

**X. Erdélyi Tudományos Diákköri Konferencia**

**Kolozsvár, 2007. május 26-27**

## **Henry Purcell: *Dido és Aeneas***

**Szerző: Fekete Adél**

**Gheorghe Dima Zeneakadémia, Kolozsvár,  
Zeneelméleti kar, Zenetudomány szak, mesteri I. év**

**Témavezető: Dr. Angi István professzor**

**Gheorghe Dima Zeneakadémia, Kolozsvár,  
Zeneelméleti kar, Zenetudományi tanszék**

## Tartalom

1. A barokk a zenében.....	3
2. Egy új műfaj: az opera.....	3
3. Henry Purcell élete és munkássága.....	5
4. <i>Dido és Aeneas</i> – keletkezés, tematika, szerkezet.....	6
5. Szereplők, a kórus, a zenekar.....	7
6. Zenei formák, tipológiák.....	10
a) Vokális-szólisztikus rész	
b) Kórusrész	
c) Zenekari rész	
7. A <i>Dido és Aeneas</i> mint zenés allegória.....	17
8. Konklúziók .....	17
Könyvészet.....	19
Mellékletek	

## 1. A barokk a zenében

A tonális zene számára a *barokk*<sup>1</sup> korszak óriási jelentőséggel bír, ugyanis akkor keletkeztek, formálódtak és nyerték el végleges alakjukat a nyugati zene legfontosabb műfajai: a fúga, a szonáta, a szimfónia, a hangverseny, az opera, az oratórium és a kantáta. Az elnevezés eredetileg csak a XVII. század művészetét és stílusát jellemezte, míg ezt a zenében Manfred Bukofzer ki nem terjesztette az 1600-1750 közötti periódusra. A zenei barokk három korszakát különböztethetjük meg: az első a kifejezőeszközök keresése, a második a jelentős műfajok kiteljesedése, a harmadik pedig a szintézisé (Bach, Haendel, Vivaldi munkássága).

E három korszak során kialakultak bizonyos stiláris elvek, amelyek egységessé teszik a korszak a zenéjét, helytől és szerzőtől függetlenül. Ezek a következők<sup>2</sup>:

- ❖ a koncertálás elve - a zenei diskurzus versenyszerűvé válik
- ❖ a generálbasszus elve - minden zene alapja, kulcsa és támasz a legmélyebb szólam
- ❖ a tonális elv - a dúr-moll rendszer törvényeinek állandósulása
- ❖ a monódia elve - egyetlen szólam kiemelése és kísérése

Ugyanakkor a barokk zeneszerzők munkásságának köszönhetően, a hangszeres zene önálló, majd egyenrangú lett a vokális zenével, sőt, domináns szerephez jutott. Nem szabad megfeledkeznünk az ideológiai-esztétikai háttérről sem: a barokk zeneszerző számára rendkívül fontosak voltak az érzelmek, az *affectus*-ok, amelyeket megfelelő retorika alakzatokkal ültettek át a zenébe, lehetett az olasz, francia, német, angol, spanyol vagy más eredetű. Ha pedig a zenét a barokk művészetek összességében szemléljük, büszkén mondhatjuk, hogy egyedülálló módon vezető szerephez jutott a barokk korszakban.

## 2. Egy új műfaj: az opera

A barokkban kialakuló műfajok között találtuk az opera műfaját is, amely nélkül bizonyára nehéz lenne elképzelni a zene további alakulását-fejlődését. Az akkor megjelenő műfajok között az opera relatíve hamar jelentkezett, 1600 körül. A műfaj elnevezése olasz gyökerekre mutat, ahol az *opera* szó magát a művészeti alkotást jelöli.

---

<sup>1</sup> A szó eredete vitatott, egyes vélemények szerint portugál nyelven érdekes kagylót jelöl, mások szerint az olasz *baroccoból* ered, amely egy szabálytalan tárgyat jelez.

<sup>2</sup> *Sh Atlasz, Zene*. Atheneum 2000 kiadó, Budapest, 2003. 273 o.

Történeti szempontból elmondhatjuk, hogy jóval az opera keletkezése előtt, már az ókorban jelentkeztek zenés-színpadi előadások. Az antikvitás tragédiájában a kórusnak szánt zenei részek fontos jelentőséggel bírtak: felosztották és kommentálták a cselekményt. A középkorban pedig a misztériumok és liturgikus drámák tartoztak ebbe a kategóriába, és font megemlíteni, hogy az utóbbit teljes egészében énekelték<sup>3</sup>. A reneszánszban újjászületett az ókori tragédia, de a komédiákban és pásztorjátékokban is fellelhetők voltak a zenei részek. A születendő opera számára rendkívül fontosnak bizonyultak a színdarabok szüneteiben előadott zenés-táncos-mimikus betétek (*intermezzi*), mint például Girolamo Bargagli *La pellegrinájában*, 1589-ből<sup>4</sup>.

Legfontosabb szerepe mégis a *firenzei Cameratának* volt. Tulajdonképpen itt született meg az opera, a görög monódia újjáélesztési kísérleteinek nyomán (Jacopo Peri-Jacopo Corsi *Dafne* -1598, Peri Euridice - 1600, Caccini *Il rapimento di Cefalo* - 1600). Majd megjelentek a mantuai Claudio Monteverdi operái is, amelyek érzelemdúsak voltak, szabadabban kezelt recitativókkal. Az *Orfeóval* Monteverdi remekművet alkotott, ahol a szimmetria és a részek jobb formai megformálása egy egészhez hozták létre<sup>5</sup>.

A barokk opera fejlődésének második korszakában (1637-től) Velence kapott vezető szerepet. Itt megnyíltak a nyilvános operaházak, és a műfaj széles körben ismertté lett. Kikristályosodott az opera végleges felépítése (előhang és 3 szín), a téma pedig mitológiai, történelmi vagy fiktív eredetű volt. A műfaj új formákkal bővült: bölcsődallal és persze, a híres *lamentóval*, a hős szerepét pedig rendszerint egy kasztrált énekelte. Az ária és a recitativót immár jól meg lehetett különböztetni, az áriák terjedelme és jelentősége megnőtt, valamint kialakultak ezeknek a *da capo* formái (ABA).

