják a húrokat, és megpengetik, vagy mikor a „flótába” belefújják a levegőt, és az megszólaltatja. A „sampogna” jelentése síp, pásztorsíp. A Flóta lágyabb hangzást idéz, mint az egyszerűbb

pásztorsíp, még akkor is, ha a két hangszer között kevés az eltérés. A Jupiter egéhez a geometria tudományág tartozik. Erről a kapcsolatról írja Nicolò Mineo, hogy az igazsághoz, mit a Sas szavaihoz a geometria tartozik, mivel ez a tudományág pontos, hibáktól mentes tudomány.<sup>125</sup> Érdekes, hogy jelen esetben szavakról van szó, a Sas szavairól, Dante mégis *musica instrumentalist* (hangszeres zenét) ír a hasonlatban, nem vokális zenét. Erre az instrumentális zene pontossága, és tökéletessége lehet magyarázat, ugyan az a korrespondencia, ami a geometria tudományág esetében. Ahhoz, hogy egy hangszer megszólaljon, a zenésznek nem lehet tévednie, a hangokat pontosan meghatározott helyen kell lefogni, és pontos időben kell megszólaltatni. A zsoltárszerző Dávid király is ebben a *cantó*ban szerepel. A neki tulajdonított zsoltárok megírásáért elnyerte jutalmát, a paradicsomban kapott helyet.

„Ora conosce il merto del suo canto,  
in quanto effetto fu del suo consiglio,  
per lo remunerar ch'è altrettanto.”  
(Par. XX. 40-42. )

„Dalának itt igaz értéke eldől:  
mert itt minden dal akként kapja díját,  
amint a szív az, honnan zengve feltör.”  
(Par. XX. 40-42. )

Dante ír arról is, hogy Dávid énekeit a Szentlélek inspirálta, s mivel szíve életében is tiszta volt, közvetíteni tudta ezeket az énekeket az emberek számára. A következő hasonlatban szintén egy hangszer található:

„E come a buon cantor buon citarista  
fa seguitar lo guizzo de la corda,  
in che più di piacer lo canto acquista”  
(Par. XX. 143-145. )

„S mintha édes énekkel egy ütemre  
reszketne a húr művészi kezekben,  
s mint a dal attól új varázst ha nyerne:”  
(Par. XX. 143-145. )

„Citarista”-az, aki a „cetra” hangszeren játszik, ami a citera. Ez a hangszer szimbolikus jelentésű, mely szimbólumokat a középkor embere általánosan ismerte. Jelképezte az Egyházat, a Szentháromságot, Krisztus keresztjét és a Szenteket. A *XXI.* És *XXII. canto* zenei elemeiről *Az udito problematikája* című fejezetben írtam részletesen. A *XXIII. canto* az 5-ös számot képviseli (2+3=5). Itt

---

<sup>125</sup> Mineo: p. 255.

is több zenei elem található a szavak szintjén, és konkrétan megszólaló dallam is jelen van.

„Qualunque melodia più dolce suona  
qua giù e più a sè l'anima tira,  
parrebbe nube che squarciata tona,  
comparata al sonar di quella lira  
onde si coronava il bel zaffiro  
del quale il ciel più chiaro s'inzaffira”  
(Par. XXIII. 97-102.)

„A legszebb dallam, ami még a földé  
s amiért minden földi szív epedne,  
ég-zengés módra a fület gyötörné  
az égi húr hangjával egybevetve  
amely a szép Zafir körül gyűrűzött,  
mely legtisztább színt ötvöz az egekre.”  
(Par. XXIII. 97-102.)

Itt ismét sikerült Danténak a megértés olyan fokára jutnia, ahol hallja az égi zenét. Ezt már nem „földi fülével” hallgatja, hanem az égi rendszer megértése által. Bán Imre így írja le a zafir-Mária metaforát: „A „szép Zafir” természetesen Mária. (a zafir színe kék: az égbolt és a tenger színe, s ez a középkor színszimbolikájában a világegyetem egésze; Mária viszont *regina coeli* és *stella maris*).”<sup>126</sup>A zene mindig a transzcendencia képviselőjeként van jelen a középkori emberek világlépében. Itt Dante az olvasónak a zene segítségével képezi le azt, ami felfoghatatlan az egyszerű emberek számára. Így mégis közelebb tudja hozni azt a tapasztalatot, amit a paradicsomban átélt azzal, hogy a legszebb zenét, melyet emberi füllel érzékelni lehet, mintegy közös kódot használja humana és transzcendens között. Ez az égi húr, a zene, Máriát dicsőítő ének, a *Regina coeli*.

Ahogy egyre magasabb szférákba ér Dante, sűrűsödnek a zenei kifejezések, példák.

A XXIV. *cant*óban egy egészen misztikus mondatot ír le, mely kifejezi, hogy valami annyira égi éneket hallott, melyet nem képes megőrizni emlékezetében, nem képes leírni.

„E tre fiate intorno di Beatrice  
si volse con un canto tanto divo,  
che la mia fantasia nol mi ridice.”  
(Par. XXIV. 22-24.)

„Háromszor láttam lengni s énekelni  
hölgyem körül: hogy magamnak se bírjon  
képzetem arról képet ecsetelni.”

---

<sup>126</sup> Bán: p.72.

Ebben az énekben a *Te Deum* zsoltárt éneklük. A *Te Deum* igen népszerű volt a középkorban. Mivel a szöveget népszerűsége miatt jól ismerték, a fenti idézetben Dante csupán az égi dallamra értheti, hogy nem tudta felidézni. Ez a harmadik olyan alkalom, ahol a költő nem „érti” a zenei anyagot.

12. ábra



A zsolozsma liturgiáján belül a matutinumban (reggeli imaóra) énekeltek vasárnap és ünnepnapokon. „A legfontosabb önálló zsoltárdallam: a *Te Deum*. A *Te Deum* zsoltár – felépítésű ókeresztény költemény, mely az ünnepi matutinum végén és még sok más ünnepi alkalommal elhangzik. Egyes szakaszai külön-külön dallammal bírnak, melyek – bár a szöveghez igazított, önálló változatok – végső soron zsoltár – származékok”<sup>127</sup>. A *Te Deum* három szakaszból áll. Az első szakasz egy 3. tónusú zsoltárdallamhoz hasonlít, a második és a harmadik pedig egy-egy 4. tónusú zsoltárdallamra emlékeztet. A dantei szövegben volgare nyelven idézi:

„Finito questo, l'alta corte santa  
risonò per le spere un «Dio laudamo»  
ne la melode che là sù si canta.”  
(Par. XXIV. 112-114. )

„Erre szent dalnak lobbantotta lángját  
a magas Törvényszék: «Dicsérjük Istent!»  
- mint zengni szokta mennyei vidámság.”  
(Par. XXIV. 112-114. )

Ez a zsoltár azért is különleges, mert a *Purgatóriumban* is megszólalt igen kiemelt helyen, a IX. *cantó*ban. Latinul a *Te Deum laudamus* címet viseli, és a középkori templomi gyakorlatban szintén latinul énekeltek.

A *Paradicsom XXV. cantó*jában szólal meg a zenei szerkezet középső eleme, a *Sperent in Te* zsoltáridézet mely a IX. Dávid zsoltár 11. verse.<sup>128</sup> Itt is a responzorikus éneklésmód példája található. Szóló-kórus énekének felelgetése.

<sup>127</sup> Dobszay: *Bevezetés a gregorián énekbe*, p. 31.

<sup>128</sup> Erről a zsoltárról disszertációmban a gótikus zenei szerkezet leírásánál található részletes leírás, így azt itt az elemzés fejezetben nem tartom szükségesnek bemutatni.

„E prima, appresso al fin d'este parole,  
«Sperent in te» di sopr' a noi s'udi;  
a che rispuoser tutte le carole. ”  
(Par. XXV. 97-99.)

„Erre, alighogy ajakam bezárul  
«Sperent in Te» - így hallok gyúlni vig dalt,  
s a többi hang mind záporozva ráhull. ”  
(Par. XXV. 97-99.)

A szólóénekhang indítja a zsoltárverset, melyet a kórus erre válaszolva folytat.  
A hármasszám itt zenei textusban jelenik meg, a háromszólamúságra utalva:

„A questa voce l'infiammato giro  
si quietò con esso il dolce mischio  
che si faceva nel suon del trino spiro”  
(Par. XXV. 130-132.)

„E szóra láttam, hogy merőn megáll itt  
a lángtánc és a három Fuvalatnak  
vegyes dala egyszerre csöndbe mállik”  
(Par. XXV. 130-132.)

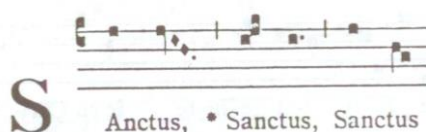
A XXVI. *cantó*ban egyértelmű bizonyíték található arra, hogy a paradicsomban énekelve beszéltek, és Dante a *dire* és *cantare* igéket mintegy szinonímákként használja:

„Sì com'io tacqui, un dolcissimo canto  
risonò per lo cielo, e la mia donna  
dicea con li altri: «Santo, santo, santo! »”  
(Par. XXVI. 68-70.)

„S egy édes dalt hallottam fölsuhanni  
erre az égről; s Hölgyem drága hangját:  
«Szent! Szent! Szent!» - így sietett belefönni.”  
(Par. XXVI. 68-70.)

Itt is hangzó zene van jelen, a mise eukarisztikus liturgiájának *Sanctus* tétele, ordinárium (állandó) tételként, melyet szintén volgare nyelven idéz Dante, nem latinul.

13. ábra



A XXVII. *cantó*ban szintén hangzó zene található, a *Gloria Patri*. *Gloria* szól a *Purgatóriumban* is a XIX. *cantó*ban, ám ott a *Gloria in excelsis Deo*-t éneklék, mely a mise állandó tétele. Itt a *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto* szól, mely a zsoltárok végéhez kapcsolt *kisdoxológia*. A XXVIII. *cantó*ban a kilenc angyali kar kerül bemutatásra. A 28-as szám az 1-est képviseli (2+8=10, 1+0=1) s

ezáltal a Szentháromság egységét is. Itt több zenei terminus is szerepel, illetve allegorikusan vonul végig a *cantón* a megértés-meglátás-hallás vonulata.

„e sè rivolge per veder se 'l vetro  
li dice il vero, e vede ch'el s'accorda  
con esso come nota con suo metro”  
(Par. XXVIII. 7-9.)

„s megfordulsz és meglátod, visszanézve,  
hogy úgy egyezik, mint dal az ütemmel,  
a való képpel az üveg-idézte”  
(Par. XXVIII. 7-9.)

Itt is hasonlóképpen használja Dante a zenei terminusokat. A „nota” és „metro” egyezése a hangok egyezése az ütemmel, ritmussal. A zenei terminusok a *canto* elejétől számított harmadik tercina harmadik sorában találhatóak. A földi világ, az égi tükörképe, erről az egyezésről szól az idézet. A számok is az egységet szimbolizálják, hiszen 1-es és 3x3 van jelen, a *canto* száma és a zenei terminus elhelyezkedése által.

A középkorban kiemelt szerepet kapott a „metro”, szimbolikus jelentéssel bírt. A darabok ritmikai-metrumi osztásában a hármas szám volt a legelterjedtebb, ezzel is a Szentháromságra utalva. A terzinában megjelenített számok alapján bizonyos, hogy itt a költő a *tempus perfect cum prolatio perfect* - tökéletes tempó tökéletes osztással - osztást idézi. Ez a 3x3-as osztás tempó/metrum osztás mely a mai 9/4-es tempójelzésnek felel meg. Így a zene funkciója szoros kapcsolatban van azzal, amit a zenei szerkezet fejez ki, vagyis az Egyházzal.

A „Második Hármas” énekéről így ír a költő:

„perpetualmente 'Osanna' sberna  
con tre melode, che suonano in tree  
ordini di letizia onde s'interna.”  
(Par. XXVIII. 118-120. )

„tavaszi Hozsánnának zengi dalját  
hármas dallamban, a Gyönyör e három  
karában, mellyek örökké sugallják.”  
(Par. XXVIII. 118-120. )

Itt az eredeti szövegben a „perpetualmente” utal az angyali ének stabil kontinuitására. Hármas dallammal, amit a három rend énekel-ez a korai polifóniára utal. A *Színjátékban* ez a második alkalom, hogy háromszólamúságról ír Dante. Itt szintén a 3x3-as szám jelenik meg, csak ezúttal nem a hangzó zene által írja le Dante, hanem a megszólaltató apparátus által. A Hozsanna a *VII-VIII. cantó*ban is szólt, ott a *cantó*ban elfoglalt helye fejezte ki az 1-es és 3-as számpárt (első tercina három sora), itt pedig az egy

dalban megszólaló három szólam által van jelen ugyanez a szimbolikus jelentésű számpár. A *XXIX. cantó*ban csapán egy zenei terminológia szerepel: „sonò”-zengett. Ezen kívül nincsenek jelentős zenei komponensek. A *XXX. cantó*ban viszont fontos zenei metafora található, mely metafora segítségével Dante szerénysége és a magasztos téma iránti alázata mutatkozik meg. Itt is a „tuba” szó található, mint a *VI. cantó*ban. Nemcsak a költői nyelvet, elbeszélést jelenti, hanem a költő műveltségét is saját megfogalmazásában.

„Cotal qual io la lascio a maggior bando che quel de la mia tuba, che deduce l' ardua sua matera terminando,” (Par. XXX. 34-36.)	”Hagyom azért, hogy tágabb ajk idézné, mint az én gyenge trombitámnak ajka, mely nagy leckéjét kis hijján bevégzé.” (Par. XXX. 34-36.)
---	---

A *XXXI. cantó*ban Dante szintén megakad az írásban. (41. sor). Beatrice idáig tudta vezetni a költőt, szerepét itt veszi át Clairvaux-i Szent Bernát (59. sor). Beatrice elfoglalja örök helyét a három körből álló égi karban. A “più sù tona” - legmagasabban zeng utalhat térbeli magasságra, pusztán a távolságot leírva, melyet a mély tengerfenék ellentéte méginkább kiemel, ám emellett egy hangmagasságot is kifejezhet, hiszen a Duecento idején virágzott a korai többszólamúság, így Dante ezzel a kifejezéssel utal az égi kórus legmagasabb (soprano) szólamára, és a tengerfenék-legfelsőbb égi szféra ellentétére.

„Da quella region che più sù tona occhio mortale alcun tanto non dista, qualunque in mare più giù s'abbandona, ” (Par. XXXI. 73-75.)	„Halandó szeme még sohasem állt oly messze, habár a mély tengerfenéken, a legfentebben zengő éghatártól ” (Par. XXXI. 73-75.)
---	--

Itt a Máriát ünneplő angyalokat látja meg a költő:

„e a quel mezzo, con le penne sparte, vid'io piú di mille angeli festanti, ciascun distinto di fulgore e d'arte. Vidi a lor giochi quivi e a lor canti” (Par. XXXI. 130-133.)	„És e középen szárnyaik viharja kavargott száz ünneplő angyaloknak, s mindegyik más volt, tarka fényre, dalra.” (Par. XXXI. 130-132.)
---	--

A *XXXII. canto* az ötös számot képviseli, mely a zenéhez kapcsolható. Mint arról korábban már volt szó, az ötös szám a Mars száma, melyhez a zene tudománya

tartozik. Itt két ének hallatszik egyszerre a dantei leírás szerint. Az egyik a *Miserere mei*, melyet a „Dalnok ősanja” énekelt. Ez a zsoltár az 50. Dávid zsoltár. A *canto* szerkezetében is kiemelt helyen szerepel a szövegben, a tizenkettedik sorban, mely a hármas számot képviseli (1+2=3). A másik zene, mely megszólal ebben a *cantó*ban, az *Ave Maria*. Szerkezetileg ez a dal is kiemelt helyen található, a kilencvenötödik sorban, ami az ötös számot jelenti. (9+5=14, 1+4=5), így az ötös *cantó*ban ötödik sorban szól az *Ave Maria*, mely az égkör funkciójával egyezik meg, hiszen Máriát dicsőíti. Ezek a dallamok az Empyreumban szólalnak meg. Dante az utolsó négy ének nagy részét az Empyreumnak szenteli. Beatrice az égi rózsában foglalt helyet. Ez a rózsza metaforikus megjelenítése a paradicsom legfelsőbb szféráiban uralkodó rendnek. A platóni gondolkodás szerint a mérték és arány az alapja minden szépnek és jónak. Ezt a nézetet Dante is követte. A tudományosság fokának megjelölésére alkalmazták azt a tézist, mely szerint az a tudományos, ami számokkal leírható. „Bernárd magyarázatában, melyet az égi rózsában elhelyezkedő lelkek elosztására ad, az az egyedülálló, hogy minden geometriai pontossággal van jelen benne. A hely felépítésének perfekt szimmetria szerinti felépítése, mely az intellektuális rend jellemzője, s amely nem hagy helyet a minimális kauzalitásnak sem.”<sup>129</sup> A platóni és neoplatonikus gondolkodók rendszerező szisztémájának megfelelően. Az utolsó két megszólaló zene ketős zenei keretet ad a *Divina Commediának*. Az *Ave Maria* a *Paradicsomban* megszólaló énekeket foglalja keretbe, hiszen ez az első és utolsó megszólaló ének, a *Miserere mei* pedig az egész *Isteni Színjátéknak* ad keretet. A *Pokol* I. énekében, a bevezető énekben Dante így kiált fel, mikor Vergiliuszt megpillantja:

„Quando vidi costui nel gran diserto,  
«Miserere di me», gridai a lui,  
«qual che tu sii, od ombra od omo certo!» ”  
Inf. I. 64-66.

„Jött a nagy pusztában; s én rákiálték  
amint megláttam: «Könyörülj meg rajtam,  
akárki vagy, igaz ember vagy árnyék!» ”  
*Pokol*, I. 64-66.

---

<sup>129</sup> Luca Azzetta: La Geometria e il volto – Paradiso XXXII-XXXIII. in: *Esperimenti Danteschi* szerk.: Tommaso Montorfano, Marietti, Milano, 2010, pp. 312-313.

A „Miserere di me” kiáltás, nem énekelt hang, hiszen Dante nem énekel művében, és a pokolban nincs harmonikus értelemben vett zenei hang, mégis az effektus a középkor katolikus életszemléletét figyelembe véve magában hordoz egyfajta zenei jelleget.

A *XXXIII. cantó*ban az olasz szövegben nincs konkrétan megszólaló zene, sőt egy kivétellel (suona) még a szavak szintjén sem jelenik meg a zene. Itt a vizuális elemek dominálnak, hiszen isten színe látását egy nagy fényárként írja le a költő.

