

10.18132/LFZE.2011.10

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődéstörténeti tudományok
besorolású doktori iskola

**A NÉMET LIED-MŰFAJ VÁLTOZATAI
LEONHARD LECHNER DALKÖTETEIBEN**

MAGAY JUDIT

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2010.

Tartalomjegyzék

Rövidítések	III
Köszönetnyilvánítás	VI
Bevezetés	VII
1. A Tenorlied a XV-XVI. században	1
1.1. A Lied társadalmi és kulturális háttere a 15-16. századi Németországban	1
1.2. A Lied műfaj többszólamú megjelenése és elterjedése a német zenében	5
1.2.1. A Tenorlied kialakulása	5
1.2.2. Az első generáció komponistái	12
1.2.3. A nyomtatott kiadványok szerepe a Tenorlied elterjedésében, a műfaj virágkora	16
1.3. Lassus Lied-kompozíciói	21
1.3.1. Az 1567-es, 1572-es, és 1576-os Lied-gyűjtemények	22
1.3.2. A Tenorlied átörökítése	25
1.3.3. Új kompozíciós eljárások	31
1.3.4. Visszatérés a négyszólamúsághoz az 1573-as és 1583-as dalgyűjteményben	41
1.3.5. Az utolsó két ciklus – 1588, 1590 – három- és hatszólamú kompozíciói	45
1.4. Dalgyűjtemények és felhasználók a 16. század utolsó harmadában	49
2. Leonhard Lechner Lied-kompozíciói	53
2.1. Életrajz	53
2.2. Lechner értékelése a zenetudományban	59
2.3. Villanella és Lied fúziója Lechner kompozícióiban	61
2.3.1. Neue Teutsche Lieder zu drey Stimmen Nach art Welchsen Villanellen 1576/1577	61
2.3.1.1. A villanella műfaj és a gyűjtemény keletkezési körülményei	61
2.3.1.2. A művek szövegeinek eredete és formája	66
2.3.1.3. A kompozíciók zenei jellemzői	70
2.3.2. Neue Teutsche Lieder mit fünff Stimmen Con alchuni madrigali 1579	77

2.3.2.1. Az újrafeldolgozás okai és a szövegválasztás szempontjai	77
2.3.2.2. A zenei szerkezet feldolgozásmódjai	79
2.4. A madrigál-stílus kibontakozása Lechner műveiben	83
2.4.1. Neue Teutsche Lieder mit vier und fünf Stimmen 1577	83
2.4.1.1. Társadalmi, nyelvi és zenei tényezők összefüggései a madrigál történetében	84
2.4.1.2. Tradicionális és új szövegek a gyűjteményben	86
2.4.1.3. A szövegek zenei megfogalmazása	88
2.4.2. Neue Teutsche Lieder mit fünff und vier stimmen 1582	92
2.4.2.1. A szövegek eredete és formája	94
2.4.2.2. Zenei kifejezés a szöveg szolgálatában	97
2.5. A canzona műfaj megjelenése Lechner Liedjeiben	100
2.5.1. Neue lustige Teutsche Lieder nach Art der Welschen Canzonnen 1586/1588 és Neue Geistliche und Weltliche Teutsche Lieder mit fünff und vier stimmen 1589	100
2.5.1.1. Canzonetta és más típusú strofikus szövegszerkezetek a két gyűjteményben	101
2.5.1.2. A canzona-forma és változatai Lechner kompozícióiban	108
2.5.1.3. Az 1589-es kötet nem strofikus szerkezetű kompozíciói	113
2.6. Kései stílusjegyek a posztumusz kiadású művekben	115
2.6.1. Neue Gaistliche und weltliche Teutsche Gesang samt zwayen Lateinischen mit vier und fünf Stimmen aus der posthumen Handschrift von 1606	115
2.6.1.1. A szövegek eredete, formája, tartalma	116
2.6.1.2. Stílusbeli eltérések a kompozíciókban	118
Összegzés	123
Bibliográfia	126

Rövidítések

Abert: Die stil. Voraussetzungen, 1986: Abert, Anna Amelie: *Die stilistischen Voraussetzungen der „Cantiones sacrae” von H. Schütz*. Wolfenbüttel: Kallmeyer, 1935, újra kiadva: Kassel: Bärenreiter, 1986..

Blume, 1965.: Blume, Friedrich: *Die Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*. Kassel: Bärenreiter, 1965, második kiadás.

Boetticher, 1958.: Boetticher, Wolfgang: *Orlando di Lasso und seine Zeit 1532-1594*. Kassel, Bärenreiter, 1958.

Bruns: Diss. 2006.: Bruns, Katherina: *Das deutsche Lied von Orlando di Lasso bis Johann Hermann Schein*. Disszertáció, Zürich, 2006. (Kézirat)

Brockhaus Riemann Zenei lexikon: Dahlhaus, Carl (Boronkay Antal) (szerk.): Brockhaus Riemann Zenei lexikon. 1-3. kötet. Budapest: Zeneműkiadó, 1983-1985.

DDT 34.: Rhau, Georg (közr.): *Neue deudsche geistliche Gesenge für die gemeinen Schulen gedruckt zu Wittemberg durch Georgen Rhau 1544*. Wolf, von Johannes (közr.): Denkmäler Deutscher Tonkunst. 1. Folge. 34. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1907.

Denkmäler der Tonkunst in Bayern 14.: Vento, Ivo de: *Neue teutsche Liedlein mit fünff Stimmen (München 1569). - Neue teutsche Lieder mit viern, fünff und sechs Stimmen (München 1570)*. Schwindt-Gross, Nicole (közr.) Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Neue Folge. 14. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 2002.

Denkmäler der Tonkunst in Bayern 15.: Vento, Ivo de: *Neue teutsche Lieder mit vier Stimmen sampt zweyen Dialogen, München 1571. - Schöne ausserlesene neue teutsche Lieder mit 4 Stimmen, München 1572. - Neue teutsche Lieder mit dreyn Stimmen, München 1572. - Teutsche Lieder mit fünff Stimmen, sampt einem Dialogo mit achten, München 1573*. Schwindt-Gross, Nicole (közr.) Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Neue Folge. 15. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 2003.

DTÖ 7.: Adler, Guido – Oswald, Koller (közr.): *Sechs Trienter Codices. Geistliche und weltliche Compositionen des XV. Jahrhunderts. Erste Auswahl*. Denkmäler der Tonkunst in Österreich. 7. Wien: Artaria, 1900.

DTÖ 9/1.: Wolkenstein, Oswald: *Geistliche und weltliche Lieder ein- und mehrstimmig*. Koller, Oswald (közr.): Denkmäler der Tonkunst in Österreich. 9/1. Wien: Artaria, 1902.

DTÖ 11/1.: Adler, Guido – Oswald, Koller (közr.): *Sechs Trienter Codices. Geistliche und weltliche Compositionen des XV. Jahrhunderts. Zweite Auswahl*. Denkmäler der Tonkunst in Österreich. 11/1. Wien: Artaria, 1904

DTÖ 14/1: Isaac, Henricus: *Weltliche Werke*. Wolf, Johannes (közr.): Denkmäler der Tonkunst in Österreich. 14/1. Wien: Artaria, 1907.

DTÖ 37/2: Nowak, Leopold (közr.): *Das deutsche Gesellschaftslied in Österreich von 1480-1550*. Denkmäler der Tonkunst in Österreich. 37/2. Wien: Universal, 1930.

EdM 4.: Ringmann, Heribert (közr.): *Das Glogauer Liederbuch. Erster Teil. Deutsche Lieder und Spielstücke. Das Erbe deutscher Musik. Erste Reihe. Reichsdenkmale. 4*. Kassel: Bärenreiter, 1936.

EdM 10.: Senfl, Ludwig: *Deutscher Lieder. Erster Teil. Lieder aus handschriftlichen Quellen bis etwa 1533*. Geering, Arnold (közr.): *Das Erbe deutscher Musik. Erste Reihe. Reichsdenkmale. 10*. Wolfenbüttel: Kallmeyer, 1938.

EdM 15.: Senfl, Ludwig: *Deutscher Lieder. Zweiter Teil. Lieder aus Hans Otts erstem Liederbuch von 1534*. Geering, Arnold (közr.): *Das Erbe deutscher Musik. Erste Reihe. Reichsdenkmale. 15*. Wolfenbüttel: Kallmeyer, 1940

EdM 70.: Finck, Heinrich: *Ausgewählte Werke. Zweiter Teil. Messen, Motetten und deutsche Lieder*. Hoffmann-Erbrecht, Lothar – Lomnitzer, Helmut (közr.): Das Erbe deutscher Musik. 70. Frankfurt: Peters, 1981.

Eitner: Pub. Bd. 1., 2., 3.: Ott, Johann (kiad.): *Ein hundert fünfzehn weltliche und einige geistliche Lieder mit deutschem, lateinischem, französischem und italienischem Text zu vier, fünf und sechs Stimmen gesetzt von den bedeutendsten Meistern des XV. und XVI. Jahrhunderts*. Eitner, Robert – Erk, Ludwig – Kade, Otto (közr.): Publikation älterer praktischer und theoretischer Musik-Werke vorzugsweise des XV. und XVI. Jahrhunderts. 1., 2., 3. Berlin: Breitkopf und Härtel, 1873.

Eitner: Pub. Bd. 7.: Walter, Johann: *Wittembergisch Geistlich Gesangbuch von 1524 zu drei, vier und fünf Stimmen*. Eitner, Robert – Kade, Otto (közr.): Publikation älterer praktischer und theoretischer Musik-Werke vorzugsweise des XV. und XVI. Jahrhunderts. 7. Berlin: Trautwein, 1878.

Eitner: Pub. Bd. 19.: Regnart, Jacob: *Deutsche dreistimmige Lieder nach Art der Neapolitanen nebst Leonhard Lechners Fünfstimmiger Bearbeitung*. Eitner, Robert (közr.): Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke. 19. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1895.

Finscher – Leopold: „Volkssprachige Gattungen“: Finscher, Ludwig – Leopold, Silke: „Volkssprachige Gattungen und Instrumentalmusik“. (VI. Kapitel). In: Finscher, Ludwig (közr.): *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber-Verlag, 1990. (Dahlhaus, Carl: Neues Handbuch der Musikwissenschaft 3/2)

Finscher: „Lied and Madrigal 1580-1600“: Finscher, Ludwig: „Lied and Madrigal. 1580-1600“. In: Kmetz, John: *Music in the German Renaissance*. Cambridge: University Press, 1994. 182-192.o

Klein: „Neuere Studien“: Klein, Michael: „Neuere Studien über Leonhard Lechner“. *Schütz-Jahrbuch*/14, 1992: 63-77.o.

Lasso W. Bd. 12., 14., 16.: Lasso, Orlando di: *Kompositionen mit französischem Text*. Sandberger, Adolf (közr.): Orlando di Lasso: Sämtliche Werke. 12. 14. 16. (Erster Teil. Zweiter Teil. Dritter Teil.). Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1904-.

Lasso W. Bd. 18., 20.: Lasso, Orlando di: *Kompositionen mit deutschem Text*. Sandberger, Adolf (közr.): Orlando di Lasso: Sämtliche Werke. 18. 20. (Erster Teil. Zweiter Teil.). Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1909-.

Lechner W. Bd. 2.: Lechner, Leonhard: *Neue Teutsche Lieder zu drey Stimmen nach art der Welschen Villanellen*. Martin, Uwe (közr.): Lechner Werke. 2. Kassel: Bärenreiter, 1969.

Lechner W. Bd. 3.: Lechner, Leonhard: *Neue Teutsche Lieder mit vier und fünff Stimmen, 1577*. Martin, Uwe (közr.): Lechner Werke. 3. Kassel: Bärenreiter, 1954.

Lechner W. Bd. 5.: Lechner, Leonhard: *Neue Teutsche Lieder mit vier und fünff Stimmen con alchuni madrigali, 1579*. Ameln, Konrad (közr.): Lechner Werke. 5. Kassel: Bärenreiter, 1970.

Lechner W. Bd. 6.: Lechner, Leonhard: *Sacrarum Cantionum quinque et sex vocum liber secundus, 1581*. Ameln, Konrad (közr.): Lechner Werke. 6. Kassel: Bärenreiter, 1982.

Lechner W. Bd. 7.: Lechner, Leonhard: *Neue Teutsche Lieder mit vier und fünff Stimmen, 1582*. Ameln, Konrad (közr.): Lechner Werke. 7. Kassel: Bärenreiter, 1974.

Lechner W. Bd. 8.: Lechner, Leonhard: *Liber Missarum sex et quinque vocum adjunctis aliquot Introitibus in praecipua festa, 1584*. Lipphardt, Walther (közr.): Lechner Werke. 8. Kassel: Bärenreiter, 1964.

Lechner W. Bd. 9.: Lechner, Leonhard: *Neue lustige Teutsche Lieder nach Art der Welschen Canzonen, 1586/1588*. Schmid, Ernst Fritz (közr.): Lechner Werke. 9. Kassel: Bärenreiter, 1958.

Lechner W. Bd. 11.: Lechner, Leonhard *Neue geistliche und weltliche teutsche Lieder mit fünff und vier Stimmen*. Ameln, Konrad (közr.): Lechner Werke. 11. Kassel: Bärenreiter, 1980.

Lechner W. Bd. 13.: Lechner, Leonhard: *Neue Gaistliche und weltliche Teutsche Gesang sampt zweyen Lateinischen mit vier und fünf Stimmen aus der posthumen Handschrift von 1606*. Lipphardt, Walther (közr.): Lechner Werke. 13. Kassel: Bärenreiter, 1973.

Martin: AfMw/11. 1954.: Martin, Uwe: „Der Nürnberger Paul Dulner als Dichter geistlicher und weltlicher Lieder Leonhard Lechners“. *Archiv für Musikwissenschaft*/11. 1954. 315-322.o.

Martin: Diss. 1957.: Martin, Uwe: *Historische und stilkritische Studien zu Leonhard Lechners Strophenliedern*. Disszertáció, Göttingen, 1957. (Kézirat)

Martin: Daphnis/26. 1997.: Martin, Uwe: „Paul Dulner als Textdichter des Komponisten Leonhard Lechner (ca. 1553 bis 1606)“. *Daphnis*/26, 1997. 190-193.o.

Messmer: ALTDT Liedkomposition: Messmer, Franzpeter: *Altdeutsche Liedkomposition. Der Kantionalsatz und die Tradition der Einheit von Singen und Dichten*. Göllner, Theodor (közr.): Müncher Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Bd. 40. Tutzing: Hans Schneider, 1984.

MGG Sachteil: Finscher, Ludwig (közr.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil*. Kassel: Bärenreiter, 1994-1999, második kiadás.

Osthoff: 1938.: Osthoff, Helmuth: *Die Niederländer und das deutsche Lied (1400-1640)*. Müller – Blatta, Joseph (közr.): Neue deutsche Forschungen. Abteilung Musikwissenschaft. Berlin: Junker und Dünhaupt, 1938.

Rosenberg: Das Schedelsche Liederbuch: Rosenberg, Herbert (közr.): *Das Schedelsche Liederbuch*. Ameln, Konrad (közr.): Deutsche Liedsätze des fünfzehnten Jahrhunderts für Singstimmen und Melodieinstrumente. Kassel: Bärenreiter, 1933.

Sandberger: „Vorwort“: Lasso, Orlando di: *Kompositionen mit deutschem Text*. Sandberger, Adolf (közr.): Lasso, Orlando di: Sämtliche Werke. 20. (Zweiter Teil.). Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1909. VI.-XXIII.o.

Schwindt: „Musikalische Lyrik in der Renaissance“: Schwindt, Nicole: „Musikalische Lyrik in der Renaissance“ Hermenn Danuser: *Musikalische Lyrik*. Siegfried Mauser: Handbuch der musikalischen Gattungen. 8/1. Laaber: Laaber-Verlag, 2004

Schwindt: „Philonellae“: Schwindt, Nicole: „»Philonellae«“ – Die Anfänge der deutschen Villanella zwischen Tricinium und Napolitana. In: Zywitz, Michael – Honemann, Volker – Bettels, Christian: *Gattungen und Formen des europäischen Liedes vom 14. bis zum 16. Jahrhundert*. Münster: Waxmann, 2005. 243-283.o (Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit, Bd. 8.)

Zeus: L. L.: Zeus Marlis: *Leonhard Lechner. Ein Musiker der Renaissance in seiner Zeit*. Berlin: Köster, 1999.

Zywietz: „Viersprachendruck“: Zywietz, Michael: „Zur Gattungsproblematik des deutschsprachigen Liedes in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts am Beispiel von Orlando di Lassos »Viersprachendruck«“ In: Zywitz, Michael – Honemann, Volker – Bettels, Christian: *Gattungen und Formen des europäischen Liedes vom 14. bis zum 16. Jahrhundert*. Münster: Waxmann, 2005. 295-307.o. (Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit, Bd. 8.)

Köszönetnyilvánítás

Ezúton szeretném köszönetemet kifejezni az alábbiakban felsorolt intézetek munkatársainak, kutatómunkámhoz nyújtott segítségükért:

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Központi Könyvtára

Pécsi Tudományegyetem Egyetemi Könyvtár

Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára.

Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézet Könyvtára

Universitätsbibliothek Wien: Fachbereichsbibliothek Musikwissenschaft.

Deutsche Nationalbibliothek Leipzig.

Köszönettel tartozom Dr. Szaszovszky Józsefnek, aki a német verstan témakörében felmerülő kérdések megválaszolásával támogatta munkámat, és Lenke Bergmannak, aki a korabeli német szövegek fordításában volt segítségemre.