1650 után az opera az egész Európában elterjedt. Minden ország másképp fogadta az új műfajt. Franciaországban nagyon erős volt a nemzeti öntudat, és Jean Baptiste Lully megteremtette a *tragédie lyrique* (*tragédie en musique*) műfaját, amelyben az olasz operát és a francia balettet ötvözte. A német országokban inkább olasz mesterek tevékenykedtek, habár akadt néhány német operaszerző is - Heinrich Schütz: *Dafne* (elveszett), S.T. Staden: *Seelewig*, J.C. Kerll: *Oronte*. Spanyolországban és Angliában - ahol a színjátszásnak jelentős múltja volt - nem vált kedvelt műfajjá az opera. Mindössze 3 spanyol címről tudunk, az angolok pedig jobban szerették a zenéből, táncból, színjátszásból álló *masque*-okat. Ezekben a zene háttérbe szorult, inkább aláfestő szerepe volt és a főszereplők nem énekeltek<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> *New Grove History of Music and Musicians*. XVIII. Second Edition, Edited by Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited, 2001. 417 o.

<sup>4</sup> Sh Atlasz, Zene. i. m. 275 o.

<sup>5</sup> *New Grove*, i. m. 421 o.

<sup>6</sup> Uo. 613 o.

Mégis, az opera megjelent az “anglusok” földjén is, először 1656-ban (Henry Lawes, Henry Cooke Matthew Locke, Charles Coleman és George Hudson: *The Siege of Rhodes*), majd John Blow (*Venus és Adonis* – 1683 k.) és Henry Purcell (*Dido és Aeneas* - 1689) munkássága által. Mielőtt részletesen foglalkoznánk a *Dido és Aneasszal*, röviden ismertetjük szerzőjének, Henry Purcellnek az életét és munkásságát.

### 3. Henry Purcell élete és munkássága

Henry Purcell életútja sajnálatos módon rövid volt (1659-1695), viszont zenei munkássága annál jelentősebb. Purcellt a XVII. század egyik legjelentősebb zeneszerzőjeként tartja számon a zenetörténet. Munkássága révén megteremtette az angol barokk zene alappilléreit, amelyekre aztán a nagy Haendel épített.

Purcell zenész családból származott és már gyerekként a királyi Chapel Royal kórusában énekelt, majd a híres orgonajavítónál, John Hingestonnál folytatta zenei tanulmányait. A fiatal Purcell 1677-től a „királyi hegedűsöknek házi zeneszerzője”, 1679-től pedig John Blow utódjául választották a Westminster Abbey-ba, melynek élete végéig orgonistája maradt.

Zeneszerzői munkásságát mindvégig elismerés és siker övezte, ő volt „az angol nemzet zeneszerzője”. Minden műfajban alkotott, még hozzá maradandót. Életműve vallásos és laikus műveket számol, egyaránt hangszeres, vokális és vokál-szimfonikus darabokat.

Vallásos tárgyú zenéje *antheme*ket, (*Hear me, In thee Lord, Praise the Lord, o, my soul and all that is within me*), zsoltárokat ((*Ah, few and full of sorrows, O, I am sick of life*), oratóriumokat (*In guilty night or Saul and the Witch of endor*), áriákat és a vallásos szertartáshoz kötődő műveket tartalmaz.

Hangszeres művei közül megemlíjtük orgonaműveit (*A Choral Prelude on the „Old Hundredth”, Piece for Single Organ*), csembalóműveit (*A Choice Collection of Lessons for the Harpsichord or Spinnet, Music’s Handmaid part II, Miscellaneuos pieces*), fűvós és húros együttesekre írt darabokat (*March and Canzona, Trumpet Voluntary illietve Chacony of 4 parts, 3 Fantasias for 3 parts, Fantasias <In nomine>, 12 Sonatas of 4 parts, Three Parts on a Ground, stb.*). Színpadi zenéjét egy opera (*Dido és Aeneas*), több masque (*The Fairy Queen, King Arthur, The Indian Queen, The Prophetess, The History of Dioclesian*), színházi zene (*The Gordian Knot Untied, The Married Beau, stb.*), áriák, ódák, dalok, kantáták alkotják.

Purcell sajátos zenei nyelvezetében az új és a régi találkoznak: az angol polifónia reneszánsz hagyománya (Byrd, Gibbons) - avagy a modális hagyomány -, és az olasz mesterek homofón, tonális hangzásvilága. Henry Raynor a következőképpen jellemzi Purcell

zenéjét: „szabadon kezelt polifónia, a barokk formák és hangnemek kialakítása, valamint az angol nyelv irodalmi értékének tökéletes és előzmény nélküli megértése”<sup>7</sup>.

#### 4. *Dido és Aeneas* – keletkezés, tematika, szerkezet

A *Dido és Aeneas* egyedülálló alkotás és egyben kivétel a Purcelli életműben, mivel egyetlen olyan színpadi mű, amelyet elejétől végéig éneklést igényel. A mű keletkezésének időpontját nem ismerjük, bemutatója 1689-ben volt, a Chelsey-i leányiskola és balettmestere, Josias Priest elgondolásában<sup>8</sup>. Az opera számos rokonelemet tartalmaz Blow *Venus és Adonis*ával, úgy a drámai koncepció terén, mint a kórus hangsúlyozott szerepében vagy a főszereplők deklamált-dialogikus részeiben<sup>9</sup>. Tudjuk, hogy a mű nem nyerte el a korabeli közönség tetszését, csupán egyetlen színrevitele bizonyos. De a XIX-XX században méltó helyére került, olyan kiváló előadók keze elgondolásában, mint Nikolaus Harnoncourt, William Christie vagy René Jacobs.