## Komparatisztika – az eredeti hangok fordításai

Az *Isteni Színjáték* részletes zenei elemzésének végeztével fontosnak tartom külön vizsgálni azokat a részleteket, ahol a babitsi fordítás jelentősen eltér a dantei szövegtől a zeneiség költői eszközökkel való megjelenítésében, valamint a zenei kifejezésekkel kapcsolatos szavak fordításában. Babits magyar fordítása napjainkban klasszikussá vált. Még más nyelveken jelentős választék áll az olvasók és kutatók rendelkezésére,<sup>130</sup> addig magyarul jelentősen kisebb mennyiségű forrás áll rendelkezésre. Felmerül a kérdés, hogy meg tudják-e mutatni magyar nyelven az olasz zeneiségét. Tusnády egy fontos tényezőről beszél, mely ide kapcsolódik: „ami ma is lenyűgözi az embert az olasz nyelvjárási szövegekben – az a zeneiség, az a dallamosság, az egyedüli megvalósulás, amely bennük van.”<sup>131</sup> A fordítás és eredeti szöveg közötti kérdéskör Dantét is foglalkoztatta. Azt vallotta, hogy az antik latin szövegeket nem lehet olaszra fordítani, mert így elvesz a bennük rejlő eredendő tartalom. Megfogalmazta annak az alaptézisnek az ővét, mely szerint minden fordítás interpretáció. Disszertációmban az 1900 után megjelent kiadásokat vizsgáltam. Radó Antal *Pokol* fordítása<sup>132</sup> 1930-ban jelent meg. Dante kortárs fordítói közül Nádasy Ádám<sup>133</sup> és Baranyi Ferenc<sup>134</sup> *Pokol* fordításait használtam. A részletek komparatív elemzése során nem célt a magyar szövegek minőségét egymáshoz viszonyítani, bármiféle sorrendet felállítani közöttük, vagy bírálni azokat. Ezekben a szövegekben pusztán a zeneiség meglétét vizsgálom, azt, hogy az eredeti szöveg zeneiségét, illetve az eredeti szövegben szereplő zenei terminusokat hogyan jelenítik meg az egyes magyar fordítók. Amint Dante átlépi a pokol kapuját, a szenvedés hangjai szinte áradatként lepik el. „Quivi sospiri,

---

<sup>130</sup> Dante *Isteni Színjáték*ának angol nyelvű fordítói 1900-2013 között: Laurence Binyon, Dorothy L. Sayers, John Ciardi, Charles S. Singleton, C. H. Sisson, Allen Mandelbaum, Mark Musa, Robert és Jean Hollander, Anthony M. Esolen, Robin Kirkpatrick, Burton Raffel, Clive James.

<sup>131</sup> Tusnády: p. 32.

<sup>132</sup> Dante Alighieri: *Pokol*, ford. és jegyzetelte: Radó Antal, Franklin Társulat Kiadása, Budapest, 1930.

<sup>133</sup> Dante Alighieri: *Isteni Színjáték*, ford. Nádasy Ádám, Jegyzetek: Mátyus Norbert, Magvető Kiadó, Budapest, 2016. (Nádasy *Pokol*-fordítása saját jegyzeteivel ellátva részletekben jelent meg a *Műút* című folyóiratban 2009-2013 között.)

<sup>134</sup> Dante Alighieri: *Pokol*, ford. Baranyi Ferenc, Jegyzetek: Madarász Imre, Tarandus Kiadó, Győr, 2012.

pianti, ed alti guai”. Ez a sor bővelkedik zenei elemekben. A későbbi zeneszerzőket is megihlette, egyike az *Isteni Színjáték* legtöbbször megzenésített részleteinek. Az első jelentős Dante-szövegű madrigál szövege, melyet Luzzasco Luzzaschi komponált. Az erőteljes hanghatásokról, melyek ebben a sorban rejlenek, A. Newcomb a következőket írta: „Jogosan merül fel a kérdés, miért épp a 'Quivi sospiri' kezdetű két terzinát választotta Luzzaschi, és nem bármely más szöveget Dantétól. Az egyértelmű választ magában a szövegben találjuk. Amint azt a *Commedia* számos kommentátora kiemelte, ezekben a sorokban különösen intenzív jelenléte van a hangok egy csoportjának, melyek főként preverbálisak, kitűnő lehetőséget ígérve a zenei illusztrációra.”<sup>135</sup> A szóban forgó terzina első sorainak fordítása pontos Babits tolmácsolásában, így azt ebben a fejezetben nem tárgyalom, ám a 25-27. soroknál érdemes megnézni más magyar fordítók megoldásait is.

„Diverse lingue, orribili favelle,  
parole di dolore, accenti d'ira,  
voci alte e fioche, e suon di man con elle”  
(Inf. III. 25-27.)

Babits Mihály fordítása:

„Szörnyű szavak, száz nyelven, bögve mélyen,  
rekedt jaj, átok, durva szólamokból  
kézcsattogás s vad káromlás, kevélyen”  
(*Pokol*, III. 25-27.)

A „diverse lingue” – különböző nyelvek megfelelője a „száz nyelven” kifejezés, mely tartalmilag pontos, ám más helyen szerepel a felsorolásban, mint az eredeti szövegben. A „szörnyű szavak” eredeti megfelelője az „orribili favelle”, mely szókapcsolatban a „favelle” inkább hangok, nyelvek, diskurzusok jelentésekkel bír. Nem túl nagy a különbség, mégis érzékelhető, így meg kell említeni. A „parole di dolore” – a fájdalom szavai. Ennek nincs megfelelője Babits magyar verziójában, ahogy az „accenti d'ira” – nek sincs, mely szó

---

<sup>135</sup> Anthony Newcomb: „Luzzaschi's setting of Dante: Quivi sospiri, pianti, ed alti guai, in: *Early Music History vol. 28.*, Cambridge University Press, United Kingdom, 2009, pp. 107.

szerinti fordításban a harag hangsúlyai. A „voci alte” – magas hangokat jelöl, még a magyar fordításban bőgve mélyen szerepel, az eredeti hangmagasság ellentétét közvetítve ezzel. A „kézcsattogás” tökéletes kifejezése a dantei megfogalmazásnak, ez csupán a sorok helyrendi szempontjában nem egyezik. Babits fordítása itt zenei szempontokat figyelembe véve jelentősen eltér az eredetitől, ugyanakkor hanghatások vannak benne, a 25. sor „sz” hangzóinak összecsengésében, és a 27. sor „k” hangzóinak összecsengésében. A magas hangok, melyeket Dante hallott, itt hiányoznak, sőt, helyette mély hangokról beszél Babits, melyért kárpótol a kézcsattogás kifejező hangzásával.

Radó Antal fordítása:

„Sokféle nyelv, iszonytató beszédek,  
Bánat szava, felförmedő harag,  
Hangos meg halk igék, kéz-tördelés,”  
(*Pokol*, III. 25-27.)

Ez a fordítás szerkezetében pontosabb, mint az előző vizsgált szöveg. A „sokféle nyelv” pontos fordítása a „diverse lingue” kifejezésnek. A „bánat szava” kifejezésben a bánat helyett fájdalom szerepel a dantei szövegben, a „felförmedő harag” viszont pontosan adja vissza az eredetit. A „voci alte e fioche” – magas és erőtlén hangok itt sem szerepelnek a fordításban, helyette a hangos-halk ellentét van jelen, mely azonban nem szerepel a dantei terzinában. A kéz-tördelés az előzőhöz hasonlóan itt is jó megfogalmazás. Bár jelentésükben nagy különbség van a két magyar verzió között, az eredetiben csak az szerepel, hogy olyan hangok, melyeket a kezek önmagukkal együtt generálnak. Ez lehet tapsolás, összecsapás, és tördelés is. A taps figyelemfelkeltés, segélykérés eszköze lehet a szenvedő lelkek részéről, a kéztördelésben pedig a fizikai fájdalom is jelen van, a szenvedés egyik formája, melynek nagy szerepe van a pokolban.

Baranyi Ferenc fordítása:

„Sokféle nyelv, borzasztó beszédek,  
jajszavak, förtelmes káromkodások,  
üvöltő s halk panasz, kéz-tördelések”

(*Pokol*, III. 25-27.)

Az első sor fordítása a fentiek tükrében nem kíván magyarázatot. Pontos. A „parole di dolore” kifejezést Baranyi jajszavaknak fordítja, mely igen kifejező, hiszen a fájdalom érzésének egyik kifejező szava a „jaj”. Babits fordításában „rekedt jaj” szerepel a megfelelő helyen, ami nem áll messze jelentésében Baranyi verziójától, viszont távol áll a „fájdalom szavai” jelentésétől. Az üvöltő s halk szavak helyett talán pontosabb lenne a magas és halk szavak alkalmazása. A kéz-tördelések az előzőhöz hasonlóan fizikai fájdalmat is megjelenítő magyaráítás.

Dante a pokol tornácán hangos dörgésre ébred. A dörgés a szenvedő lelkek panaszhangjainak összességéből formálódik:

„che 'ntrono accoglie d'infiniti guai.”  
(*Inf.* IV. 9.)

Babits Mihály fordítása:

„mely dörgéssé gyűjté a jajt körültem.”  
(*Pokol*, IV. 9.)

Az előző fejezetben részletesen foglalkoztam a fenti sor szövegkörnyezetével, így most erre nem térek ki, kizárólag a fordítási jellemzőket vizsgálom. A „guai” – jaj szó pontosan megjelenik a babitsi fordításban. Ami hiányzik, az annak kifejezése, hogy ezek a panaszhangok állandóak, végtelenek (infiniti). A végtelenség kifejezése ebben a helyzetben véleményem szerint igen fontos, mivel a pokolban szenvedő lelkek, és a pokol előtt a tornácra helyet kapott lelkek helyzete megváltoztathatatlan, örökké tart. Így a hangzó effekt, az „infiniti guai” végtelensége is egy olyan mozzanat, melyet a magyar fordításnak tartalmaznia kell.

Baranyi Ferenc fordítása:

„lent dörgéssé gyűlt jajveszékelése  
azoknak, kiknek kínja mérhetetlen.”  
(*Pokol*, IV. 8-9.)

Baranyi fordításában a mérhetetlen szó utal a végtelen szenvedésre, így indirekt módon kifejezi a „jajveszékelés” állandóságát, ám itt is hiányzik a hangzás vég nélküliségének megfogalmazása, mely a jajveszékelés mérhetetlenségének

kifejezésével jelenne meg. Pozitívuma, hogy megjeleníti a *canto* szélesebb értelmezésében fontos szerepet játszó dörgés – jajveszékelés párhuzamát, miszerint a korábban leírt dörgés, mely felriasztotta a költőt álmából, nem más, mint a szenvedő lelkek jajveszékelése. Szerkezeti különbség, hogy még az eredeti szövegben ez a jelentős mondat a harmadik terzina harmadik sora, mely a hármas szám miatt kiemelt helyen található kiemelt gondolat, addig a magyar szövegben itt a harmadik terzina második sorában szerepel.

Nádasdy Ádám fordítása:

„És íme: ott álltam, szélén a völgynek,  
partján a fájdalmas, nagy szakadéknak,  
mely sosem szűnő panasztól zajos.”  
(*Pokol*, IV. 7-9.)

Itt a szerkezeti fordítás pontosan szerepel, a hangok folytonosságát is kifejezi, ami nincs meg benne, az annak kifejezése, hogy a korábban szerepelt dörgés nem más, mint a szenvedő lelkek jajszeveinek összessége. Így mikro szinten pontos a fordítás, ám ha a globális szintet vizsgálom, akkor egy tágabb területet összekötő jelentés hiányzik belőle.

Radó Antal fordítása:

„hol végtelen jajok zsvajja zúg.”  
(*Pokol*, IV. 9.)

Az ő megfogalmazásában a szerkezeti helyzet megegyezik az eredetivel, hasonlóan Nádasdy és Babits fordításaihoz. A végtelen jajok pontos magyar megfogalmazása az „infiniti guai”-nak. Minden megtalálható ebben a sorban, ami az eredeti szövegben, ami hiányossága, az a dörgés és jajok párhuzamának kifejezése. A felsorolt fordítások közül mindegyik megjeleníti a jajszeveket, melyek a pokol első körének hangjai, ezek közül Nádasdy, Radó és Baranyi fordításai kifejezik a jajszevek végtelenségét is.

A pokol negyedik körében a pénz rabjai: fősvények, uzsorások, tékozlók szenvednek. Ők nehéz köveket görgötenek fel egy meredek parton, majd mikor

felérnek, a kő visszagördül, és újra kell kezdeniük a görgetést. Bűnhődésüket hangos kiáltásaik kísérik, melyek a földi életük során elkövetett bűnükre utalnak.

„Percoteansi 'ncontro; e poscia pur li  
si rivolgea ciascun, voltando a retro,  
gridando: «Perché tieni?» e «Perché burli?».  
Così tornavan per lo cerchio tetro  
da ogne mano a l'opposito punto,  
gridandosi anche loro ontoso metro;”  
(Inf. VII. 28-33.)

Az „ontoso metro” – „szégyenletes rigmus, (ritmus)” olyan zenei kifejezőerővel van felruházva, melyet a fordítások gyakran nem képesek visszaadni. Az eredeti szöveg a „gridando, gridandosi” hangutánzó szavakkal szólaltatja meg a szégyenletes rigmust, még előbbé és élénkebbé téve a képet. A „gridare” ige ismétlése a két egymást követő terzina utolsó sorának első szavaiként monoton ritmust idéz elő, szemléltetve a pokolban szenvedő lelkek megváltoztathatatlan helyzetét. A kiáltások kemény mássalhangzókat és magas magánhangzókat tartalmaznak: e, é, i. A környező szöveg pedig túlnyomó részt mély magánhangzókat: o, a (opposito punto, loro ontoso metro). Az ismétlés és a hangutánzó szó Babitsnál így néz ki:

Babits Mihály fordítása:

„Összeütődtek, azután gomolygó  
lökéssel úgy verődtek vissza hátra  
kiáltva: «Mért vagy tékoz? Mért kuporgó?»  
S az éjnek e forgást befedte sátra  
s csapódtak jobbról balra, balról jobbra,  
egyre csak szégyendalukat kiáltva.”  
*Pokol*, VII. 28-33.

Az ismétlés megtalálható a magyar szövegben is, ám csak az első „kiáltva” szó található a terzina zárósorának első helyén, az ismételt szó helyet változtat, a második terzina utolsó sorának utolsó helyére kerül. Bár változott helyzete, az ismételt szó így is kiemelt helyeken szerepel a terzinák szerkezetén belül. A magánhangzók által megjelenített magas-mély, éles-lágy ellentét nincs jelen a magyar fordításban. Az „ontoso metro” - „szégyenletes rigmus” megfelelője a

„szégyendal”, mely tartalmilag jól érzékelteti az eredeti kifejezést, egy jelentős különbséget kivéve. A dal dallamra és harmóniára utal, kivétel, ha a mai kortárs és modern zenéről van szó, de figyelembe véve a fordítás keletkezésének évszámát (1912) a kivételtől jelen esetben eltekinthetünk. Az olasz szövegben a „metro”, mely jelentése mérték, versmérték, mód, forma, jelen kontextusban ritmikus verses formára utal. Így Babits fordítása egy plusz zeneiséget mutat a szavak szintjén, a nyelv zeneiségének szintjén viszont nem adja át a zenei hangzást.

Baranyi Ferenc fordítása:

„Ütötték egymást, szörnyen szitkozódtak,  
s – visszafordulva terhével – gyalázta  
a többit mind: «Mért prédálsz? Mért kuporgatsz?»  
Visszakergetett folyton mindahány a  
fekete körbe átfordulva nyomban,  
és mindnek átkozódva járt a szája.”  
*Pokol*, VII. 28-33.

Baranyi fordításában nincs meg a kiáltás konkrét leírása, ezzel együtt a szóismétlés sincs jelen. Az „átkozódva járt a szája” kifejezés dallam nélküliségre utal, mivel ezt a kifejezést beszéd kifejezésére szolgál, ám nem zárja ki teljes bizonyossággal a dallam jelenlétét sem. Zeneiséget nem hordoz magában, ellentétben a babitsi fordítással, ám a szöveg ritmikus ismétlődésére sem utalnak. A magánhangzók által megjelenített magas-mély, éles-lágy ellentét itt sincs jelen a magyar fordításban, bár a második terzina utolsó két sorában főként mély magánhangzók szerepelnek.

Radó Antal fordítása:

„Ha szembe voltak, egymást mind ütötték,  
S legottan visszafordult mindahány,  
Kiáltva: «Mit ülsz rajta?» s «Mért dobálsz?» ”

Így tértek vissza a fekete körben  
Mindkétfelül szembenlevő helyükre,  
A szitok-rigmust untalan üvöltve.”  
*Pokol*, VII. 28-33.

Radó fordításában a kiáltva és üvöltve szavak szerepelnek a „gridare” igének megfelelő helyen. A két szó a pokolban jelen levő kaotikus hangokat teljes mértékben kifejezi. A terzinák szerkezetén belül itt sem az eredeti helyen található, hanem a babitsi fordítással azonosan az első terzina utolsó sorának első szavaként, és a második terzina utolsó sorának utolsó helyén. A magas és mély magánhangzók ebben a fordításban nem kaptak szerepet a fenti részletben. A „szitok-rigmus” a legmegfelelőbb magyar kifejezés az olasz eredetihez. Bár a „szitok” szó jelentése kissé eltér az „ontoso” megfelelőjétől, zenei szempontból mégis Radó magyar fordítása a legpontosabb. A „rigmus” tökéletesen kifejezi a ritmikus, ismétlődő kántálást, melyet a szenvedő lelkek hallattak a pokol negyedik körében, illetve megtalálható a szóban a folytonosságra, monotonításra történő utalás is, mely jellemző erre a körre. Összefoglalva, a magyar fordítások közül a fenti idézethez Babits egy plusz zeneiséget ad, Baranyi elvesz belőle egyet, és Radó magyarításában maradt meg leginkább az eredeti szöveg zeneisége.

A forró vérpatakban az erőszakosság bűne miatt szenvedő lelkek kilátástalan helyzetében magas sikolyokat hallatnak. A babitsi fordítás nem adja vissza teljes pontossággal a pokol ezen szakaszának hangjait, ezért érdemes megvizsgálni más fordítók magyar változatait is.