Magay Judit, 2010-12-05

Bevezetés

Doktori értekezésem tárgyául Leonhard Lechner Lied-köteteinek vizsgálatát jelöltem meg. Az elsősorban műfaji kérdésekre irányuló analízis előzményei egy évtizeddel korábbi tapasztalataimra nyúlnak vissza. Oktatói és kórusvezetői tevékenységem során, a 16. századi német nyelvű, vokális kamaramuzsika irányában tájékozódva találkoztam először Leonhard Lechner dalköteteivel. Bár ezt megelőzően – a Lied e korszakát tekintve közelállónak mondható – Lassus és Hassler hasonló gyűjteményei már nem voltak ismeretlenek számomra, első felületes vizsgálódásom alkalmával mégis meglepett Lechner: *Neue Deutsche Lieder* címmel kiadott hét kötetének összetétele. A címekben egységesen feltüntetett „Lied” megnevezés ellenére a szövegtematika, szólamösszetétel, komponálásmód, stílus szerint rendkívül sokfélének tűnő darabok három gyűjteményben még más nyelvű kompozíciókkal is kiegészülnek, ami tovább színesíti az e nélkül is heterogén anyagot.

E változatos tartalom irányában végzett elemzői és rendszerezői tevékenységem ismertetésére vállalkozom jelen munkában, amely Lechner Lied-stílusát fókuszba állítva, az idevágó zenetörténeti események figyelembevételével, a német Lied többszólamú történetéről, annak főbb állomásairól is tudósít.

A dolgozat kronologikus rendben haladva tárgyalja a Lied jelenségéhez kapcsolódó főbb források, nyomtatványok, zeneszerzők és műveik szerepét, nem a részletezés, hanem az összefoglalás igényével, azonban a Lechner műveivel foglalkozó fejezetek előtt, a stílusváltás és a tanítvány-mester viszonyból származó zenei örökség mindenképpen szükségessé teszi Lassus német nyelvű Lied-köteteinek és azok tartalmának alaposabb áttekintését. A Lechner zenei fejlődését, képzését alakító tényezők ismertetése után a zeneszerző Lied-köteteinek bemutatása következik, a fejezetek kialakítását a kötetek alcímében megjelölt műfaji irányultságok, vagy a gyűjtemények közti stilisztikai hasonlóságok határozták meg. A különböző műfajok felé orientálódó kompozíciók csoportjai az életműben viszonylag nem esnek messze egymástól, így tárgyalásuk, egy kötet kivételével, keletkezésük sorrendjét követi. Lechner Lied-kompozícióinak jelentőségét, a német zene történetében betöltött szerepét az összegző fejezet ismerteti. A Függelékben csak a főfejezetekben elemzett, Lechner Lied-köteteinek emblematis kompozíciói jelennek meg, a mellékfejezetekben említett művek a lábjegyzetben közölt gyűjtemények, összkiadás-kötetek megadott oldalain fellelhetők.

Lechner Lied-kötetei, a szerző műveit megjelentető összkiadás-sorozat részeként kerültek nyomtatásba az előző évtizedekben. A Lied-kötetek strofikus kompozícióinak stilisztikai analízise Uwe Martin: *Historische und stikritische Studien zu Leonhard Lechners Stropheneden* (Göttingen, 1957) doktori értekezésében olvasható. A Lechner műveit sok szempontból vizsgáló munka eredményeinek tekintélyes része ma is helytálló, dolgozatomban a strofikus művekhez kapcsolódó fejezetek elkészítésében legjelentősebb forrásmunkának tekinthető, megállapításai azonban helyenként – az azóta eltelt ötven év kutatásainak, vizsgálatainak következtében – módosítást kívánnak. U. Martin értekezése elsősorban az egyes kötetek műveinek részletes elemzésével foglalkozik, a műfajspecifikumok tekintetében azonosságokat mutató dalkötetek összehasonlítását nem tárgyalja.

Doktori értekezésem témájához kapcsolódó tanulmányok, értekezések, dokumentumok összegyűjtésének időszakáig (2008) Lechner nem strofikus Lied-kompozícióinak átfogó elemző megközelítését vállaló írásmű a szakirodalomban nem jelent meg. Dolgozatomban ezen kompozíciókat ismertető fejezeteiben az analízis tevékenységben csak a lábjegyzetben megjelölt néhány írásműre támaszkodhattam, az elemzések önálló kutatási munkám eredményeit közlik. nem egyezik a jelen dolgozatban ismertetett¹ fogalommal Néhány héttel dolgozatomban lezárása előtt leltem rá Dong-Woog Jang munkájára² (on-line forrásban), amelyben a szerző Lechner vallásos témájú Lied-kompozícióiból huszonöt mű részletes analízisét vállalja. A német nyelvű értekezés a Liedmotetta fogalomkörébe sorolja az egyházi dallamokat feldolgozó, és a szabad kompozíciós eljárással készült műveket, a Liedmotetta kategóriájának értelmezésében álláspontja.

Doktori értekezésem – a fentiekben említett két munkával szemben – más struktúrát és munkamódszert követ, fő fejezetei a Lechner strofikus és nem strofikus zenei formájú Liedjeinek műfaji hasonlóságait és eltéréseit mutatják be, a dolgozat célja a szerzői életmű teljes Lied stílusának megjelenítése és értelmezése.

¹ Vö: 20. old.

² Dong-Woog Jang: Leonhard Lechners druckkomponierte geistliche Liedmotetten. Diss. Universität Marburg. 2009. A disszertáció védésének időpontja: 2010. február 5.

1. A TENORLIED A XV-XVI. SZÁZADBAN

1.1. A Lied társadalmi és kulturális háttere a 15-16. századi Németországban

Az első évezred fordulóján virágkorát élő Német-római Császárság központosított hatalmának folyamatos gyengülése, a szaporodó, területileg és gyakorlatilag működésükben is önállósodó fejedelemségek számának növekedése, a hűbéri rendszer fejletlensége és a fejedelemségeket irányító családok azon törekvései, melyek mindig összefogást sürgettek a nagy hatalommal rendelkező császár ellen, nem teremtették meg a lehetőséget egy pénz- és jogrendszerében egységes társadalom működéséhez. A területi és társadalmi megosztottság a gazdasági és kulturális életben is nagy különbségeket mutatott. A birodalom irányításáért vetélkedő nagy dinasztiák udvartartásai illetve néhány fejedelmi központ és az egyre nagyobb jelentőséggel bíró városok számítottak a kultúra centrumainak. Az északi Hanza-városok aktív tengeri-kereskedelmi tevékenysége mellett, a délről északra irányuló kereskedelmi forgalom főbb állomásai elsősorban a déli területek hegyvidékei bányászatára épülő ipari és kereskedelmi dél-német városok (Ausburg, Nürnberg) voltak, melyek a szabad birodalmi város kiváltságaként megtarthatták önállóságukat, függetlenek maradtak a fejedelemségektől, a város patríciausaiból álló nagy tanács – olasz mintára – rendelkezett a város ügyeiről. A pénzügyekben járatos olasz kereskedő családok betelepülése, majd vagyonuk megsokszorozódása óriási tőkét jelentett a dél-német városoknak gazdasági és kulturális értelemben is. Az olasz dinasztiák között kiemelkedő pénzügyi haszonra tettek szert a Fuggerek, akik rövid időn belül tőkéjüket nyolcvanszorosára növelték³. A német birodalom pénzügyi irányítása e néhány kereskedő-család kezében összpontosult, a Habsburgoknak nyújtott kölcsöneikkel finanszírozták a birodalom külpolitikai törekvéseit. Az óriási területet magába foglaló német birodalom a területi és társadalmi megosztottság ellenére a 16. század elején erős gazdasággal rendelkezett Európában, a fentiekben említett fémbányászat és a kereskedelmi kapcsolatok következtében. A 16. század elejétől azonban az európai árucseré két fontos központja, a Földközi-tenger és az

³ Tokody Gyula – Niederhauser Emil: *Németország története*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1983, második kiadás: 57.o.

Északi-tenger áruforgalma a földrajzi felfedezések miatt csökkent, a tevékenység súlypontja az Atlanti-óceánra helyeződött át. A Hanza-városok jelentősége már a századfordulón megfogyatkozott, a dél-német városok nemesfém-kereskedelme az új világból beáramló, kimeríthetetlennek látszó arany utánpótlás mellett csak a század második felében veszített fontos szerepéből.

A világgazdaság képét átformáló események egyelőre nem hátráltatták azoknak a kulturális áramlatoknak a kibontakozását, melyek Németországban a 15. század végétől indulva a következő század első évtizedeiben érték el szerény eredményeiket, az Itáliából importált humanizmus és ennek árnyékában a reneszánsz művészet törekvései jelentek meg a német kultúrában.

Az olasz reneszánsz és annak minden művészeti ágban oly gazdag produktuma a német területeken korlátozottan nyilvánult meg, jóval szűkebb közösség számára volt elérhető. Az új szemlélet térhódítása elsősorban a dél-német városokra (Ausbürg, Strassburg, Basel, Nürnberg), az egyetemi városokra, mint a szellemi elit bázisaira (Bécs, Prága, Tübingen), és a vezető fejedelmi udvarokra jellemző. Az Itáliához kulturális és földrajzi értelemben is közelebb eső déli városokban a könyvnyomtatás és az intenzív könyvkereskedelem által elérhetőek voltak a humanista-reneszánsz olasz irodalom termékei, emellett számos hazai követőre talál a neolatin irodalom, amely mindhárom műnemben jelentős alkotásokat hozott létre. Az antik kultúrák tanulmányozása a filozófiában és a filológia területén is élénk fejlődést eredményezett, neves képviselőik Johannes Reuchlin, Ulrich von Hutten, és az Európa szerte csodált és tisztelt Rotterdami Erasmus⁴. Néhány tudós – Paracelsus, Georg Agricola – és képzőművész – Albrecht Dürer, Hans Holbein – egyénisége emelkedik ki az új gondolkodás, új stílus képviselői közül.

Nem a humanizmus talajáról bontakozik ki az a német területek és később Európa egészére kiterjedő legnagyobb változás, melynek elindítója Martin Luther, ágoston-rendi szerzetes volt. Az Egyház búcsúcédulákkal való kereskedése elleni fellépésével nem az egyházszakadásra törekedett, ez csak lassanként, az ellene indított támadások spiráljában fogalmazódott meg számára. A reformáció, az új vallás elterjedése néhány évtized alatt ment végbe Németországban, és a fejedelmek nagy többsége is magáévá tette Luther hitét. A vallásváltás az egyházi tisztségeket betöltő kanonokok, püspökök esetében a morális veszteségen kívül óriási

⁴ Lásd: Halász Előd: *A német irodalom története*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1987, második, bővített kiadás: 122-135.o.

vagyonvesztést is jelentett a katolikus egyház számára. Az egyházi birtokok, javadalmak és a katolikus egyház presztízsének visszaszerzésére indított több frontos küzdelem végigkíséri a század történelmét. Nem sokkal Luther fellépése után a protestantizmuson belül is radikalizálódó erők tűntek fel (Münster Tamás), a radikalizmus elvei közvetetten ugyan, de hozzájárultak a húszas években induló parasztfelkelésekhez. További megosztottságot hoz az egy évtizeddel később Svájcban kiinduló, de főként a nagyobb városok polgárai körében gyorsan terjedő újabb reformáció, Zwingli Ulrich és Kálvin János vezetésével. A birodalmat megosztó vallási kérdések, parasztlázadások V. Károly sok éves távolléte alatt, a császár öccse, Ferdinánd döntéseket halogató belpolitikája és a császár Franciaország ellen vezetett hadjáratai további konfliktusokat és bizonytalanságot eredményeztek. A császár hazatérése után, 1530-ban az ausburgi birodalmi gyűlésen⁵ fogalmazták meg Luther követői az új vallás alapelveit⁶, V. Károly, a „legkatolikusabb király”⁷ törekvése a reformáció hívei és a pápa közti viták békés rendezésére kudarcot vallott, protestáns fejedelmek által létrejött szövetség⁸ hamarosan győzelmet aratott a császár egyidejűleg a török és francia ellenség között megosztott gyenge hadserege felett. A további fegyveres konfliktusok a protestáns és katolikus erők közt nem hoztak döntő eredményt a vallási kérdésekben, a császár a saját kezdeményezésre összehívott tridenti zsinattól (1545-) várta a megoldást, reménykedve az egyházszakadás elkerülésében. Az Ausburgi béke (1555) legalizálta Luther vallását, gyakorlását a „cuius regio, eius religio” értelmében engedélyezte. V. Károly több évtizedes birodalma egységét és az egyház békéjét óvó politikája sikertelennek bizonyult: „ezt a célt nem tudtam úgy elérni, ahogy arra töretlen buzgalommal törekedtem. Ezen [...] okok miatt azt a visszavonhatatlan döntést hoztam, hogy minden országomról lemondok”⁹ nyilatkozta a császár 1556. október 25-én.

Martin Luthert egyházújító és egyházalapító érdemei, a nemzet kultúrájának megőrzésére, az egységes német irodalmi nyelv megteremtésére irányuló tevékenysége emeli a német történelem és irodalom nagyjai közé. Az eredeti héber és görög Szentírásszövegeket alapul véve, olyan német nyelvre fordított Bibliát jelentetett meg, „amelyet az egyszerű hívő a Rajna vidéken éppúgy megértett, mint a

⁵ Tóth István György: „V. Károly spanyol király a német trónon”. *Rubicon*: 1999/ 1-2: 16-21o. 19.o.

⁶ Confessio Augustana

⁷ Tokody Gyula – Niederhauser Emil: *Németország története*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1983, második kiadás: 87.o.

⁸ Schmalkaldeni szövetség: 1531

⁹ Tóth István György: „V. Károly spanyol király a német trónon”. *Rubicon*: 1999/ 1-2: 16-21o. 16.o.

bajor hegyek között, vagy az Északi-tenger partján”¹⁰. A szászországi kancellária írott nyelvtani formuláira építette fordítását, az előbeszéd még irodalmivá nem vált szókészletét felhasználva.

Az 1534-ben megjelent teljes Biblia sikerét egyetlen könyvkiadvány sem közelítette meg. Az ezidáig egymástól igen eltérő, különböző nyelvjárásokban közreadott világi témájú, nyelvi színvonalban nem jeleskedő német prózairodalom számára Luther Bibliájának nyelvezete etalonná vált. A német irodalomban kevésbé értékelt, népnyelvnek tartott német nyelv ezáltal érte el egyenértékűségét a német mellett hivatalos nyelvként használt latin nyelvvel. A Luther költői tevékenységét reprezentáló evangélikus egyházi énekek beemelése az istentiszteletek liturgiájába széles rétegek számára közvetítette a nyelv egy másik aspektusát.

Ellentétben más európai országokkal, amelyekben a humanizmus nyelvi kifejezés iránti igényessége az antik kultúra nyelveinek felfedezésén túl az illető ország anyanyelvét is megreformálta, egységesítette és irodalmi szintre emelte azt (olasz, majd később a francia), a Németországban működő humanista körök irodalmi tevékenysége megmaradt a neolatin nyelv alkalmazásánál, egyedül Ulrich von Hutten vállalt közírói szerepet néhány politikai tartalmú írásának német társalgási nyelvre fordításával¹¹.

Luther megjelenésével az irodalom érdeklődése jó néhány évtizeden keresztül kizárólag a vallási kérdések köré csoportosult. A század közepén a felekezeti különbségekből adódó éles konfliktusok rendeződése látszik, bár már a tridenti zsinat előtt, a rekatolizáció jeleként 1544-ben, Kölnben megalakul az első jezsuita rendház. A katolikus egyház restaurációja kultúrpolitikára épült. A rendházak számának növekedésével a nagy műveltségű jezsuiták oktatótevékenysége méltó ellenfele lett a protestánsok által újonnan kiépített és jól működtetett iskolarendszernek. A Loyolai Szt. Ignác vezette rend oktatáspolitikájához szorosan kapcsolódott a 16. században, Németországban divatos dráma műfajának felkarolása. A német nyelvű, puritánabb protestáns iskoladráma ellenpólusaként létrehozott latin nyelvű műfaj, akár aktuális témákból is merítő, látványos kivitelezésben színpadra állított darabjai igen népszerűvé váltak.

¹⁰ Halász Előd: *A német irodalom története*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1987, második, bővített kiadás: 139.o.

¹¹ Halász Előd: *A német irodalom története*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1987, második, bővített kiadás: 133.o.

A kultúrahordozó városok kereskedelmi hálózatai a fent említett világgazdasági változás okaiból beszűkültek, földrajzilag sokkal kisebb területre koncentrálódtak. A reformáció „forradalmának” irodalmi lecsengése után a birodalom határával szomszédos területekről – nyugaton Franciaország, délen Itália – beáramló szellemi import felélénkül, a francia és az olasz líra formáiban – madrigál, villanella, canzonetta – jelenik meg. Fokozott érdeklődés tapasztalható a költemények eredeti nyelvű kiadásai iránt, ugyanis a műköltészetben az idegen formák német nyelvű fordításai, vagy adaptációik során a német nyelv vaskos metrikai rendszerében sokat veszítenek eredetiségükből. Az ellenreformáció sikerei és az előnyben részesített más nyelvek miatt, a Luther teremtette egységes német nyelv egyetemes jellege meggyengült a reformátor halála után. A század vége felé a szomszédos kultúrák hatására lassan tudatosodott az író-költő réteg számára a szükséglet egy európai szintű nyelv megteremtésére, amely csak a következő évszázad elején, Martin Opitz poétikai reformjával valósult meg.

