

## PIERRE VILLETTE A CAPPELLA KÓRUSMŰVEI

Pierre Marie Charles Villette neve és kompozíciói viszonylag ismeretlenek mind a széles zenekedvelők, mind a szűkebb zenészi körök előtt. És, nem csupán a mai témául választott *a cappella* kórusművek kevésbé ismertek, de hangszeres, zenekari művei is ritkán szerepelnek az előadók és együttesek műsorain. Mielőtt közelebbről bepillantánánk néhány alkotásába, és mielőtt megnéznénk Villette stilisztikai orientációját, zeneszerzői nyelvezetének néhány sajátosságát, tegyünk egy rövid életrajzi kitérőt.

Pierre Villette 1926-ban született, egy műkedvelő zenészcsaládban. Édesanyja zongorázott, édesapja hegedült, brácsázott, zongorázott, orgonán játszott, ugyanakkor egy kb. 200 műkedvelőből álló zenekart vezényelt, és a komponálással is kísérletezett. Ebben a családi légkörben nagyon korán kitetszik zenei képessége és tehetsége. 6 évesen a Rouen-i Saint Evode székesegyház kóristája lesz, ahol magába szívja a gregorián korális nemes egyszerűségét és fennköltségét, a reneszánsz mesterek *a cappella* motettáinak, miséinek zenei varázsát (kiváltképp Palestrina és Victoria kompozícióit illetően), továbbá, a klasszicista és romantikus szerzők vokál-instrumentális és vokál-szimfonikus remekműveinek hatását (főként César Franck vokális és instrumentális alkotásait illetően)<sup>1</sup>. A karénekléssel párhuzamosan, Villette nekilát az orgona-tanulásnak, és 13 évesen már Rouen két kisebb templomának orgonistája. 14 évesen Maurice Duruflével folytatja orgona- és összhangzattan tanulmányait, majd 1941-től a párizsi *Conservatoire* zeneszerzés-növendéke Jean Gallon<sup>2</sup> irányítása alatt. Előbb a II. világháború áldatlan körülményei, aztán édesapja halála, majd komoly egészségügyi problémája a tanulmányok többszöri megszakítására kényszerítik. Tüdőproblémái annyira súlyosbodnak, hogy 23 évesen, 7 műtétet követően, Villette kénytelen eltávolíttatni egyik tüdejét. Felépülése után Henri Büsser osztályában folytatja tanulmányait. Tehetségét és szorgalmát egy sor tanulmányi elismerés és díj is igazolja<sup>3</sup>:

---

<sup>1</sup> Sean Michael Burton – *The Unaccompanied Choral Music of Pierre Villette*, PhD-Thesis, 2008, 4. o.

<sup>2</sup> Jean Gallon (1878-1959) volt Olivier Messiaen, Maurice Duruflé és Henri Dutilleux zeneszerzés-tanára is.

<sup>3</sup> *ibidem*, 5. o.

1943	I. díj – érdemoklevél
1945	I. díj – Összhangzattan-verseny (Pierre Boulez-zel és Serge Baudo-val egyszerre)
1946	II. díj – Fúga-verseny
1946	I. díj – Zenetörténet-vetélkedő
1946	I. díj – Ellenponttan-verseny
1949	II. díj – Zenekari karvezetés-verseny
1949	II. díj – Római Nagy Díj (a <i>Le Résurrection du Lazare</i> c. művével)

Villette Pierre Boulez-zel egyetemi társ és, a táblázatból is kitűnik, hogy az 1945-ös összhangzattan-versenyen mindketten megosztott I. díjban részesülnek. E nagyon fontos adat mellé hozzá kell tennünk azonnal, hogy ők ketten – már a korai műveiktől kezdődően – más alkotói utat választanak: Villette akarátlagosan elkerüli, Boulez pedig tudatosan kiteljesíti a francia modernizmus azon irányvonalát, mely az atonalitástól és a dodekafóniától kezdődően egész a totális, a teljes szerializmusig, az aleatórikus zenéig, valamint a kísérleti elektronikus zenéig vezet.