„Or ci movemmo con la scorta fida  
lungo la proda del bollor vermiglio,  
dove i bolliti facieno alte strida. ”  
(Inf., XII, 100-102)

Babits Mihály fordítása:

„És így követtük biztos vezetőnket,  
a forró vörös folyót megkerülve,  
ahol a vérben fővők messze bögtek. ”  
(*Pokol*, XII, 100-102)

Az „alte strida” – magas sikolyok, kiáltások fordítása „messze bögtek”-ként térbeli távolságot is kifejez, még ez az „alte” – magas – szóban csak

másodlagos jelentésszinten található meg. A „messze bőgés” és a „magas rikoltás” jelentése között jelentős eltérés van, mely fontosságát külön kiemeli, hogy az ezt megelőző kép mélységet és halkabb dinamikájú szenvedést fejez ki (sírokban szenvedők hangjai: keserves sírás és fájdalmas sóhajok). Itt a fordítás és az eredeti szöveg között inkább ellentét van jelen, mint harmónia.

Baranyi Ferenc fordítása:

„És mentünk nyomdokán e vezetőnek,  
forró, bíborszín vér partján haladva,  
láttuk: a lelkek benne egyre főnek.”  
*Pokol*, XII. 100-102.

Baranyi fordítása kiemeli a vérpatak tulajdonságait. Az idézett tercina fordítása sokkal könnyebben érthető, mint más fordítások, vagy akár az eredeti szöveg olasz olvasók számára. A dramaturgiai helyzet egyértelműen kiderül fordításából. Az olvasó tisztán láthatja a vérpatakot, érzi a forróságot, és egyértelmű számára, hogy az itt bűnhődő lelkek a forró patakban szenvednek. A zenei szempontokat vizsgálva viszont hiányzik a bűnhődő lelkek hangja. A dantei szöveg vizuális anyagát teljes mértékben átadja, ám itt az auditív elem hiányzik.

Nádasdy Ádám fordítása:

“Mentünk a megbízható kalauzzal  
partján a fortyogó vörös folyónak,  
ahol a lelkek sikoltozva főttek.”

*Pokol*, XII. 100-102.

Nádasdy fordítása kifejezi a sikoltozást, mely a dantei szövegben szerepel. A hangmagasságot nem jelöli külön, amint azt Dante tette, ám a sikoltozás szó egy árnyaltabb jelentésben magában foglalja a kiadott hang magasságát is. Ha a fordító bőgést ír, ahogy azt Babits tette, az olvasóban mély hang érzetét kelti, mivel az a szó egy mély hangzót elevenít fel árnyaltabb jelentésében. A kiáltozás szó használata is felmerülhet a fordítóban, mely azonban szintén nem fejezi ki a szenvedő lelkek által kiadott hang magasságát. A sikoltozva szó

pontos megfelelője a „strida” olasz szónak, csupán az „alto” jelző hiányzik a terzina auditív elemeinek pontos megjelenítéséből.

Radó Antal fordítása:

„S elindultunk a hű vezérrel együtt  
A forró vérözönnek partja mellett,  
Hol aki benne főtt, üvöltözött.”  
*Pokol*, XII. 100-102.

Radó fordítása szintén pontos a vizuális elemeket tekintve, ám itt is hiányzik a hang magasságának (alto) magyar nyelvre való átültetése. A „forró vérözönnek partja” hitelesen jeleníti meg a forró vérfolyót, és azt is visszaadja a fordítás, hogy az itt szenvedő lelkek ebben a forró folyóban főnek. A következő sorban (103.) leírja azt is, hogy ahol épp a költő jár, ott bűnük súlyossága miatt szemöldökükig merültek el a forró vérfolyamban. Radó fordításából nem hiányzik az eredeti szöveg auditív elemének megjelenítése, csupán nem pontosan fejezi ki azt. Az eredeti szövegben szereplő „alte strida” kifejezésre a következő kifejezéseket alkalmazták a magyar fordítók: üvöltözött, sikoltozva, - <sup>136</sup> , messze bőgtek. Ezek közül a „sikoltozva” szó fejezi ki legpontosabban a dantei verziót. A pokolban igen fontos szerepe van a hangok jelenlétének. A paradicsomi harmónia ellentétét képezik, kifejezve a pokol sötét, kaotikus világát. Ebben a diszharmóniával teli világban a természeti elemek hangjai, a büntetők, és a szenvedő lelkek hangjai teremtik a kaotikus együtthangzást.

A következő idézet a *Pokol* XVI. énekének első terzinája. Valóban megszólaló hangról van szó, melyet Dante a pokolban hallott. A másik körből lezúgó víz hangját nagy méhkas döngéséhez hasonlítja. Ennek kifejezésére használja a „rimbombo” és „rombo” szavak rímelését:

„Già era in loco onde s'udia 'l rimbombo  
de l'acqua che cadea ne l'altro giro,  
simile a quel che l'arnie fanno rombo.”  
(Inf. XVI. 1-3.)

---

<sup>136</sup> A - jel jelen esetben a fordítás teljes hiányát jelöli.

Babits Mihály fordítása:

„Oly helyen voltunk, hol már zaja hallik  
a tulsó körben hulló nagy vizárnak:  
olyan zaj, mint a méhkas hogyha zajlik,”  
(*Pokol*, XVI. 1-3.)

A „zaja hallik” kifejezés nem adja vissza a „rimbombo” hangutánzó szó hangzását. Hasonló a helyzet a „méhkas zajlik” kifejezéssel is, mely a „rombo” hangutánzót nem jeleníti meg a nyelv hangzásában. A víz zúdul, zubog, a méhkas döng, zümmög, ám itt a tartalmi, szótagi, rímképleti sajátosságok miatt a fordításban elveszett a nyelv zeneisége. A „hallik” és „zajlik” szavak rímelnek egymással, ám hangzásukban nem képesek közvetíteni az eredeti szöveget.

Baranyi Ferenc fordítása:

„Ott voltunk már, hol a lentebbi körbe  
- úgy zúgva, mint rajzó méhek csapatja -  
a víz sebes sodrással özönölt le. ”  
(*Pokol*, XVI. 1-3.)

Baranyi a hangulatfestő szavakat egy mondatban, középen szerepelteti a sorok végződése és rímelései helyett. Így a fordítás tartalmi-szerkezeti váza eltér az eredetitől, ám jelentése és hangzása meg tudja jeleníteni azt. A „zúgva”, „rajzó” szópár {z} hangzói hasonló hatást érnek el, mint a „rimbombo” és „rombo” zöngés hangzói. A „sebes sodrással” alliterációja is fokozza a hangzók együtthangzását, valamint a „sebes” szó tempójában is fokozza a költő helyszíni leírását.

Radó Antal fordítása:

„Már olyan helyen valék, hol hallható volt  
Mint méhes-zümmögés, a víz zugása,  
Amely lehullott a másik gyűrűbe,”  
(*Pokol*, XVI. 1-3.)

Radónál is a terzina közepén szerepel a hangutánzó szavak együttese. A „zümmögés” és „zugás” szópárban a zümmögés hangutánzó szava a méhek mozgásának, ám figyelembe véve a tényt, hogy itt a méhraj csak hasonlat, még a víz csobbanása a dantei valóság szerint a jelenlévő hanghatás, szerencsésebb lett volna olyan magyar szót választani hangutánzó szóként, mely a vízesés akusztikus sajátosságait pontosabban magában hordozza.

Nádasdy Ádám fordítása:

„Tovább mentünk, s hallatszott a morajlás,  
ahogy a víz az alsó körbe zúdul  
(a méhkas dongásához volt hasonló)”  
*Pokol*, XVI. 1-3.)

A fordítás a „rimbombo-rombo” rímet és a szavak hangzását nem adja vissza, viszont a morajlás, zúdul, dongás szavak használata részben felidézi az eredeti szöveg hangzását. Tartalmilag egyezik az eredeti szöveggel, a zárójelbe tett hasonlat dongása jelzi legpontosabban a dantei szöveg zenei jellemzőit.

A következő sor egy merész megfogalmazás Dante részéről. A modortalan ördögök kijelölt vezérének, Barbaricciának a trombitája, mely szerkezetileg is kiemelt helyen található, a *Pokol XXI.* énekének utolsó (139.) sorában:

„ma prima avea ciascun la lingua stretta  
coi denti, verso lor duca, per cenno;  
ed elli avea del cul fatto trombetta.”  
(*Pokol XXI.* 137-139.)

Babits Mihály fordítása:

„előbb kiöltik káplárukra főlől  
nyelvüket, hogy ők valamiről tudnak  
„S az trombitát csinál az alfeléből.”  
(*Pokol XXI.* 137-139.)

A trombita szó zenei szempontból pontosan fejezi ki a „trombetta” szót. A sor legkiemelkedőbb, legszokatlanabb részlete a „cul”, mely jelentése: ülep, fenék,

segg. Babits fordításában a szó a sor, és ezzel az egész *canto* végére kerül, mintegy záróakkordjaként a lezáruló éneknek, és előhangjaként a következőnek, melyben folytatódik az ördögök epizódja. Babits árnyaltabban fogalmaz, mint más magyar fordítók, az alfél szót használva, ugyanakkor kiemeli azzal, hogy még az eredeti szövegben a trombita a sor zárása, addig Babitsnál az alfél. A másik zenei fordítás, mely a fenti idézetben megtalálható, a „per cenno”, mely jelen kontextusban azt jelenti, trombita által kiadott jel, tehát zenei kifejezésről van szó. Dramaturgiailag az történik a zenei síkon, hogy az ördögök csoportja trombitál kijelölt vezérüknek nyelvüket és fogukat használva hangképzésre. A vezér fenekével trombitál vissza, így kommunikálva az indulást. Babits fordításában ez a kommunikáció egyoldalúnak mutatkozik, csak Barbariccia feléről történik auditív közlés, az ördögcsoporthoz az ő közvetítésében csak vizuális jelt ad.

Baranyi Ferenc fordítása:

„Rákacsintgattak – nyelvük öltögetve  
cinkosan a kaján vezéralakra,  
és annak marsot trombitált a segge.”  
(*Pokol XXI.* 137-139.)

Baranyi merészebben fogalmaz, és emellett Babitséhoz hasonlóan utolsó szóként tartja meg a „segg” szót. Az utolsó szó, bár egyedül áll, első sorként, mégis rímel a 137. sor végével, eleget téve ezzel a dantei rímképletnek. Még Babits esetében a trombita tárgyként van jelen, addig Baranyinál ez az ige. A következő *canto* elején egyértelműen kiderül, hogy ezzel a trombitával adott jelt az ördögvezér a többi ördögnek. Az eredeti szövegben utalásokból kiderül, ám Babits fordításában a XXI. ének végén még nem derül ki, hogy Barbariccia az ülepéből formált trombitával jelt is ad, ám a Baranyi fordításban ez benne van. Mindkét fordítás helyes tartalmilag, szerkezetileg van időbeli különbség.

Radó Antal fordítása:

„De ők előbb a nyelvök, jeladásul,  
Kinyújtották vezérök felé,  
S ez hátuljából trombitát csinált.”  
(*Pokol XXI.* 137-139.)

Ez a fordítás fogalmaz legfinomabban. A trombita itt is tükörfordításban szerepel. A „cul” szóra a „hátulja” szót használja. Ez mutatja a fordítás keletkezésének idejét is, hiszen Radó idejében az etikai és erkölcsi határok szűkebbek voltak, mint a mai, modern fordítók idejében. Az eredeti mondat szerkezetének ez a fordítás felel meg leginkább abból a szempontból, hogy itt a „cul” szó nem a mondat utolsó szava, hanem középen szerepel. A „jeladásul” szó tükrözi a figyelemfelkeltés mozzanatát, ám itt sem fejezi ki az akusztikus hatást.

Nádasdy Ádám fordítása:

„de előbb nyelvükkel foguk között  
jelet fújtak a szakaszvezetőnek,  
az meg a valagával trombitált.”  
(*Pokol XXI.* 137-139.)

Nádasdy fordítása adja vissza leginkább a részlet dramaturgiai jellemzőit. Az ördögök és szakaszvezetőjük „párbeszédét”, melyet szavak helyett hanghatásokkal folytattak. Nehéz besorolni ezt az interakciót, hiszen párbeszédnek nem nevezhető a szavak hiánya miatt, zenének alig nevezhető a jeladás profánsága és kulturálatlansága miatt, mégis mindkét tényező megjelenik benne. A gúnyos és torz zenei allúziók és a kommunikáció aktusa, mely jellemző az egész *Pokol* hanghatásaira. Az általános jellemzőket fokozza a leplezetlen gúnyosság, mely ebben a részletben jelen van.

A pokoli bohózatban több hangszer is említésre kerül. Ezeknek a hangszereknek sajátos funkciójuk volt a középkorban.<sup>137</sup> Itt az ördögök menetének hangjait jelenítik meg. Folytatva az előző *canto* végén elkezdett hangszeres asszociációt, Dante így írja le, amit hallott:

„quando con **trombe**, e quando con **campane**,  
con **tamburi** e con **cenni di castella**,  
e con cose nostrali e con istrane;  
né già con sì diversa cennamella”  
(Inf. XXII. 7-10.)

Babits Mihály fordítása:

„miközben csengő csengett, kürt riadt,  
dobok dobogtak és a várak ormán  
ahány nép, annyiféle jel gyulladt.  
De sohsem indult még trombitaformán”  
(*Pokol*, XXII. 7-10.)

A babitsi fordításban erősebben jelen van a vers zeneisége az alliterációk miatt, mint az eredeti szövegben, ahol hangfestő szavak találhatóak, és egy alliteráció, a „quando con campane” első hangjainak összecsengése. A **csengő csengett** és **dobok dobogtak** összecsengését az alliteráció mellett az első négy betű azonossága is fokozza. Ez az azonosság a „quando con, quando con” és a „con, con” ismétlődéseket is kifejezi. A fordításból hiányzik a „trombe” – trombiták megfelelője. A „kürt riadt” kifejezés a „cenni di castella” fordításaként van jelen, mely várórómáról szóló jelzőkürt, vagy jelzőtrombita. A „riadt” kifejezés egyfajta sürgetést, gyors tempót ad a versnek, mely így rendelkezik azzal a ritmikussággal, mellyel az eredeti szöveg is, ismétlődései és periodikus jellege által. A fenti idézet fordítása Babitsnál nem csak tartalmazza az eredeti szöveg zeneiségét, hanem hozzá is ad alliterációival.

---

<sup>137</sup> A felsorolt hangszerek középkori kinézetének bemutatása *Az Isteni Színjáték hangszerei* című fejezetben található.

Nádasdy Ádám fordítása:

„kürt szavával vagy csengőkkel kísérvé,  
dobszóval, várból adott füstjelekkel,  
ismert és sosem látott módokon  
de még ily különös fúvós zenére ”  
(*Pokol*, XXII. 7-10.)

Nádasdy fordításában a „tromba” a „kürt” szóban jelenik meg. Raffaello Monterosso a ezt a két hangszert egymás szinonimájaként tartja számon,<sup>138</sup> így a fordítás tatalmilag pontos. A „várból adott füstjel” nem tartalmaz akusztikus megjelenítést. A terzina utolsó szava a „cennamella”, mely egy hangszert jelöl, ám itt csak egy fúvós hangszer hangja került említésre. A vers zeneisége nincs jelen, hiányoznak az ismétlések, és a rímek.

Radó Antal fordítása:

„Kezdődni kürtölés-, harangozásra,  
Dobszóra, avvagy várfok-adta jelre,  
Olasz vagy máshoni szokás szerint:  
De sohse mozdult ilyen furcsa sípra”  
(*Pokol*, XXII. 7-10.)

Radó Nádasdyhoz hasonlóan a „trombe” szót tartalmilag helyesen kürtnek fordítja. A következő hangszernél a harang nagyobb méretű csengőre korlátozza a csengők általánosabb kifejezését. A „várfok-adta jel” pontos kifejezés a terzina második sorának végén, ám az eredeti szöveg jelenthet Várfokból induló trombitaszót, vagy kürtszót. Jelen esetben a zeneiség szempontjából fontos jelölni az akusztikus jeladást. Bár lehetett szó vizuális jeladásról is, melyet Nádasdy füstjelként ír le, az eredeti szöveg zeneiségéből, és a zenei hasonlatból kiindulva az akusztikus elemek jelenléte valószínűbb.

---

<sup>138</sup> A „tromba” és „corno” szavak szinonimákként léteztek a középkori Itáliában. A két hangszer történetéről bővebben *Az Isteni Színjáték hangszerei* című fejezetben írtam.

Baranyi Ferenc fordítása:

„mik kondításra vagy trombitaszóra  
kezdődtek s tűzjelre, dob-ütésre –  
itt s másutt ennek más és más a módja.  
Ám sosem mozdult még furcsább zenére”  
(*Pokol*, XXII. 7-10.)

Egyedi megoldás Baranyi „kondítás” szava a fordításban. Az eredeti szöveg hangfestő szavainak megfelelően nem a hangszer nevét írja, hanem hangfestő szavát, mely éppúgy középen helyezkedik el jelentési szempontból, mint az eredeti szöveg „campane” szava. A hangutánzó szó a bimm-bamm lenne, a hangszer neve pedig a harang. Így az eredeti szöveggel azonosan a jelentés és a szó formája is egyezik. Szerkezeti különbség az eredeti szöveghez képest, hogy előbb szerepel a harangszó, és utána a trombitaszó, felcserélve ezzel a sorrendiséget. Nádasdyhoz hasonlóan ő is vizuális jelként írja le a „cenni di castella” kifejezést, azzal a különbséggel, hogy ő nem füstjelként, hanem tűzjelként mutatja be. A kondítás, trombitaszó és dob-ütés megfogalmazásában nem a hangszerek neveit szerepelteti, hanem az általuk megszólaltatott hangokat, kiemelten megjelenítve ezzel a részlet zeneiségét. A *Pokol* XXII. énekének 10. sorában szereplő „diversa cennamella” kifejezés egy olyan hangszert takar, melyet dudának, vagy egyéb fúvós hangszernek lehet fordítani. Pontos magyar megfelelője nincs, ám az nyilvánvaló, hogy olyan hangszerről van szó, mely a mai klarinét és oboa középkori elődje. A magyar fordítások erre a kifejezésre: furcsább zene, furcsa síp, különös fúvós zene, trombitaforma. Tartalmi lényegüket tekintve mind kifejezik az eredeti szöveget. Amit az elemzés kapcsán nem hagyhatok figyelmen kívül, az annak a ténye, hogy ez a szokatlan, különös, furcsa fúvós hangszer Dante leírásában nem más, mint visszautalva a XXI. ének 139. sorára, Barbariccia hátsójából formált trombita, és annak hangja.