1.2. A Lied műfaj többszólamú megjelenése és elterjedése a német zenében

1.2.1. A Tenorlied kialakulása

A német társadalmi és kulturális élet terén tapasztalható egy-két évszázados lemaradás az itáliai vagy a francia viszonyokhoz képest az ezredfordulótól a középkor végéig változatlan ütemű, a birodalom jellemzésére az „archaikus” jelző alkalmazása a középkorkutatásban¹² elfogadott. A zenei fejlődésében tapasztalható késés, összehasonlítva más országokkal, még nagyobb időbeli eltolódást mutat.

A német zenetörténetben a Lied általában strofikus felépítésű, énekelhető költeményt jelent. Az ezredforduló előtt, de még az azt követő egy-két évszázadban is a német nyelvterület egyszólamú dalkincse tematika és nyelv szempontjából is heterogén összetételű, a világi és vallásos szövegű dalok, témától függetlenül latin, vagy német nyelvűek. A 12. század közepén új szakaszába lép a Lied-történet, a dél-francia trouvère-költészet mintájára alakul ki a Minnesang, a német nemesi-lovagi kör lírája. A költő és komponista egy személy, a költemények tartalma elsősorban a

¹² Katus László: „Németország történeti gyökerei. A Német Királyság és a Német-római Császárság születése.” *Rubicon*. 1999/1-2: 1-8.o. 8.o.

szerelmi téma körül csoportosul, formájukban a francia költői formákat követik, a bar-forma tipikus, zenei anyaguk csak a 14. századtól maradt fenn. Az udvari kultúra részeként kibontakozó Minnesang nyomán a 15. századtól a polgárság körében felvirágzik a mesterdal-kultusz, a városokban szigorú szabályok szerint működő műkedvelő költői-dallamszerzői iskolák a 16. századig jelentősek maradtak.

Az Európa más területein évszázadokkal előbb kialakult többszólamúság csak a 14. század végén jelent meg a német területeken, írásos nyomai korábbról nem igazolhatók. A 13. század francia motetta irodalma és a francia-olasz ars nova művészete szinte nyomtalanul múlt el a német zenetörténetben¹³, a többszólamúság első írásos bizonyítéka a *Mondsee-Wiener Liederhandschrift* 1390 körül. A többségében a „Salzburgi szerzetes”¹⁴ költeményeit, dalait magába foglaló dokumentum egy-, két- és háromszólamú egyházi és világi dallamokat tartalmaz, több esetben címükben utalva (*Das nachthorn*, *Dy trumpet*) a részben vagy egészében hangszeres előadásmódra. Az itt megjelenő többszólamúság elsősorban improvizatív jellegű, a többszólamúság kezdeteit, mint oktáv, kvint és tercpárhuzamok, illetve az organum és a discantus technikák keveredését mutatja, néhány szemelvényben feltűnő a tenor szólam dallamhordozó szerepe a kísérszólamokkal szemben, amint ezt az *Ich klag dir traut gesell* dalhoz fűzött megjegyzés bizonyítja: „Ain tenor von hübscher meloday/ als sy es gern gemacht haben/ daruf nicht yglicher kund übersingen”¹⁵.

Néhány évtizeden belül kezdi meg működését a német nyelvterületen Oswald von Wolkenstein (1377-1445) a nemesi líra, a Minnesang késői képviselője, az egyetlen komponista, akinek műveiben felfedezhető a francia-burgundi chanson közvetlen hatása¹⁶, 39 többszólamú művének többsége chansonok kontrafaktumai. Modern formákkal – több részes tételek, kánon – és kompozíciós technikákkal – landini-zárlat, ritmikai differenciáltság a szólamok között – gazdagítja a német Lied műfaját, fokozott igénye a szöveg és dallam egységére, a szöveg jelentéstartalmának megfelelő dalkarakter választása a reneszánsz gondolkodás bizonyítéka. Úgy tűnik, utóbbi szempontból a zenetörténeti korszakok sajátos találkozási pontját jelentik Wolkenstein költeményei, melyek a középkori énekmondó szerepköréből fakadó,

¹³ Osthoff, 1938: 17.o.

¹⁴ A „Mönch von Salzburg” név mögött valószínűleg a II. Pilgrim salzburgi érsek köréhez tartozó tehetséges költő-komponista áll, vagy más feltételezések szerint maga az érsek. Peter Jost: „Lied”. In: *MGG Sachteil* 5. 1270. hs.

¹⁵ Peter Jost: „Lied”. *MGG Sachteil* 5. 1259-1327. 1270. hs.

¹⁶ Finscher – Leopold: „Volkssprachige Gattungen”: 546.o.

„Singen und Dichten” szájhagyományra épülő, elválaszthatatlan egységét tükrözik. A tenor-discant szólamra komponált kétszólamú művek közül az *Ach senleiches leiden*¹⁷ strófafelépítése tipikusnak mondható¹⁸, a váltakozó hosszúságú sorokból álló, helyenként középrímekkel tagolt verssorok bar-formába rendeződnek, a zenei anyag is követi ezt a szerkezetet. A tenor recitáló jellegű dallama, melyet legtöbbször a discant párhuzamos mozgása kísér, a szöveghangsúlyokat követő deklamatív ritmus és a vers nagyobb egységeit követő ritmikai cezúra egyértelműen a helyes deklamációt, szövegtagolást szolgálják. A zene csak a költemény részeként értelmezhető, a zárlatok együtthangzásai – tökéletes és kevésbé tökéletes konszonanciák – is illeszkednek a kisebb-nagyobb szövegi metszetekhez. A tenor dallamának folyamatosságát a gyakori hangismétlések és szekundlépések biztosítják. Az Abgesang kezdetén hosszított ritmusértékkel leugró kvint azonban megtöri a dallamívet, így a „tod” jelentése a zenei közegben is megfogalmazódik. Wolkenstein műveinek szöveg-zene szoros kapcsolatára épülő jelensége csak a következő század derekán talál követőkre a német dalszerzők között.

A *Trienti kódex* keletkezési ideje közel azonos a más miliőben íródott, de kétségtelenül a korai német Lied legfontosabb forrásainak – a *Lochamer Liederbuch* (1455-1460) és a *Schedelsches Liederbuch* (1460-1467) – megjelenésével. A püspöki kör kifinomult ízlését tükröző *Trienti kódex* számos nívós angol, francia és olasz egyházi és világi kompozíció mellett német nyelvű darabokat is tartalmaz, többek közt a különlegességnek számító nyolcszólamú *Ave mundi spes Maria*¹⁹ nagyszabású nyolcszólamú motatta betétjeként, az ősi zarándokének, *In Gottes Namen fahren wir* többszólamú, virtuóz feldolgozását²⁰. A forrás németnyelvű darabjai közül zenetörténeti jelentősége miatt mindenképp kiemelkedik a *Heya, heya nu wie sie grollen*²¹ tétel, mint a négyszólamú Tenorlied legkorábbi klasszikus példája, cantus firmus²² a tenor szólamban, a szöveg tagolását követő sorkezdő, imitációs motívumok, díszítő jellegű melizmák a kísérő szólamokban, melyek a zárlatban a tenorban is feltűnnek. Az Itália-közeli trienti püspöki udvar fejlett zenekultúrájával nem vetekedhet a *Lochamer Liederbuch* néhány többszólamú németnyelvű darabja,

¹⁷ DTÖ 9/1.: 177.o.

¹⁸ Messmer: *ALDT Liedkomposition*: 106-122.o.

¹⁹ DTÖ 7.: 266 o.

²⁰ Osthoff, 1938.: 36.o. és Finscher – Leopold: „Volkssprachige Gattungen”: 546.o.

²¹ DTÖ 11/1.: 118.o.

²² A cantus firmus eredeti jelentése, mint egyenletes értékekben mozgó dallam ebben az értelmezésben módosul, a szakirodalomban alkalmazott terminusnak megfelelően a dallam előre adott volta -a hozzátartozó ritmikai anyaggal - lép előtérbe, a ritmikai egyenletesség elmarad.

sem a szólamzámban (max. 3), sem a tételek komponálási technikájában nem közelíti meg a *Trienti kódex*-ben példaként említett műveket – az új tételszerkesztési elv, az imitáció nem jelenik meg –, bár a túlnyomóan nemesi költészetből átvett szövegek egyszerűbb dallamainak feldolgozásmódja mindenképp fejlődést mutat a Salzburgi szerzetes és Wolkenstein műveihez képest. Komponálási technikát tekintve nagy különbség mutatkozik az egyes tételekben, az egyszerűbb szövetű, Wolkensteinre jellemző tenor és discant paralell mozgás – 3, 6, és 10 hangközökben²³ – és összetettebb kontrapunktikus elemek is megtalálhatók a felhasznált technikák között.

A *Lochamer Liederbuch* és a *Schedelsches Liederbuch* is nürnbergi keletkezésűek, a fentiekben említett kódexszel szemben, ezek a dalgyűjtemények a fejlődő városi polgárság zenei igényének kielégítésére szolgáltak, tartalmuk alapján azonban a többszólamú Lied fejlődésének egymást követő stádiumait jelzik. A *Schedelsches Liederbuch* elnevezés a dokumentum tulajdonosának nevét hordozza, Hartmann Schedel, nürnbergi orvos és történétíró, sokoldalú, széles érdeklődésű humanista volt. A gyűjtemény közel hetven többszólamú német dal mellett szép számban tartalmaz latin nyelvű egyházi műveket, chansonokat, frottolákat, cím és szöveg nélküli, hangszeres előadásra szánt darabokat. Ez az első német dalgyűjtemény, amiben a német nyelvű darabok, kettő kivételével többszólamúak²⁴. Szövegi vonatkozásukban tekintve a nemesi kultúra szerelmi költészetéből merítenek, a versformához igazodik a zenei forma, legtöbbször bar- (AAB), vagy visszatérési bar-forma (AABA). A leginkább háromszólamú szerkesztésekben – a forrás már négyszólamú tételeket is közöl: *Es taget vor dem Walde*²⁵ – a főszólamot képviselő szillabikus tenor mellett a discant többnyire mozgékonyabb ritmusú, a kontratenor nyugodtabb mozgású, vonalvezetésben énekszerűbb. Az imitáció, mint modern szerkesztési elv belép a kompozíciós technikák sorába²⁶ – *Seit ich dich* tétel harmadik és negyedik zenei sorának kezdete oktáv, illetve kvintimitáció, az *Ein fräulein sein* tételben szintén az Abgesang épül a három szólam kvart és oktáv hangköz különbséggel induló azonos motívumára²⁷ –, ami mindenképp a szólamok homogénebb kezelését feltételezi. A tenorban elhelyezett dallam a szövegi tagolást

²³ Két- és háromszólamú darabokban is felfedezhető. Lásd: Messmer: *ALTDT Liedkomposition*: 128-130.o.

²⁴ Osthoff, 1938: 39.o.

²⁵ Rosenberg: *Das Schedelsche Liederbuch*: 28.o.

²⁶ A tételek több, mint fele mutat imitációs felületet: Osthoff, 1938: 41.o.

²⁷ Rosenberg: *Das Schedelsche Liederbuch*: 24. és 30.o.

figyelembe véve, a verssorvégeken rövid melizmaképzéssel zárlati érzést kelt, a korábbi gyakorlat szerinti éles elválasztás az egyes szakaszok között itt nem tipikus.

A tárgyalt gyűjteményekben szereplő darabok korabeli előadási gyakorlata máig vitatott kérdés. A művekben csak a tenor szólam kap szöveget, a kísérő szólamok szövegezés nélkül, zenei alakjukat tekintve hol énekszerűbb, hol hangszerszerűbb vonásokat kiemelve jelennek meg. A szövegezés hiánya okán feltételezett hangszerkíséretes szóló dal (H. J. Moser), vagy az egyes tételekben, a tenort körülvevő szólamok vokális sajátosságai miatt az a capella előadás (A. Schering) lehetősége is felmerült megoldásként. Valószínűbbnek tűnik azonban, hogy az egyes szólamokon belüli kevert, énekes-hangszeres megszólaltatás volt a jellemző, a helyi adottságoknak megfelelően. A 16. század második harmadában kezdődő, minden szólamra kiterjedő vokalizáció az előadói gyakorlatban nem hozott változást, hiszen ezen gyűjtemények előszavában a szerző, vagy a kiadó informál az énekes és/vagy hangszeres megszólaltatás lehetőségéről²⁸.

A *Schedelsches Liederbuch* németnyelvű, többszólamú kompozíciói a Tenorlied prototípusaiként új műfajt teremtettek a német zeneirodalomban, ami a következő száz év (1460-1560) során a tenor szólamban elhelyezett dallamot a kompozíció bázisaként értelmezve, hasonló formában tovább élt a zeneszerzői gyakorlatban, és az 1500 körül állandósuló négyszólamra bővülés sem hozott lényeges változást a tételszerkezetben. A Tenorlied-típus hasonló formái találhatók a *Glogauer Liederbuch* (1470 körül) darabjai között, néhány közülük a *Schedelsches Liederbuch* kompozícióinak variálatlan átvétele. A neves szerzők – Dufay, Ockeghem, Tinctoris – műveit is tartalmazó gyűjtemény több szempontból is a többszólamú német zene történetének fontos állomását jelenti. A quodlibet (*In feuers hitz – O rosa bella, Hastu mir die laute bracht – O rosa bella, Wer da sorget – O rosa bella*²⁹), mint új zeneszerzői eljárás, ebben a forrásban tűnik fel először. A későbbi feldolgozások népszerű cantus firmus melódiáinak nagyobb csoportja is itt jelenik meg elsőként, továbbá a szólamkönyv formátumú írásmód bizonyítékul szolgál a többszólamúság elterjedésére az egyszólamúsággal szemben.

²⁸ F. P. Messmer arra hívja fel a figyelmet értekezésében, hogy a korai gyűjteményekben szereplő szöveg nélküli szólamok is követik a szövegezett szólam struktúráját, szövegi metszeteit, szövegezésük elhagyásának oka inkább azzal értelmezhető, hogy a dallamkinszhez tartozó szöveg közismert volt, az előadók számára nem jelentett problémát felidézésük, áttételük egy kísérő szólamra. A téma kifejtése a közölt hivatkozásokkal (Moser, Schering) együtt: Messmer: *ALTD T Liedkomposition*: 61-78.o.

²⁹ EdM 4.: 40-43o.

Az imént vázolt Tenorlied-típus a vizsgált gyűjtemények különböző kompozíciós technikákkal készült művei közül a legnagyobb csoportot alkotja. A tenor, mint a melodikus anyag birtokosa, a 16. század elejéig egyéb változatos szövegi- és zenei környezetben is feltűnik a kéziratokban. A három és később négyszólamú szerkezetekben a szólamok egymás alá- illetve fölrendeltsége nagyon különböző. A hangzattöltő kísérszólamokkal azonos mozgásformában haladó, egyszerű, lineáris dallamvezetésű tétel – a *Glogauer Liederbuch* számos tétele, például: *Du lenze gut*³⁰ –, és a minden szólamra érvényes művészi, virtuóz kontrapunktikus formálás, és imitatív szerkesztés – *Trag frischen muth*³¹ tétel indítása, majd a metrumváltást követő szakasz – egyaránt előfordul a zeneszerzői gyakorlatban. A felvázolt két szélső pólus közötti átmenetek a Tenorlied sokféleségét reprezentálják. A műfajjelnevezés határait túllépve, a cantus firmus birtokosa sok esetben nem a tenor szólam, hanem a discant vagy a basszus, helyenként a fődallam szólamok közötti megosztottsága, vándorló cantus firmus is megjelenik a művekben³². A műfaji jellemzők feltárását nehezíti azoknak a német szövegű daloknak a csoportja, amelyben a zeneszerzői anonimitás mellett a dallam- és tételszerkezetben a chanson-típus elemei dominálnak, valószínű kontrafaktumokról van szó, mivel a dalok szövegei más forrásban nem bukkannak fel³³. Mindezeket figyelembe véve a 15-16. századi többszólamú, német nyelvű daltermés korántsem nevezhető egységesnek zenei értelemben.

A vokális szólamok szövegeinek eredete, témaköre, nyelvi kifejezőmódja is erős differenciáltságot mutat. A 19. századi nyelvészet és irodalomtudomány a középkori Lied-költészetet bizonyos szociológiatörténeti szempontok figyelembevételével nélkül két csoportba sorolta, a népdalszerű vagy népdalhoz közeli „Volkslied”-hez tartozó, és a Minnesang hagyományaként, nemesi-udvari költészetből származó „Hofweise” típusú művekre. Az eredetileg a szövegek tematikájára alapozott kategorizálást – a finom ízlésű, moralizáló vagy szerelmi témájú, absztrakt fogalmi rendszert használó „Hofweise” és a mindennapi élettapasztalatból merítő, „Volkslied”-ek – a zenetudomány is átvette. A

³⁰ EdM 4.: 10.o.

³¹ EdM 4.: 10.o.