Mielőtt közelebbről megvizsgáljuk a szerző néhány *a cappella* kórusművét, tisztáznunk kell, hogy Villette stílusa – az 1950-1960-as évek zenéjének kontextusában – klasszicizálónak, sőt konzervatívnak tűnik: a dallami-harmóniai fordulatai a posztromantikus és az impresszionista stílusjegyeket viseli magán. Ezáltal a zenei textúra egy varázslatos, egzotikus világot vetít elénk. Ha felmenőkben vagy kortársakban gondolkodunk, akkor azt mondhatjuk, hogy ez a zenei hangzás leginkább Franck, Debussy, Fauré, Poulenc, és – némiképp talán – Messiaen világát juttatja eszünkbe (ha az első alkotó-periódusára gondolunk). Mindezek a hatások kiegészülnek a gregorián korális egyszerűségével, tisztaságával, és ezért mondhatja Stephen Layton – aki a Holst Singers együttessel egy sor motettát CD-re vett –, hogy „Villette zenei nyelvezete egyedi – egyszerre spirituális és szenzuális”<sup>4</sup>. A zeneszerző csodálata Messiaen és Sztravinszkij iránt elsősorban a hangszeres zenéjében és kamarazenéjében érhető tetten, és csupán részben a vokális zenéjében. Ez a hatás több exp-

<sup>4</sup> Clampin, Fiona, *Notes to "Pierre Villette: Motets,"* The Holst Singers. London: Hyperion, 2006, 2. o. – <http://www.hyperion-records.co.uk/al.asp?al=CDA67539> (letöltve 2014. május 18-án).

resszionista stíluselemmel gazdagítja a Villette-i palettát, mint amilyen: a túlzásfolt dallami-harmóniai szövet; a több párhuzamos hangzó-réteg egymásra helyezése; különböző politonális elemek alkalmazása; vagy épp atonális harmóniai blokkok és struktúrák megvalósítása. A kórusműveiben ennek csupán egy kísérleti variánsa lelhető fel, és ez a 2. alkotói korszakában keletkezett pár művében.

Villette életéről és zeneszerzői tevékenységéről még csupán annyit, hogy ő két nagyobb zenei intézmény irányításával foglalkozik: előbb a Besançon-i (1957-1967 között), majd az Aix-en-Provence-i (ma Darius Milhaud, 1967-1987) zenei konzervatóriumokat igazgatja. Épp ennek köszönhetően, a zeneszerzői pályafutása – a felesége megfogalmazása<sup>5</sup> szerint – mindig csak „part-time” lehet. Zeneszerzői munkássága 81 opust tartalmaz, melyek közül a hangsúly egyrészt a kamaraművekre és a hangszeres darabokra esik, másrészt a vallásos témájú vokális, vokál-instrumentális művekre. Jelen dolgozatban, a 16 vallásos motettából (melyek közül 15 *a cappella*,) 3-at fogunk picit megvizsgálni, egyet-egyét a három alkotói periódusból<sup>6</sup> (*Hymne à la Vierge*, *Inviolata*, *Panis angelicus*).

per.	op.	év	motetták	szólam
I.	3	1944	<i>Ave verum</i>	SATB
	5	1944	<i>Salve Regina</i>	SATB
	21	1954	<i>O Salutaris hostia</i>	SATB
	<b>24</b>	<b>1954</b>	<b><i>Hymne à la Vierge</i></b>	SATB
	27	1959	<i>O Sacrum convivium</i>	SSAATTBB
	28	1959	<i>Strophes Polyphoniques pour le Veni Creator</i>	SATB
	31	1960	<i>Adoro te</i>	SATB
II.	45	1983	<i>Attende, Domine</i>	SSATBB
	53	1983	<i>O magnum mysterium</i>	SATB
	<b>66</b>	<b>1991</b>	<b><i>Inviolata</i></b>	SSAATTBB + SATB

<sup>5</sup> Burton, Sean Michael – *The Unaccompanied Choral Music of Pierre Villette*, PhD-Thesis, 2008, 1. o.

<sup>6</sup> *ibidem*, 8. o.



per.	op.	év	motetták	szólam
III.	71	1992	<i>O quam amabilis es</i>	SATB
	75	1992	<i>Notre Père d'Aix</i>	SATB
	76	1993	<i>O quam suavis est</i>	SSAA
	78	1994	<i>Jesu, dulcis memoria</i>	SATB
	80	1995	<i>Panis angelicus</i>	SATB
I.	29	1959	Tu es Petrus	SATB + 2 org./zkar.