## V. DANTE KORÁNAK ZENEELMÉLETE

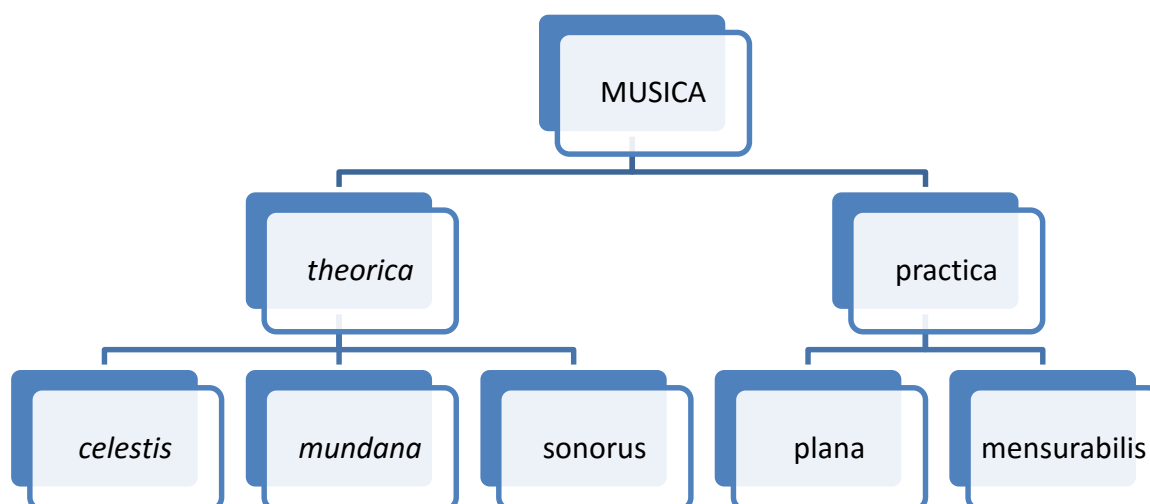
A dantei műben jelen lévő zeneiséget vizsgálva mindenképp szükségét érzem annak, hogy Dante korának zeneelméletét külön tárgyaljam. Ha valaki manapság a *Hozsannára*, *Sanctusra*, *Te Deumra* gondol, mint zenére, igen eltérő akusztikus kép jelenik meg benne, mint a középkori és reneszánsz emberekben. Ez a későbbi zenetörténeti korszakok zeneszerzői hagyományaival magyarázandó. A zenei anyag természetes, állandó alakulásával, változásával.

A következőkben azzal foglalkozom, hol és hogyan hangoztak az *Isteni Színjátékban* szereplő zenék Dante korában, hogy a mű mai olvasói ne csak a szavakat hallják középkori mivoltukban, lehetőséget teremtve a zenei anyagok korabeli hangzásvilágának felidézésére. Kortárs zeneelméleti írások igen csekély számban maradtak fent. Hieronymus de Moravia traktátusa, melynek másolt példányát a Sorbonne őrzi, a legkorábbi zeneelméleti írást a Trecento témakörében. Walter Odington írása a *Summa de speculatione musice* nagyobb hangsúlyt fektet a zene matematikai oldalának magyarázatára, és gyakorlati alkalmazásáról viszonylag kevesebbet ír. A legátfogóbb írás Lüttichi Jakab<sup>139</sup> *Speculum Musicae* című műve. A mű 1955-1973-as kritikai kiadása nyolc kötetet igényelt, és valószínűleg a szerző késői alkotói éveiben, Párizsban keletkezett 1330 után. A szerző az Ars Antiqua és az Ars Nova határán alkotott, az Ars Antiquához közeli enciklopédikus módon ír a zeneelmületről. Lüttichi Jakab a zenét két fő kategóriára osztja, alkategóriákkal. Ez a két fő kategória az elméleti és gyakorlati zene:

---

<sup>139</sup> latinul Jacobus, valamint ismert még Liége-i Jakab néven is.

14. ábra



Dante a ferenceseknél és dominikánusoknál végezte alapfokú tanulmányait. Hieronymus de Moravia dominikánus teoretikus volt, Dante kortársa. Életéről kevés adat maradt fent. Traktátusában leírja a középkori zeneelmélet főbb elveit és irányzatait. Ír a zenéről, mint művészetről, zenéről, mint a matematika tudományának egyik ágazatáról, a vallásos énekekről, és a menzurális notációról. Értekezésében hivatkozik Boethius *De institutione musica*-jára, Johannes Cotto, Aquinói Szt. Tamás, Johannes de Garlandia, Franco di Cologne és Petrus de Picardia elméleteire. Edward H. Roesner rávilágított, hogy a traktátus 1272. év folyamán, vagy azután keletkezett, mivel a szerző hivatkozik Aquinói Szt. Tamás kommentárjára, melyet Arisztotelész *De celo et mundo* című művéhez írt.<sup>140</sup> Később a kéziratot lemásolták, a másolatot tulajdonosa hálálakor 1301-ben a Sorbonne-ra hagyta. Moravia írása kézikönyvvül szolgált a dominikánus szerzetesek számára segítve a zene értelmezését és a zsoltárok éneklését. Leírja a korai és kortárs menzurációs notáció

---

<sup>140</sup> Frederick Hammond/Edward H. Roesner: *Hieronymus de Moravia* in Grove Music Online elérhetőség: [www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music) 2015.02.28.

különbségeit, bemutatva a lejegyzett liturgikus énekek helyes ritmikáját.<sup>141</sup> A trubadúrlíra a *Purgatóriumban* jelenik meg, ezt részletesen bemutattam az *Isteni Színjáték trubadúrjai* című fejezetben. A következőkben a középkori liturgikus zenét, zsoltározást és a többszólamúság jellemzőit vizsgálom az egyházi zenében. „Hogy a *trouvere*-zene többszólamú formákba torkollott, szinte önként értetődik; a szabadabb lovagi élet lassanként átadta helyét a városi életrendnek, az egyszólamú dallam a társas zenélésnek, - s a társas zene bizonyos szociális kiegyenlítetttséget követel, nem egymáshoz látogató nagyurakat, hanem egymással élő közrendűeket.”<sup>142</sup> Hasonlóan a polifónia megjelenéséhez a trubadúrlírában, az egyházi gyakorlatban is megjelent a többszólamúság. A római liturgia részeként énekelték ezeket az énekeket, melynek két fő szertartása a mise és a zsolozsma. Ezt kiegészítik a szentségek, körmenetek, és néhány egyéb szertartás, ám ezek is a két főrészből vették énekeiket. A mise az utolsó vacsorára való megemlékezés, de ugyanakkor az ősi zsinagógai istentisztelet folytatásaként az ige szolgálata is. Ennek megfelelően két részből áll, az igeliturgiából és az eukarisztikus liturgiából. Vannak *ordo missae* (állandó) részek, és vannak *proprium missae* (változó) részek, amik az egyes ünnepnapokhoz kapcsolódtak. Az *ordo missae* részek: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus-Benedictus, Agnus Dei. A mise részei sorrendben: I., Igeliturgia: 1., Asperges, a bevezető szenteltvízhintés éneke, ez *proprium missae* rész. 2., Introitus a mise kezdőéneke, 3., Actus paenitentialis, bűnbánati cselekmény, elmarad, ha Asperges volt, ez is *proprium missae* rész. 4., Kyrie, 5., Gloria, ezek *ordo missae* részek, 6., Collecta, napi főkönyörgés, 7., Graduale, lépcsőének, olvasmányközi zsolozsma, 8., Epistola, szentlecke, 9., Alleluja, 10., Sequentia, evangélium előtti költemény, ez a mai gyakorlatban már csak kivételes alkalmakkor van jelen. 11., evangélium, 12., Credo, hitvallás. II., Eukarisztikus liturgia: 1., Offertorium, felajánlási cselekmény, felajánlási ének, 2., Secreta, felajánlási főkönyörgés, 3., Preferáció, 4., Sanctus-Benedictus, „Szent vagy” a közösség akklamációja a preferáció végén, 5., Canon misse, „miskanon”, az eukarisztikus főkönyörgés, 6., Pater noster, „Miatyánk”, 7.,

---

<sup>141</sup> „Unde a modernis quidem nomen, sed res ipsa non abjicitur, sed interdum recipitur, ut postea ostendetur. Hoc igitur tempus harmonicum est mensura omnium notarum, qua scilicet unaquaeque mensuratur nota. Notarum autem aliae longae, aliae breves. Longae, aliae longiores, aliae longissimae, breves vero aliae breviores, aliae brevissimae.”

<sup>142</sup> Szabolcsi: p.89.

Agnus Dei „Isten báránya”, 8., Communio, áldozási ének az áldozás szertartása alatt, 9., Postcommunio, áldozás utáni könyörgés, és végül 10., Áldás és elbocsátás.

A római liturgia másik főszertartása a zsolozsma, Dobszay László definíciója szerint: „A zsolozsma: a zsolotárkönyvek, kiegészítésként más bibliai és költött szövegeknek meghatározott rendbe szerkesztett, a napra szétosztott, közösségben, énekelve (recitálva) történő imádkozása”<sup>143</sup>. A zsolozsma a nyilvános istentisztelet része volt, csak később lett a papok kiváltsága. A zsolozsma egyes részeit óráknak nevezik, melyek egymás után sorban a következők: 1., Matutinum- virrasztó istentisztelet, feladata zsolotár éneklése és az olvasmány meghallgatása. Éjszaka, vagy közvetlen virradat előtt zajlott. 2., Laudes, ez a hajnali imaóra, a teremtett világ ébredésekor a Teremtőt dicsőíti. 3-6., Prima, Tertia, Sexta, Nona (ezek a kis órák, amik rövidebbek a többinél). 7., Vesperás, alkonyati imaóra, mely hálát ad az egész napért és a megváltás művéért. 8., Completorium, elalvás előtti imaóra.

A zsolozsmában az összes zsolotárt elénekelték, részben az egyes órák állandó részeként, vagy a hét napjai szerint változóan, részben pedig folyamatosan imádkozva, napról napra haladva (a Matutinumban és a Vesperásban). A zsolotárakhoz hasonlóan énekeltek canticumokat, amik a zsolotárakhoz hasonló, de nem a zsolotárak könyvéből vett énekek.

A zsolotárak dallamai különböző területen különbözőek lehettek. A ma használatos ABC-s hangok rendszerét csak arra használták, hogy a vonalrendszeren elhelyezzék a dallamokat, a szolmizációs rendszert (ut, re, mi, fa, sol, la, ) pedig a fél- és egészhangok intonálására.

Hexachordokban gondolkodtak, amit három alaphangra tudtak elhelyezni. Így létezett a *hexacordum naturalis* (c alaphangra), *hexacordum molle* (f alaphangra) és *hexacordum durum* (g alaphangra)<sup>144</sup>. Így csak egy módosított hangot használtak, a mai bé, ill. h hangot *B-rotundum* és *B-quadratum*<sup>145</sup> különálló hangoknak tekintették. Ezen elnevezéseknek a kottaolvasásban volt

---

<sup>143</sup> Dobszay: *A gregorián ének kézikönyve*, p. 29.

<sup>144</sup> Természetes hexachord, lágy hexachord és kemény hexachord.

<sup>145</sup> Kerek B és szögletes B.

jelentőségük, tonalításban nem. Már a vonalrendszer használata előtt megjelent a kottalejegyzésben a vonalak használata. „Először az F helyét jelölő vonal került a dallamlejegyzés gyakorlatába, általában pirossal jelölve, ezután a c helyét jelölő, általában sárga színnel húzott vonal. Később a két vonal közé bekerült az a helyét jelölő vonal, és a c fölé az e vonala. Ahogy ezek a jelölések a kottalejegyzés gyakorlatában megszilárdultak, elhagyták a színekódokat.”<sup>146</sup> A zeneelmélet írásban először Arezzói Guido tulajdonított jelentőséget a meghatározott hangmagasság lejegyzésének. *Micrologus* című művében rávilágít az említett kottaírás előnyeire. A kottaolvasási gyakorlat fejlődésének köszönhetően az énekesek képesek voltak olyan dallamokat nehézség nélkül blattolni<sup>147</sup>, melyeket addig sosem hallottak. A lejegyzés természetesen kéziratos kottaírást jelentett, hiszen az első könyvet az 1440-es évek végén Gutenberg nyomtatta, az *Isteni Színjáték* első nyomtatott kiadása 1472-ben jelent meg, az első nyomtatott kotta pedig a velencei Petrucci nevéhez kapcsolódik, 1501-ből.

A középkori hangnemek egészen különböznek a ma használatos hangnemektől. A rendszer megértése a ma használatos klasszikus gondolkodásmódtól eltérő igényel. A gregorián hangnemek, a tónusok (más néven modusok). A tonalitás egy zenemű (jelen esetben zsoltár, himnusz, vagy canticum) hangjainak egységgé szerveződésében megmutatkozó szabályok rendszere. „A tonalitás lényegének megragadására a középkori zeneelméletnek egyetlen eszköze volt: a nyolc tónus szisztémája”<sup>148</sup>. A szisztéma alkalmazásának igénye egy igen gyakorlatias oknak köszönhető. Sokszor a zsoltárokhoz antifónát is énekeltek, ami zsoltárt keretező, zárt formájú dallam. A zsoltárhoz azonos tónusú antifónát kellett választani, hogy egymás után énekelhetőek legyenek. Leírták sorban az összes zsoltárdallamot, és aláírták azon antifónák incipitjeit, melyeket az illető zsoltárral kellett énekelni.

Az így létrejött csoportokból fejlesztették ki az elméletírók a nyolctónusos hangnemrendszert. A középkori teoretikusok három jellemzőjével határozták

---

<sup>146</sup> Anselm Hughes: Music in the Twelfth century in *Early Medieval music up to 1300*, ed. Anselm Hughes, Oxford University Press, London, 1967, p. 291.

<sup>147</sup> Blattolás: Első látásra történő kottaolvasás.

<sup>148</sup> Dobszay: *A gregorián ének kézikönyve*, p. 195.

meg a tónust. Finális, dominánshang és ambitus. A finális a záróhang, a dominánshang a dallam leggyakrabban visszatérő hangja, esetleg recitálóhangja, bizonyos értelemben a finális ellenpólusa, az ambitus pedig a hangterjedelem.

15. ábra

	<b>alaphangja:</b>	<b>dominánsa:</b>	<b>tipikus hangterjedelme:</b>
1. tónus	D	A	C-d
2. tónus	D	F	A-a
3. tónus	E	c	D-e
4. tónus	E	A	C-c
5. tónus	F	c	F-f
6. tónus	F	A	C-c
7. tónus	G	d	F-g
8. tónus	G	c	C-d

Négy alaphang van, és minden alaphanghoz két tónus tartozik. Az egyiknek az alaphangnál magasabban van a dominánsa, a másiknak alacsonyabban. Ebből adódóan az 1-3-5-7. tónusú dallamok ambitusa az alaphang fölött van, a 2-4-6-8. tónusú dallamoké pedig az alaphang körül. Sok hiányosság, probléma merül fel e rendszer alkalmazásánál. Egyes dallamokat nem lehet ezen kategóriák szerint értelmezni, ezeket különböző területeken más-más források eltérő tónusba sorolták be. Mégis mindmáig ez a legjobban alkalmazható rendszer zoltárok, himnuszok éneklésére. Az, ahogy a *Paradicsomban* szereplő énekek Dante korában a liturgiákon hangoztak, valószínűleg a mai emberek fülének igen szokatlan, ismeretlen hangzás lenne. Ez azzal magyarázható, hogy a zenetörténeti korszakok változásai során az egységes komolyzenei harmóniavilág folyamatos alakulásban van. Mára már csak az egyházzenei gyakorlatban maradt meg a középkor és reneszánsz által használt zoltározó hagyomány.

## VI. DANTE ZENEI RECEPCIÓJA

### Dante *fortunája* a zeneirodalomban

Ahogy Dante irodalmi művében találni zenei vonatkozásokat, úgy a későbbi korok zenéjében is megjelenik az *Isteni Színjáték*, mint ihlető forrás. Az alcím akkora kutatási területet foglal magába, mely több doktori disszertáció témája lehetne. Ezen a területen – ellentétben a Dante és a zeneiség témakörével – már folytattak extenzív kutatásokat az 1900-as évektől kezdve. Én egy rövid, összefogó képet adok Dante zenei recepciójáról saját korától kezdve napjainkig, ám részletesebben csak egy példán keresztül mutatom be a *Szent Poéma* jelenlétét zeneművekben. A választott exemplum Liszt Ferenc munkásságának vonatkozó része.

Dante szövegeit már a XV. század madrigálköltői is megzenésítették. Luzzaschi, Luca Marenzio, Claudio Merulo, Domenico Micheli, G. B. Mosto, Soriano és Pietro Vinci. Az egyes madrigalisták életművében százalékos arányban csekély Dante szövegeinek alkalmazása. Ebben a műfajban Francesco Petrarca szonettjei kedveltebbek voltak. Arról is vannak adataink, hogy Dante korában zenészbartói, mint Casella, énekelték a költő szövegeit. Dante még a purgatóriumban is arra kéri nemrég meghalt trubadúrbarátját, hogy énekelje el neki egyik költeményét. A költő halála után azonban eltűntek szövegei a zeneirodalomból, és legközelebb csak az 1570-es évek elején kerültek ismét a zenei gyakorlatba. Miért mellőzték a zeneszerzők Dante szövegeit, mintegy 250 éven keresztül? Dante után, a Trecento második felében megjelent az irodalomban Francesco Petrarca és Giovanni Boccaccio. Ők a humanizmus és reneszánsz három korszakából az elsőt – előreneszánsz, vagy proto-reneszánsz – képviselték, mely csak az irodalomban jelentkezett, más művészeti ágakban nem volt jelen. Az itáliai humanizmusban az addig széles körben elterjedt volgare irodalmi nyelven főként egyházi szövegek keletkeztek: laudák, imádságok, és szent történetek prózai leírásai. A humanizmus költőire jellemző volt az antik, klasszikus latin nyelv "újralfedezése". A költők újra elővették, és használták a latin nyelvet, melyet Vergilius, Horatius, Catullus és Ovidius

használt. Ezen kívül újabb fordítások születtek az antik költők és írók latin, illetve görög nyelvű műveiből. A középkor ekkor kapta a "sötét" jelzöt, és a művészek a világ globális szemléletéről áttértek egy emberközpontú szemléletmódra. Az isteni világról, és a földi életen túli világról átkerült a hangsúly a földi élet során vizsgálható tényezőkre. A misztikus elemek vizsgálata helyett az embert, társadalmat, és politikai életet jelenítették meg a költők. Ekkor született Niccolò Machiavelli fő műve, A fejedelem. A vokális zenében, madrigálokban Francesco Petrarca szövegei voltak népszerűek. Ezek a művek gazdagok voltak az ún. szófestésben és madrigalizmusokban, melyek azt jelentik, hogy zenében pontosan szemléltették az egyes szavak jelentését. Például, ha az „occhi” szó szerepelt a költeményben, a zeneszerző két egész hangot írt a kottába, vizuálisan megjelenítve a szemeket. Ha „leszáll, leereszkedik” szavak szerepeltek a szövegben, a dallam is ereszkedő dallam volt. Ennek mintájára a napfelkelte természetesen emelkedő dallamot kapott. A gyorsfolyású patakot gyors ritmus jelenítette meg, a szomorú, búskomor szavak, vagy „Ahimé” sóhajok lassú ritmussal szólaltak meg.