³² A népszerű *Maria zart* dallam különböző tételszerkezetű feldolgozásai között mindegyik típus megtalálható. Lásd: Schwindt: „Musikalische Lyrik in der Renaissance” : 186.o

³³ Osthoff nem osztja Gombosi Ottó nézetét, amely szerint a német kompozíciók erős francia-németalföldi hatást mutatnak. Véleménye szerint a chanson-jelleg szórványos előfordulása nem bizonyíték a „nyugati” zenei stílusok követésére. Lásd: Osthoff, 1938: 36-37.o.

muzikológusok a szövegtartalmuk szerint két csoportba osztott dallamokat és ezek feldolgozásait a zenei paraméterek, kompozíciós technika alapján is megkülönböztették. A tipizálás szerint a nemesi lírából származó költemények dallamainak többszólamú feldolgozásaiban a zenei matéria követi a versstrófa, a szöveg tartalmi-nyelvtani egységeit, ritmikai lüktetése a semibrevisen alapul, a tételek szerkezete a homofóniához közelít, a kompozíció egészében a szöveg közvetítését szolgálja. A másik típusú melódiára épülő kompozíciók ritmikája élénkebb, a rövidebb értékekből alkotott polifón szövet imitáción alapul, a tenorban lévő vezérdallam soronként tagolt, a többi szólam viszonylag független a szöveg tartalmi, alaki egységeitől, a zene önállósul, a strofikus szöveg minden versszaka ugyanabban a zenei környezetben hangzik el. A szövegtartalom közvetítése helyett a többszólamúság akusztikai lehetőségeinek bemutatására törekszik³⁴. Ez a merev, leegyszerűsített felosztás az irodalom és a zene területén ma már erősen kritizált, az elnevezésrendszer a 15. század társadalmi tagozódásában tekintélyes arányban jelenlevő, a kultúrában egyre jelentősebb szerepet vállaló polgári rétegek irodalmi és zenei kultúráját figyelmen kívül hagyja³⁵, vagy azonosítja azt a népzenevel. Már a 15. század utolsó harmadában számos, a polgárság körében született népszerű dallam és ezek feldolgozásai jelennek meg a Lied-gyűjteményekben a „Hofweise” szövegre és dallamra épülő tételek mellett (*Glogauer Liederbuch*), amelyek a fentiekben vázolt két kategória egyikéhez sem tartoznak.

Ezek olyan szövegi és zenei szerkezetek, melyek a muzikológiában bevezetett és elfogadott kategóriák különbségeit kevésbé vagy egyáltalán nem reprezentálják. A nemesi költészet ihlette darabok irányultsága a szövegtartalom kifejezésére, a hajlékony vezetésű, de a szövegmetsetekben összetalálkozó szólamkezelésre nem evidencia, a vulgárisabb szövegű melódiák sem mindig polifón környezetben szerepelnek, a szöveg-zene kapcsolat néha ezekben is felfedezhető³⁶. A legtöbb gyűjteményben felbukkanó, a tánczene és a népdal kapcsolatát igazoló páratlan metrumú dallamok – proportio tripla – is tipikus ritmikai alakzatukkal – brevis, semibrevis – majdnem kizárólag homofón zenei környezetben jelennek meg. A kategóriák közti átjárhatóság igen nagy. Ennek ellenére, a szövegek és dallamok

³⁴ A „Hofweise” és „Volkslied” tételek zenei jellemzői: Messmer: *ALTDT Liedkomposition*: 158.o.

³⁵ A „Volkslied” és „Hoflied” meghatározások módszertani problémáinak kifejtése: Schwindt: „Musikalische Lyrik in der Renaissance”: 187.o.

³⁶ A két szélső pólus - szövegközpontú és zeneközpontú – részletes elemzése és összehasonlítása, a kiinduló egyszólamú zenei anyag szövegi vagy zenei struktúrájától független feldolgozások bemutatása: Schwindt: „Musikalische Lyrik in der Renaissance”: 187-190.o.

eredetének tipizálására a forrásokat elemző mai irodalom is ezeket a fogalmakat használja.

A forrásokban közölt szövegek tartalmi, mondattani és szókinckészletbeli különbségei érezhetők, az európai színvonalú, igényes dalköltészet azonban nem jelenhet meg a műfajban³⁷, hiszen a német nyelv fejletlen metrumrendszere miatt a 17. századig német nyelvterületen ilyen nem létezett³⁸.

A rendelkezésre álló szövegrepertoár a műfaj száz éves időtartamát figyelembe véve szűk, a 16. század során kiadott gyűjtemények újabb költemények hiányában a korábbi szövegállomány újrafeldolgozását mutatják. A 15-16. század fordulóján, a bővülésre az évtizedek elteltével sem képes szövegkészlet annak a zeneszerzői eljárásnak a kibontakozását segítette, amely ugyanarra a strofikus szövegre, és hozzátartozó ismert dallamra különböző technikával készült tételeket komponált. Ezáltal maga a zeneszerzői eljárás, egy adott dallam különböző környezetbe helyezése vált hangsúlyossá, a szövegtartalom közvetítése veszített jelentőségéből, a Tenorlied kifejezéstartalma semleges síkon maradt. A művelet a másik irányban is működött, „a kontrafaktumok minden irányban járhatóak voltak”³⁹, egy kompozíció megjelenése különböző tartalmú szövegekkel gyakorlattá válik. Az egy évszázaddal korábbi Wolkenstein szövegmegjelenítő, sőt tartalmat kifejező dalai még a kora reneszánszban ébredő individualizmus közvetítői, a 16. század Tenorlied-ideálja pedig hátat fordít az európai szellemi áramlatoknak, a zenében ezidőben kialakuló szöveg-zene kapcsolatra épülő madrigalizmusnak.

1.2.2. Az első generáció komponistái

A *Schedelsches Liederbuch*-ban Conrad Paumann német zeneszerző nevének közlésével lassan véget ér a Tenorlied anonim korszaka. A műfaj elterjedése néhány nagy egyéniségű komponistának köszönhető. Szoros kötődésük az európai humanizmushoz és I. Miksa császár udvarához, jártasságuk a korízlésnek megfelelő zenei technikákban új impulzust jelentett a kialakulóban lévő műfaj számára.

I. Miksa császár, Merész Károly, burgundi herceg veje, a herceg halála után, 1477-ben a herceg és egyben a virágzó burgundiai kultúra örököseként a Mechelnben

³⁷ Finscher – Leopold: „Volksprachige Gattungen”: 549.o.

³⁸ Lásd: 5.o.

³⁹ Schwindt: „Musikalische Lyrik in der Renaissance”: 191.o

működő udvari zenei együttest importálta saját udvarába, amely éppen akkor Innsbruckban állomásozott⁴⁰. Néhány évtizeden belül a német Lied két nagy generációjának tagjai egyidejűleg, vagy egymást követve alkalmazásban voltak a császári udvarnál, Paulus Hofhaimer organistaként, Heinrich Isaac és Heinrich Finck zeneszerzőként, Ludwig Senfl, Isaac működése alatt először az udvari együttes fiúénekeseként, majd mestere távozása után zeneszerzőként⁴¹.

Az idősebb generáció három muzsikusa közül a németalföldi Isaac zsenialitásával, színes életművével a legintenzívebben járult hozzá a német többszólamú Lied fejlődéséhez, a műfaj nemesebbé tételéhez. A németalföldi polifónia, a josquin-i szőlampár-imitáció, az azonos szólamban végigvezetett vagy a szólamok között vándorló cantus firmus kontrapunktikus szólamszerkesztéssel, az élénk ritmikában és a rövid motívumok sűrű imitációjában megmutatkozó chanson-szerű anyagkezelés ugyanúgy jelen van műveiben, mint a homofóniához közelebb álló, a szólamok vokális profilját kiemelő itáliai stílus. Isaac működése idején a német Lied háromszólamúságát egyre inkább a négyszólamú szerkezet váltja fel. A pályája kezdetén Lorenzo Medici szolgálatában működő muzsikos a tipikusan firenzei karneváli dalok (*canti charnascialeschi*) legnevesebb szerzője. Az 1490-es évektől az innsbrucki udvarban megkezdett szolgálat évei alatt keletkeztek többszólamú német Liedjei. A korai háromszólamú dalok archaikus vonásokat mutatnak, az instrumentális vonásokat hangsúlyozzák, csak szólamszámukban emlékeztetnek a néhány évvel korábbi olasz kompozíciókra, közülük egyetlen kompozíció tartozik a Tenorlied kategóriába⁴² (*Suesser vatter, herre got*). A négyszólamú kompozíciók között tizenöt mű sorolható ebbe a típusba⁴³, amiből a népszerű, ismert („Volkslied”) dalszövegek és azokhoz tartozó dallamok csak három műben jelennek meg tenor-cantus firmusként, köztük van az ismert *Innsbruck*-dal és annak egy régebbi szövegváltozata.

A Tenorlied kompozíciók finomszövésű, a dallamsorokat imitatív környezetbe helyező, a szövegi metszetekben a négy szólam ritmikai mozgását enyhén lefékező, zárlati formát jelző példája található a *Mich wundert hart*⁴⁴ darabban. Ez a típus az igényesebb nemesi költészet szöveggészletéből merít

⁴⁰ Zeus: L. L.: 7.o. A mobil császári udvari udvar további állomásai: Ausburg, Bécs

⁴¹ „Senfl, Ludwig”. In: *Brockhaus Riemann: Zenei lexikon*, 3. kötet: 350.o.

⁴² Osthoff, 1938: 59-61o.

⁴³ Cím szerint felsorolva: Osthoff, 1938: 63.o.

⁴⁴ DTÖ 14/1.: 19.o.

(„Hofweise”)⁴⁵. Egyszerűbb, homofóniára irányuló technikát képvisel a *Mein Freud allein*⁴⁶ dal, a szünetekkel tagolt dallamsorok a tenorban, a szólamok együtthaladása, a harmonikus gondolkodás Heinrich Finck dalfeldolgozásaira emlékeztet, Hofhaimer és Finck művei mindenképp erősebb sortagolást és szabályszerűbb imitációs rendszert mutatnak. Műveik egy csoportjában tipikusnak mondható a szövegszakaszokhoz alkalmazkodó, generálpausa által minden szólamra kiterjesztett tagolás⁴⁷. Az Isaac műveiben oly gyakori finom, cezúrákat áthidaló, ötletgazdag polifon formálás szolidabb formában jelenik meg a másik két szerzőnél⁴⁸.

Az imént vázolt darabok, szövegeiket tekintve hasonló nyelvi színvonalúak, a dallamok többszólamú környezetbe helyezése is homogénebb képet mutat, mint a szélesebb rétegek által kedvelt, egyszerűbb szövegek és dallamok („Volkslied”) Isaac-feldolgozásai. A ma is legismertebb Isaac mű, az *Innsbruck*-dallamra írt darabok közül az a homofón szerkezetű tétel, amelyben a szerző a szopránba helyezi a vezérdallamot⁴⁹ egyértelműen az itáliai művek jellegzetességeit mutatja. A tétel jelentősége a kor német többszólamú dalrepertoárját tekintve több szempontból is kiemelkedő, a szövegtartalom érzelmi síkjának érzékeny zenei megjelenítése a tárgyalt témakör kevés kompozíciójában tapasztalható, a gyakorlatban lévő, a melódiát mozgékonyabb hangszereszerű szólamokkal kísért előadás helyett itt minden szólam vokalizált, az alt, a tenor és a basszus dalszerűsége, a minden egyes szólam alá beírt szöveg valószínűleg nem egyedi, de ritka jelenség az irodalomban. A vokalizálás kiterjesztése minden szólamra – a korábbi kompozíciók szólamainak utólagos szövegezését is beleértve – a dokumentumok szerint csak az 1530-as években terjedt el⁵⁰⁵¹.

⁴⁵ Osthoff, 1938: 64. o.

⁴⁶ DTÖ 14/1.:17. o.

⁴⁷ Például: *Ach edler hort* (DTÖ 37/2.: 31. o.), *Nach willen dein* (42.o.), Finck: *Weibliches bild* (Eitner: Pub. 7.:31.o.), *Jung ist die gestalt* (45.o.). Különösen Hofhaimer kompozícióban bizonyítható a szövegszerkezet, olykor a deklamáció zenei leképezése, a szólamok együttállásai, a szillabikus tenort körülfogó homofón faktura a nemesi líra hagyományát örökölték át, ugyanakkor a humanista eszmék érintőleges hatása is megjelenik a kompozíciókban.

⁴⁸ H. Osthoff a bonyolult kontrapunktika ellenpéldáját, a nemes egyszerűséget illusztrálja Finck: *Ach herzigs herz* művével. Osthoff, 1938 : 67.o.

⁴⁹ DTÖ 14/1.: 15.o. Az ugyanerre a dallamra készült, egész más technikát alkalmazó kompozíciókban a dallamhordozó a tenor, lásd az előzőekben.

⁵⁰ Az 1536-ban H. Formschneider által megjelentetett gyűjteményben válik általánossá. Lásd: Finscher – Leopold: „Volkssprachige Gattungen”: 548.o.

⁵¹ Hoffhaimer többszólamú műveinek eredetileg instrumentális jellegét bizonyítja a későbbi kiadványokban vokalizált variánsaival szemben Andrea Lindmayer-Brandl : „P. Hofhaimer und das deutsche Lied” tanulmányában. In: Michael Zywiets – Volker Honemann – Christian Bettels (Hrsg.) : *Gattungen und Formen des europäischen Liedes vom 14. bis zum 16. Jahrhundert*. Münster: Waxmann, 2005: 119-146.o.

A népszerű dallamok többszólamú kompozícióvá formálásának kedvelt módja Isaac-nál a vándorló cantus firmus-technika. A *Greiner, zanner* dallam már a *Glogauer Liederbuchban* is megjelenik, Isaac négyszólamú feldolgozásában⁵² az ismert melódia mind a négy szólamban felbukkan. E dallam esetében ugyanezzel a technikával dolgozott Hofhaimer és Finck is, Hofhaimer háromszólamú⁵³ Finck ötszólamú zenei szövetbe ültette az alapdallamot⁵⁴. A három mű összehasonlításában Finck kompozíciója képviseli legmagasabb színvonalon a humor kontrapunktikus megjelenítését⁵⁵. A *Zwischen Berg und tiefem Thal*⁵⁶ négyszólamú, az eredetileg szöveg nélkül közölt kompozícióban Isaac a *Greiner, zanner* műhöz képest szűkebb mozgásteret enged a cantus firmusnak. A tenor és basszus szólam között pontos kánonban vezetett, széles értékekben haladó vezérdallam csak a darabot lezáró kadenciában veszít rigorózus jellegéből, néhány ütem erejéig a kísérő szólamok fürgébb, oldottabb mozgásához idomul⁵⁷. A mester követője Ludwig Senfl, aki Isaac feldolgozásait sokszor paródia-eljárás szerűen alkalmazza, a *Zwischen Berg*⁵⁸ esetében ugyanilyen kontextusba helyezi a cantus firmust, azzal a különbséggel, hogy a dallamhordozó tenor és basszus szólamhoz szöveget ad⁵⁹.

A polifón német Lied első generációja kontrapunktika és cantus firmus-technika hangsúlyozott alkalmazásával még erősebben kötődik a németalföldi polifón-stílushoz, a zenei gótikához, mint a reneszánszhoz, ugyanakkor a 15. század végén a Németországban jelentkező humanista költészet antik műfajokat újraélesztő kezdeményezése a zenére is hat. Ez a változás a német nyelvű daltermésben alig érzékelhető, de a császári udvar és más nagyobb nemesi udvartartások körében működő zeneszerzők latin nyelvű műveiben az új irányzat is megmutatkozik. A Miksa császár udvarában működő szellemi elithez tartozó Konrad Celtis, az Ingolstadtban működő egyetem tanára, egyik tanítványát, Peter Treibenreif-t (Tritonius) bízta meg azzal a feladattal, hogy Horatius ódáihoz ritmikai alakját tekintve egyszerű, a nyelv lejtését követő, négyszólamú, homofón zenei szerkezetet komponáljon. Ezek mintájára keletkeztek – a humanista körökkel élénk kapcsolatot

⁵² DTÖ 14/1.:11.o.

⁵³ DTÖ 37/2.: 37.o.

⁵⁴ EdM 70.: 184.o. Ez a mű Finck egyetlen ötszólamú kompozíciója.

⁵⁵ Schwindt: „Musikalische Lyrik in der Renaissance”: 189.o.

⁵⁶ DTÖ 14/1.: 26.o.

⁵⁷ Bartha Dénes megjegyzései e tárgyalat műhöz: Bartha Dénes: *A zenei történet antológiája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1974, második kiadás: 329.o.

⁵⁸ EdM 15.: 116.o.

⁵⁹ Osthoff, 1938: 84.o.

tartó – Hofhaimer négyszólamú, homofón szerkesztésű, latin nyelvű ódakompozíciói (*Harmoniae poeticae*)⁶⁰. Néhány évtizeden belül megnövekedett az igény újabb antik műfajú költemények megzenésítésére. Tritonius halála után Senfl négyszólamú óda- és himnuszfeldolgozásai kerültek kiadásra – ezekben Tritonius tenordallamait használta fel – Formschneider által, 1534-ben⁶¹. Hofhaimer és Senfl latin nyelvű ódakompozíciói mintájára, a 16. század második negyedében a népszerű német dalok feldolgozásaiban is növekszik a contrapunctus simplex (homofón) szerkezetű tételek száma⁶². Az antik műfajok megzenésítése, a nyelvi sík és a zene intenzív kapcsolata jelentősebb hatás gyakorol azonban a protestáns egyház két énekes műfajára, a század második felében keletkezett német és francia nyelvű többszólamú zsoltárfeldolgozásokra⁶³, és a négyszólamú cantional-szerkesztésű egyházi tételekre⁶⁴. Kompozíciós modellként a 17. századi Heinrich Schütz zsoltármegzenésítései is erre a típusra támaszkodnak.

1.2.3. A nyomtatott kiadványok szerepe a Tenorlied elterjedésében, a műfaj virágkora

Német területen a kultúra központjából, I. Miksa császár udvari zenéjéből kerül összeállításra az első nyomtatott dalgyűjtemény, amelyet Erhard Oeglin jelentet meg 1512-ben, Ausburgban⁶⁵. Ebben és az ezt követő antológiákban számos Isaac, Finck, és Hofhaimer kompozíció jelent meg. Egy évvel később, 1513-ban adta ki Peter Schöffler a második gyűjteményt Mainzban, amely nagyrészt Ulrich würtembergi herceg stuttgarti udvarában keletkezett dalrepertoárt tartalmazza⁶⁶. Az 1519-es Arnt von Aich által kiadott gyűjtemény dalanyaga megegyezik az ausburgi kötetével. Másfél évtizedig nem nyomtattak újabb dalkötetet. 1534-ben Johannes Ott nürnbergi könyvkereskedő gyűjteménye megjelentetésével tartós kereslet indul a Lied-kötetek

⁶⁰ Csak halála után jelent meg.