Az opera szövegekönyvét Nahum Tate (1652-1715) angol íróra bízta Purcell. Tate Vergilius (*Aeneis*, IV. könyv) nyomán dolgozza fel a Dido és Aeneas között szövődő tragikus szerelem történetét. A Trójából menekülő, sok viszontagságon átesett Aeneast Karthágó partjaira dobja a feldühödött tenger. Itt beleszeret a Didóba, de kettejük boldogságát gonosz erők szétrombolják. Aeneasnak tovább kell menni az istenek (valójában rosszindulatú boszorkák) parancsára - csapás, amelyet Dido nem tud elviselni és meghal.

A Tate-féle változat több pontban eltér a Vergiliusétól, valószínű, hogy az éneklés miatt. Ebben a változatban hiányzik több Vergiliusnál meglévő szereplő (Ascanius – Aeneas fia, Irabus – a gonosz király), keresztény hatásra pedig az ókori isteneket boszorkányok váltják fel. Tatenál Aeneas nem függ annyira az istenektől, mert eredetileg szembe akar szállni akaratukkal, Didója is függetlenül döntő lény, nem iszik semmiféle italt, amely bűnbe vinné. Az opera tragikus végkifejlete pedig eltér a kor hagyományától, amely mindig ”megmenti” hőseit a haláltól<sup>10</sup>.

Szerkezet szempontjából nem tudjuk, hogy hogyan nézett az ki eredetileg. Legrégebbi forrásunk egy 1689-ben keletkezett librettó, amely a cselekményt egy prologusra (elveszett), és 3 (2-2 színből) álló felvonásra osztja<sup>11</sup>. Vannak olyan források, amelyek 2 nagy részre

---

<sup>7</sup> *Dicționar de mari muzicieni* (A nagy zeneszerzők lexikona), Editura Univers Enciclopedic, București, 2006. 381 o.

<sup>8</sup> Lehetséges, hogy az operát Purcell még 1685-ben írta, II. Károly udvara számára

<sup>9</sup> *New Grove ...*, i. m. 617 o.

<sup>10</sup> A [www.bbc.co.uk](http://www.bbc.co.uk) oldal szerint

<sup>11</sup> Ellen Harris: *Henry Purcell's Dido and Aeneas* (Henry Purcell Dido és Aeneas), Oxford, Clarendon Press, 1987, 46 o. In: [www.books.google.com](http://www.books.google.com)

osztják a művet, viszont a legmegbízhatóbb forrás - a Tenbury-i kézirat – így tagolja a cselekményt:

I. Felvonás- I, II, III szín

II. Felvonás - IV szín

III. Felvonás – V, IV szín

Fontos megjegyeznünk, hogy a Priest iskolájának bemutatóján elhangzott Thomas d’Urfey epilógusa is. A mű további elemzését William Cummings kiadására<sup>12</sup> alapozom, mivel ez volt az egyetlen teljes forrás amelyhez hozzájuthattam. Ennek a szerkezeti felosztása az I. mellékletben található.

### 5. Szereplők, a kórus, a zenekar

Érdekes módon, az operában előforduló szereplők többsége nőnemű (7) –, valószínű, hogy a leányiskolai bemutató hatására. Íme a szereplők (és vokális megfelelőjük) sora:

1. Dido, Karthágó királynője – szoprán (vagy mezzoszoprán)
2. Aeneas, Trója hercege – tenor (vagy bariton – tenorkulcsban lejegyezve)
3. Belinda – szoprán
4. Varázslónő– szoprán (mezzoszoprán)
5. Szellem - szoprán
6. Tengerész - tenor
7. Első boszorkány - szoprán
8. Második boszorkány - szoprán
9. Udvarhölgy - szoprán
10. Kórus (szoprán, alt, tenor, basszus) – udvaroncok, boszorkányok, tengerészek

A fent bemutatott hangi osztályozás viszont relatív. A XVII. században, amikor az opera keletkezett, egyetlen női hangot különböztettek meg, a szopránt. Idővel a hangtechnika rendkívüli fejlődésnek indult és megjelentek más női hangtípusok is, ezért a szerepeket át lehet értelmezni előadáskor. Az 1970-es évekig az opera szereposztásában a szoprán mellett két mezzoszoprán (Dido, Varázslónő), illetve egy bariton (Aeneas) szerep is megjelent, a Tenbury-i hagyományt követve<sup>13</sup>. Majd megjelentek (esetenként különösnek mondható) elgondolások is, amelyekben Dido szoprán, a Varázslónő basszus, Aeneas tenor, a kórus alt

---

<sup>12</sup> Henry Purcell: *Dido and Aeneas*, The works of Henry Purcell vol. III, edited by William H. Cummings, London: Novello, Ewer and Co., 1889

<sup>13</sup> Elisabeth Holland: *Henry Purcell's Dido and Aeneas: A Strategy for Historically-Informed Role-Allocation in the Twenty-First Century* (Henry Purcell Dido és Aeneása: Útmutatás a XXI. századi historikus szereposztáshoz) In: [www. bpmonline.org.uk](http://www.bpmonline.org.uk)

szólamát pedig falzettesek, kontratenorok énekelték<sup>14</sup>; 1990 után a karmesterek tetszés szerint választották ki a szereplők hangfajtáját.

Purcell nem kér szereplőtől nagy hangterjedelmet (Dido-Varázslónő c'-g", Belinda-Udvarhölgy d'-g", Aeneas d-f'), csak annyit, amennyit a kor szokása megenged. Ez korántsem jelenti azt, hogy értéktelen lenne zenéje, sőt, rendkívül érzelem-dús, szépséggel telített áriákkal, duettekkel (és recitativókkal) találkozunk az opera során. Ezek sorrendje a következő:

#### I. Felvonás

1. Belinda (és kórus) *Shake the cloud* – ária<sup>15</sup>
2. Dido *Ah! Belinda* – ária
3. Belinda és Dido *Grief increases* – recitativó
5. Dido és Belinda *Whence cloud so much virtue spring* – recitativó
6. Dido és az Udvarhölgy (és kórus) *Fear no danger* - duett
7. Belinda, Aeneas, Dido, *See your royal guest* – recitativó
9. Aeneas *If not for mine* - recitativó
10. Belinda *Pursue thy conquest* - air
15. Varázslónő *Wayward sisters* – recitativó
17. Boszorkányok *Ruin'd ere the set of sun* - recitativó
19. Boszorkányok *But ere we this perform* – duett