Az első jelentős Dante megzenésítés Luzzasco Luzzaschi (1545-1607) nevéhez fűződik, és 1576-ban jelent meg *Quivi sospiri, pianti, ed alti guai* címmel. Előtte 1562-ben adtak ki Velencében egy háromszólamú megzenésítés az *Isteni Színjáték* első terzinájából. Ezt Giovanni Battista Montarano írta, és első kötetébe<sup>149</sup> illesztette be, melyben háromszólamú kórusművek szerepeltek. Az első jelentős Dante-madrigál mégis Luzzaschi nevéhez fűződik. Luzzaschi a ferrarai Este család udvartartásának fő zeneszerzője volt. Cipriano de Rore tanítványaként része volt a gazdag ferrarai udvar zenei és kulturális életének. Újító és példamutató munkássága a következő zeneszerzőket is inspirálta. Az Este család, hasonlóan a többi uralkodócsaládhoz, pártolta a művészeteket. Egyfajta presztízsnak számított, és gazdagságukat mutatta más udvartartások felé zenekaruk nagysága, és művészeti értékeik gazdagsága. Luzzaschival egy időben alkotott a ferrarai udvarban több költő is, mint például Battista Guarini, Giovanni Battista Nicolucci, Giambattista Giraldi Cinzio és az ifjú Torquato Tasso. A zeneszerző műveinek főként az ő szövegeik, illetve Petrarca szövegei

---

<sup>149</sup> Giovanni Battista Montarano: *Il primo libro delle muse a tre voci*, Scotto, Velence, 1562.

szolgáltak alapul. Anthony Newcomb tanulmányában<sup>150</sup> azt vizsgálta, mi vezette Luzzaschit arra, hogy épp Dante szövegét zenésítse meg. A választott két terzina a *Pokol* III. énekének 22-27. sorai. A madrigál Luzzaschi második madrigálkötetében jelent meg 1576-ban. A kötetben 23 ötszólamú madrigál található. Szövegíróik Dante mellett: Battista Guarini, B. Panciera, T. Tasso, G.B. Amaltheo és A. di Costanzo. A verseket tekintve 15 madrigál, 5 szonett, 1 ballada, 1 szonett-dialóg, és egy „terza rime”, vagyis Dante *Isteni Színjátékának* két terzinája található. A Dante-megzenésítés tizenhetedikként szerepel a darabok között, egyáltalán nincs kiemelt helyen. Newcomb válasza a Dante szövegek hiányára a zeneirodalomból az, hogy abban az időben az arisztotelikus gondolkodásmódot bírálta a modern költészet. Másik lehetséges indoka az, hogy a ferrarai udvarban fejlődött ki a modern pásztorjáték. Különböző zenei és költészeti újításokat vezettek be, melynek eredményei T. Tasso Amitája és B. Guarini *Pastor fidoja*. Alessandro Guarini, Battista Guarini fia egy párhuzamot állított fel, melyben Dante is szerepel. Szerinte Luzzaschi a zenében olyan, mint Dante a költészetben, és Luca Marenzio a zenében olyan, mint Petrarca a költészetben. A Marenzio-Petrarca pár jellemzői a „dolce, piacevole, leggiardo”, még a Luzzaschi-Dante stílusrt az „aspro, duro, grave” szavakkal lehet jellemezni. Newcomb írt részletesen Castelvetro Dante ellenes nézeteiről, Luzzaschi - Dante párhuzamba hozásáról, az Este és Medici családok közötti versengésről. Tanulmányának végén arra a következtetésre jutott, mely szerint Luzzaschi szövegválasztásának indoka magában a szövegben található. Madarász Imre így foglalja össze ezt az átmeneti korszakot: „A tizennyolcadik-tizenkilencedik század fordulója nemcsak az olasz irodalom, de a Dante-irodalom (dantisztika vagy dantológia) legnagyobb fordulatát is magával hozta: ahogy – Settembrini szigorú szavaival szólva – ’a költészet végső lezüllése’ után megszületett az, amit De Sanctis és Croce az új irodalomnak nevezett, úgy követte Dante legsüketebb meg nem értését és legszélsőségebb elítélését az *Isteni Színjáték* költőjének leglelkesebb kultusza.”<sup>151</sup> A két terzina bővelkedik olyan lehetőségekben, melyek a

---

<sup>150</sup> Newcomb: pp. 97-119.

<sup>151</sup> Madarász: „*Költők legmagasabbja*”, p. 89.

madrigálszerzők szófestő technikájának kedveznek. Ez a feltevés számomra meggyőző, bár a komponista Quivi sospiri, pianti, ed alti guai című műve kivételt képez a madrigalista szövegfestést alkalmazó darabok között. Szerkesztése főként kromatikus, és mellőzi a szófestés egyébként kézen fekvő eszközeit. Luzzasco Luzzaschi munkássága meghatározó volt az őt követő zeneszerzők számára is. A fent említett darab megkomponálásával bevezette Dante szövegeit a madrigalista szerzők szövegei közé, még akkor is, ha ezen túl is csekély számban szerepeltek Petrarca szövegeihez, főként szonettjeihez képest. A következő öt évben hat madrigált írtak ugyan ezekre a sorokra, és Dante más művei is bekerültek a madrigálszerzők szövegei közé. A barokk és a klasszicizmus zenetörténeti korszakaiban szintén visszaesett a Dante-megzenésítések száma. Ebben az időszakban a klasszikus összhangzattan szabályai és a zenei formák nagyobb szerepet kaptak a zeneszerzés gyakorlatában, mint a régi költői szövegek.

Sokkal népszerűbb volt az *Isteni Színjáték* a romantika zenéjében, leginkább operák témájaként. Dante és fő műve népszerűségét Liszt Ferenc példáján keresztül mutatom be a következő fejezetben. Dittersdorf 1796-ban írt operájában Ugolino témáját használja fel (*Pokol*, XXXIII. 1-75). Donizetti a *Paradicsom* XXXIII. Énekéből írt darabokat basszus szólóra és zongorára, illetve komponált egy operát Pia de' Tolomei címmel 1837-ben, melynek librettóját Cammarano írta (*Purgatórium*, V. 130-136). Nagyon kedvelt téma volt Francesca da Rimini története, mely húsz feldolgozást élt meg 1829-1878 között. P. I. Csajkovszkij szintén erre a témára komponálta Francesca da Rimini című szimfóniáját. Napjinkban a legismertebb Liszt Ferenc: *Dante-szonátája* (zongorára), és *Dante-szimfóniája*. Liszt zenéje hangulatokat jelenít meg a zeneszerző olvasmányélménye alapján. Giacomo Puccini kisoperája, a Gianni Schicchi is az *Isteni Színjáték*ból meríti témáját. A szövegíró, Gioacchino Forzano a pokol XXX. énekéből, a végrendelet hamisítók közül vette az ötletet, amiből a librettót írta. A legtöbbször megzenésített részlet Paolo és Francesca története (*Pokol* V. 97-142.). Zandonai 1914-ben írt operát Paolo és Francesca címmel, melynek librettóját Tito Ricordi írta, Gabriele d' Annunzio darabja alapján. További komponisták, akik a történetből írtak operát: Mercadante 1830-ban, Morlacchi 1836-ban, Goetz 1877-ben, Cagnoni 1878-ban, A. Thomas

1882-ben, Nápravník 1902-ben, Rachmanyinov 1906-ban, Mancinelli 1907-ben, Ábrányi 1912-ben. Rossini *Otello*-jában (1816) Desdemona ablaka alatt zene szól a következő szöveggel: „Nessun maggior dolore”- Nincs nagyobb fájdalom, szintén Paolo és Francesca történetéből. Ezek mellett léteznek operák, melyeket nem Dante művei inspiráltak, hanem a költő személye maga. Ilyen opera Godard Dante és Beatrice című operája, melyet 1890-ben írt, Nougés *Dante* című operája 1914-ből, és John Foulds operája *Dante látomásai* címmel, amit 1905-1908 között írt.

A Dantével és műveivel kapcsolatos zenékről részletes felsorolás található Otfried Lieberknecht gyűjtésében<sup>152</sup>, mely a középkortól az 1990-es évek végéig, a madrigálszerzőktől a modern könnyűzenei együttesekig 83 zeneszerzőt, librettistát és dalszövegírókat sorakoztat fel, illetve Bonaventura Dante-könyvének<sup>153</sup> függelékében található kategorizált felsorolás, mely témák szerint csoportosítva listázza a Dante-megzenésítéseket és a költő személye által inspirált műveket. Ezeket a felsorolásokat, és bármilyen gyűjtést a témában a teljesség igénye nélkül kell kezelni, hiszen akkora területről van szó, melyet képtelenség teljes pontossággal átvizsgálni egy-egy kutatáson belül. Bonaventura listájáról például épp az annyira fontos Luzzaschi-feldolgozás is hiányzik. Kiemelkedő év volt a Dante-megzenésítések terén 1865. Ez a költő születésének 600. évfordulója. Egész Itáliában ünnepeket, hangversenyeket szerveztek e jeles alkalomból.

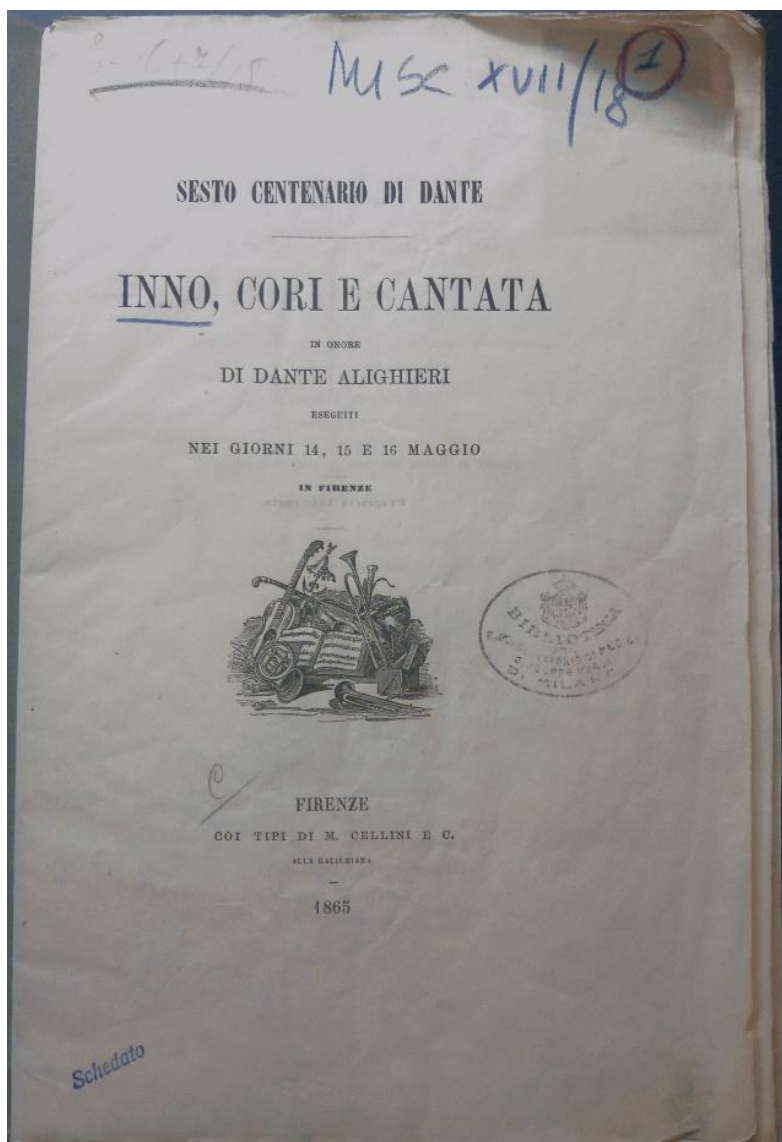
---

<sup>152</sup> Otfried Lieberknecht: Dante's reception in music, <http://www.lieberknecht.de/dante>, 2014.09.17.

<sup>153</sup> Arnaldo Bonaventura: op. cit.

Liszt Ferenc is részt vett egy ilyen ünnepségen Rómában a Sala Dante megnyitóján. Firenze városa is nagy ünnepségeket szervezett. Dante, aki

16. ábra



Firenzében született, ám száműzetésbe kellett vonulnia, kevesebb, mint 600 évvel később a város legünnepeltebb személye. *Isteni Színhátékának* írásakor saját nevéhez, mint szerző, a következő mondatot mellékelte: INCIPIT COMEDIA DANTIS ALIGHIERII FLORENTINI NATIONE, NON MORIBUS<sup>154</sup>. A firenzei centenáriumi ünnepségről pontos adataink vannak egy műsorfüzet<sup>155</sup> formájában, mely tartalmazza az ünnepi hangversenyen elhangzott művek címét, előadói apparátusát, és a

művek szövegét. A 15. ábrán ennek a műsorfüzetnek az első lapja látható.

A műsorfüzetet Milánóban őrzik a Giuseppe Verdi Konzervatórium könyvtárában. A címe: *Himnuszok, kórusok és kantáta Dante Alighieri tiszteletére* - a május 14. 15. és 16. napi ünnepségre Firenzében. Az első ünnepségen Maestro C. Romani *Himnuszát* adták elő, melyet erre az alkalomra komponált. A szöveget G. Corsini írta, és a darabot a Piazza S. Crocén mutatták be a Dante szobor

<sup>154</sup> Itt kezdődik Dante Alighieri Comediája, aki születésére nézve firenzei, erkölcsseit tekintve nem az.

<sup>155</sup> *Inno, cori e cantata in onore di Dante Alighieri*, Firenze, 1865.

átadásának ünnepségén, a szobor leleplezése után, ám itt pontos dátumot és időt nem jelöltek. A himnusz szövege öt nyolcsoros strófából áll. Végig Dantét és munkásságát dicsőíti. A költőt „Uomo la speranza” –nak, a remény emberének nevezi, aki számára Beatrice teremtetett.

A következő esemény egy hangverseny volt, ahol énekkarok léptek fel. Az esemény helyszíne szintén a Piazza S. Croce. Az időpont: május 14, hozzávetőlegesen este 10 órai kezdéssel. Az est műsorát tematikusan rendezték sorba, a különböző zeneszerzők Dante-ihletésű műveivel, melyek valószínűleg külön erre az alkalomra készültek. Az előadói apparátusról, és a kórusművek dallamáról, szólamelosztásáról tudomásom szerint nem maradtak fenn adatok, ám a műsorfüzet közli a művek teljes szövegét. Az első darab P. Ronzi: *Dante* című kórusműve, melynek szövegét L. Capuana írta. A vers nyolc négysoros strófából áll. Másodiknak E. Deschamps: *A Dante* című kórusműve hangzott el. Szövegét A. Angiolini írta. Ebben a műben Dantét a „Vate” szóval jelölik, mely jelentése „Jövendőmondó”. A romantika szerzői felnéztek a *Szent Poéma* költőjére, munkáinak eredményeit és ígéreteit látták beteljesedni a későbbi korszakokban. A mű záró sora: „O, nobile Vate e santo, A te sia gloria e onore!”<sup>156</sup>. Harmadikként G. Palloni: *Pel monumento di Dante* műve került műsorra, melynek szövegét S. Menasci írta. Ebben Dantét fényes lámpáshoz hasonlítják, mely bevilágítja a sötét alföldet. Negyedikként F. Anichini: *A Dante per l'unità d'Italia* című darabja hangzott el. A szövegíró L. Modona volt. Hat négysoros strófából áll a vers, mely Angiolinihez hasonlóan Jövendőmondónak, vátesz költőnek hívja Dantét. A „Sommo poeta” megnevezés helyett „Sommo vate” néven említi. Az *Isteni Színjátékot* úgy mutatja be ez a kórusmű, mint beatrice ragyogásával meghintett művet, melyet az egy hazáért érzett erős szeretet inspirált. A következő darab az *Il Veltro* címet viseli, nyilvánvalóan az *Isteni Színjáték* veltrója nyomán. A zenét R. Felici komponálta, a szövegíró ismeretlen. A hatodik kórusmű címe *Laudi a Dante*. Zeneszerzője S. Favi, a szöveget E. Ciampolini írta. Ebben a műben is váteszköltőnek nevezik Dantét. Ez az első darab, mely beszél a száműzetésről is. Ez azért érdekes, mert Firenzében,

---

<sup>156</sup> Ó, nemes Vátesz és szent, Dicsőség, és tisztelet neked!

abban a városban, melyből száműzték a költőt, egyfajta tabu témának számított a száműzetés témaköre. Dante irodalmi újrafelfedezésével Firenze városa magáénak szerette volna tudni Dantét. Ám a költő végakarátának megfelelően miután életében nem térhetett vissza, halála után is megmaradt ez a távolság. A következő darab címe *Preghiera a Dante*, a zeneszerző O. Mariotti, a szövegét R. Anza írta. Az imádság inkább Dantét dicsőítő himnusz, mint ima. A mű a költőhöz szól, ám tematikailag nem áll közel az imákhoz. Dante nehéz életét meséli el, azt, hogy számára a halál könnyebb volt, mint élete, a száműzetés miatt. Tematikailag kapcsolódik az előző kórusműhöz. Záró soraiban megvalósul Dante számára az a halhatatlanság, melyet sok költő, és ember kért tőle túlvilági utazása során az *Isteni Színjátékban*. A test halála után is él hírnevük, és alkotásuk. „Riedi nel mondo, o morto, Dove tu vivi ancor!”. A hangverseny utolsó előtti darabja G. Gialdini műve, melynek szövegét S. Menasci írta. Menascinak ez a második verse, mely az este folyamán elhangzik a kórusok előadásában. A mű címe: *Il centenario di Dante*. A mű összefoglalja a centenáruimmal kapcsolatos információkat és adatokat. Ír arról, mit jelent a költő Firenze városa számára. Több megnevezés között a „cittadino” – városlakó megnevezést is használja, így a firenzei közönség sajátjának érezhette Dantét. Az utolsó mű az *Il genio di Dante* címet viseli. A cím, és a géniusz szó használata igen népszerű lehetett a romantika zsenikorszakában.<sup>157</sup> A koncerten kiemelt helyen, záróműként szerepelt. Zenéjét E. Chianchi szerezte, a szöveget S. Brigidi írta. Dantét újjító csodának nevezi, kinek születése előtt „csak sötétség honolt az itáliai irodalomban”. Dante zsenialitását emeli ki, és ez a darab is kifejezi Dante Firenzéhez tartozását. A sommo poeta valószínűleg nem értett volna egyet ezzel a kijelentéssel, ám a Firenzei ünnepségsorozat személyes hangvételéhez, és a firenzei lakosok szimpátiájának növeléséhez a város és Dante pozitív kapcsolatának kifejezésére volt szükség.