⁶¹ Wendelin Müller-Blattau: „Der Humanismus in der Musikgeschichte Frankreichs und Deutschlands”. In: Ludwig Finscher (Hrsg.): *Festschrift für Walter Wiora*, Kassel: Bärenreiter, 1967. 296-303.o. 299.o.

⁶² A G. Forster által kiadott második dalkötet (1540) darabjai: *Der zweite Teil der kurtzweiligen guten frischen teutschen Liedlein*

⁶³ A francia és a német nyelvű zsoltár megzenésítések kapcsolatát vázolja fel Wendelin Müller-Blattau cikkében. (Lásd feljebb): 302-303.o.

⁶⁴ Lásd: Blume, 1965: 47-48.o. és 83-84.o.

⁶⁵ A mobil császári udvar egyik tartózkodási helye.

⁶⁶ Finscher – Leopold: „Volkssprachige Gattungen”: 552.o.

íránt. A további nyomtatványok megjelenése a fejlett nagy városokhoz Strassburghoz, Frankfurthoz, de leginkább Nürnberghez kötődik, ezekben az évtizedekben a kultúra irányában növekvő igényeket támasztó polgári réteg a Tenorlied előadója és publikuma. Ezt a klientúraváltást jelzi az 1536-ban Hieronymus Formschneider által kiadott gyűjtemény, amelyben először kap szövegezt minden szólam, ezzel az eddig gyakran – főleg az udvari körökben működő – hivatásos zenész, énekes vagy hangszeres számára írott szólam előadását itt a műkedvelő polgárra bízta. A legnagyobb sikert Georg Forster öt részben közreadott antológiája aratja, 1539, 1540, 1549, majd újabb két kötet 1556-os kiadásban. A számos újabb kiadást megért kötetek dalanyagtartalma sokféle. Az első kötet retrospektív jellegű, korábbi szerzők, bonyolultabb technikájú műveinek ad helyet, elsősorban „dapffern singern”⁶⁷ részére, a további kötetekben azonban, az igényeknek megfelelően, túlnyomóan egyszerű szövegi-zenei szövetre íródott, homofón kompozíciók találhatók, amelyek előadása a műkedvelő számára is lehetséges⁶⁸.

A század második harmadában nyomtatásban megjelent dalanyag a többszólamú Lied korábbi, századforduló környékén készült darabjai mellett, latin, francia és olasznyelvű kompozíciókat, kontrafaktumokat, és természetesen az újabb generáció daltermését is tartalmazza. Az Arnold von Bruck, Thomas Stölzer, Caspar Othmayr, Sixt Dietrich és még számos szerző kompozíciói közül Ludwig Senfl művei jelzik azt a század második negyedében lezajlott korszakváltást a műfaj történetében, amelyet a Tenorlied virágkorának neveznek. A német Lied-történet legjelentősebb komponistájának differenciált dalvilága a hagyományok tekintetében elsősorban a mester, Isaac művészetét vette alapul, Senfl működési helyének – a müncheni hercegi udvar – zenei élete is hasonló Isaac környezetéhez. Nagyszámú, latin nyelvű egyházi művei mellett több, mint 250 német dalával, mennyiségben és minőségben is hozzájárult a kor nyomtatásban megjelent kb. 1300 Tenorliedjéhez. A szillabikus, homofón, egyszerű formák, a bonyolult textúrájú kontrapunktika és imitációs felület egyaránt megtalálható műveiben, melyek döntő többségében a tenor szólaltatja meg az alapdallamot. A polifón szerkesztés sok esetben mozgalmas harmóniamenetté áll

⁶⁷ Forster utalása arra a profi énekes rétegre vonatkozik, aki világi vagy egyházi udvartartásokban szolgálatot teljesít: Schwindt: „Musikalische Lyrik in der Renaissance”: 193.o.

⁶⁸ A műkedvelői réteg és a hivatásos zenész együttműködéséről tudósít H. Bessler tanulmányában, korabeli képzőművészeti alkotások bemutatásával. Bessler: „Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert”. *AfMw* /16. 1959: 21-43.o. 36.o.

össze darabjaiban, a lineáris kidolgozottság és a sűrű harmóniaváltás egyidejű jelenléte gazdag hangzásvilágot eredményez. Zeneszerzői tevékenységének csúcspontjai az egyetlen dallamra épülő variációsorozatok, az *Ich stund an einem Morgen*⁶⁹ nyolc részes, az *Es taget vor dem Walde*⁷⁰ kilenc részes feldolgozása. A *Da Jesus an dem Kreuze hing*⁷¹ passiódalra épülő, négyzólamú kompozíció, ugyancsak kilenc részes forma, a szenvedő Krisztus hét megnyilatkozását bemutató ciklust egy bevezető és egy ötszólamúvá bővülő zárótétel keretezi. Kivételes jelenségnek számít a cantus firmus nélküli, hat szólamra komponált *Gläut zu Speyr*⁷², melyben az egyes szólamok harangzúgást kifejező hangutánzó szavakkal illeszkednek a hármashangzatokat hangoztató változatos faktúrába. Habár a strofikus forma nem segíti a szövegtartalom zenei megjelenítését,⁷³ számos dalban Senfl ezirányú szándéka hallhatóan megvalósul. Így a *Patientiam muss ich han*⁷⁴ mindhárom versszakát keretező "patientia" szó homofón felrakásban ugyanarra a ritmikai képletre épül, amely éles kontrasztot képez az általa közrefogott verssorok rövidebb értékekben lüktető, élénkebb zenei anyagával. A versszakok végén ismétlődő kifejezés széles értékei lefékeznek a mozgást, a kadencia előkészítése és a szövegtartalom zenei kifejezése összhangba kerül.

Senfl élénk érdeklődése a reformáció iránt, Lutherrel történt levélváltásai⁷⁵ a fennmaradt dokumentumokból ismertek. A reformátor fellépése jelentős változást hozott a német egyházzeneben, kultúrában és politikában. Luther német nyelvű egyházi énekei és azok beemelése a liturgiába új dimenziót nyitottak a kor komponistái és általuk a Tenorlied számára. Az egyszólamú egyházi énekek szövegeit nagyrészt zsoltárokból és más bibliai könyvekből merítette, dallamaikat gregorián dallamanyagból kölcsönözte, vagy a kontrafaktum eljárást alkalmazva ismert, világi szövegű dalok, népdalok szövegeit vallásos szövegre cserélte⁷⁶, vagy saját maga egyszólamú kompozícióit használta fel. Luther az említett eljárásokkal az eddigi többszólamú feldolgozásra alkalmas szöveg- és dallamkincset jelentősen

⁶⁹ Csak öt szakasz a nyolcból: EdM 15.:5-12.o.

⁷⁰ EdM 15.: 18.o.

⁷¹ EdM 10.: 43.o.

⁷² EdM 15.: 109.o.

⁷³ EdM 15.: 109.o.

⁷⁴ EdM 15.: 98.o.

⁷⁵ Levelezésükből kiderül, hogy Senfl szívesen tesz eleget Luther kérésének, egy zsoltárszöveg megzenésítésével, lásd: Blume, 1965: 49-50.o.

⁷⁶ Az új szövegezés témájában, jelentésében független a dallamhoz tartozó szöveg eredeti jelentésétől, így a szövegjelentés zenei ábrázolása kizárt, a népszerű dallamok esetleg mindkét szövegváltozattal továbbéltek. Blume, 1965: 17-18.o.

kibővítette, a „Hofweise”, valamint a világi és vallásos témájú „Volkslied”-típusok mellé liturgiába illeszthető vallásos énekeket – korál – teremtett, melyeknek ideális feldolgozásmódja a szakrális térben motettikus elemeket is magábaszívó Tenorlied-szerkezet lett. Az 1524-ben megjelent *Geystliche gesanks Buchleyn*, a reformátor dalainak első többszólamú feldolgozásait tartalmazó énekeskönyv előszavában Luther művészetet pártoló, a zene értékeit és hatásait kifejtő gondolatai kerültek nyomtatásba⁷⁷. J. Walter az első evangélikus énekeskönyv kompozícióinak szerzője. A harmincnyolc négy- illetve ötszólamú tételéből csak öt latin nyelvű. A művek többsége a Tenorlied műfajt képviseli, a tenor – ritkán a szoprán – szélesebb értékekben mutatja be a fő dallamot, a kísérőszólamok mozgékonyabbak, önálló, a cantus firmustól független zenei anyagból építkeznek, zárlatképzés nélkül fogják közre a tenort⁷⁸, a cezúra nélküli, sűrű szólamszövésű tételek, különösen a kettőzött cantus firmusú ötszólamú művek⁷⁹, a 15. századi németalföldi polifóniát idézik⁸⁰. A darabok egy kisebb csoportja más stílust mutat, egyszerűbb szerkezetűek, érezhetően harmóniai alapozásúak, „Noten gegen Note” (hang ellenében hang) szerkesztésük a későbbi „canzionalsatz” típust előlegezik. Ez a szerkezet egyre inkább előtérbe kerül az 1551-ig kiadott további kötetekben. A homofóniához közelítő textúrában a cantus firmus a tenor helyett a szopránban tűnik fel⁸¹.

Az 1544-ben *Neue deudsche geistliche Gesenge* Georg Rhau által megjelentetett antológia a kor legfontosabb egyházzenei gyűjteménye. A tizenkilenc szerző 123 darabját tartalmazó kötet a Johann Walter képviselte két típus mellett nagy számban tartalmaz több részes cantus firmus tételeket, mint Arnold vom Bruck háromrészes, *Christ ist erstanden*⁸² darabját, vagy Sixt Ditrich hat részes *Vater*

⁷⁷ A koráldallamot cantus firmusként alkalmazó különböző textúrájú típusok más-más céllal épültek be a liturgiába. A reformátor fő kitűzései: a vallásos közösség tagjainak intenzívebb bevonása az istentiszteleti szertartásba az egyházi énekek közös éneklésével és a művészi színvonalú zene terjesztése az iskolai oktatásban. „Vorrhede Martini Luther”: Eitner: Pub. Bd. 7.

⁷⁸ Ebben eltérnek Isaac, Hofhaimer és Finck Liedjeitől.

⁷⁹ Az alt és a tenor között kvintkánonban szólal meg a fő dallam. Például: *Nun bitten wir den heiligen geist* (Eitner: Pub. Bd. 7.: 1.o.), *Kom heiliger Geist* (4.o.) *Christ lag in todesbanden* (20.o.)

⁸⁰ Blume, 1965: 43-46.o.

⁸¹ Lucas Osiander komponálja és adja ki az első cantional-szerkesztésű darabokból álló gyűjteményt, amely 1586-ban jelent meg Nürnbergben. Az egyházi ének vagy zsoltárdallam a szopránba kerül, melyet a dallammal azonos ritmusban haladó három szólam kísér. A szerző a gyűjtemény előszavában világossá teszi szándékát, mely szerint a szopránba helyezett dallam a laikusok számára is követhető, így könnyebben bekapcsolódhatnak az éneklésbe: „Darumb hab ich den Choral in den Discant genommen, damit er ja kenntlich, und ein jeder Leye mit singen könne..” Idézett dokumentum: Messmer: *ALTD T Liedkomposition*: 82.o.

⁸² DDT 34.: 23.o. A harmadik rész ötszólamú, a három szopránra, tenorra és basszusra írt szakaszban két szoprán szigorú kánonszerkesztésben követi egymást. V.ö.: Finscher – Leopold: „Volkssprachige Gattungen”: 560.o.

*unser*⁸³ tételét, melyek különleges kompozíciós eljárást mutatnak be. A gyűjtemény címében a „newe” jelző nem csak az újonnan keletkezett kompozíciókra vonatkozhat, hanem arra a megszokottól kissé eltérő zeneszerzői technikára, amely több esetben a strofikus forma helyett a szöveg végigkomponálását választja, vagy amely a minden szólamra kiterjedő sűrű imitációlánccal a tenor vezérszerepét megingatja. A tenordallam állandó ismétlése, átalakítása, transzpozíciója a kísérőszólamokban, a műfaj átalakulását jelzi.

Az említett szerzők műveit a korszakot analizáló egyes teoretikusok a korálmotetta előfutárainak tekintik⁸⁴. A műfajelnevezés és behatárolás azonban máig nem kellőképpen tisztázott fogalom a német zenetudományban. A korálmotetta és Liedmotetta nehezen elhatárolható terminus technikus-ait gyakran a Lied- és a motetta-szerkezet vonásait egyesítő kompozíciókra alkalmazzák (H. Leichentritt). A Liedmotetta jelentéstartalma igen tág keretek között mozog, a 16. század második felében keletkezett, dallamalapot nélkülöző, a szerzők saját invencióira épülő kompozíciókat is Liedmotettaként tüntetik fel írásaikban az elemzők (F. Blume)⁸⁵. A korálmotetta és Liedmotetta terminusok meghatározásában Karl Heinz Wörner értelmezése szerint a két kompozíció-típus viszonylag elkülöníthető: a korálmotetta az egyházi dallamot alapvetően cantus firmusként kezeli, itt a tételszerkezet erősen kontrapunktikus, míg a Liedmotettában a szólamok motívumanyagát az egyházi ének dallamszakaszaiból kölcsönzi a szerző, a tételszerkesztés azonban szabadabb, a cantus firmus jelleg csak helyenként tűnik fel a kompozícióban⁸⁶. Jelen dolgozat a Liedmotetta fogalmát ez utóbbi értelmezésében alkalmazza⁸⁷. A cantus firmus-technika átalakulását jelző darabokat megjelentető Rhau-gyűjtemény és a korabeli más kiadványok érdekessége a zeneszerzőket illetően az a felekezeti nyitottság, amellyel a komponisták a megzenésítendő anyaghoz nyúltak. A többnyire protestáns nagyvárosokban, protestáns kiadók jelentették meg a katolikus szerzők német nyelvű

⁸³ DDT 34.: 76.o. A minden szakaszban elhangzó tenor cantus firmus mellé a basszus csak egy sort emel ki az alpdallamból (tételről tételre haladva mindig a sorra következőt), amely gyakran kvint távolságú transzpozícióban is elhangzik.

⁸⁴ Lásd: Finscher – Leopold: „Volkssprachige Gattungen”: 560.o.

⁸⁵ Lásd: 99-100.o.

⁸⁶ „Die (deutschsprachige) Motette”. In: Karl Heinz Wörner: *Geschichte der Musik. Ein Studien und Nachschlagebuch*, 8. (hrsg. von Lenz Meierott), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1993. 240-242.o.

⁸⁷ A Liedmotetta és korálmotetta terminológiáinak problémáit a fent említett véleményekkel (Leichentritt, Blume, Wörner) együtt, más értelmezésekkel összevetve tárgyalja:

Friedhelm Brusniak: „Anmerkungen zur „Liedmotette” im 16. Jahrhundert”. In: Jürgen Heidrich – Ulrich Konrad: *Traditionen in der mitteldeutschen Musik des 16. Jahrhunderts*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1999, 27-36.o. (Symposiumsbericht Göttingen, 1997)

vallásos kompozícióit, és a protestáns szerzők műveivel azonos kötetben adták közre. A katolikus hercegségek toleranciája az ellenreformáció radikalizációjáig lehetővé tette a reformációval szimpatizáló muzsikusok alkalmazását, Ludwig Senfl a Lutherhez fűződő kapcsolata ellenére több, mint húsz évig állt a müncheni katolikus hercegi udvar szolgálatában. A zenére is kiható valláspolitikai viszonyok azonban rövidesen erőteljes változást mutattak⁸⁸.

1.3. Lassus Lied-kompozíciói

Részben az ellenreformáció térhódítása, részben a német zene számára fontos nagy egyéniségek eltűnése miatt – mint Senfl és Luther halála a negyvenes években – a század közepétől a protestáns egyház zenei modelljeként alkalmazott és évtizedeken át virágzó Tenorlied műfajú kompozíciók száma mind a világi, mind az egyházi területen visszaesett az előző évtizedek termékeny időszakához képest, ezt mutatja az ez idő alatt kiadott kevesebb gyűjtemény is. Bár Johann Walter 1564-ben, Wittenbergben megjelent *Lob und preis der himmlischen Kunst Musica* munkája még a cantus firmusra épülő zeneszerzői eljárást favorizálja, egyáltalán nem meglepő, hogy a protestáns egyház hivatalos műfajának nyilvánított Tenorlied háttérbeszorulása egy katolikus udvar katolikus komponistájának publikációjával kezdődött⁸⁹. Lassus első daloskönyve⁹⁰ Albert bajor herceg müncheni udvara és egy zenekedvelő szélesebb réteg számára használati zeneként íródott, amint azt a sokat idézett ajánlás bizonyítja:

Durchleuchtiger, Hochgeborner Fürst, Genedigen Herr. Ich habe ver/gangene etliche Mona heer mich sonderlich wider auff etliche Teutschel Liedlein zu/ Componiren begeben vnnd dieselben dem gemeinen brauch zugegen, den ich schier/ durchauss nit anders befinde, dann das es mit vier stimmen gar ihn gewonheit kom/men, jetzt mit

⁸⁸ Ezt bizonyítja a Senfl után tíz évvel – 1552-ben – az udvari szolgálatba lépő Ludwig Daser esete, aki csak néhány évig maradhatott a kapella élén, az erősödő ellenreformáció inkvizíciós eljárásai kényszerítették a protestáns szemlélet iránt érdeklődő, de ekkor még katolikus komponistát az udvartól való távozásra, aki ezután áttért a luteránus vallásra és a stuttgarti udvar Kapellmeistereként működött tovább. V. ö.: Finscher – Leopold: „Volkssprachige Gattungen”: 555.o., és Boetticher, 1958.: 156-157.o.