#### II. Felvonás

23. Belinda (és kórus) *Thanks to these lonesome vales* – ária
24. Udvarhölgy *Oft she visits* – ária
24. Aeneas és Dido *Behold upon my bended spear* – recitativó
26. Belinda (és kórus) *Haste to town* – ária
27. Aeneas és a Szellem *Stay, prince* – recitativó

#### III. Felvonás

28. Tengerész (és kórus) *Come away fellow sailors* – ária (a szín előjátékába helyezve)
30. Varázslónő és Boszorkány *See the flags, Our next motion* – recitativó és ária
33. Dido, Belinda, Aeneas *Your counsel* – recitativó
34. Dido *But death, alas* – recitativó
36. Dido *Thy hand Belinda* – recitativó
37. Dido *When I am laid in earth* - ária

A fenti felsorolásból észrevehető a szólisztikus részek növekedett száma. Ezeket időnként a zenekar, a kórus és balettkarnak szánt részek szakítják meg. A következő fejezetben pedig sor kerül a *When I am laid in earth* című híres ária elemzésére, amely által betekintést nyerhetünk Purcell áriák megformálásába. Az áriák egyik érdekessége az, hogy Purcell több ízben helyezi egymás mellé a szólistát és a kórust (no. 1, 23, 26, 28). Az utóbbi vagy megismétli a szólista dallamát többszólamú alakban, vagy egy teljesen új, kommentár jellegű zenei részlettel áll elő. Purcell a kórusnak kettős szerepet szánt: eredetileg a kórustagok nemcsak énekelték, hanem táncoltak is. Következzenek tehát a kórusrészek:

---

<sup>14</sup> Uo.

<sup>15</sup> Az áriákat Purcell a "song" szóval jelöli



- I. Felvonás** 4. When monarchs unite  
 8. Cupid only  
 11. To the hills and the vales  
 14. Harm's our delight (boszorkányok)  
 16. Ho! ho! ho!  
 18. Ho! ho! ho!  
 20. In our deep valuted cell

- III. Felvonás** 31. Destruction's our delight  
 35. Great minds  
 38. With drooping wings

A fenti felsorolásból nyilvánvaló a kórus hangsúlyozott szerepe az első felvonásban – a vég fele haladva minden második rész a kórusé -, teljes hiánya a másodikban, és kiegyensúlyozott jelenléte az utolsó felvonásban. A kórusrészek elhelyezése sem véletlen: felváltva jelennek meg a szólisztikus részekkel, így biztosítják a mű változatosságát. A kórust mindig a zenekar kíséri, így telt és kiegyensúlyozott a hangzás. Hasonlóképpen, a szólistát mindig csembaló és continuo kíséri. A kórusrészek megformálásában Purcell két fő technikához folyamodik, az imitáció és a conductus technikáihoz. Az általunk felhasznált kiadás kottájában egyetlen helyen találkozunk a kórus lehetséges felosztásával (no. 14).

A barokk hagyományhoz híven – gondoljunk csak Couperinre! -, a *Dido és Aeneasban* is találkozunk zenei hangutánzással. Frappáns példa erre a két *Ho!Ho!Ho!* c. kórusrész ahol, a zeneszerző a boszorkák gonosz nevetését érzékelteti, úgy a szöveg által, mint a szünetekkel és az ismételt hangokkal telített imitációval. Egy hasonlóan szeniális rész az *In our deep valuted cell* is, ahol a cím által megnevezett sötétzárkát a hangok által „látjuk”, a gyors forte-piano váltakozások visszhang-effektusa által.

Hangszerelés szempontjából elmondható, hogy az operát egy kisebb zenekarra írták. A fúvós részleg teljesen hiányzik - míg más Purcell művekben jelen van<sup>16</sup> -, a vonósokat csak egy csembaló egészíti ki. Valószínű, hogy ezt ugyancsak az ősbemutató szerényebb körülményei okozták. A zenekari részek bevezető, átvezető vagy tánc jellegű részeket jelentenek Purcell eme operájában:

#### *Nyitány*

- I. Felvonás** - 12. *The triumphing Dance*  
 - 13. *Prelude for the Witches*  
 - 21. *Echo Dance of Furies*  
**II. Felvonás** - 22. *Ritornelle*  
**III. Felvonás** - 28. *Prelude*<sup>17</sup>  
 - 29. *The Sailor's Dance*  
 - 32. *The Witches' Dance*

<sup>16</sup> Például a *Fairy Queen*ben 2 furulya, 2 oboa, 2 fagott, 2 trombita és ütősök is megjelennek

<sup>17</sup> A harmadik felvonás nyitánya egyben bevezető része a Tengerész áriájának is

Korábban említettük, hogy a kórus és a zenekar mindig együtt jelennek meg, most pedig hozzátesszük, hogy ezek zenéje azonos, illetve, esetenként kissé variált. Purcell zenekari írásmódjában és hangzásában felismerhetjük azt a monumentális modellt, amelyet Haendel zenéje sugároz pár évtizeddel később.

## 6. Zenei formák

A dolgozathoz csatolt tartalomjegyzékből leolvashatjuk a Purcell által felhasznált zenei formákat: a nyitányt, a recitativókat és áriákat, a kórus- és táncrészeket. Ezek megformálását és belső szerkezetét egy-egy elemzéssel próbáljuk példázni, mindhárom tipológia – zenekari, kórusos, szólisztikus - figyelembevételével. Az elemzés célozni fogja nemcsak a szerkezeti aspektusokat, hanem összhangzattani, zeneszerzés-technikai, hangszerelési, esztétikai, stb. elemeket is.