A harmadik koncert, melyet Dante születésének 600. évfordulója alkalmából szerveztek, az első kettőtől különböző helyszínen, a Filharmónia Nagytermében

---

<sup>157</sup> Bővebb leírás a romantika zsenikorszakáról és Dante szerepéről ebben a korszakban, a *Liszt Ferenc és az Isteni Színjáték* című alfejezetben található.

került megrendezésre. A kórust a firenzei „Scuola Superiore Normale” diákjai alkották. A hangverseny május 15-én reggel hangzott el. B. Gamucci: A Beatrice című darabját adták elő, melynek ismeretlen a szövegírója. A mű „Plauso a Dante!” felkiáltással kezdődik, ám végig Beatrice érdemeiről szól. Égi csodának nevezi Dante múzsáját, kinek rövid élete oly sok inspirációt jelentett a költő számára. A koncerten egy másik mű is elhangzott szintén a diákok előadásában. F. Cortesi: *Il ritorno di Dante in Firenze* című kórusa, melyet A. Angelelli szövegére komponált. A szöveg keretes vers. Első és utolsó strófája a firenzei lakosokat szólítja meg, kiemelve szerencsés helyzetüket, amiért Dante az ő városukból származik.

„Riede all'Arno il toscano Vate;  
Cittadini, salutate  
La grand'ombra che tornò.  
Nella terra che l'onora  
Il Poeta é vivo ancora  
la sua gloria vi lasciò.”<sup>158</sup>

A kórusmű szövege a terzinákat imitálja, ám nem azonos velük. A keretes versszakok közelebb állnak szerkezetileg, mivel háromsoros versszakokból állnak, a köztes öt strófa azonban az elsőktől különböző, négy soros formát kapott. A mű Dante és Firenze pozitív kapcsolatát emeli ki, azt a tényt, hogy az ottcento firenzei lakosaiban él Dante emléke. Ezt tudatosítja, és megerősíti a koncertet hallgató firenzei lakosokban, illetve a darab szövegében Dante szellemének tudomására adja.

A negyedik hangversenyen, melyet az ünnepségsorozatban rendeztek, kórus és nagyzenekar lépett fel. A helyszín a firenzei Teatro Pagliano volt, az időpont május 15. este. A mű címe: *Il vessillo d'Italia*. G. Magazzari, a zeneszerző, három hazafias és népszerű szöveget dolgozott fel, melyek A. de Lauzies tollából származtak. A mű három tételes: I. *Il Verde* (La Speranza) – a zöld, a remény; II. *Il Bianco* (La Fede) – a fehér- a hit; III. *Il Rosso* (Il Valore) – A vörös

---

<sup>158</sup> ford.: Ismét itt az Arnónál a toszkán Vátesz. Városlakók, Üdvözljétek a nagy árnyat, ki visszatért! A földön, ahol tisztelik, a Költő még mindig él dicsőségét örökségül hagyva.

–az érték. A három tétel a három kardinális erény példajaként indul, ám hazafias jellege a harmadik tétel címében erősebben megmutatkozik, így világossá válik, hogy a patrióta elemek dominálnak a teológiai elemekkel szemben. Az itáliai zászló színei és jelentésük kap zenei megfogalmazást a darabban.

## Liszt Ferenc és az *Isteni Színjáték*

„Tehát Dantét olvasod. Az Neked való társaság.  
– Részemről valami kommentárszerűt küldök majd  
Neked ehhez az olvasmányhoz.”<sup>159</sup>

Liszt Ferenc korának meghatározó, újító zeneszerzője volt. Két jelentős művet írt, melyeket a Duecento-Trecento korszakának nagy költője, Dante Alighieri inspirált. Ezen művek a Dante-sonáta és a Dante-szimfónia. Liszt Dante-konceptiójának vizsgálatára három fő megközelítési módot alkalmaztam. A Liszt művei felől (Dante-sonáta, Dante-Szimfónia) történő megközelítést, a Liszt-szakirodalom részletes tanulmányozását, illetve Liszt saját olvasmányélményeinek vizsgálatát, saját ceruzás és lapszéli bejegyzéseket tartalmazó könyveinek tanulmányozásával.

### Liszt Dante-olvasmányai

Liszt Marie d'Agoult grófnéval olvasta először az *Isteni Színjátékot*. Gál Zsuzsanna leírása szerint Marie igen művelt, gazdag családból származott, előkelő neveltetést kapott, kiválóan zongorázott, Hummel volt tanára. Ismerte V. Hugot, Balzacot, Vigny-t és Dumas-t is.<sup>160</sup> Marie férjét Liszt miatt hagyta el, majd együtt kezdték utazásaikat, melyek során gyűjtött élményeik zenei megfogalmazásai az *Années de pèlerinage* kötetekben található darabok. Liszt kortárs életrajzírója, Lina Ramann részletesen leírja<sup>161</sup>, milyen körülmények között olvasta a fiatal pár Dante művét. A Szent Költeményt fák árnyékában olvasták egy szobor mellett, melynek címe *Dante condotto da Beatrice*<sup>162</sup>, a Villa Melzi parkjában Bellagióban. Ramann azt is írja, hogy itt komponálta Liszt a

---

<sup>159</sup> Részlet Liszt Wagnerhez írt leveléből, 1855. június. 2.

<sup>160</sup> Gál Zsuzsanna: *Liszt Ferenc*, Holnap Kiadó, Budapest, 2001, p. 49.

<sup>161</sup> Lina Ramann, *Franz Liszt. Als Künstler und Mensch*, Leipzig, 1880 (Liszt Ferenc kortárs életrajzírója)

<sup>162</sup> Ford.: Beatrice vezeti Dantét.

*Dante-szonátát*, idillikus képet festve a pár hétköznapjairól. Ezt a periódust felhőtlen időszaknak mutatja be, ám ez csak egy látszatkeltő kép volt. Levél- és naplórészletekből kiderül, hogy koránt sem volt olyan boldog időszak ez, mint amilyenek bemutatják. Liszt Dante *Poklát* idézi (I. ének 49-50.) egyik naplójegyzetében 1838. augusztus 2-án: „Olyan vagyok, mint Dante nőstényfarkasa, ’...melynek vézna teste terhesnek tűnt föl minden céda vággyal”<sup>163</sup>. Az a könyv, melyet együtt olvastak, valószínűleg francia nyelvű kiadás, és eddigi adatok szerint elveszett. Fennmaradtak azonban Dante írások és szakirodalmak Liszt saját könyveiben, melyek közül jelen tanulmányban kettőt emelek ki. A könyvek a Zeneakadémia könyvtára által megörökölt Liszt hagyaték részét képezik<sup>164</sup>, beazonosíthatóak a „Liszt hagyaték körpecsét” által, valamint Liszt saját ceruzás bejegyzéseinek és jelöléseinek köszönhetően.

A *Divina Commedia* díszkötetes példánya is megtalálható ebben a gyűjteményben, melyet Liszt 1881. december 6-án kapott Rómában a Sala Dante megnyitóján, melyen a Società Orchestrale Romana a *Dante-szimfóniát* játszotta. Liszt díszvendégként kapott egy levelet, melyet Róma összes muzsikusa aláírt, és az *Isteni Színjáték* díszkötetes példányát, melynek fedőlapján arany betűvel nyomtatott névre szóló dedikáció található. A kötet a korszak négy legelismertebb Dante-kiadásának összegzésével készült. Ez a példány olyannyira fontos volt Liszt számára, hogy Rómából Budapestre hozatta.

A másik kötet<sup>165</sup> Persichetti: *Dizionario*-ja. A mű teljes címe *Dizionario di pensieri e sentenze d'autori antichi e moderni d'ogni nazione*<sup>166</sup>, idézetes gyűjtemény, melyben francia, olasz, latin nyelvű idézetek találhatóak, tematikus rendszerezésben. Ebben a könyvben Liszt több saját jelölése is fellelhető. A kötetet gyakran olvasta, levelezéseiben rendszeresen idézett a megjelölt részletekből. Piros ceruzával kiemelt egy Dante-idézetet „E voi mortali tenetevi

---

<sup>163</sup> Marie d'Agoult: Boldog és boldogtalan éveim Liszt Ferencsel, Lapok Liszt noteszából, Új Palatinus Kiadó, Budapest, 1999, p. 192.

<sup>164</sup> Eckhardt Mária: *Liszt Ferenc hagyatéka, I. kötet-könyvek*, Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, Budapest, 1986.

<sup>165</sup> Persichetti: *Dizionario*, Vol. I., Milano, Fratelli Rechiedei, 1887, p. 178. (Liszt saját példánya).

<sup>166</sup> Szótár, melyben gondolatok és szentenciák találhatóak antik és modern szerzőktől minden nációból.

stretti a giudicar.”<sup>167</sup> Liszt szenvedélyes olvasó volt, ezt támasztják alá piros, kék és grafit ceruzás bejegyzései, lapszéli jegyzetei, és kiemelései is. Gyakran megkérdőjelezte az író által kijelentett tézist. Lapszéli jegyzeteiben saját ötleteit állítja szembe az íróéval, máskor az érdekesnek és fontosnak vélt gondolatokat emelte ki.

### Terzinák a romantika zenéjében

Hamburger Klára leírta, hogy az *Isteni Színjáték* Liszt legmeghatározóbb olvasmányélményeinek egyike. Első zenei gondolatai a Dante-sonáta megírásához Bellagióban születtek 1837-ben<sup>168</sup>. A mű 1849-re készült el. Olyan művekkel szerepel egy kötetben, melyeket Itáliai művészek alkotásai ihlettek – *Sposalizio* Raffaellótól, *Il Pensieroso* Michelangelótól, Petrarca szonettjei. Érdeemes megfigyelni a mű eredeti (német és francia kevert nyelvű) címét, mely címmodellel Beethoven iránti tiszteletét fejezte ki Liszt: *Fantasia quasi Sonata – Prolegomènes zu Dantes Göttlicher Comödie*. Majd mikor beillesztette Liszt a darabot *Années de pèlerinage, Secondo Anno, Italia* című kötetébe, címén is változtatott, egy Victor Hugo verset követve. Így a művész zenei útinaplójában már az *Après une lecture du Dante, Fantasia quasi Sonata* címet és alcímet viseli. Műfaját tekintve szonáta, ám formai jellemzői messze meghaladják a klasszikus szonátaformát. Egy tételes infernális vízióról van szó, mely víziót Liszt látta a *Szent Poéma* olvasása közben. A szélsőséges virtuozitás, anti-klasszikus harmóniavilág jellemző a darab egészére. A szonáta kezdőtémája egy lefelé haladó tritónuszskálával indít. A tritónusz már a többszólamúság kialakulásának idején is az „ördög hangköze” volt, nem csak szimbólumként, hanem direkt formájú megjelenítésként tekintettek rá. Minden zeneszerző igyekezett elkerülni, „diabolus in musica”-nak hívták.

---

<sup>167</sup> Ford.: S ti, halandók, tartózkodjatok az ítélkezéstől.

<sup>168</sup> Hamburger Klára, Liszt kalauz, Budapest, Zeneműkiadó, 1986. P. 314.

17. ábra



A *Dante-szonáta* kottájában kevésbé konkrétan van jelen Dante költeménye, mint a *Dante-szimfónia* partitúrájában. Itt a mű melodikus jellemzőiből, motívumaiból, hangközkezeléséből ismerhető fel leginkább Dante *Infernója*, még a szimfóniában a partitúrába bejegyzett mondatok – Dante-idézetek – is találhatóak. A romantika zenetörténeti korszakában a zene jelenítette meg az ideális művészetet. A művészek bátorították egymást új utak felfedezésére, meglévő művészeti alkotások úraalkotására saját fantáziájuknak szabad használatával. Donald Jay Grout leírásában három fő kategóriát mutat be, melyet Ludwig Tieck, E.T.A. Hoffmann és más írók határoztak meg a hangszeres zene kategorizálására. 1, abszolút zene, 2, karakterzene (vagy leíró zene), 3, programzene. Az első kategória a program nélküli zenei alkotásokat jellemzi<sup>169</sup>. Liszt *Dante szonátája* a második kategóriába tartozik, Egy meghatározott hangulatot, eseményt közvetít a zene eszközeivel, melyre a mű címében is található utalás. A *Dante szimfónia* pedig a programzene kategóriája, melyben Dante *Isteni Színjátéka* jelenik meg. A szonáta első témája az ördögi tritónuszokkal indít. Az oktávot nem úgy osztja fel Liszt ebben a nyitószkálában, mint a klasszikus zeneszerzők (T5+T4), hanem két egyenlő távolságra osztva (B4+B4) kirajzolja a tritónusz skálát. A második téma „agitato assai”, mint a pokol lángnyelvei, a harmadik pedig egy lágyabb, fennköltebb téma, mely némi reményt sugall. Ezt a témát a *Dante szimfóniával* paragonálva 'Francesca-

---

<sup>169</sup> Donald J. Grout, J.Peter Burkholder, Claude V. Palisca: *A history of western music*, W. W. Norton and Company, New York, 2006, p.603.

témának' is hívják, mivel a szimfónia *Inferno* tételében konkrét témamegjelöléssel szerepelteti Liszt Paolo és Francesca történetét. A szonáta harmadik témájának tempójelzése: „rubato quasi improvvisato; dolcissimo con amore”<sup>170</sup> A darab ezen része konzonzansabb, bensőségesebb. A visszatérésben ismét megjelennek a disszonáns harmóniák és tritónuszok. A végső tritónuszt Liszt tiszta kvintre cseréli, így a darab zárata plagális, üreskvintes akkordal zár, mely erősen archaikus hangulatot kölcsönöz a mű végére.

Dante szövegeit bár saját korában is megzenésítették, igazán a romantika korszakában jelentek meg nagyobb számban a zeneművészetben. A leggyakrabban használt téma Paolo és Francesca témája volt. L. Chialli írta, hogy a legjelentősebb mű, mely a témával foglalkozik, Liszt Ferenc *Dante-szimfóniája*<sup>171</sup>. Az eredeti címe *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia*<sup>172</sup> volt, napjainkban azonban csak *Dante-szimfóniaként* tartják számon.

Lisztet már az 1840-es években foglalkoztatta a gondolat egy szimfónia megírása kapcsán Dante *Isteni Színjátékához*. A mű bemutatóját különböző külső effektusokkal kívánta színesíteni. Megérdeklődte, a hangversenyre lehetséges-e szélgépet kölcsönözni, mellyel a pokol káoszát tudná még élményszerűbben szemléltetni, valamint az előadás alatt diorámákat kívánt vetíteni a koncertteremben, melyek Bonaventura Gemelli vonatkozó képeit ábrázolták.

1855-ben ismét elővette a Dante-szimfóniát, mely kétévi munka után 1857. november. 7-én került bemutatásra Drezdában. A hangverseny, melyet maga Liszt vezényelt, hatalmas bukás volt. A drezdai zenekarnak nehézségei voltak Liszt újító zenéjének lejátzásában, amihez társult, hogy túlságosan kevés próbát kaptak erre a hangversenyre. A darab igen nagy előadói apparátussal dolgozik, Liszt nőikart (ad.lib. gyermekkart) és harmóniumot is írt a műbe,

---

<sup>170</sup> Liszt Ferenc: *Après une lecture du Dante, Fantasia quasi Sonata*, partitúra, Editio Musica, Budapest, 2006. p.41.

Ford.: elbeszélve, improvizáció szerűen; édes szerelemmel.

<sup>171</sup> L. Chialli: *Dante in musica? Una selva oscura in Corriere della Sera*, Milano, 2002. március. 6. p.33.

<sup>172</sup> Ford.: Egy szimfónia Dante *Isteni Színjátékára*.



Műfaját tekintve a Dante-szimfónia szimfonikus költemény<sup>173</sup>, egy új műfaj, mely igen népszerű volt az Ottocento zeneszerzői körében. Liszt háromtétéles művet tervezett eleinte, az *Isteni Színháték* szerkezetének megfelelően a következő tételcímekkel: Inferno, Purgatorio, Paradiso. A mű azonban csak két tétéles, írja Chially, Inferno és Purgatorio. Richard Wagner volt az, akinek Liszt művét dedikálta (és akinek Csajkovszkij dedikálta Francesca című művét), és aki lebeszélte Lisztet a *Paradicsom* „Égi Országának” megzenésítéséről.<sup>174</sup> Liszt és Wagner levelezésének köszönhetően igen sok részlete ismeretes a Dante-szimfónia keletkezésének. A következő levélrészletből kiderül, mikor kezdte Liszt írni a Dante-szimfóniát. „Tehát Dantét olvasod. Az Neked való társaság. – Részemről valami kommentárszerűt küldök majd Neked ehhez az olvasmányhoz.”<sup>175</sup> Alan Walker írja, hogy az első kéziratos partitúrára Liszt a következő Wagnerhez szóló ajánlást írta: „Tu se’ il mio maestro, e il mio autore”<sup>176</sup>. Wagner folyamatosan tanácsokkal látta el Lisztet a mű komponálásával kapcsolatban. Javasolta, hogy hagyja el a *Paradicsom* tételt, és a kórus alkalmazását. Liszt Wagner javaslatait részben megfogadta, kéttétéles művet írt: I. Inferno, II. Purgatorio, melyben a második tétel végéhez kapcsolt Magnificat helyettesíti a *Paradicsomot*, a kórust viszont továbbra is szerepelteti. Tusnády László így ír a Dante-szimfónia tételrendjéről: „nehezen lehet más olyan irodalmi alkotást találni, amelyben a szférák zenéje ezen a szinten szólalna meg. Szerintem ezt érezte meg Liszt Ferenc, és ezért akarta megzenésíteni a *Paradicsomot* is, a másik két cantica után. (...) így született meg a Dante-szimfónia befejezéseként a Magnificat.”<sup>177</sup> Wagner a Magnificat befejezését is kritizálta. Liszt így két befejezést komponált a műhöz, az egyik, mely Wagner tetszését elnyerte – lágy pianissimo-val zárva a szimfóniát, megmaradva az égi hangulatban, a másik pedig egy fortissimo, határozott plagális zárlat, mely Szent Domokost kívánta megjeleníteni. Hamburger Klára

---

<sup>173</sup> A programzenéhez kapcsolódó zenekari műfaj, témáját általában valamely társművészet alkotásából, irodalom, képzőművészet, vagy történelmi eseményből meríti.