⁸⁹ Finscher: „Lied and Madrigal, 1580-1600”: 184.o.

⁹⁰ Orlando di Lasso: *Neue Teutsche Liedlein mit fünff Stimmen, Erster Teil*, München: A. Berg, 1567 Lasso W. Bd. 18.: 1-49.o.

fünff stimmen zumachen mich vnderfangen.[...]auch ausserhalb deren, die sonst Literati geheissen sein, die solche mit einander möch/ten finden.⁹¹

A müncheni udvar Senfl működése alatt tradicionális dalközponttá vált, Ludwig Daser irányítása alatt azonban nem keletkeztek újabb dalkompozíciók⁹². Talán e hiány pótlására írta Lassus a gyűjtemény darabjait a további két kötet műveivel együtt – 1572-ben és 1576-ban kiadva – Albert herceg fiainak, Vilmosnak, Ferdinándnak és Ernstnek ajánlva. A három ötszólamú gyűjteményen túl az 1573-ban az ausburgi négy Fugger testvérnek dedikált négynyelvű gyűjtemény hat németnyelvű, négyszólamú, ill. egy nyolcszólamra írt művet tartalmaz. A következő évtizedben újabb három kötet jelent meg, 1583-ban négyszólamú dalok a pfalzi választófejedelemnek címezve, majd a két egyházi ajánlású gyűjtemény, az 1588-as kiadású háromszólamú zsoltárok, és az 1590-es nyomtatású hatszólamú dalkötet.

1.3.1. Az 1567-es, 1572-es, és 1576-os Lied-gyűjtemények⁹³

Az első dalkötet megjelentetéséig – Lassus müncheni tartózkodásának 12. éve – a francia, olasz irodalomban és zenei műfajokban jártas komponista az udvari zenei élet praxisában napi kapcsolatba került a német társasági zene hagyományaival. A Senfl műveit is tartalmazó népszerű J. Ott és Forster antológiák szövegi-zenei mintaadók lehettek a zeneszerző számára. Máig ismeretlenek azok a darabok, melyekre Lassus az első kötet ajánlásában utal („wider”), amelyek akár műfaji előgyakorlat céljából keletkezhettek, de meghatározó szerepük volna a kiadott kötetekben szereplő művek összehasonlító vizsgálatában. Az a feltevés sem elképzelhetetlen, hogy ezek a művek a későbbi dalkötetek egyikében kerültek kiadásra⁹⁴. Az azonban bizonyos, hogy az 1567-es kötet és annak folytatásaként kiadott további két gyűjtemény ötszólamú darabjai jelentik a többszólamú, német Lied számára azt az előrelépést, ami a korabeli európai világi zene

⁹¹ Sandberger: „Vorwort”: VI-VII. o

⁹² Osthoff, 1938: 140.o.

⁹³ Orlando di Lasso:

Neue Teutsche Liedlein mit fünff Stimmen, Erster Teil, München: A. Berg, 1567

Der ander Theil Theutscher Lieder mit fünff stimmen, München: A. Berg, 1572

Der dritte Theil Schöner Newer Teutscher Lieder mit fünff stimmen, München: A. Berg, 1576

Lasso W. Bd. 18.

⁹⁴ További feltevések a témával kapcsolatban: Sandberger: „Vorwort”: VI.o. és Osthoff, 1938: 142.o.

stílusirányzatainak befogadásával⁹⁵ kiemeli a műfajt elszigetelt, hosszú idő óta stagnáló állapotából. A kötet ötszólamú darabjainak magasabb szólamszáma a Tenorlied szabályos négyszólamúságával szemben, csak az egész kiadványra egységesen érvényesített szólamszám-emelés szempontjából nevezhető újdonságnak, Lassus a szokásostól eltérő megjelenítést megemlíti az első ajánlásban (lásd fenn). J. Ott 1534-ben kiadott gyűjteménye már harmincegy ötszólamú darabot tartalmaz⁹⁶, Forster 1556-ban publikált kötete pedig normalizálja a műfaj számára az ötszólamúságot⁹⁷.

A változás elsősorban a művek zenei szerkesztésében jelenik meg, a legtöbb kompozícióban a szerző nem használ fel ismert dallamot, a cantus firmus-eljárás helyett az ismeretlen eredetű, vagy a korábbi gyűjteményekből átemelt szövegek megzenésítésében saját invencióira támaszkodik, zeneszerzői eszköztárába beépítve az egyéb zenei műfajok komponálása során szerzett tapasztalatait.

A bajor hercegeknek ajánlott három kötet szövegeinek eredete csak részben ismert, az azonosított anyag a korábbi világi dalgyűjteményekből, leginkább Forster és Ott dalköteteiből és protestáns egyházi énekeskönyvekből származik, ezek közül a világi témájúak zömében a korabeli szerzők által is sokszor feldolgozott népszerű („Volkslied”) dallamok szövegeire korlátozódnak. A további verses formák, néhányuk más-más dialektusban, a német versmetrika és deklamáció szabályait követik, Lassus költeményei is lehetnek^{98 99}. A. Sandberger a Lassus műveit összefoglaló kiadás előszavában számos igényes, különböző műfajú, francia és olasz irodalmi alkotásra hivatkozik, melyeket Lassus megzenésített. A művészi színvonalú német líra hiányában az idegen irodalomból átvett költemények fordításai a német dalkompozíciók szövegi forrásaiként szolgálhattak volna. Érzékelve azonban a német költészet sajátos fanyar élet, merevebb kifejezésformáját, Lassus tartózkodik az idegen nyelvből átvett szövegmintáktól.¹⁰⁰ A *Susanna frumm*, mint egyetlen kivétel, vallásos témához kapcsolódik, néhány évvel korábban megjelent chansondallamának kontrafaktuma¹⁰¹. A világi szövegek tartalmukat tekintve sokfélék:

⁹⁵ Osthoff szisztematikus elemzéssel, az egyes művek részleteiben és egészében, az olasz és francia műfaji jellemzők kimutatásával támasztja alá állítását. Osthoff, 1938.: 164-201.o.

⁹⁶ Emellett néhány hatszólamú kompozíció is előfordul a kötetben.

⁹⁷ Boetticher, 1958: 327.o

⁹⁸ Sandberger: „Vorwort”: XII.o.

⁹⁹ A Lassus által megzenésített német szövegek eredetét vizsgáló kutatások máig eredménytelenek.: Zywiets: „Viersprachendruck”: 300.o.

¹⁰⁰ Osthoff, 1938: 144.o.

¹⁰¹ Osthoff, 1938.: 152.o.

ivónóták és kocsmadalok, szerelmi dalok néha erotikus karakterrel, szemlélődő, reflektáló költemények, természetközeli költemények, tréfás dalok, Schwankok¹⁰²¹⁰³. A színes tematika különböző hangsúlyeltolódásokkal mutatkozik meg az egyes kötetekben. Az első gyűjteményben (1567) az ivónóták, bordicséretetek (*Ist keiner hie, der sprich zu mir, Der Wein, der schmeckt mir also wol, Fröhlich zu sein ist mein Manier, Ain guter Wein ist lobens werd*) dominálnak, szerelmi dalok (*Im mayen hört man die krayen, Frau, Frau ich bin euch von Herten hold, Tritt auf die Riegel vor der Tür*), szemlélődő, reflektáló jellegű dalok (*Die Zeit, so jetzt vorhanden ist, Vor Zeiten was ich lieb und wert*), egy elbeszélő költemény (*Im Lant zu Wirtemberg*) mellett két egyházi énekre épülő mű és egy vallásos tárgyú költemény is található. A második kötetben (1572) az elsővel összehasonlítva az egyházi énekek feldolgozásai magasabb arányban vannak jelen (*Erzürn dich nicht, o frommer Christ, Was kan uns kommen an für not, Der Tag, der ist so freudenreich, Kompt her zu mir spricht Gottes Son, Es sind doch selig alle die*), a szerelmi dalok csoportja ezeknél még nagyobb, hat kompozíciót jelent (*Willig und treu, Ein Meidlein zu dem Brunnen gieng, Es jagt ein Jeger, Ich weiss ein hübsches Frauelein, Ich hab dich lieb, Einmal gieng ich spatzieren*), az egyéb témakörök egy-egy dal erejéig mutatkoznak meg.

A különböző témaorientáció bővebb, vagy szerényebb kifejtése az egyes kötetekben mindenképp kapcsolatba hozható az ajánlás címzettjének személyiségével, az illető aktuális életeseményeivel. A második kötet feltűnően sok szerelmi tárgyú kompozícióját minden bizonnyal a címzett, Ferdinánd herceg házasságkötésének előkészületi időszaka motiválta¹⁰⁴.

A harmadik kötet műveinek keletkezési körülményei szintén erősen befolyásolhatták a témaválasztást. A gyűjtemény szemlélődő, reflektáló, olykor pesszimista, vagy ironikus hangvételű művei (*Welt, gelt, Der welte Pracht, Fröhlich und frei, Ich sprich*, és a vallásos eredetű, de idekapcsolható a nyitódarab: *Susannen frumb*) a kötet darabjainak majdnem felét teszik ki, ezek hátterében Lassus és munkaadója, Albert herceg közötti anyagi és morális természetű nézeteltérés áll. A hercegi udvarban az olasz kultúra élénkülő befolyása, Albert herceg nagy respektsa az udvarnál megforduló olasz művészek iránt Lassus önérzetét érzékenyen érinti¹⁰⁵, erről tanúskodik Ernst hercegnek, a dalkötet címzettjének írt ajánlásban e néhány sor:

¹⁰² Prózai műfaj, rövid, anekdotaszerű elbeszélés.

¹⁰³ Sandberger: „Vorwort”: XII.o., Osthoff, 1938.: 144. o.

¹⁰⁴ Sandberger: „Vorwort”: XI.o.

¹⁰⁵ Boetticher, 1958: 511.o.

„... Derwegen und gantzlicher hoffnungen L. F. G. als ein liebhaber der kunst werden / nach der Italianischen lieblichkeit jr der Teutschen Dappfrigkeit auch nit unwerth sein / lassen...”. A „Dappfrigkeit” jelentése Lassus értelmezésében már egész más, mint Forsternél (lásd: 65. lábj.), a nemes, elegáns, behízelt olasz ízléssel szembenálló, attól lényegében eltérő, hatásában direkter, kifejezésében egyenesebb, kidolgozottságában szerényebb igényeket támasztó német stílust¹⁰⁶ határozza meg. Lassus egyértelmű törekvése fejeződik ki a harmadik kötet kompozícióiban, a német ízlés vállalásával az olasz madrigalizmussal szemben¹⁰⁷, mind a szövegtartalom vonatkozásaiban, mind a zenei megfogalmazásban.

1.3.2. A tenorlied átörökítése

Meglepő, hogy a harmadik kötet elején felbukkanó tipizálással szemben, Lassus a műfajt bevezető első kötet ajánlásában semmilyen utalást nem tesz az általa használt, a szokásostól eltérő zeneszerzői eljárásról, megjegyzése „durchauss nie anders befinde” csak a fentiekben már tárgyalt szólamszámváltozásra terjed ki. Ha a zeneszerző közléséből következtetni is lehet az első kötet időszakát megelőző kompozíciókra (lásd: 22.o.), kevésbé valószínű, hogy ezek külön kötetben nyomtatásba kerültek volna. Így minden bizonnyal az 1567-es kötet az első, amelyben a szerző német Lied műfajában publikál. A hagyományos elvet, a Tenorliedtől elválaszthatatlan cantus firmus-technikát a tárgyalt kötetekben gyakorlatilag csak az egyházi énekek illetve néhány vallásos témájú dal feldolgozásánál alkalmazza Lassus, a strofikus szerkezetekből általában csak egyetlen versszakot jelentet meg, vagy végigkomponált formát használ.

H. Osthoff értelmezésében, a vezérdallamra épülő tételek háromféle zeneszerzői eljárásban mutatkoznak meg a komponistánál:¹⁰⁸

1. A szigorú értelemben vett cantus firmus-technika, amelyben a tenorba helyezett fő dallam végigvonul, közbeékelte sorismétlések nélkül
2. A vezérdallam a tenorban időnként ritmus és hangváltoztatás nélkül egy-egy verssort megismétel

¹⁰⁶ Schwind: „Musikalische Lyrik in der Renaissance”: 236.o

¹⁰⁷ Boetticher, 1958: 511.o.

¹⁰⁸ Tipizálás a művek besorolásával: Osthoff, 1938: 148.o.

3. „Áttört” cantus firmus-szerkesztés, meggyengült cantus firmus elv, a fődallem vezetése szabad fejlesztésű ismétlésekkel tagolt, más szólamok is cantus firmus hordozóvá válnak

Lassus, néhány kivételtől eltekintve, protestáns egyházi énekek megszokott polifón közegbe helyezésével folytatja a tradicionális eljárást, így az ezeket feldolgozó művek nagy része az első csoporthoz tartozik, a második kötet öt vallásos Liedjében különösen erős a kötődés a hagyományokhoz¹⁰⁹.

Érdekes, hogy a harmadik csoportba mindössze egy kompozíció sorolható, az első kötetet nyitó, Luther *Vater unser* dallámára készült mű¹¹⁰. A hagyományos technika fellazulását bemutató darab az első kötet élén szimbólum értékű, a kompozíciós elv további átalakulását a világi témájú művek tükrözik. A Luther dallam feldolgozásához Lassus számára talán S. Dietrich, Rhaw gyűjteményében megjelent szintén ötszólamú *Vater unser*¹¹¹ műve szolgált mintául, bár a cantus firmus szabad ritmusváltozatai, transzpozíciói Dietrich kompozíciójában nem fordulnak elő¹¹². Lassus darabjában a cantus firmus dallam első sorának melodikailag pontos, ritmikában kissé variált bemutatása kvintkánonszerűen már az egymást szorosan követő első szólampárban megtörténik, a harmadszori megjelenést a szoprán szólam vállalja. A következő ütemben a basszusban hangzik el a dallam, a többi szólammal ellentétben, itt szünettel választja el a szerző az elhangzott dallamszakaszt a következő zenei anyagtól. A vezérdallam első sorának utolsó megszólaltatója – a hagyományokhoz híven – a tenor, amely a basszusban felvezetett dallam lezárása után kezdi az ismétlést, az utolsó három értéket megnyújtva, négyütemnyi szünettel határolódik el a következő megszólalásától, ezzel erősítve a vezérdallam-hordozó szerepét. A mű első nyolc ütemében négy szólam hozta az alapidallamot ugyanazzal a g finálissal. A második dallamsor először a középső, ötödik szólamban hangzik fel (8-10.ü.), a vele együtt induló alt erősen korolált, a basszus és szoprán szólam imitatív jelleggel, de nem pontos hangköz- és ritmusutánzással követi az ötödik szólamot. A cantus firmus második sorát, megint utolsó megszólaltatóként, csak a tenor ismétli pontosan (12-14.ü.), a dallamsorhoz azonban éppúgy, mint az ötödik szólamban, négy ütemes bővítmény kapcsolódik. A második dallamszakasz tehát két szólamban jelenik meg, de a cantus firmus vége

¹⁰⁹ Boetticher, 1958: 424-425.o.

¹¹⁰ Lasso W. Bd. 18.: 1.o.

¹¹¹ Lásd előzőekben: 81. lábj.

¹¹² Boetticher, 1958: 324.o.

erősen megnyúlik, a tagoló szünetek elmaradnak. A harmadik dallamszakasz a basszusban indul (19.ü.), de ez a szólam nem vezeti végig, egy ütemmel később, a tonalitást megbillentve kvarttal feljebb, az eredeti dallamfekvéshez képest kvinttel lejjebb hangzik a tenorban (20.ü.). A szoprán azonban szoros imitációban a tenorral rögtön korrigál, átvéve a dallamvezetést, egyetlen hangváltoztatással az eredeti moduszban hozza a verssort. A negyedik dallamsor már transzpozíció nélkül hangzik el (25-27.ü.), a szellősebb faktúrában az ötödik szólam, majd a szoprán utánozza a szakaszban elsőként induló tenort, a szopránban megjelenő harmadik dallamszakasz vége pausa nélkül folytatódik a következő dallamrésszel (33.ü.). Az előző nyolcütemes egységet (25-32.ü.) az ötödik dallamsor ütemenként induló imitációja követi, a záróhangok modulációjával színezett dallamvég azonban csak a ötödik szólamban tér vissza eredeti formájához (39.ü.). Ebben az ütemben a tenorból az ötödik szólamba helyezett vezérdallam ötödik sorának véghangja már együtt szól az ismét a tenorban feltűnő cantus firmus zárósorával, amit a többi szólam augmentált formában imitál a kiterjedt kódában (40-56.ü.). Az eredeti léptékű zárósor a tenorban hangzik fel a mű utolsó három ütemében a harmóniákkal alátámasztott kezdő és egyben záróhangnemben, g-dórban.

A Lassus mű a már Isaac-nál megjelenő vándorló cantus firmus elvet továbbfejlesztő Bruck és Ditrich kompozíciók (Rhau-gyűjtemény) szerkezetén is túllép, a fődallam motívumainak variált alakjai, az egyes szakaszok modulációja és láncszerű vonulata a különböző szólamok között feloldja a dallammagra épülő vázszerkezetet, egy szabadabb, oldottabb zeneszerzői eljárást mutat be, a tétel műfaji besorolását illetően a korálmotetta és Liedmotetta határterületére esik.