### a) Vokális-szólisztikus rész – recitativó és ária

#### *Dido - Thy Hand Belinda... When I am laid*

Az elemzésre kiválasztott recitativó és ária a mű egyik legismertebb részei közé tartoznak. Ezekben csúcsosodik a mű negatív tetőpontja, amelyekben Dido elbúcsúzik az élettől. Dido fájdalmát nemcsak a szöveg drámaiságából érezzük, hanem a zenei „aláfestés” is hangsúlyozza, ahogyan látni fogjuk.

Az áriát megelőző recitativóban (*Thy Hand Belinda*) Dido hattyúdalát a csembaló harmonizált akkordjai és continuo kíséri. Purcell rendkívül érzékletesen komponálta meg az utolsó jelenet zenéjét: tragikus sorsának végső pillanatai élő Dido egy lefelé tartó (catabasis), majdnem oktávterjedelmű, intenzíven kromatikus dallamot énekel. A hősnő depressziója halk, a már-már élettelen pianissimo „szavaiban” kerül kifejezésre. Az egyetlen dinamikai változás is rossz jóslatú, mivel a „death invades me” („a halál elborít”) szövegre irányul, a *halál* szó pedig hangsúlyt is kap... Dido pihenni vágyó óhaját („let me rest”) is rendkívül érzékletesen oldja meg a zeneszerző: a dominánsan „megpihenő” harmónia által, és az azt követő szünetek segítségével. Íme a teljes részlet:

**Nº 36. RECIT.**

DIDO.  
*pp*  
 Thy hand, Be-lin-da; dark-ness shades me: On thy bo-som let me  
 rest: More I would, but Death in-vades me: Death is now a wel-come guest.

Dido lamentóját egyszerű és lassan váltakozó harmóniak kísérik, c-mollból indulva elérkeznek a d-mollban záruló kadenciáig, amely egyben dominánssá változik és bevezeti az ária hangnemét (g-moll). Fontos aláhúznunk a 7. ütem dúr-moll váltását, amely egyike a zeneszerző jellegzetes stiláris jegyeinek. Ez a hangzásbeli váltás is többletjelentést hordoz magában, és határvonalat teremt két mondat között (”More I would, but Death invades me” – dúr zárás és ”Death is now a welcome guest” – moll kezdés), jelezve a közelgő halált.

Dido „végakarátát” utolsó áriájában találjuk, amely a „When I am laid” szavakkal kezdődik. Sokatmondó, hogy ez esetben az énekest nemcsak a csembaló és continuo, hanem az egész zenekar kíséri. Az ütemjelző (3/2) és a hosszú hangjegyértékek lassú tempót sugallnak. Formai szempontból tekintve vizsgálva az áriát nyilvánvalóan felismerhető egy variációs válfaj, amely tipikus módon az angol *groundra* (jellegzetessége az ismétlődő basszus) íródott. Az alsó szólam dallamvonala nem más, mint egy *passus duriusculus*, a barokk zeneszerzők kedvelt kromatikus menete, amely rendkívül hasonlít a Bach *h-moll miséjének* basszusára:

PURCELL.  
 BACH.

Az alap-basszus fölött zajlik Dido éneke, amelynek formai alakja (egyszerű kéttagú forma) nem esik egybe az alsó szólaméval. Így két különböző formai matrica fedt egymást, amely mégis egy egészet alkot<sup>18</sup>:

<sup>18</sup> Egy későbbi kiadásban (Henry Purcell: *Dido and Aeneas*, Ed. Margaret Laurie și Thurston Dart, Novello and Company Limited, 1966) a B-nek is szimmetrikus felépítése van: B+B

Bevezetés	A (A+A)	B	Kóda (ritornello)
a téma I. megjelenése csembaló basszusában	lamento	lamento	a téma IX. megjelenése, a vonósoknál is, kibővített kromatizálással
(1-4 ütem)	(5-24 ütem)	(24-35 ütem)	(35 ütem-vége)

### 9-szer ismételt téma a basszusban

Mint láttuk, Dido énekét két nagyobb rész alkotja (A és B). Az első rész (A) egy duplaperiódus, amelynek szerkezete szimmetrikus:

$$\begin{array}{c} \text{A} \\ \text{A} + \text{A} \\ \text{a+b} \quad \text{a+b} \end{array}$$

Az „építőkövek” amelyekkel Purcell dolgozik a következők:

a.



b.



Az első zenei mondat a gregorián boltíves énekszerkezetre emlékeztet, amelynek legmagasabb és a zeneszerző által jellel is hangsúlyozott pontján a „laid” szó áll, amely képzeletben előrevetíti a temetés keserves és kikerülhetetlen pillanatát. Mégis, Dido azt kívánná, emléke ne keltsen fájdalmat – „b” mondat. Szerkezetét vizsgálva, a „b” is boltívesen indul, de ritmikailag mozgalmasabb mind elődje, majd szekvenciák segítségével „zuhanni” kezd, míg végül „megfékeznek” a hosszú értékek. A zene itt is a szöveget szolgálja: a „no” szócskát hivatott aláhúzni, akarattal (magasság és hangsúly által). A két zenei mondat hosszúsága nem egyforma, 4 illetve 6 ütemből állnak, és érdekes módon mindkét esetben nyitott marad a diskurzus, mivel domináns akkord zárja (D dúr).

Az ária második felének karaktere ellentétes az előző résszel: a markáns pontozott ritmusok és ismétlések Dido óhaját (avagy parancsát?) tolmácsolják, azt, hogy ne felejtse őt el („Remember me”), csupán sorsát hagyják feledésbe merülni („...but forget my fate”). A részt alkotó periódus hosszát tekintve aszimmetrikus (4+7 ütem), de motivikus felépítés szempontjából némi szimmetria jelentkezik:

Az első zenei mondat modellként hat a másodikra, amelyhez hasonlít, de egyben különbözik is tőle: a „b” mondatban az alfa motívum nem ismétlődik, a béta pedig szerepe főleg kadenciális, de hasonlóságot mutat az „a”-beli bétával is. Nyilvánvaló, hogy az alfa motívum ritmikai, dallami és karakterbeli kontrasztot jelent a líraibb bétával szemben, eszköz, amelyen keresztül a ismét szöveg mondanivalója kerül előtérbe.