A *Hymne à la Vierge* (Himnusz a Szűzhöz) című motetta – Roland Bouhéret versére – talán a legismertebb műve a szerzőnek. A 24-es opus-számot viselő művet Villette 1954-ben komponálta. Kiemelnék a műből néhány zeneszerzői szerkesztési elvet, stiláris jellegzetességet:

- A Szűz Mária-himnusz egy túlnyomórészt homofon-szerkesztésű darab. Az imitációs struktúrák csak pár ütemre törnek meg a vonalat – ezt is csak a sajátos színezet kedvéért, és a polifonikus párbeszéd itt is csak néhány szólamra korlátozódik: a 4-7 ütemben a S-A-TB között, a 11-14 ütemben a SAT-B, illetve a 15-17-es ütemben az S-ATB között.
- Forma szempontjából a motetta egy bistrofikus forma, A és B szakasz + Kóda. A négyütemenként váltakozó motívumok csak még jobban kihangsúlyozzák a kompozíció struktúrabeli egyszerűségét és átláthatóságát.
- A mű egy teljesen transzparens és harmóniailag stabil *F-dúrban* nyit, és ugyanúgy is zár. A motetta során a tiszta és áttetsző tonális harmóniák minduntalan kiegészülnek a dallamvonalakba bújtatott késleltetésekkel és váltóhangokkal, így ezek a melodikus hangfigurációk rendszerint változatos akkordbővüléseket eredményeznek. Sok esetben ezek a késleltetések nem oldódnak a várt hangra, hanem feloldatlanná, autonómmá válnak, *ajoutée* hangokká lesznek.

Andante  $\text{♩} = 63/66$

S

1. O tou-te bel-le, Vier-ge Ma-ri-e, Votre â-me trouve en Dieu Le par-fait a-mour  
 2. Vous ê-tes né-e a-vant les col-li-nes O sa-ges-se de Dieu Por-te du Sa-lut  
 3. A-vant les as-tres Vous é-tiez pré-sen-te Mè-re du Cre-a-tor Au pro-fond du ciel

A

1. O tou-te bel-le, Vier-ge Ma-ri-e, Votre â-me trouve en Dieu Le par-fait a-mour Il  
 2. Vous ê-tes né-e a-vant les col-li-nes O sa-ges-se de Dieu Por-te du Sa-lut Heu-  
 3. A-vant les as-tres Vous é-tiez pré-sen-te Mè-re du Cre-a-tor Au pro-fond du ciel Quand

T

1. O tou-te bel-le, Vier-ge Ma-ri-e, Votre â-me trouve en Dieu Le par-fait a-mour  
 2. Vous ê-tes né-e a-vant les col-li-nes O sa-ges-se de Dieu Por-te du Sa-lut  
 3. A-vant les as-tres Vous é-tiez pré-sen-te Mè-re du Cre-a-tor Au pro-fond du ciel

B

1. O tou-te bel-le, Vier-ge Ma-ri-e, Votre â-me trouve en Dieu Le par-fait a-mour  
 2. Vous ê-tes né-e a-vant les col-li-nes O sa-ges-se de Dieu Por-te du Sa-lut  
 3. A-vant les as-tres Vous é-tiez pré-sen-te Mè-re du Cre-a-tor Au pro-fond du ciel