A *Vater unser* Luther dallamot egy másik protestáns ének, a Paulus Speratus szerzeményeként ismert *Ich rieff zu dir* feldolgozása¹¹³ követi Lassus gyűjteményében. Az előző mű ellenpólusaként itt egy következetesen a tenorban végigvezetett, soronként hosszú szünetekkel tagolt, ritmikai és dallami díszítésektől mentes cantus firmusra épített szerkesztést alkalmaz a zeneszerző. A mű kezdetén szabályos imitációban induló kísérőszólamok vezetik fel a tenorban elhelyezett vezérdallamot. A bar-formát mutató cantus firmus megismételt Stollen-szakasza – „verleg mir” kezdettel, (15-20.ü.) – a kísérő szólamok zenei anyagában sem hoz újat. A megismételt zenei rész után, a cantus firmust közrefogó szólamok a mű

¹¹³ Lasso W. Bd. 18.: 4.o.

folyamán továbbra is legtöbbször az induló dallamsor kezdő motívumát vetítik előre, a teljes bemutatást azonban sohasem vállalják. A fődallam utolsó szakasza a darab végén megismétlődik, megnyúlt véghangja a mű plagális zárlatához orgonapontot biztosít.

A P. Speratus dallam feldolgozási módjához hasonlóan, Lassus a következő kötetben (1572) is számos egyházi ének többszólamú keretbe illesztésekor a Tenorliednek megfelelő cantus firmus eljárást alkalmazza (H. Osthoff: 1. csoport): *Erzürn dich nicht, du frommer Christ* (L. Hetzer), *Was kann uns kommen an für Not* (A. Knöpken), *Der Tag der ist so freudenreich, Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn* (G. Grünewald), *Es sind doch selig, alle* (M. Greitter)¹¹⁴.

A hagyományos típusba és a hagyományos zeneszerzői eljárástól erősen eltérő csoportba sorolható egyházi énekek feldolgozásain túl, két vallásos témájú kompozíció *Susannen frumb* (1576) és *Der Meye bringt uns der blümlein vil* (1572) követi a cantus firmus elvet, ám ezekben a fődallam szakaszait helyenként ismétlések tagolják (H. Osthoff: 2.csoport). A bibliai témájú *Susannen frumb*¹¹⁵ előképe Lassus 1560-as években keletkezett francia vallásos chansonja: *Susanne un jour*. Guillaume Guérault népszerű költeménye a 16. század második felében számos polifón feldolgozás alapjául szolgált, francia, angol és flamand nyelvű művek is íródtak, Lassus Lied-kompozíciójával pedig a francia után német nyelvű változat is keletkezett¹¹⁶. A chanson kevésbé szigorú cantus firmus-technikát követ, a tenor vezérdallama nem igazodik az eredeti bar-formához, szakaszai különböző motívumfejlesztésekben oldódnak fel és más szólamokban is megmutatkoznak. A francia mű hatása a német Liedben is megjelenik, az expozíciók összehasonlításából kitűnik, hogy a szoprán és tenor dallamát kísérő szabad kontrapunkt az altban és a basszusban mindkét darabban ugyanaz a motívum¹¹⁷. A Lied esetében a dallamhordozó a tenor. A szoprán szólam dallamszakaszonként következetes kánonszerkesztése a főszólammal nem értelmezhető a cantus firmus kettőzéseként, hiszen a tenor világos, verssorokat, vagy a szövegértelmezést követő, kisebb nyelvtani egységeket szünetekkel tagoló formálása élesen elkülönül a felső szólam hosszan ívelő, zenei metszeteket nélkülöző dallamalkotásától. A cantus firmus folyamatos haladását mindkétszer a zenei forma ugyanazon pontján késlelteti a

¹¹⁴ Osthoff, 1938: 148.o.

¹¹⁵ Lasso W. Bd. 18.:109.o.

¹¹⁶ Boetticher, 1958: 299-300.o.

¹¹⁷ Osthoff, 1938:153.o.

szerző, a reprízes baar-forma első két stollenszakaszának kezdő motívumát („Susannen frumb”: 5-6.ü., „das thet jr hertz”: 17-18.ü.) ismétli meg. A mű végén, a visszatérő Stollen elhangzása után a darab lezárásaként, a záró verssor még egyszer megjelenik (59-64.ü.), a dallamszakaszt körülvevő zenei faktúra az ismétlés során változatlan, a fődallam kezdő motívumát diminuált értékekben sűrűn imitálják a kísérő szólamok.

A vallásos témához kötődő cantus firmus-eljárás még egy esetben tapasztalható a kötet darabjai között. A *Der Meye, Meye bringt uns der Blümlein*¹¹⁸ – eredetét tekintve világi dallam – feldolgozásában alkalmazza ezt az elvet. A Jacob Klieber vallásos jellegű átköltését Lassus, a cantus firmus dallam használatával egyértelműen a vallásos témájú művei közé sorolja, ezt bizonyítja a darab elhelyezése is a kötet egyházi énekeinek feldolgozásai közé¹¹⁹. A jól tagolt tenordallam hangváltoztatás nélküli ismétlése (6-10.ü.) az előzőekben tárgyalt chanson-dallamhoz hasonlóan a darab elején itt is megjelenik, bár az ismételt szakasz terjedelmesebb, egy teljes verssort tesz ki, a dallamot kísérő szólamok zenei anyaga másodszorra sem változik. A folytatás variációkban gazdagabb, a második verssor is kétszer hangzik el (12-14.ü. és 15-17.ü.), itt azonban a zenei környezet már erősen átalakul. Az utolsó, rövid verssor világosan elkülönülve más zenei anyagtól, a szopránban szólal meg először (17-19.ü.), tőle veszi át a dallamot a tenor, a verssorokat következetesen ismétlő kompozíciós technika tehát folytatódik, a kísérőszólamok más felrakásban, de mindkétszer ugyanazt a zenei környezetet hozzák. A verssorokat felemésztő zenei anyag azonban még nem ér véget, tovább variálódik, a tenor a már kétszer elhangzott utolsó szövegsort újabb dallammal is megszólaltatja (21-23.ü.), ami a mű szerkesztési elvét követve szintén megismétlődik. Ez az ismétlés néhány harmóniai változtatással hozza a végső kadenciát. Az ismétlő elv, amelyből a Lassus világi dallamfeldolgozásaiban leggyakoribb zenei építő elem, a motívumfejlesztés kiindul, a bemutatott műben a nagyon rövid cantus firmus többszólamú zenei környezetbe ültetését segíti.

A világi témájú művek esetében három tételben lehet felfedezni a vezérdallamon alapuló kompozíciós technikát: *Mein Frau Hilgar*, *Ich sprich, wann ich nit leuge* és *Hört zu ein news gedit* kompozíciókban¹²⁰. A három feldolgozás

¹¹⁸ Lasso W. Bd. 18.: 75.o.

¹¹⁹ Sandberger: „Vorwort”: XVI.o.

¹²⁰ Osthoff, 1938: 160-161.o.

alapidallamai közül azonban csak az utóbbi található meg a Lassusét megelőző dalgyűjteményekben¹²¹. Mindhárom mű a harmadik kötetben jelent meg, utóbbiak a gyűjtemény két utolsó darabját képezik. Nem elképzelhetetlen, hogy jóval korábban keletkezett művekről van szó – ezt igazolná a hagyományos zeneszerzői eljárás –, melyek csupán a kötet megfelelő terjedelmét biztosítva, kiegészítésként kerültek ide¹²².

A *Mein Frau Hilgart*¹²³ öt strófájához öt különböző feldolgozásmódot választ a szerző, a mű felépítése, méretei a Lassus utolsó dalkötetére (1590) jellemzőek. Az igen terjedelmes kompozíció a *Hört zu ein news gedicht*¹²⁴ zenei szövege kevésbé komplikált, a kor kedvelt gúnydalát, témája alapján „Nasenlied”-ként említik az elemzők¹²⁵. A három részes forma első tagjában a tenorban elhelyezett dallam szakaszonként kánonban követi a szopránt, olykor a belépési sorrend megfordul. A dallam első elhangzása után (23.ü.), az alaplüktetés egyöntetű hármas egységre bontása a rövid, homofón szakaszban megbillenti a metrumérzetet, majd az alapérték aprózásának visszarendeződésével a homofón textúra egyhangúságát egy-egy szólam szinkópalánca töri meg. A második és harmadik, egyre rövidülő részekben a hármas lüktetés és a homofónia az uralkodó, a tenor zenei anyaga már nem válik el élesen a kísérszólamok anyagától, beleolvad az akkordikus környezetbe, a mű szövegében felbukkanó „Nasentanz” (harmadik rész) zenei megfogalmazásában a szerző a szakasz egészére kiterjeszti a tánczene jellegű, páratlan metrumú anyagot. A metrikai és ritmikai anyag alakításában ebben az esetben Lassus a hagyományokra támaszkodik, az ironikus témák zenei formálásában a hármas metrum gyakran megjelenik a korábbi gyűjteményekben is¹²⁶. A cantus firmus csoportba tartozó harmadik darab *Ich sprich, wann ich nit leuge*¹²⁷ következetesebb a vezérdallam végigvitelében. Az előző mű indulásához hasonlóan a tenor a szopránnal kánonban halad, ez a szerkesztés itt a darab végéig érvényes. A cantus firmus dallam kétszer hangzik el a strófa első majd második felének szövegével (1-22.ü., 23-46.ü.), a többi

¹²¹ Schnmeltzl-i Quodlibet gyűjtemény 1544, lásd: Osthoff, 1938.: 161.o.

¹²² Osthoff, 1938: 161.o.

¹²³ Lasso W. Bd. 18.: 132.o.

¹²⁴ Lasso W. Bd. 18.: 150.o.

¹²⁵ A müncheni udvarban régóta ismert és kedvelt történetet J. Burcksteller zenei feldolgozásában is megjelent Lassus előtt. A szöveg eredete kérdéses, Hans Sachs is lehet a szerző.: Boetticher, 1958: 512.o.

¹²⁶ J. Ott 1544-ben kiadott gyűjteményében: Senfl: Sieh Baurneknecht (Eitner: Pub. Bd. 1.: 66.o.), Eckel: Mein Esel (Eitner: Pub. Bd. 1.: 88.o.), Senfl: Ein alt böß Weib (Eitner: Pub. Bd. 2.: 174.o.).

¹²⁷ Lasso W. Bd. 18.: 159.o.

szólam egyszerű szövésű, de mindkétszer más zenei környezet biztosít. A következő versszak előadásakor a fődallam újból kétszer, a teljes zenei anyag pedig egyszer ismétlődik. Szokatlan ez a formai kombináció, melyben Lassus a strofikus és a végigkomponált eljárást vegyíti egymással, bár nem egyedi a kötetekben¹²⁸.

1.3.3. Új kompozíciós eljárások

Az előbbieken bemutatott szemelvények – szigorúbban, vagy nagyvonalakban alkalmazkodnak a tradíciókhoz – a német többszólamú dal jellegzetességeit viselik magukon. A cantus firmus technika azonban a Lassus dalköteteiben szereplő művek kisebb hányadát jellemzi, nagyobb részük kompozíciós eljárás tekintetében nem követi a század első felében kiadásra került dalok sémáját.

Lassus a müncheni kiadású német dalkötetek előtt számos világi és egyházi műfajban is komponált, ezen művek önálló kötetekben, vagy antológiákban jelentek meg. A nápolyi évek alatt keletkezett villanellák, a római, majd antwerpeni madrigálok, chansonok és motetták bizonyítják a komponista jártasságát a különböző stílusokban. A szerző- fentiekben már tárgyalt- elkötelezettsége a német ízlés közvetítése iránt töretlen, ez azonban nem zárja ki az említett más műfajok stíluselemeinek, komponálási technikáinak gyakori alkalmazását a németnyelvű művekben.

Lassus sok-nemzetiségű nyelvi és zenei képzettsége ismert. Az egyházi és világi zene területén is, a nemzeti és műfaji sajátosságokon túllépve, egyéni stílust alakít ki, gyakran átformálja az elődök által kialakított hagyományokat. Különösen a világi zene három különböző területén – az olasz villanella, madrigál és a francia chanson – keletkezett darabjai erős műfaji áthallásokat mutatnak. A kontrafactum gyakori alkalmazása lehetővé teszi a madrigalisztikus elemek beszűrődését a francia chanson világába. Lassus számára a nyelvterületekhez kötődő műfajok feloldódását jelzi a chanson-kötetben *Une puce* (1575) kezdetű, *Villanella* címmel megjelent mű¹²⁹, amely egy ismert olasz villanella francia fordítása. A francia és olasz nyelvű kompozíciókban a különböző stíluselemek keveredése egyfajta szerves egységet

¹²⁸ Az első kötet *Wie lang Gott* formai megoldása még érdekesebb, a hat strófát két féle zenei anyaghoz illeszti a szerző.

¹²⁹ Lasso W. Bd. 14.: 114. o.

alkot¹³⁰, a zenei formaalkotás művészi folyamatában feloldódnak a műfaji határok.¹³¹

Lassus németnyelvű dalai hasonló műfaji átjárhatóságról tanúskodnak, sokszor ugyanazon műben a protestáns Tenorlied motettikus vonásai mellett a felsorolt világi műfajok tipikus zenei elemei is feltűnnek. Az elemzők véleménye (A. Sandberger, H. Osthoff, W. Boetticher) a stíluselemek keveredésének tényéről megegyező, az arányokat és az egyes művek részleteit tekintve azonban helyenként más-más eredményt mutat.

A különböző társadalmi rétegek zenei kultúráját képviselő két olasz műfaj, a villanella és a madrigál közül, a szövegek tematikájában, és közlési módjában (dialektus) a villanella áll közelebb a „teutsche Dappfrigkeit” jelenségéhez, ám az olasz népies elemeket magába olvasztó műfaj sorismétlésekből építkező, általában három részes, soronként tagolt zenei formája nem ismerhető fel Lassus dalköteteiben. A villanellára jellemző néhány zenei elem azonban azonosítható a kompozíciókban, mint a szoprán szólam feltűnő dallamossága (liedhaft) a német területen megszokott tenor dallamosságával szemben, vagy az egyszerű homofón szerkezetek számbeli növekedése. A villanellát és a Tenorlied – a fentiekben már említett, a tánczenével kapcsolatba hozható – bizonyos típusait („Nasenlied”) egyaránt homofón szerkezet jellemzi, melyekben a melodikus szerep szoprán és tenor között megosztott, e tételek, vagy zenei szakaszok a két műfaj zenei vonásainak szintézisét mutatják. Gyakran alkalmazott kompozíciós technika Lassus Liedjeiben az olasz műfaj erős dramatikus hagyományait közvetítő fiktív félkórusok gyors váltakoztatása, a különböző szólamösszeállítású csoportok megszólaltatása a sűrű párbeszédet jeleníti meg zenei síkon.¹³²

A madrigál, a kifinomult olasz lírát megzenésítő zenei műfaj és a német Lied témakörének, nyelvrendszerének feltűnő különbségei már korábbi fejezetben említésre kerültek (lásd: „Dappfrigkeit” 25.o.), ezek a feloldhatatlan nyelvi és kulturális ellentétek nem teszik lehetővé a madrigál műfajának importálását a német nyelvű vokális zenébe. Az egyes műfajspecifikus zenei elemek azonban, akár csak a villanella esetében, beépülnek a német dalba. Az olasz műfaj kötetlen zenei formája szóalakok képi megjelenítésére (imitazione della natura), szövegértelmezésre (imitar

¹³⁰ Osthoff, 1938: 179.o

¹³¹ Zywitz: „Viersprachendruck”: 300.o.

¹³² A zenei faktúra tömbösítését, mint dramatikus eszközt a madrigál is átveszi a villanellából.

le parole) irányuló technikái sűrűn előfordulnak Lassus Lied-köteteiben. A több részes végigkomponált művek gyakori előfordulása a viszonylag kis számú, korábban tipikus strofikus formával szemben a szabad formaalakítás hangsúlyát mutatja. A strófán belüli bar-forma Stollenjének zenei ismétlése csak néhány tételben tapasztalható, kisebb nyelvtani egységek, szókapcsolatok különböző felrakású, improvizatívnak tűnő ismételtetéséből állnak össze az egyes formaszakaszok¹³³. A szavak és egyes szövegrészletek zenei ábrázolása eddig csak elvétve fordultak elő a Tenorlied műfajában, ugyanígy újdonságként hatnak bizonyos harmóniai együttállások, a dūr és moll hármashangzat sűrű váltakozása. Mindezek az elemek messze nem tükrözik a madrigál területén végbement expresszív áramlatok zenei kifejezőmódját, C. Rore kromatikus harmóniaváltásait, vagy J. de Wert radikális dramatizálását, újszerűségük a német kompozíciókban az eddigi gyakorlat archaikus jellegét bizonyítja¹³⁴.