Egy színvonalas barokk énekesnőtől elvárta a kor, hogy képes legyen minden érzelmi mozzanatot – főként a fájdalmat – hitelesen előadni. Dido gyászéneke pedig kétségek nélkül egyike a fájdalommal telített, mélyen drámai barokk áriáknak, amely egy rendkívüli előadói képességet igényel. Hangtechnika szempontjából Dido lamentója nem egy nehéz ária, nincsenek benne bravúrelemek, de annál nehezebb hitelesen előadni a haldokló Dido végtelen szomorúságát, fájdalmát és végül, halálát.

### b) Kórusrész - *To the hills and the vales*

A *To the hills and the vales* (I. Felvonás, no. 11) korális momentum a boldogság és a jókedv hordozója, Karthágó népe ujjongva ünnepli meg Dido és Aneas szerelmét. Az öröm kifejezéséhez Purcell dúr hangnemet és gyors, hármas lüktetésű ütemet használt fel, mondhatni menüettszerű, vidámságtól lüktető zenét komponált. A kórust a zenekar, a csembaló és a continuo kísérik. A kórus és a zenekar szólambeli megfeleltetése majdnem tökéletes (szoprán-első hegedű, alt-második hegedű, tenor-brácsa, basszus-continuo, csembaló bal kéz), csekély ritmusbeli különbségekkel. Formai megformálását tekintve a rész hármas tagolású (A B A), amelyet egy Kóda zár:

A	B	A (módosított)	Kóda
Conductus technika, homofónia	Technikák váltakozása (conductus, imitáció), polifónia	Conductus technika, homofónia	Imitációs technika conductusi izoritmiával, polifónia
Kezdés: C-dúr Zárás: a-moll	Kezdés: C-dúr Zárás: a-moll	Kezdés: C-dúr Zárás: F-Dúr	Kezdés: F-dúr Zárás: C-dúr
Tutti	Zenekar, majd Tutti	Tutti	Tutti

Érdekes volt felfedezni a zenei retorikai eszközöket, amelyekkel Purcell valósággal „lefesti” a szöveg által leírt természeti tájakat, miközben a megszólaltatott zene önállóan is magában hordozza a szépséget. Ezt példázza az „A” részlet, melynek következnek az első periódusa:

**Dombok** - 4↑ ugrás (szoprán)

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts. The lyrics are "To the hills". The Soprano part shows a four-note ascending leap (quarta) in the melody.

**Völgyek** - 2↓ lépés (szoprán)

Musical score for Soprano part. The lyrics are "and the vales, to the". The melody consists of two descending steps.

**Hegyek** – folyamatos lépés, felfele (szoprán)

Musical score for Soprano part. The lyrics are "rocks and the moun-tains,". The melody consists of a continuous ascending step.

**Zenélő ligetek** - folyamatos lépés, lefele (szoprán)

Musical score for Soprano part. The lyrics are "mu - si - cal groves". The melody consists of a continuous descending step.

**Hűvös kutak** – hirtelen moll és pianissimo váltás

Musical score for Soprano part. The lyrics are "and the cool sha - dy foun-tains,". The score shows a sudden change in mood and dynamics, marked with *P* (piano) and a key signature change to minor.

### c) Zenekari rész – *Witches' Dance*

Eredetileg a *Dido és Aeneas*ban kb. 17 táncétel szerepelt, amelyeknek a kíséretét egyetlen hangszer vagy a teljes zenekar látta el. Ezek közül csak a zenekar által kísért tételek maradtak fenn, melyeket a zeneszerző pontosan lekottázott - míg az egy hangszeres kíséretűek improvizációra alapultak.

Elemzésünk alapjául a harmadik felvonásból választottuk ki a „Boszorkányok táncát” (no. 32), mivel szerkezete egyedi, több tánc összekapcsolásával jött létre. Emiatt akár egy „miniatűr szvitnek” is nevezhetnénk. Táncételünk a boszorkányok kárörvendő táncát képezi, akik örömtáncot ropnak összesküvésük sikeres volta miatt: Aeneas hallgat az „istenek parancsára”, elhagyja Didót, és olasz földre utazik.

Táncunk három, jól elkülönített részre bomlik (A B C). Az első (A), bevezető jellegű és nem ismerhetjük fel benne a barokk táncot egyikét sem. Hangzása improvizációra utal, gyors tempója és markáns ritmusai pedig a kor olasz nyitányaira emlékeztetnek:

A bevezető rész összhangzattanilag egyszerűnek mondható, a tonális harmóniavilág keretén belül mozog, melynek alapját egy tonika-domináns irányú moduláció képezi (B-dúr→F-dúr). A hangnemek dúr jellege a boszorkányok sikerét, gonosz örömét, hivatott kifejezni. Vezető

szerepet a dallamvezető első hegedűk és a csembaló felső szólama kapnak, míg a többi szólamnak csak harmóniai, aláfestő szerepe van – dominál tehát a (barokk) homofónia.

A középső rész (B) gyors jellege, hármás lüktetése a menüett táncát juttatja eszünkbe:

B: I IV6 (II)V6 I \_\_\_\_\_ IV II  
4 F: V I

Harmóniak szempontjából itt is az „egyszerű, de nagyszerű” elv érvényesül: egy összetett autentikus kadenciát egy tonikai pedál követ, majd a zene a domináns (F-dúr) fele modulál. Az egyetlen mondatból álló rész felépítéséhez Purcell ugyancsak egyszerű, de hatásos módszert használ: mindössze két zenei figurát (celule) (x, y) használ fel a megkomponáláshoz. (Ezt a módszer előbukkan később Bach zenéjében is.) Rövid táncunkat a zeneszerző az imitáció elvére építi: gyors egymásutánságban (stretto) lépnek be a szólamok (I. hegedű, brácsa, II hegedű), polifonikus zenét teremtve, míg az ötödik ütemben megszólal a teljes zenekar.