<sup>174</sup> L. Chially: p. 35.

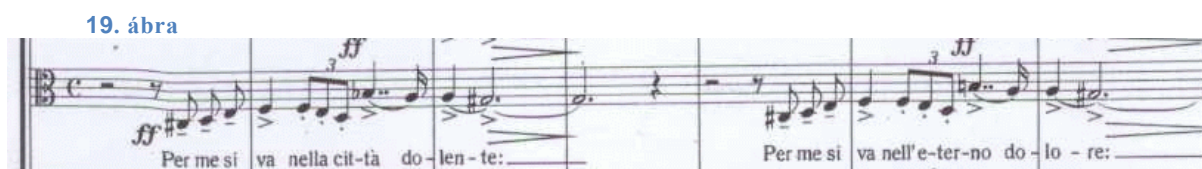
<sup>175</sup> Részlet Liszt Wagnerhez írt leveléből, 1855. június. 2.

<sup>176</sup> Allan Walker: *Liszt Ferenc, vol.2*, Editio Musica, Budapest, 2008, p. 518.

<sup>177</sup> Tusnády: p. 33.

felfedi könyvében, hogy a második típusú zárlat Lisztnek sem tetszett, akkori élettársa, Carolyne von Wittgenstein grófné preferált ötlete volt.<sup>178</sup>

A *Dante-szimfónia* és a „Szent poéma” közti kapcsolat igen szoros. A művet a részfűvészek indítják egy szinte deklamált témával, mely Dante szavait jeleníti meg olyannyira, hogy a komponista beírta a partitúrába a hangszerszólam fölé az egyes szótagokat:



„Per me si va nella città dolente, per me si va nell’eterno dolore, per me si va tra la perduta gente”<sup>179</sup>. Majd az *Isteni Színháték* legismertebb részlete következik: „Lasciate ogni speranza, voi, ch’entrate”<sup>180</sup>, melyet az egész zenekar egy hatalmas fortissimo unisonóban szólaltat meg. Ez az unisono szimbolizálja a *Poklot*, mely többször visszatér a mű során, emlékeztetve hallgatóságát a pokol örök reményteliségére.

Másik fontos és jellegzetes téma a Paolo és Francesca téma. Mint már említettem, ez volt a romantika korszakában leggyakrabban megzenésített részlet a *Színhátékból*, és Liszt *Dante-szimfóniájában* is kiemelt szerepet kap. A *Pokol* szenvedéssel teli, kemény hangzású világában élesen elhatárolódik a Paolo és Francesca téma. A hárfa arpeggiói jelzik a téma közeledtét és végét. Közben felhangzik a részlet legismertebb mondata: „Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice ne la miseria.”<sup>181</sup>

Kiemelném az árnyalatnyi különbséget, mely Dante műve és Liszt szimfóniája közt jelentkezik ehhez a részhez kapcsolódóan. Dante először leírja Paolo és Francesca könnyed, lebegő mozgását: „quei due che ’nsieme vanno, e paion sí

---

<sup>178</sup> Hamburger: p. 92.

<sup>179</sup> Dante Alighieri: *Divina Commedia*, Inferno, III, 1-3. Ford.: Általam jutsz a fájdalom városába, általam jutsz az örök fájdalomba, általam jutsz az elveszett népekhez.

<sup>180</sup> Inferno, III. 9. Ford.: Ki itt belépsz, hagyj fel minden reménnyel.

<sup>181</sup> Inferno, V. 121-123. Ford.: Nincs nagyobb fájdalom, mint boldog időkről emlékezni a nyomorban.

al vento esser leggieri”<sup>182</sup> majd ezután beszél a pár. Lisztnél viszont épp a fordítottja van jelen a cselekvési sorrendnek. Először megkomponálja a kimondott szavakhoz tartozó deklamáló zenét solo és unisono játéokra, majd ez a téma variálódik melodikusan és ritmikailag, végül kifejlődik belőle az a zenei anyag, mely kifejezi a pár légies haladását. A hárfa arpeggiói után visszatérés szerűen ismét démoni hangzású, gyors, ördögi trillákkal és hangsúlyokkal tűzdelt zenei anyag következik, melynek végén a tétel zárásaként a 'Lasciate ogni speranza' mondatot játssza a teljes zenekar unisono fortissimo. Ebben a tételben Liszt először használta tudatosan egyik újító hangsorát, az 1:2-es skálát, melyet levélben magyarázott egyik tanítványának. Épp ezért ezt a hangsort Dante-skálának is hívják.

A második tételben kevésbé egyértelműen jelenik meg Dante műve, mint az elsőben. A *Purgatórium* tétel transzcendentális hangvételt kap, egyfajta purgatóriumi látomás, nem szerepelnek a partitúrában Dante-idézetek. Az eredeti tételcím a *Visione*<sup>183</sup> alcímmel volt kiegészítve. A tétel utolsó nagy része egyben utalás egy elmaradt harmadik tételre. A *Paradicsom* megzenésítése helyett *Magnificat* idézi az égi síkot. A *Paradicsom* esszenciáját képviselve, ahol az üdvözült lelkek Isten dicsőségét zengik.

„Magnificat anima mea Dominum

Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.”<sup>184</sup>

Liszt ezen műveivel nem csak a zeneirodalmat gazdagította, hanem a Dante olvasatokat is, egy sajátos zenei olvasatot mutatva be az *Isteni Színjáték*hoz. Liszt kortárs művészbarátaival gyakran volt beszédtema Dante és művei, a romantika zeninemzedéke példaként tekintett az itáliai költőre. A műveket nagy sikerrel játszották és játsszák a legnagyobb koncerttermekben (kivétel a Danteszimfónia ősbemutatója). Liszt művein keresztül a befogadó közönség nem csak a zeneszerző művészetéhez kerül közelebb, hanem Dante fő művéhez is, az *Isteni Színjáték*hoz.

---

<sup>182</sup> Inferno, V. 74-75. Ford.: Ama kettő, mely együtt halad, s oly könnyednek tűnnek, mint a szellő.

<sup>183</sup> Látomás.

<sup>184</sup> Ford.: Magasztalja lelkem az Urat, és Örvendezzen az én lelkem az Úrban, megmentőmben.

## Adalékok Liszt Ferenc római koncertjeihez - A Sala Dante és Liszt

A következő alfejezet célja összefogó képet adni Liszt Ferenc és a római Sala Dante koncertterem kapcsolatáról Liszt írásait tekintve kiindulópontnak. A legtöbb információ a Sala Dante nyitóhangversenyéről Liszt levelezéseiben és korabeli műsorlapokból maradt ránk. Céлом az volt, hogy ezen forrásokat felhasználva pontos képet rajzoljak a hangverseny előkészületeiről, műsoráról és korabeli recepciójáról.

A Sala Dante Rómában a Palazzo Poli épületében található.<sup>185</sup> Liszt 1865-ben, Magyarországról Rómába érkezett, ahol ideje nagy részét a Vatikánban és a tivoli Este villában töltötte. Dante Alighieri születésének hatszázadik évfordulója alkalmából Rómában kiállításokat rendeztek, és átadták a költőről elnevezett koncerttermet. Ekkor kérték fel Lisztet arra, hogy a Sala Dante koncertterem megnyitóján elhangozzon az ő *Dante szimfóniája*. A jeles alkalomhoz csatlakozott még egy festészeti kiállítás is Romualdo Gentilucci pártfogásával, melyen az *Isteni Színjáték* által inspirált képeket állították ki. Liszt Sgambati karnagynak írott francia nyelvű névjegyében utal a *Dante szimfóniára*. Eősze László megjegyzése szerint a névjegy valószínűleg 1865 végéről keltezhető, és a Sgambati hagyatékban fellelhető névjegyek közül az egyetlen, mely az abbé címet is feltünteti Liszt neve mellett, melyet 1865. április 25-én vett fel.<sup>186</sup>

„Kedves Sgambati!

számítok az ön szíves ígéretére, és várom holnap (szombaton) a „Prelűdök”-kel és „Dante”-val négy órakor Brettschneidernél.”<sup>187</sup>

Giovanni Sgambati Liszt igen kedves tanítványa volt, kivételes tehetségével elnyerte a neves zeneszerző - zongorista figyelmét és bizalmát. A mester

---

<sup>185</sup> Az épület oldalához csatlakozik a Trevi kút.

<sup>186</sup> Eleanor Perényi: *Liszt*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1974, p. 414.

<sup>187</sup> *Liszt Ferenc névjegye Sgambatihoz* in: Eősze László: *119 római Liszt dokumentum*, Zeneműkiadó, Budapest, 1980, p.26.

először a hegedűs, Tullio Ramaciotti által szervezett zenei matinékon figyelt fel Sgambatira, amint egy Hummel darabot játszott zongorán. Lisztet megragadta a fiatal, tizenkilenc éves fiú kivételes tehetsége. Meghívta magához, és javasolta neki, hogy legyen a tanítványa. Így Sgambati azon kevesek közé tartozik, akit Liszt maga választott ki tanítványának. Az ifjú zenész élt a lehetőséggel, kitartással és lelkesedéssel látott neki Liszttel való közös munkájába. Sgambatira bízta a vezénylest a Sala Dante ünnepi hangversenyén, annak ellenére, hogy a fiatal muzsikus előzőleg nem vezényelt zenekart, és a *Dante-szimfónia* számos kritikusan nehéz újítást tartalmazott. „Beethovenre emlékezve a *Magnificat* tételrészben Liszt nőikart (ad.lib. gyermekkar) alkalmaz, melyet a harmóniummal együtt a karzaton helyez el, hogy a közönség ne lássa őket, egyfajta égi harmóniát megszólaltatva.”<sup>188</sup> A mű tritonusokban bővelkedő, új skálákat alkalmazó<sup>189</sup> dallamvezetése mellett a művészeknek az előadástechnikai nehézségekkel is szembe kellett néznie a karzatra helyezett nőikar és a zenekar együttes megszólalásában. A darab nehézségét Alan Walker is kiemeli: „Az olyan művek, mint a *Tasso*, a *Les Preludes* vagy a *Dante szimfónia* sok technikai újítást tartalmaznak: vannak bennük vihar- és széleffektusok, vakmerő harmóniák, szokatlan hangnem-előjegyzések és ütemjelzések, folyamatosan hullámzó tempók és új formák, amelyek összefüggéstelennek hangzanak mindaddig, amíg a próbán nem tisztázzák őket.”<sup>190</sup> Liszt ezt a nehéz művet szánta tanítványa, Sgambati bemutatkozó előadására. Kétkedő kortársaira reagálva hangzott el Liszt azóta híressé vált mondata: „Sgambati ott kezd, ahol mások befejezni sem képesek.” Luciano Chiappari a fenti mondat leírása után megjegyezte, hogy Liszt olyannyira elégedett volt Sgambati munkájával, hogy a fiatal karnagynak egy ébenfából készült karmesteri pálcát ajándékozott, melybe ezüsttel belevéselte nevét és a koncert napját.<sup>191</sup> A római hangversenyre sokkal körültekintőbb és komolyabb próbákkal készítette a fiatal karmester a zenészeket, mint amilyenek a csaknem

---

<sup>188</sup> Kádár Anett Julianna, *Liszt e Dante* in: *Quaderni Vergeriani*, Trieszt, 2011, p. 124.

<sup>189</sup> Például a „Dante-skálának” is nevezett 1:2-es skála, mely a nagy szekund és kis szekund hangközök váltakozásából formálódik.

<sup>190</sup> Walker: p. 264.

<sup>191</sup> Luciano Chiappari: *Franz Liszt- la vita, l'artista, l'uomo*, Edizioni Tempo Sensibile, Novara, 1987, p. 232.

tíz évvel azelőtti drezdai ősbemutató próbái voltak. Liszt 1866. február 18-án Carl Gillének írt levelében bizalommal és lelkesedéssel ír Sgambatiról, és a *Dante szimfónia* próbáiról: „Jövő héten a Dante-galéria megnyitására az én Dante-szimfóniámat adják elő. Tegnapelőtt óta 70-80 zenész vesz részt buzgalommal és kedvvel a próbákon, ami Rómában rendkívüli dolog. Sgambati vezényli a zenekart, s el van rá határozva, hogy még egy tucat próbát tart, ha szükséges. Itteni barátaim azt állítják, hogy a műnek fantasztikus sikert kell aratnia. Drezdában nem tévelyedtek el ennyire; igaz, hogy ott az előadás megfelelő próbák híján nagyon rosszul sikerült.”<sup>192</sup> Liszt ekkor nem csak zeneszerzőként volt jelen a római zenei életben, hanem igen nagy tiszteletnek örvendő zenetanárként is. Részt vett a zenekari próbákon, és szakmai tanácsokkal látta el az együttest és a karmestert. Sgambati a címzettje egy levélnek, melyben Liszt a *Dante szimfónia* próbafolyamatához ad instrukciókat:

„Kedves Sgambati!

Sajnálatomra nem tudok résztvenni a ma délelőtti próbán. Számítok odaadó buzgalmára, hogy egyre jobban megszilárdítja az intonációt fiatal női kórustagjaink fülében és torkában.”<sup>193</sup>

Az ünnepi hangverseny időpontját többször megváltoztatták, ez lehet a magyarázata annak, hogy az olasz nyelvű műsorfüzetben időpontot nem jelöltek meg. A koncertet végül 1866. február 26-án rendezték meg. A nyolcoldalas műsorfüzet említést tesz a százfőnyi előadógárdáról és a meghívott előkelő vendégekről is.

„Liszt klasszikus Dante szimfóniájának  
nagyzenekari előadása  
a Trevi kút melletti  
hatalmas és előkelő  
Dante Terem  
ünnepélyes megnyitása alkalmából”<sup>194</sup>

---

<sup>192</sup> Liszt levele Carl Gilléhez in: Hankiss János: Liszt Ferenc válogatott írásai, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1959, p. 594.

<sup>193</sup> Liszt levele Sgambatihoz, in: Eősze László, 119 római Liszt dokumentum, Zeneműkiadó, Budapest, 1980, p.28.

A hangverseny igen nagy sikert aratott, olyannyira, hogy meg kellett ismételni. A második koncerten a *Dante szimfónia* mellett elhangzott Donizetti *Ave Maria* című duettje kvartett kísérettel. Ennek a hangversenynek a műsorlapján már feltüntetik a teljes műsort, pontos időpontot, helyszínt, a szólisták és a karmester neveit.

„Dante Terem  
a Trevi kút mellett  
1866. március 3-án, szombaton  
(este fél 9 órakor)  
közkívánatra újra előadásra kerül  
Liszt  
Dante szimfóniája  
nagy zenekarra és kórusra”<sup>195</sup>

Liszt valószínűleg ezen a koncerten is jelen volt. A római zenei élet a Sala Dante megnyitásával új erőre kapott. Nápolyal és Milánóval ellentétben itt nem volt még zenei konzervatórium, azt Ettore Pinelli alapította meg 1875-ben, miután előzetesen németországi tanulmányutakon vett részt. A Sala Dantéban nagyszabású hangversenyeket rendeztek, melyeken a római zenei élet kiválóságai gyűltek össze.

A darab hasonló sikereket ért el az előző évben Magyarországon is. Liszt az AgnesStreet-Klindworth-nak írott levelében 1865. augusztus 17-i magyarországi koncertjéről így ír: „17-én magyar szerzők műveinek koncertje volt: Erkel, Mosonyi, Wolkmann, stb., melyen Dante szimfóniámat vezényeltem (amely, egyébként, akkora szenzáció volt, hogy az egész első részt meg kellett ismételni a Francesca epizódtól a végéig), és a Rákóczy-indulóm zenekari változatát.”<sup>196</sup>

Liszt figyelemmel kísérte művei (sajtó)visszhangját. 1866. január 21-én, Wittgenstein hercegnének írott levelében elküldött két kritikát saját műveiről,

---

<sup>194</sup> Műsorlap,in: Eősze László, 119 római Liszt dokumentum, Zeneműkiadó, Budapest, 1980, pp. 29-30.

<sup>195</sup> Ibid.

<sup>196</sup> Liszt levele AgnesStreet-Klindworth-hoz, 1865. szeptember 24. in: *Franz Liszt and AgnesStreet-Klindworth – a correspondence 1854-1886*, edited by Pauline Pocknell, Pendragon Press, Hillsdale, 2000, p.242.

melyek az *Osservatorio romano* című folyóiratban jelentek meg. Egyik cikk a *Dante szimfóniáról* szól, másik a *Stabat mater speciosa*-hoz kapcsolódik. A *Dante szimfónia* sikere továbbra is töretlen. 1866. november 24-én szintén Agnes Street-Klindworth-nak írja levelében:

„A Dante Galériában Beethoven Eroica szimfóniáját próbálják, melyet újdonságul szolgál Rómának. Igazi, ritka művész ez a Sgambati. (...) Az Eroica után (harmadjára, vagy negyedjére) játsszák az én Dante szimfóniámat, mely itt különös népszerűségnek örvend! Én voltam az utolsó, aki bízott a darab sikerében – ám a tények magukért beszélnek.”<sup>197</sup> Liszt a *Dante szimfóniából* készített egy kézzongorás átíratot, így a nagyzenekarra és kórusra komponált mű megszólalhatott kisebb estélyeken is. Az egyik ilyen estélyen Liszt Saint-Saëns-nal készült előadni saját művét. 1866. április 13-án így írt Carolyne von Sayn-Wittgenstein hercegnének: „Gustave Doré ma reggel pompás rajzot küldött nekem paolai Szent Ferencről. Viszonzásul rendezek majd nála egy kis estélyt, a Dante szimfóniával. Saint-Saëns vállalja a második zongorát”.<sup>198</sup> Szintén Wittgenstein hercegnének írt levelében írja meg az estély pontos idejét, és a tervezett műsort: „Holnap este a Dantét «mondjuk el» Saint-Saëns-szal Gustave Dorénál. Planté és Saint-Saëns rajong az én szimfonikus költeményeimért, s ezek csöndesen szordinóval teszik meg a maguk kis útját.”<sup>199</sup> Az estre valóban 1866. május 11-én kerülhetett sor, tekintve, hogy a zeneszerző két nappal későbbi levelében<sup>200</sup> arról számol be a hercegnének, milyen sikeres volt a Dorè-est, melyen előadták a „Dante eszlő felét”. Doré a már említett kép mellett egy másik alkotást is ajándékozott Lisztnek, melyet az *Isteni Színjáték* inspirált, vagy talán helyesebb úgy fogalmazni, hogy Liszt *Isteni Színjáték* interpretációja. Ez a kép nem tartozik Doré híres *Divina Commedia* illusztrációjának sorozatába, hanem külön alkotásként tartják számon. Liszt a Dorétól kapott képeket magával vitte Rómába, majd Pesti lakásának szalonját díszítették. Eckhardt Mária így írja le az akvarellt: „«a pokol kapuja.» sziklás táj előterében két férfialak: Dante és

---

<sup>197</sup> Liszt levele Agnes Street-Klindworth-hoz, 1866. november 24. p.252.