### példa 1 – Hymne à la Vierge, 1-4 ü.

- Villette egyik legjellemzőbb zeneszerzői ismérve, a könnyed, folyamatos és dallamszerű szólamvezetés, mely által minden szólam nem csupán a harmóniát biztosító hangok sorát jeleníti meg, hanem – még a középső, ún. hangzat-töltő szólamok is – többnyire önálló melódiával rendelkeznek. Ez a kórusbarát eljárás pedig a villette-i kompozíciót folyékonyá, gördülékennyé teszi.
- Az 5-ös ütemben egy újabb zeneszerzői eszközzel találkozunk, melyet Villette az *ajoutée*-elemekhez hasonlóan, ugyancsak a romantikus eszköztárból kölcsönöz. Ez pedig a bővített akkord szemantikája – e bővített hangzat a kórus-kompozíciókban is a hangnemi kitérés, modulációk elindítója lesz, vagy éppenséggel a hangnemi instabilitás alapeleme.
- A 7-8-as ütemekben többretegű szerkesztéssel találkozunk, és megfigyelhetjük: 1) az orgonapont alkalmazását a basszus szólamban; 2) a *c*-pedál fölötti kromatikusan ereszkedő dúr szextakkord-mixtúrát az AT<sup>1</sup>T<sup>2</sup>-ben (az A dallami figurációival együtt); 3) és a felső szólamban, a szopránban alkalmazott dallami szekvenciát.
- A motetta tonál-funkcionális harmóniavilágában, a 11-14-es ütemek modális színezetre váltanak. Ez elsősorban az olyan plagális akkordfűzéseknek köszönhető, mint a VI fok → I fok relációja, vagy – mely itt még hangsúlyosabb – az olyan ereszkedő moll hangzatok láncola-

tának, mint a többször ismételt, ill. szekventált: II fok → I fok oldása egy dór dallami-harmóniai kontextusban.

- A formai B-szakasz tetőpontján Villette 6-szólamúra bővíti a kórust, és ismét él a több párhuzamos dallami-harmóniai réteg egymásra-építésével. Ezek a rétegek a következők lesznek: 1) a felső szólam – S1 – egy diatonikus dallam-motívumot hordoz, a jellegzetes T4 lelépésével – és ez a motívum szekvencia révén fejlődik tovább; 2) a férfi-szólamok (BT<sup>2</sup>T<sup>1</sup>) egy kromatikusan ereszkedő dúr kvartszextakkord-mixtúrát szolgáltatóknak meg. Ezek a dúr-akkordok ez esetben N7-mel, 9-val, vagy *sixte ajoutée*-vel bővülnek. 3) a S<sup>2</sup> és A szólamok melodikus hangfigurációi egy szekundér dallam-motívumot jelenítenek meg, és szólamvezetésük a tipikusan kislépésekből álló, meanderszerű dallamszövést. A 15-ös ütem megismétlődik, szekvencia révén.

15 fődallam

Car tu as pris soin de moi, Car tu m'as en-ve-lop-pée du voi-le de l'in-no-cen-ce.  
Car tu m'as faite, a-vant le jour, Car tu m'as fait pré-cé-der le jail-lis-se-ment des sour-ces.

Car tu as pris soin de moi, tu m'as en-ve-lop-pée du voi-le de l'in-no-cen-ce.  
Car tu m'as fai-te a-vant le jour, Car tu m'as fait pré-cé-der le jail-lis-se-ment des sour-ces.

Car tu as pris soin de moi, tu m'as en-ve-lop-pée du voi-le de l'in-no-cen-ce.  
Car tu m'as fai-te a-vant le jour, Car tu m'as fait pré-cé-der le jail-lis-se-ment des sour-ces.

Car tu as pris soin de moi, Car tu m'as en-ve-lop-pée du voi-le de l'in-no-cen-ce.  
Car tu m'as fai-te a-vant le jour, Car tu m'as fait pré-cé-der le jail-li-se-ment des sour-ces.

akkord-mixtúrák: kromatikusan ereszkedő dúr-kvartszextakkordok (T+B)

### példa 2 – Hymne à la Vierge, 15-18 ü.

- A motetta zárása, a Kóda, egy zenei felkiáltás (*O toute belle Vierge Marie – Ó, szépséges Szűz Mária*). A szerző itt nyolc szólamúra bontja a kórust. Ha a harmónia sematikus vázát nézzük, ez a zárlat tulajdonképpen egy négy akkordból álló sorozat: az első és az utolsó a – tonalitás alapját jelölő – F-dúr hangzat. Az első, a második és a harmadik akkord egymáshoz fűzése ereszkedő N2-relációt mutat, a harmóniai visszakanyarodás pedig a romantikából ismert, nagyon ha-



tásosan hangzó, dúr akkordok N3-relációja. A hangzatok azonban nem maradnak egyszerű hármásoknak, hanem előbb 6-tel, N7-mel, N9-val bővülnek, majd hét hangból álló terctoronnyá alakulnak:

*p* ————— *f* ————— *mf* ————— *f* > *pp*

O tou - te bel - le Vier - ge Ma - ri - e.