A táncétel utolsó mozzanatában (C) a barokk táncok jellegzetes egyikével, a *Bourré*val találkozhatunk, ahogyan azt az alsó szólamok ritmusa jelzi:

A rész első 5 üteme hidat képez az előző résszel, itt történik meg a g-mollba való moduláció, amely a tulajdonképpeni tánc hangneme lesz. A táncot két duplaperiódus (8+8 ütem, belső kadenciák dominánsan) alkotja, a második az első variált formája. A szimmetria nemcsak a formai felépítés jellemzője, hanem a harmóniáé is, mindkét periódus az eredeti hangnem párhuzamos hangneme felé törekszik (g-moll→B-dúr), a barokk modulációs törvény szerint. Az utolsó rész is polifonikus jellegű, melyet a szólamok “párbeszéde” hoz létre.



## 7. A *Dido és Aeneas* mint zenés allegória

Purcell operája egy lehetséges politikai és erkölcsi allegória, amely a kor történelmi eseményeire utal. Ezt az elvet vallja több zenetudós, aki úgy gondolja, a mű több jelentést tartalmaz és valójában a XVII. század Angliája és annak történelmi alakjai szerepelnek benne.

John Buttrey úgy véli *Dating Purcell's Dido and Aeneas*<sup>19</sup> c. dolgozatában, hogy a mű valójában fenyegetést intéz III. Vilmos angol király részére: legyen hűséges feleségéhez, II. Máriához. Curtis Price elmélete szerint az opera az angol uralkodó és népe viszonyát tükrözi. Véleménye szerint Nahum Tate, a szövegkönyv szerzője itt is megfelelést teremt Aeneas és II. Jakab angol király között, mint 1686-ban írt darabjában. Tehát az opera elénk tárja II. Jakab hitbeli félrevezettetését (a katolikusok metaforái a boszorkák) és népének hűtlen elhagyását (az operában: Dido elhagyása).

Harmadsorban, Ellen Harris úgy véli, hogy a *Dido és Aeneas* erkölcsi jellegű alkotás, amely által a fiatal lányokat figyelmeztetik, hogy ne hagyják magukat elcsábítani semmiféle ígéret által<sup>20</sup>.

Bármelyik is lenne a „helyes” változat, itt egy sajátos helyzettel találkozunk, ahol a metafora-sorozat (=szereplők és történelmi alakok/emberi típusok) több lehetséges allegorikus jelentést hoz létre, megfelelve emez zenei kifejezőeszköz működési törvényeinek<sup>21</sup>.

Végül pedig saját értelmezésünket hozzuk, és úgy gondoljuk, hogy az opera egy lehetséges negyedik jelentésnek is hordozója, a tragikus szerelem örök mítoszáé.

## 8. Konklúziók

A Purcell életművét tárgyaló fejezetben láthattuk, hogy Purcell zenei munkássága minden fontosabb műfajra kiterjed. Ebben foglal kiemelkedő helyet a *Dido és Aeneas* c. opera, amely e műfaj megnyitja az angol műveinek a sorát. De a *Dido és Aeneas* jelentősége nem marad meg csupán nemzeti szinten, hanem kiterjed az egyetemes zeneirodalomra is.

Purcell zsenialitása elsősorban abban is jelentkezik, hogy remekművet alkot egy „egyszerű, iskolás” darabból. Az opera olyan jól ki van gondolva, hogy a hallgatót nem

---

<sup>19</sup> John Buttrey: *Dating Purcell's Dido and Aeneas*, (*Purcell Dido és Aeneásának kormeghatározása*). In: Luke Schwartz: *Purcell's Dido and Aeneas and Virgil's Aeneid: Roman Mythology Seen Through an English Restoration Lens (Purcell Dido és Aeneasa és Vergilius Aeneisa: római mitológia, restaurációs szemüveggel nézve)*. In: [www.xenon.stanford.edu](http://www.xenon.stanford.edu)

<sup>20</sup> Ellen Harris, *i. m.*, 17 o.

<sup>21</sup> Vö. Ștefan Anđi, *Prelegeri de estetică muzicală (Zeneesztétikai előadások)* II-1, Editura Universităđii din Oradea, 2004. 209-228 o.

zavarja, sőt észre sem veszi a női szereplők túlsúlyát - a zeneszerző maximális eredményt hoz létre, minimális források felhasználásával.

Előző angol modell hiányában Purcell az olasz mesterek példáját követi, de egyedülálló, személyes jegyeket tartalmazó alkotást hoz létre. Gondoljunk például a szöveg nyelvére, amely nem olasz, hanem angol, vagy a színes, disszonanciákkal fűszerezett harmóniavilágra, amely az angol vokálpolyfónia mestereinek hagyományában gyökerezik. Purcell átmenti a barokk nyelvezetbe az angol hagyományt, ugyanakkor átveszi az olasz opera felépítését. Továbbá, Purcell egyike azoknak az angol zeneszerzőknek, akik az olaszoktól átvett áriát és recitativót magas szintre emelik.

Újdonságként jelentkezik Purcell olyirányú törekvése, hogy egységet teremtsen a mű folyamán. Az opera három nagy tömbjét ugyanabban a hangnemben írta a zeneszerző, és a különböző zenei tételeket rövid átvezető részek kapcsolják össze. Egység mellett Purcell egyensúlyra is törekszik: úgy szerkezet terén (vokális, hangszeres, táncolt részek színes váltakozása) mint a hangszerelés vagy formai megformálás szempontjából. S ha már a formáról van szó, követhettük azt, ahogyan a zeneszerző kísérletezik a barokk nyelvezet kialakításával, kisebb építőkövek segítségével, úgy, ahogyan Bach is tenni fogja a jövőben.

A korábban elvégzett elemzések alapján észrevehettük Purcell jártasságát a zenei retorika területén is. Retorikai módszerei rendkívül hatásosak, ezeket Purcell könnyedén és elegánsan alkalmazza természeti képek „lefestésére” vagy emberi érzelmek kifejezésére. Ilyen kaliberű retorikai adottságokkal Bach zenéjében találkozhatunk még. És mint Bachnál, Purcellnél is optimális módon található a szép hangzás és a retorikus tartalom. Először csak a csodálatosan szép zenét halljuk, de a kottát kinyitva és a „hangok között olvasva” számos más jelentéssel is találkozhatunk.