<sup>198</sup> A levelet idézi Kaposy Veronika in: Kaposy Veronika: *Gustave Doré rajzai a szépművészeti Múzeumban*: *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, 83. szám, 1995, pp.147.

<sup>199</sup> Liszt levele Wittgenstein hercegnéhez, 1866. május 10. in: Eősze László: pp. 597-598.

<sup>200</sup> Liszt levele Wittgenstein hercegnéhez, 1866. május 12. in: Eősze László: pp. 598.

Vergilius. A sziklák között hátul üreg tátong. A jobb alsó sarokban szignálva: «d'après la symphonie de l'abbé Liszt / G.Dorè». Balra idézet az *Isteni Színjátékból*: «lasciate ogni speranza, voi, ch'intrate».<sup>201</sup> Liszt és Dorè baráti viszonya, társművészeti inspirációja mutatja a romantika zsenikorszakára jellemző szellemi élet pezsgését. A művészetnek egy közös lényegi eredőjét állították figyelmük középpontjába, és ezt a lényeget fejezték ki különböző eszközökkel. Kaposy írja tanulmányában: Dorè, aki kedvelte a társaságot, gyakran megfordult művelt irodalmi és zenei körökben. Műtermében rendezett estélyein maga is vendégül látta a kor híres íróit, politikusait, kiadókat, ünnepelt színészeket, operaénekeseket, muzsikusokat és zeneszerzőket. Ilyen alkalmakkor ő is szerepelt, kitűnően hegedült, és szép tenor hangja volt.<sup>202</sup> Olyan nagy művészek találkoztak egy-egy ilyen alkalomkor, mint Rossini, Saint-Saëns, George Sand, Berlioz, Gounod és Planté.

Az 1860-as évek Liszt-leveleiből kitűnik, hogy a Sala Dante megnyitója igen jelentős esemény volt a római zenei romantika fejlődésének szempontjából. A *Dante szimfónia* bemutatója nagy sikert aratott, új távlatokat nyitva a város modern koncertéletének kibontakozásában. Liszt római jelenléte szintén hozzájárult a fiatal zenésznemzedék fejlődéséhez, akik nagy tisztelettel tekintettek mesterükre, szellemi hagyatékát tovább adták a következő művésznemzedéknek.

---

<sup>201</sup> Eckhardt Mária: *Liszt Ferenc emlékmúzeum - az állandó kiállítás katalógusa*, Liszt Múzeum Alapítvány, 2012, pp. 66-67.

<sup>202</sup> Kaposy: pp.147-145.

## VII. ÖSSZEGZÉS

Dolgozatomban vizsgáltam az *Isteni Színjáték*ban szereplő zenei terminusokat, valamint a ténylegesen megszólaló zenéket. A középkor egy sajátos kódrendszert működtetett, mely jelen volt a tudományokban, művészetekben, sőt a köznapi életben is. Ennek a kódrendszernek alkalmazását figyeltem meg Dante fő művében a zenei „kódokon” keresztül. Számos jelentős, eddig rejtve maradt összefüggést találtam a ténylegesen megszólaló zenék és a *Színjáték* gótikus szerkezete között. A legfontosabb filozófiai gondolatok zenei kiemelését is kaptak hasonlat, metafora formájában, a megszólaló zenék pedig az egyes *cantók* szerkezetén belül is kiemelt helyeken találhatók.

Dante és a zeneiség kapcsolatának vizsgálata során foglalkoztam Dante zenei recepciójával is. Figyelembe véve, hogy a téma terjedelmét tekintve külön disszertáció témája lehetne, egy példát választottam ki szemléltetésére. Liszt Ferenc és Dante kapcsolatát vizsgáltam a zeneszerző *Dante-szimfóniájának* és *Dante-sonátájának* elemzésével, valamint a művek genezisének vizsgálatával. Kiindulópontnak vettem a zeneszerző levelezéseit, olvasmányait és budapesti könyvtárában őrzött eredeti könyveit, melyek Liszt ceruzás bejegyzéseit tartalmazzák, a vonatkozó szakirodalmat felhasználva.

Dante művében a mélyebb megértés érdekében érdemes elemezni az egyes zenei jelenségeket, de nem szabad elfeledni, hogy a szavak, dallamok együtt alkotnak egy művet, együtt képesek közvetíteni azt az erkölcsi útmutatást, amit Dante géniusza az *Isteni Színjáték*on keresztül megjelenített.

## FORRÁSJEGYZÉK

- I. d'Agoult, Marie: *Boldog és boldogtalan éveim Liszt Ferencsel*, Lapok Liszt noteszából, Új Palatinus Kiadó, Budapest, 1999.
- II. Alighieri, Dante: *Isteni Színjáték*, ford. Babits Mihály, jegyzetek: Kardos Tibor, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1982.
- III. Alighieri, Dante: *Isteni Színjáték*, ford. Nádasdy Ádám, jegyzetek: Mátyus Norbert, Magvető Kiadó, Budapest, 2016.
- IV. Alighieri, Dante: *La Divina Commedia*, Oscar Mondatori, jegyzetek: Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, 2004.
- V. Alighieri, Dante: *Pokol*, ford. Branyi Ferenc, jegyzetek: Madarász Imre, Tarandus Kiadó, Budapest, 2012.
- VI. Alighieri, Dante: *Pokol*, ford. és jegyzetekkel ellátta Radó Antal, Franklin-Társulat Kiadása, Budapest, 1930.
- VII. Alighieri, Dante: *Pokol*, ford. Nádasdy Ádám in: *Műút*, vol. 2009011-2013042, főszerk. Zemplényi Attila, Szépmesterségek Alapítvány kiadása, Miskolc, 2012-2013.
- VIII. Alighieri, Dante: *Vendégség*, ford. Csorba Győző és Szabó Mihály in *Dante Alighieri összes művei*, Magyar Helikon Könyvkiadó, Budapest, 1965.
- IX. Alighieri Dante: *A nép nyelvén való ékesszólásról*, ford. Mezey László in: *Dante Összes Művei*, Magyar Helikon Kiadó, Budapest, 1962.
- X. *Inno, cori e cantata in onore di Dante Alighieri*, Firenze, 1865.
- XI. Liszt Ferenc: *Après une lecture du Dante, Fantasia quasi Sonata*, partitúra, Editio Musica, Budapest, 2006.
- XII. Liszt Ferenc: *Eine Symphonie zu Dante's Divina Commedia für grosses Orchester*, Breitkopf und Hartel, Leipzig, 1859.

## BIBLIOGRAFIA

1. Azzetta, Luca: La Geometria e il volto – Paradiso XXXII-XXXIII. in: *Esperimenti Danteschi*, szerk.: Tommaso Montorfano, Marietti, Milano, 2010.
2. Baehr, Rudolf: *Dante und die Musik*, Pustet, Salzburg, 1966.
3. Bán Imre: *Dante-tanulmányok*, Szépirodalmi könyvkiadó, Budapest, 1988.
4. Baldacchini, Michele: Commento di alcuni luoghi della D.C. che si riferiscono alla musica. – Discorso di Estetica musicale in: *Atti della Società Reale di Napoli, anno VII*. Napoli, 1868.
5. Barbi, Michele: *Con Dante e coi suoi interpreti*, Felice le Monnier, Firenze 1940.
6. Bonaventura, Arnaldo: *Dante e la musica*, Raffaello Giusti Editore, Livorno, 1904.
7. Boyde, Patrick: 'Dante Alighieri' in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians 5*, Sadie Stanley ed., Macmillan Publishers Limited, London, 1980.
8. Caliaro, Ilvano: *Sordello da Goito*, Casa Editrice Mazziana, Verona, 2000.
9. Cerocchi, Marco: *Funzioni semantiche e metatestuali della musica in Dante, Petrarca e Boccaccio*, Leo S. Olschi editore, Firenze, 2010.
10. G. Ciliberti: La teoria dell' *Ars Nova*, le occasioni, rapporti con le altre arti, in: „*Amor che nella mente mi ragiona*” *Firenze e l' Ars Nova nel XIV secolo*, ed. Biancamaria Brumana, Firenze, 1986. pp.65-78.
11. Chially L.: *Dante in musica? Una selva oscura* in *Corriere della Sera*, Milano, 2002. március. 6.
12. Chiappari, Luciano: *Franz Liszt- la vita, l'artista, l'uomo*, Edizioni Tempo Sensibile, Novara, 1987.
13. Colomb, Batines: Musicografia della Divina Commedia in: *Bibliografia Dantesca*, Tip. Aldina, T.I. Prato, 1845.

14. Csőry Barbara: 'Adalék a számok szerepéhez az *Isteni Színjátékban*' , in : *Italianistica Debreceniensis VI.*, Madarász Imre szerk., Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1999.
15. Dobszay László: *A gregorián ének kézikönyve*, Editio Musica, Budapest, 1993.
16. Dobszay László: *Bevezetés a gregorián énekbe*, LFZF és a Magyar Egyházzenei Társaság, Debrecen, 1997.
17. Draskóczy Eszter: A hamisítók átváltozásai: ovidiusi allúziók, bibliai előképek és a betegség teológiája a *Pokol XXIX-XXX.* énekében in: *Dante Füzetek*, főszerkesztő: Kelemen János, Magyar Dantisztikai Társaság, Budapest, 2013, p.. in: [http://jooweb.org.hu/dantisztika/quaderni/docs/9\(2013\).pdf](http://jooweb.org.hu/dantisztika/quaderni/docs/9(2013).pdf), 2015.07.25.
18. Eckhardt Mária: *Liszt Ferenc emlékmúzeum - az állandó kiállítás katalógusa*, Liszt Múzeum Alapítvány, 2012
19. Eckhardt Mária, *Liszt Ferenc hagyatéka, I. kötet-könyvek*, Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, Budapest, 1986
20. Elsheikh, Mahmoud Salem: I musicisti di Dante (Casella, Lippo, Scochetto) in Nicolo de Rossi in: *Studi danteschi Vol. 48.* 1971. pp.153-166.
21. Eősze László, *119 római Liszt dokumentum*, Zeneműkiadó, Budapest, 1980
22. Flack, Robert and Haines, John: Bertran de Born in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/bertran\\_de\\_born](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/bertran_de_born), 2015.01.15.
23. Falck, Robert: Folquet de Marseille in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, [www.oxfordmusiconline.com/folquet\\_de\\_marseille](http://www.oxfordmusiconline.com/folquet_de_marseille), 2014.09.01.
24. Galilei, Vincenzo: *Ancient and Modern Music*, ford. Claude V. Palisca, Yale University Press, London, 2003.
25. Gál Zsuzsanna: *Liszt Ferenc*, Holnap Kiadó, Budapest, 2001.
26. Giordani, Pietro: *Abbozzo di scritto sopra Dante e la Musica – Meriti di Dante nella musica, (nel vol. II. delle Opere)*, Borruì e Scotti Editore, Milano, 1856.
27. Guénon, René: *Dante ezoterizmusa - Szent Bernát*, Stella Maris Kiadó, Budapest 1995.
28. Gülke, Peter: *Szerzetesek, polgárok, trubadúrok*, ford.: Szigeti Kilián, Rácz Judit, Zeneműkiadó, Budapest, 1979.
29. Hamburger Klára: *Liszt kalauz*, Zeneműkiadó, Budapest, 1986.
30. Hammerstein, Reinhold: *Die Musik der Engel*, Francké, Bern-München, 1962.

31. Hankiss János: *Liszt Ferenc válogatott írásai*, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1959.
32. Honti Rezső: *Dante*, Fővárosi Könyvkiadó, Budapest, é.n.
33. Hughes, Anselm: Music in the Twelfth century in *Early Medieval music up to 1300*, ed. Anselm Hughes, Oxford University Press, London, 1967.
34. Kaczmarszik Adrienne: *Liszt a Divina Commedia és a Faust között*, Emlékezés Liszt 200. évfordulóján, Magyar Tudományos Akadémia, Nyelv- és Irodalomtudományok Osztálya, 2011. május 5.
35. Kádár Anett Julianna, *Liszt e Dante* in: *Quaderni Vergeriani*, Trieszt, 2011.
36. Kaposi Márton: *Élő középkor és halhatatlan reneszánsz*, Hungarovox Kiadó, Budapest, 2006.
37. Kaposy Veronika: *Gustavedoré rajzai a szépművészeti Múzeumban* in: *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, 83. szám, 1995.
38. Kardos Tibor: *Dante a középkor és a renaissance között*, Kardos Tibor szerk., Akadémiai Kiadó, Budapest, 1966.
39. Kedves Tamás: *Esztétika*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1999.
40. Kelemen János: 'A skolasztika summái és Dante szintézise' in.: *Vigilia* www.vigilia.hu, 2004/05.
41. Kelemen János: *A filozófus Dante*, Atlantisz, Budapest, 2002.
42. Kelemen János: *Nyelv és történelem: Dante, Vico, Hegel*, Magyar Tudományos Akadémia, Budapest, 2014.
43. Kropfinger, Klaus: 'Dante e l'arte dei trovatori', *La musica nel tempo di Dante*, Ed. Luigi Pestalozza. Milano: Edizioni Unicopli, 1988. pp. 130-174.
44. Ley, Klaus: *Dante Alighieri und sein Werk in Literatur, Musik und Kunst bis zur Postmoderne*, Francke Verlag, Tübingen, 2010.
45. Lieberknecht, Otfried: *Dante's Reception in Music*, in: *ORB Online Encyclopedia*, 1998
46. Madarász Imre: *Az olasz irodalom története*, Attraktor, Máriabesnyő - Gödöllő, 2003.
47. Madarász Imre: *„Költők legmagasabbja”-Dante-tanulmányok*, Hungarovox Kiadó, Budapest, 2001.
48. Mátyus Norbert szerk.: *Dante a középkorban*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009.
49. Malato, Enrico: *Dante*, Salerno Editrice, Roma, 1999.

50. Mineo, Nicolò: *Dante*, Editori laterza, Roma-Bari, 1970.
51. Monterosso, Raffaello: 'Cennamella', in: *Enciclopedia Dantesca Vol.V.* , Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1970.
52. Monterosso, Raffaello: 'Tuba', in: *Enciclopedia Dantesca Vol.V.* , Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1970.
53. Monterosso, Raffaello: 'Tromba', in: *Enciclopedia Dantesca Vol.V.* , Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1970.
54. Newcomb, Anthony: „Luzzaschi's setting of Dante: Quivi sospiri, pianti, ed alti guai, in: *Early Music History vol. 28.*, Cambridge University Press, United Kingdom, 2009, pp. 97-119.
55. Nicolò, Tommaso: Del musicare versi di Dante e d'altri illustri poeti in: *Nuovi studi su Dane*, Torino, 1865.
56. Pál József: „*Silány időből az örökkévalóba*” – *Az Isteni Színjáték nyelvi és tipológiai szimbolizmusa*, JATEPress, Szeged, 1997.
57. Pál József: *Dante – Szó, szimbólum, realizmus a középkorban*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2009.
58. Perényi Eleanor: *Liszt, Weidenfeld and Nicolson*, London, 1974
59. Persichetti: *Dizionario, Vol. I.*, Milano, Fratelli Rechiedei, 1887. (Liszt saját bejegyzéses példánya)
60. Picchi, Alessandro: La musicalità dantesca nel quadro delle metodologie filosofiche medioevali, in: *Annali dell'Istituto di studi danteschi I.* p.155-194.
61. Ramann, Lina: *Franz Liszt. Als Künstler und Mensch*, Leipzig, 1880.
62. Reynolds, Barbara : *Dante*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2008.
63. Ruhbach, Gerhard – Sudbrack, Josef szerk.: *Nagy misztikusok*, ford. Trauttwein Éva, Kairosz Kiadó, Budapest, 2005.
64. Rummel, Walter Morse: *Hesternae Rosae*, Augener Ltd., London, 1912.
65. Guido Salvetti: La musica in Dante, in: *Rivista italiana di musicologia*, Vol. VI, 1971, pp. 160-204.
66. Singleton, Charles S.: *La poesia della Divina Commedia*, trad. Gaetano Prampolini, Società Editrice il Mulino, Bologna, 1978.
67. Schellenberger, Bernardin: *Clairvaux-i Bernát* in: *Nagy misztikusok*, ford. Trauttwein Éva, Kairosz Kiadó, Budapest, 2005.

68. Scherillo, Michele: *Le origini e lo svolgimento della letteratura italiana*, Urlico Hoepli, Milano, 1919.
69. Schoenberg, Arnold: *A zeneszerzés alapjai*, Edito Musica Budapest, Budapest, 2014.
70. Schurr, Claudia Elisabeth: *Dante e la musica*, Cattedra di Storia della Musica, Perugia, 1994.
71. Szabics Imre: *A trubadúrok költészete*, Balassi Kiadó, Budapest, 1995.
72. Szabolcsi Bence: *A zene története –Az őskortól a 19. század végéig*, Zeneműkiadó vállalat, Budapest, 1958.
73. Szabó Tibor: *Dante életbölcselete*, Hungarovox Kiadó, Budapest, 2008.
74. Szabó Tibor: *Megkezdett öröklét, Dante a XX. századi Magyarországon*, Balassi Kiadó, Budapest, 2003.
75. Taruskin, Richard: *Oxford history of Western music – Volume I*, Oxford University Press, Oxford, 2010.
76. Tusznyák László: *A boldog Dante*, Hungarovox Kiadó, Budapest, 2012.
77. Vilella, Eduard szerk: *Dante e l'arte 2 – Dante e la musica. Il sinofonismo*, Universitat Autònoma de Barcelona Institut d'Estudis Medievals, Bellaterra, 2015.
78. Wilson-Dickson, Andrew: *Fejezetek a kereszténység zenéjéből*, ford. Reviczky Béla, Gemini Budapest Kiadó, Budapest, 1998.
79. Walker, Alan: *Liszt Ferenc - II.kötet A weimari évek*, ford. Rácz Judit, Edito Musica, Budapest, 1994.
80. Zacco, Alberto: *Dante conoscitore della musica del suo tempo*, Opuscolo, Padova, 1868.