*p* ————— *f* ————— *mf* ————— *f* > *pp*

O tou - te bel - le Vier - ge Ma - ri - e.

*p* ————— *f* ————— *mf* ————— *f* > *pp*

O tou - te bel - le Vier - ge Ma - ri - e.

*p* ————— *f* ————— *mf* ————— *f* > *pp*

O tou - te bel - le Vier - ge Ma - ri - e.

példa 3 – Hymne à la Vierge, 19-20 ü.

E romantikus hangzású, áttetsző formájú, egyszerű szerkesztésű és rövid motetta után, lépünk át a második alkotói periódus egy kiemelt művére, az *Inviolata* című, 66-os opus-számot viselő *a cappella* kórusmotettára.

Ellentétben a két szélső alkotói periódus műveivel, a középső korszak – vagyis az 1983-1991-es évek – kórusalkotásai teljesen átalakulnak: hosszú lélegzetvételűek lesznek, dallamai erőteljesen kromatikussá válnak, harmóniai tömbjei sok helyen diszsonancia-füzérré alakulnak, és néhol már az atonalitás határát is súrolják. A sokszólamú darabok, vokalitás szempontjából is egyre nagyobb kihívást jelentenek az előadók számára (ilyen pl. az *Attende Domine* op. 45-ös, vagy az *Inviolata* op. 66-os *a cappella* motetták). Érdekes azonban, hogy ezek a Villette-i harmóniai-kísérletek, melyek a sűrű kromatikától a tonális hangnemiség megkérdőjelezéséig terjednek, mégis csak rövidebb-hosszabb szegmensek. A zeneszerző minden esetben nagy gonddal vigyáz arra, hogy ezek a belső egységek mindig tonális-

funkcionális keretbe ágyazódnak: a nyitás, a zárás, az mindig stabilitást, megnyugvást sugall.

Az *Inviolata* című motetta talán a szerző leghosszabb, legsűrűbb és legnehezebb kórusműve. Sean Michael Burton az alkotást egyenesen egy „12-szólamú duplakórus 6 percen át tartó erőtortúrájának” címkézi<sup>7</sup>. Ez a 12 szólamú duplakórus viszont több helyen 20 szólamúra bővül.

Ki kell emelnünk, hogy létezik, és mindig is létezett egy jelentős különbség a hangszeres és zenekari, illetve az *a cappella* kórusművek metrikai, ritmikai, dallami és harmóniai szerkezete között. A ritmikai, dallami és harmóniai „merészségek”, melyek a hangszeres darab sajátosságai lehetnek, semmiképp sem alkalmazhatók ugyanolyan mértékben a kórusnál, hiszen ez utóbbinál az emberi hang természetes fiziológiai képességei határt állítanak: és szembesülünk az ambitus-okozta gondokkal; a túl gyors tempókkal; a gyors és nagy ugrások imprecizitásával; a nehéz, kromatikus passzázsok bizonytalanságával; és természetesen azzal, hogy a tonális központ huzamos hiánya – még a darab főbb pilléreinél is – egy adott ponton kontrollvesztést eredményez.

Kiragadunk néhány fontosabb – a műben fellelhető – jellegzetességet, és pár rövidebb hangzó-részlettel illusztráljuk is ezeket:

- a mű kezdetére és végére jellemző a tonális, vagy kvázi-tonális stabilitás – a belső részek, viszont, számos helyen hangnemileg instabilak;
- a szerző fokozott gyakorisággal alkalmazza a diatonikus és kromatikus késleltetéseket, az átfutó-hangokat, és váltóhangokat – az alsó szólamban is, basszus-figurációk gyanánt;
- gyakoriak az akkord-idegen hangok, a fel nem oldott és függetlenítt hangzat-elemek, az *ajoutée*-hangok;
- ugyancsak gyakoriak a dallami és harmóniai kromatikus szekvenciák;
- a harmóniai palettát megszínésítik a diatonikus vagy kromatikus akkord-mixtúrák;
- hangsúlyos helyeken rendszerint erőteljesen kromatizált hangzat-strukturákkal találkozunk;
- a szerző egy különleges harmóniai szín-hatást kelt az aszintaktikus, és a funkcionális rendszerbe nem illeszthető akkord-fűzések révén;
- a szerző él a diatonikus és kromatikus *clusterek* és *cluster*-láncok alkalmazásával;

---

<sup>7</sup> “[...] a six-minute technical *tour de force* for twelve-part double chorus”, in: Burton, Sean Michael – *op. cit.*, 62. o.