Purcell *Dido és Aeneas*ában ó és új, észak és dél találkozik. De nem egyszerű utánzata az angol reneszánsznak és az olasz barokknak. Mert ha az lett volna, akkor bizonyára elnyelte volna az az idő múlása, mint ahogyan minden értéktelen alkotással történt. Ehelyett él, virágzik, és megbecsülésnek örvend. A három groundra írt ária méltatása, a számos kiadás, előadás, és elemzés erre mutatnak. Ha pedig arra gondolunk, hogy a *Dido és Aeneas* Bach születésének időpontja körül keletkezett, felmérhetjük szerzőjének magas szintű zeneszerzői tudományát és művészetét. Mozarthoz hasonlóan, Purcellnek kevés idő adatott, de azzal „jól sáfárkodott” és olyan értékű műveket hagyott hátra, amelyek a több száz év után is képesek megszólalni a szó szoros és átvitt értelmében is.

## Könyvészet

Angi, István, *Prelegeri de estetică muzicală* (Zeneesztétikai előadások), Editura Universităţii din Oradea, 2004

Bukofzer, Manfred, *Music in the Baroque Era* (Zene a barokk korban), W.W. Norton, New York, 1947

Kerényi, Miklós György, *A éneklés művészete és pedagógiája*, Magyar Világ kiadó, 1998

Kertész, Iván, *Operakalauz*, Fiesta-Saxum kiadó, 1997

Legány, Dezső, *Purcell*, Gondolat kiadó, Budapest, 1959

Purcell, Henry, *Dido and Aeneas*, Ed. by Margaret Laurie és Thurston Dart, Novello and Company Limited, 1966

Purcell, Henry, *Dido and Aeneas*, The works of Henry Purcell vol. III, edited by William H. Cummings, London: Novello, Ewer and Co., 1889

Stihi-Boos, Constantin, *Henry Purcell*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1977

*Dicţionar de mari muzicieni* (A nagy zeneszerzők lexikona), Editura univers enciclopedic, Bucureşti, 2006

*Dicţionar de termeni muzicali* (Zenei szakkifejezések szótára), Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1984

*The New Grove History of Music and Musicians*, vol. XVIII, XX, Second Edition, Edited by Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited, 2001

*Sh Atlasz, Zene*, Atheneum 2000 kiadó, Budapest, 2003

## Internetes könyvészet

Buttrey, John, *Dating Purcell's Dido and Aeneas* (Purcell Dido és Aeneasának kormeghatározása)

Holland, Elisabeth, *Henry Purcell's Dido and Aeneas: A Strategy for Historically-Informed Role-Allocation in the Twenty-First Century* (Henry Purcell Dido és Aeneasa: Útmutatás a XXI. századi historikus szereposztáshoz)

Price, Curtis, *Dido and Aeneas*, Grove Music Online, Ed. L. Macy

Swartz, Luke, *Purcell's Dido and Aeneas and Virgil's Aeneid: Roman Mythology Seen Through an English Restoration Lens* (Purcell Dido és Aeneasa és Vergilius Aeneisa: római mitológia, restaurációs szemüveggel nézve)

[www.bbc.co.uk](http://www.bbc.co.uk)

[www.bpmonline.org](http://www.bpmonline.org)  
[www.didoandaeneas.com](http://www.didoandaeneas.com)  
[www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com)  
[www.xenon.stanford.edu](http://www.xenon.stanford.edu)

# CONTENTS.

No.		PAGE
	←	
	OVERTURE	1
ACT I.		
1.	SCENA ( <i>Belinda</i> ) AND CHORUS	4
2.	SONG .... <i>Dido</i>	7
3.	RECITATIVE .... <i>Belinda and Dido</i>	10
4.	CHORUS	11
5.	RECITATIVE .... <i>Dido and Belinda</i>	12
6.	DUET ( <i>Belinda and a Woman</i> ) AND CHORUS	14
7.	RECITATIVE .... <i>Belinda, Æneas, and Dido</i>	19
8.	CHORUS	20
9.	RECITATIVE .... <i>Æneas</i>	22
10.	AIR .... <i>Belinda</i>	22
11.	CHORUS	25
12.	THE TRIUMPHING DANCE	30
13.	PRELUDE FOR THE WITCHES	33
	RECITATIVE .... <i>Sorceress</i>	33
14.	CHORUS .... <i>Witches</i>	35
15.	RECITATIVE .... <i>Sorceress</i>	36
16.	CHORUS	37
17.	RECITATIVE .... <i>Witches</i>	38
18.	CHORUS	41
19.	DUET .... <i>Witches</i>	42
20.	CHORUS	44
21.	ECHO DANCE OF FURIES	47
ACT II.		
22.	RITORNELLE	50
23.	SONG ( <i>Belinda</i> ) AND CHORUS	51
24.	SONG .... <i>Attendant</i>	54
25.	RECITATIVE .... <i>Æneas and Dido</i>	57
26.	SONG ( <i>Belinda</i> ) AND CHORUS	58
27.	RECITATIVE .... <i>Spirit and Æneas</i>	61
ACT III.		
28.	PRELUDE, SONG ( <i>Sailor</i> ) AND CHORUS	63
29.	THE SAILORS' DANCE	69
30.	{ RECITATIVE .... <i>Sorceress and Witch</i>	70
	{ SONG .... <i>Sorceress</i>	72
31.	CHORUS	73
32.	THE WITCHES' DANCE	76
33.	RECITATIVE .... <i>Dido, Belinda, and Æneas</i>	78
34.	RECITATIVE .... <i>Dido</i>	82
35.	CHORUS	82
36.	RECITATIVE .... <i>Dido</i>	84
37.	SONG .... <i>Dido</i>	84
38.	CHORUS	87