A harmadik alkotói korszak egy spirális-szerű visszakanyarodás az elsőhöz. Villette nagyrészt lemond a sűrű és túlszűfolt harmónia-szövéstről, és a textúra ismét tonálissá, áttetszővé válik. A kiválasztott op. 80-as *Panis angelicus* motettát a zeneszerző 1995 telén írta. A kórusmű az utolsó az *a cappella* kompozíciók sorában. A tristrófikus mű (ABA<sup>V</sup>+kóda) elemzését követően, összefoglaljuk a fontosabb zeneszerzői eljárásokat, sajátosságokat és stíláriis jellemvonásokat:

- Az egyik legfontosabb stílusjegy itt is a szólamvezetés zsenialitása: a palestrinai, victorai minták eredményeképp a szólamok folyamatosága, dallamossága a kompozíciót bársonyosan gördülékennyé és könnyeddé teszi, akkor is, amikor a szerző imitatív szerkesztést alkalmaz, de akkor is, amikor homofon szövetalkotást.

7

*mf*

Dat pa - nis coe - li - cus. fi - gu - ris.

*mf*

Dat pa - nis coe - li - cus fi - gu - ris ter

*mf*

Dat pa - nis coe - li - cus fi - gu - ris

*mf*

pa - nis coe - li - cus fi - gu - ris ter - mi -

12

ter - mi - num. ter - mi - num:

- mi - num. fi - gu - ris ter - mi - num:

ter - mi - num. fi - gu - ris ter - mi - num:

num. fi - gu - ris ter - mi - num: O

példa 4 – *Panis angelicus*, 7-16 ü.

- A homofon-polifon struktúrák nem arányosak: a szubtilis szólamközi imitációk jelen műben (többnyire a B-szakaszban) inkább egy színezet jelentenek, semmint szerkesztési alapelvet.

34

De-i-tas u-na-que,  
Te-tri-na De-i-tas u-na-que, Te-tri-na De-i-tas u-na-que,  
Te-tri-na De-i-tas u-na-que, Te-tri-na De-i-tas u-na-que,  
Te-tri-na De-i-tas, Te-tri-na De-i-tas u-na-que,  
Te-tri-na De-i-tas u-na-que, De-i-tas u-na-que,

*pp* *pp* *pp* *pp* *p*

*p en dehors (kiemelkedő)*

**példa 5** – *Panis angelicus*, 34-41 ü.

- A tematikus dallam-motívumok többnyire diatonikus jellegűek.
- Összhangzattani szempontból a mű többnyire tonális-funkcionális – ezt tükrözi az áttetsző kezdet és zárás, valamint az A és A<sup>V</sup> szakaszok szólamösszhangja is. Csupán a B-szakasz szegmenseiben találkozunk merészebb, a tonális stabilitást próbára tevő részekkel.
- A gyakran alkalmazott akkordidegen hangok, a fel nem oldott diszszonanciák, az *ajoutée*-elemek, a harmóniai struktúrát átszövő dallami figurációk (késleltetések, váltóhangok), és az ezekből létrejövő szeptim-, nón- és undecim-akkordok a teljes művet meghatározzák.
- A B-szakasz színezetét az akkordmixtúrák, illetve a dallami-harmóniai szekvenciák jelentik.
- Az „előkészítés → feszültség → oldás” ternáris algoritmus a harmóniai instabilitások ellenére is megjelenik legalább a legfontosabb formai pilléreknél. Így egy teljes vagy részleges tonális stabilitás fogja jellemezni a morfo-szintaktikai egységek kezdetét és végét, illetve a kompozíció érzékeny pontjait: a belső kadenciákat és a záró kadenciát. Ezt példázva, kiemeljük a *Panis angelicus* motettából a B-szakasz és a visszatérő A<sup>V</sup>-szakasz közötti kadenciát. A 52-es ütemnél levő tetőpontnál, a 4-szólamú kórus 8 szólamra bővül. A szerző, a 4 női- és a 4 férfiszólam által két párhuzamos hangzásréteget (való-

jában akkord-mixtúrákat) helyez egymás fölé, melyek ekképp egy kvázi politonális struktúrát eredményeznek. Az oldás, a kadencia viszont már ismét az alaphangnem dominánsát hozza, és az A<sup>v</sup> szakasz az alaphangnemből indít.

52 *ff* *Piu lento* *Tempo 1* *pp* *rit.*

sic nos tu vi - si - ta si - cut te co - li - mus, co - li - mus.

sic nos tu vi - si - ta si - cut te co - li - mus.

sic nos tu vi - si - ta si - cut te co - li - mus, co - li - mus.

sic nos tu vi - si - ta si - cut te co - li - mus.

**példa 6 – Panis angelicus, 52-57 ü.**

- A 3. [A<sup>v</sup>] strófa az elsőnek egy rövidített és variált repríze. E 11 ütem érdekessége a metrikai váltás (2/4 → 6/8 → 2/4), valamint a nagyon hatásos hangnemi kilengés. A 64. ütem *C-dúrját* egy ereszkedő hangzatsor követi: a) előbb egy tercelliptikus *B-dúr* k7-mel, N9-val, N11-mel [sic!], N13-mel, b) majd egy *Ász-dúr* N7-mel, c) egy *g-moll* k7-mel és *ajoutée* 11-mel, d) egy *gesz-moll sixte ajoutée*-vel, N7-mel és N11-mel, e) majd egy *esz-moll sixte ajoutée*-vel és 9-val. A záró akkord a frázist indító *C-dúr*, feloldatlan N7-mel és N9-val.
- A Kóda ugyancsak egy hatásos harmóniai láncolat, mely a szólamok lépésenként emelkedő vonalából vertikalizálódik. Összhangzattaniilag a hangzatsor egy *C-tonikai-pedál* fölötti *Ász-dúr* és *h-moll/cesz-moll* váltakozó megjelenítése, majd a záró kadencia a leszállított VI – leszállított VII – és I fokok dúrakkordjai, azaz *Ász-dúr* → *B-dúr* → *C-dúr* N7-mel és N9-val:



69 **Piu lento**

A - - - - - men. - - - - - lunga  
 Ász h Ász h Ász B C

A - - - - - men. - - - - - lunga  
 N9

A - - - - - men. - - - - - lunga  
 N7

A - - - - - men. - - - - - lunga  
 N9

A - - - - - men. - - - - - lunga  
 N9

*Pedál*  
 A - - - - - men. - - - - - lunga

példa 7 – *Panis angelicus*, 69-73 ü.

## Irodalom

- BERRY, Matthew, *Discovering Vilette*, in: *Choir & Organ*, 10/6, Nov./Dec. 2002, 46- 49. o.
- BURTON, Sean Michael – *The Unaccompanied Choral Music of Pierre Vilette: A Conductor's Analysis*, PhD-Thesis, University of Nebraska, 2008.
- CLAMPIN, Fiona, *Notes to "Pierre Vilette: Motets"*, The Holst Singers (cond. Stephen Layton), Hyperion Recordings, London 2006 – <http://www.hyperionrecords.co.uk/al.asp?al=CDA67539> (letöltve 2014. május 28-án).
- DONOVAN, Matthew O', *Notes to "Langlais: Messe Solennelle – French Sacred Music for Choir and Organ"*, Eton College Chapel Choir (cond. Ralph Allwood), Signum Classic Records, 2010 – [www.signumrecords.com/.../SIGCD206booklet.pdf](http://www.signumrecords.com/.../SIGCD206booklet.pdf) (letöltve 2014. május 28-án).
- MONTAGNE, Denis Havard de la, *Pierre Vilette – Musica et Memoria* (biográfia és műjegyzék) – <http://www.musimem.com/villette.htm> (letöltve 2014. május 28-án).
- SZELÉNYI István, *A romantikus zene harmóniavilága*, Zeneműkiadó, Budapest, 1965.