A három világi műfaj közül, a francia chanson karakterisztikumai ismerhetők fel leginkább Lassus Liedjeiben, témaköreikben és kötött formszerkezetükben a párizsi chanson és a német Lied hasonlóságokat mutatnak¹³⁵. Lassus különböző chanson-korszakai jól szemléltetik a műfaj széles határait, mind a homofón bázisra épülő párizsi forma, mind a németalföldi motettához közelítő polifón típus megtalálható chanson-köteteiben. Mégis legtöbb műve e két különböző szerkezet, eltérő stíluselemeit ötvözi, egy harmadik chanson-típust létrehozva¹³⁶. A német nyelvű műveiben elsősorban a motívumépítkezés mintaadója a francia műfaj. Jellegzetesek a chanson-expozíciószerű nyitószakaszok, melyek akkordikus anyagát átszövik a rövid értékekből álló ritmikai kontrapunktok, vagy a motettikus chanson elemeiből merítve, néhány hangnyi terjedelmű témafejből imitációláncot alkotó tételindítások, melyek esetenként a darab során visszatérő tematikus anyagként viselkednek¹³⁷. Chanson-technikára emlékeztet az apró értékekben mozgó,

¹³³ Osthoff, 1938: 190-190.o., Boetticher, 1958: 328.o.

¹³⁴ A konvratív típusú madrigálból származó zenei elemek dominálnak Lassus Liedjeiben, Ludwig Finscher szerint a szerző olasz madrigáljaiban a műfaj érettebb, előrehaladottabb jellemzői mutatkoznak meg: Finscher: „Lied and Madrigal, 1580-1600”: 184.o.

¹³⁵ Finscher – Leopold: „Volkssprachige Gattungen”: 548.o.

¹³⁶ Zywiets: „Viersprachendruck”: 302.o.

¹³⁷ Lassus müncheni első évtizede alatt keletkezett chansontémáinak ritmikai különbségét vázolja fel Boetticher az idevágó fejezetben. A tánckaraktert idéző, jellegzetes ritmussal (daktilust követő spondeus) induló darabok mellett egyre nagyobb az aránya az olyan motettaszerű imitatív kezdésnek, ahol az imitáció anyagát képző témafejtés és fejleményei legtöbbször az egész darab motívus anyagára kiterjednek, vagy tematikus keretbe foglalják a művet: *Mon coeur ravi d'amour* (1564, Lasso W. Bd. 14.: 22. o.), *Fuyons tous* (1564, Lasso W. Bd. 12.: 80. o.), *Et d'on vene vous* (1564, Lasso W. Bd. 14.:

szillabikus deklamáció – bár ez az attitűd a villanellánál is érvényes –, a rövid szövegegységek imitatív ismételtetése, a kompozíción belül az egyes szövegszakaszokhoz kapcsolódó különböző kompozíciós technikák változtatása, amely eddig elképzelhetetlen volt a német műfajban¹³⁸.

A korábbi német gyűjteményekben található szövegek zenei feldolgozása és ugyanezen szövegek lassusi zenei megoldásai közötti eltérés szemlélteti legjobban a hagyományos technika és a különböző stílusok találkozásából összeállt komponálási mód különbségeit. Az 1567-es kötet ilyen előzményekkel bíró darabjai: *Im Mayen, Fraw, Fraw, Tritt auf, Vor Zeiten, Ist keiner hie*¹³⁹.

Az *Im Mayen* dalban¹⁴⁰ a népies nyelvrétegből származó szöveg megzenésítésében a chanson és a villanella sajátosságai dominálnak¹⁴¹. A kezdés homofón szerkezetét fellazító rövid, élénk ritmikájú, ellenpontoszerű motívumok a mű során elsimulnak, a szoprán és az azonos ritmikában mozgó másik négy szólam kontrasztjára korlátozódnak, a darab végén azonban az egyszerűbb fakturát ismét egy bonyolultabb szerkezet váltja fel, Lassus sűrű imitációlánccal zárja a művet¹⁴². A szillabikus szövegkezelés csak két alkalommal, mindkétyszer a szoprán szólamban oldódik fel egy rövid melizmában, a mű ritmikai szempontból rövid értékekben mozgó, rugalmas, chanson-szerű zenei anyagot képez.

A chanson-expozíció hasonló alkalmazását mutatja a *Tritt auf* tétel¹⁴³, a ritmikai aprózottság, az egyszerű akkordikus vázat átszövő, egymást követő, lendületes motívumindítások a mű kezdetén¹⁴⁴. A chanson-jellegzetesség mellett, már ugyanezen ütemekben érvényesül a madrigál szófestése, szövegábrázolása is, a mássalhangzó-torlódás („tritt auff”) hangzasképét, és egyben a szöveg jelentéstartalmát is remekül szimbolizálja a jambikus lüktetésű, sűrű szólambeépítés technikája. A tartalom-megjelenítés szintén hatásos eszközökkel

68. o.), *Si froid* (1564, Lasso W. Bd. 12.: 96.o.), *Soyoons joyeux* (1564, Lasso W. Bd. 12.: 20. o.), utóbbi két darabban a kezdő téma tükörfordításban jelenik meg a zárórészben. Ez a típus az uralkodó az 1565 körül keletkezett Lassus chansonokban. A motettikus elemek hangsúlya a madrigál stíluselemeivel összefonódva továbbél a műfaj csúcsát elérő Ronsard-ciklusban (1571). Boetticher, 1958: 266-301.o

¹³⁸ Osthoff, 1938: 172-174.o.

¹³⁹ Boetticher, 1958: 327.o.

¹⁴⁰ Lasso W. Bd. 18.: 24.o.

¹⁴¹ Osthoff, 1938: 182.o.

¹⁴² Motívumszerkezetben és a faktúra kezelésében feltűnő a hasonlóság a *Je ne veux plus* (1565, Lasso W. Bd. 14.: 88.o.) chanson és a tárgyalt Lied záró szakasza között.

¹⁴³ Lasso W. Bd.18.: 35.o.

¹⁴⁴ Osthoff, 1938: 188-189.o., Boetticher, 1958: 327.o.

Hasonló ritmikai alakokat mutat az *Au feu, venez moi* (1564, Lasso W. Bd. 14.: 92.o.) chanson indulása.

történik a „stand auf” felszólítás esetében, a darabot nyitó motívum ritmikája a magas szólamok és a basszus kvart és kvint ugrásaival kombinálva felelgető tömbökbe rendeződik. A határozott felszólítások kontrasztjaként a meglepetés erejével hat a „heimlich schleichen” szókapcsolat és annak zenei szemléltetése: tiszta homofónia, a megelőző ütemekben elhangzott záradék G-mixolíd hangnemét a kvintkörön negatív irányba fordítva, F-dúr, majd egy mélyebb regiszterben B-dúr harmónián ismétlődik a szöveg. Itt a zenei hatás a cselekmény fordulatainak pontos leképzése: a hölgy váratlan engedékenysége meglepi az utána vágyakozó férfit, a homofóniát követő zárlat pillanatnyi statikus jelleget teremt. A következő ütemben azonban a tette kész férfi szájából hangzik el ugyanez a kifejezés, most egész más zenei környezetbe ültetve. Az imitációelvet követő szólammozgás, a tercig felkapaszkodó, majd szekundot visszahajló, lépegető motívumok ismételtetése egy-egy szólamon belül, a cselekvés képét és a fokozott érzelmi aktivitást ábrázolják.

A chanson-kezdeteket idéző megoldások további példája tapasztalható a *Fröhlich zu sein* tételben¹⁴⁵. A művön belüli változatos szerkesztési mód és a madrigálistílusból kölcsönzött merészebb harmónia-használat a szövegkifejezés szolgálatába állítva a második rész „Nacht” és „Morgen” ellentétének bemutatásában jelenik meg. Az éj fogalomhoz tartozó, hosszú értékekre váltó akkordikus felület a mozdulatlanságot érzékelteti, míg a virradat ábrázolása a zenei anyagban élénkületet hoz, sűrű imitáció formájában. A zene felrakásában és mozgásában keletkezett kontraszt továbbfokozódik a szavaknak megfelelő mély – F-dúr, és ezt megelőzően egy késleltetett akkordban megszólaló g-re épülő szeptim akkord –, és a darabot záró magas (D-dúr és Á-dúr) harmóniák alkalmazásával¹⁴⁶.

A madrigalizmus deklamatív törekvései az első Lied-kötet majdnem mindegyik darabjában felbukkannak. Az *Ist keiner hie, der spricht zu mir*¹⁴⁷ imitációba rendeződő magányos szólamindításai viszonylagos homofón tömbökké alakulnak a „guter gesell” kifejezés megjelenítésére. A *Fraw, ich bin euch von herten hold*¹⁴⁸ dalban az „o, mein” szókapcsolatot sóhajmotívumok ismételtetésével értelmezi a szerző. A kocsmadalokban gyakran szerepelnek a szomjoltásra buzdító kifejezések tömbökbe rendezett, felelgető alakjai: így a „frisch auf” szünni nem

¹⁴⁵ Lasso W. Bd.18.: 38.o.

¹⁴⁶ Joachim Burgmeister: *Musica poetica* (1606) értekezésében a szövegtartalom kifejezése érdekében a szabályos kadencia-képzéstől eltérő esetet Lassus: *Fröhlich zu sein* művével illusztrálja. Osthoff, 1938: 195.o.

¹⁴⁷ Lasso W. Bd. 18.: 8.o.

¹⁴⁸ Lasso W. Bd. 18.: 31.o.

akaró ismétlése a *Der Wein, der schmeckt mir also wol*¹⁴⁹ darabban. A régi német epikus műfaj a Schwank keretei közé sorolható az *Im lant zu Wirtemberg*¹⁵⁰ szatirikus történet, amelynek második részében Lassus a villanellára jellemző módon, ironikus élel alkalmaz zenei-retorikus figurákat, a „grosse klag” szókapcsolat melléknevének megjelenítése élesen kiugrik zenei környezetéből, a szillabikus szövegkezelés mindhárom szólamban hirtelen kétütemnyi melizmára vált. Ugyanennek a műnek a harmadik részében a „lachen” ige nyolcad értékekben mozgó melizma-vonulata szintén a szófestés eszközei közé tartozik, a rövid frázis ismétlése a magas regiszterben – egy oktávval feljebb –, a madrigál-stílus echo-technikáját mutatja be. Faktúrájában és a beszédszerűségében is közel áll a vallásos madrigál¹⁵¹¹⁵² műfajához a *Wie lang, o, Gott in meiner Not*¹⁵³ vallásos dal, amely zenei formáját tekintve egyedülálló a kötetben¹⁵⁴, a zeneileg két részben megkomponált mű mindegyik részéhez három-három strófa tartozik.

Az 1572-es kötet több világi tételének szövegelőzménye megtalálható a korábbi Forster és Ott által kiadott gyűjteményekben. Az *Ein Meidlein, Es jagt ein Jeger, Nur nerrisch seyn, Ich weiss ein hübsches Frauelein*¹⁵⁵ Lassust megelőzően húsz, harminc, ötven évvel megjelent formái, az előző kötet világi dalaihoz hasonlóan, más komponálási elvek alapján készültek. A szerző chanson-stílusa itt is felfedezhető a szillabikus szövegalkalmazásban, a tételeket nyitó rövid motívumok egymást követő ismételtetésében a *Nur nerrisch seyn, Ein Meidlein* vagy az *Einmal ging ich* esetében. Az imitativ kezdés és az alapjában homofón anyag fellazítása élénk ritmikai kontrapunkttal egyaránt megtalálható a nyitószakaszokban. A tematikus keretbe foglalt chansonok motetta műfajából átemelt szerkesztésmódja (lásd: 135. láb.) egy-egy esetben határozottan észlelhető az 1572-es kötet világi témájú tételeiben.¹⁵⁶ Hangsúlyos különbség az első dalkötettel szemben, hogy az

¹⁴⁹ Lassus W. Bd. 18.: 11.o.

¹⁵⁰ Lassus W. Bd. 18.: 19.o.

¹⁵¹ Lassus már római tartózkodása alatt kapcsolatba került a számára zenei mintákkal szolgáló G. Animucciával, az új műfaj jelentős képviselőjével. Animuccia mellett L. Tansillo szövegei voltak erős hatással a fiatal komponistára (utolsó madrigálsorozata is Tansillo szövegére készült.) Lassus 1560-as években komponált vallásos madrigáljai e római hatást mutatják. Boetticher, 1958.: 307-309.o.

¹⁵² Osthoff, 1938: 196.o.

¹⁵³ Lassus W. Bd. 18.: 27.o.

¹⁵⁴ Formai analógia a korábban említett *Ich sprich* (1576).

¹⁵⁵ Boetticher, 1958: 421-423.o.

¹⁵⁶ Boetticher, 1958: 422-423.o.

indító motívum itt a művek végén is megjelenik. Az *Es jagt ein Jeger*¹⁵⁷ szólampáronként kvintkánonban kezdő frázisának aprózott ritmikájú, ereszkedő skálamotívuma a dal végén kisebb variációval minden szólamban megismétlődik. A virtuóz motetta kánontechnikája, a dramatikus tagolást követő szólamtömbök változtatása ebben a dalban éppúgy Lassus zeneszerzői eszköztárába tartozik, mint a chansonjaiban alkalmazott sűrű, imitatív felelgetésre épülő szakaszok. A komponálási technika a szóalakok és a szövegtartalom zenei megjelenítéséhez igazodik, a vadúzás ábrázolása az egymást kergető szólamokkal, a vadászkürt tercmenetben mozgó trilláinak utánzása a „blasen” melizmáiban, a „springen” ige szemléltetése a szólamok kvart- és kvintugrásaival. Lassus kompozíciójának szövegi mintát kínáló Senfl mű¹⁵⁸ zenei elemei is megjelennek a későbbi feldolgozásban, a két darab nyitóképe feltűnő hasonlóságot mutat. Senfl kompozíciója ugyancsak két szólam egymást követő imitációjával indul, a virtuóztatást, élénk tempót a ritmikai aprózás helyett itt a hármas metrum biztosítja. A szöveg és zene egymásra hatása Senfl feldolgozásában is világosan érzékelhető, a további strófák tartalmi különbségei miatt azonban a valós szöveg-zene kapcsolat csak az első strófára korlátozódik¹⁵⁹.

A kötet *Nur nerrisch seyn*¹⁶⁰ darabja a lassusi ars poetica jellemző példája. A mű felépítésében az egyes technikák dinamikus változtatása, az ismétlődő szókapcsolatok ötletgazdag zenei variációja, a lendületes, lüktető ritmikai megoldások a szerző impulzív karakterét bizonyítják. Az első motívum súlyos és súlytalan indításának játéka, a skála különböző fokain beléptetett szólamok – az első két ütem nyitóhangjai: g, b, d, f, á, c – a címszó jelentéstartalmát közvetítik¹⁶¹¹⁶². A „Wein ist mein Frewd” szinkópaláncaival ábrázolt, ittas embert jellemző bizonytalan járásával, dadogó beszédével, a „wein gibt mir mut und frischt das blut” ritmikai aktivitásával a madrigál szöveg-zene kapcsolatának állandó fenntartására törekszik a

¹⁵⁷ Lasso W. Bd.18.: 88.o.

¹⁵⁸ Eitner: Pub. Bd.1: 24.o.

¹⁵⁹ A vadúzás képe mögött a német zenében más tartalom is meghúzódik, a vadászat gyakran az erotika szimbóluma. Lásd: Messmer: *ALTDT.Liedkomposition*: 164.o. Lassus darabjának virtuóztatása, a mű során a különböző zenei szerkezetek alkalmazása, a faktúra gyors átrendeződése utal a cselekvés intenzív érzelmi felhangjára.

¹⁶⁰ Lasso W. Bd. 18.: 62.o.

¹⁶¹ A „narren” ige, és nyelvtani származékainak zenei ábrázolása Lassus műveiben rendkívül változatos, v.ö.: a tárgyalt tétel: 12.ü., további példák: *Ich weiss mir ein meidlein* (1583, Lasso W. Bd. 20.: 28.o.), *Die Fasnacht ist ein schöne Zeit* (1567, Lasso W. Bd. 18.: 6.o.)

¹⁶² A Lassust megelőzően, ugyanerre a szövegre készült Sixtus Dietrich kompozíció zenei megoldásai jóval színtelenebbek. V.ö.: Osthoff, 1938: 185.o.

szerző, ugyanakkor a mű egészére vonatkozó chanson-stílust jellemző pezsgő ritmusvilágot már a kottakép is elárulja. Az egyes műfajok különböző irányultságainak briliáns ötvözete Lassus kompozíciója, amely egyben előrevetíti a 16-17. század fordulóján a Lied műfajában alkotó német komponisták hasonló törekvéseit.

A műfaj hagyományai és a vele összeolvadó más stiláris sajátosságok jelentkeznek az *Ein Meidlein zu dem Brunnen gieng*¹⁶³ műben. A bar-forma egyenként 8+7 szótagos Stollenjei a darab mindkét részében azonos zenei anyagra pülnek (1-6.ü., 7-12.ü.) A zenei forma a német Lied tradícióját követi, míg a zenei matéria alakítását a sokszor említett chanson-szerű, aprózott ritmika hatja át.

A kötetbe tartozó további két mű esetében érdemes megvizsgálni a szövegszerkezet és a zenei forma kapcsolatát. Az *Einmal ging ich spatzieren*¹⁶⁴ nem szerepel korábbi gyűjteményekben, a szerelmes történetet elbeszélő négy versszakos költemény végigkomponált formában jelenik meg Lassusnál. A zenei szerkezet ismét a szövegtartalom megjelenítését segíti, az első és negyedik rész zenei megfogalmazásában a történet kibontásának és lekerekítésének epikus jellegét hangsúlyozva rövidebb értékekből álló, kontrapunktikus-imitatív elemek dominálnak, míg a középső versszakok mérsékelt ritmikai mozgással és időnként képszerű zenei elemekkel – a harmadik részben, az „umbfangen” zenei körülírása a tenor szólam másfél ütemnyi, oktáv ambitust érintő melizmájával – szerelmi vallomást ábrázoló, líraibb karaktert formáznak.

Laza tematikus kapcsolatban áll az *Ich hab dich lieb*¹⁶⁵ az előző művel, a szerelmes dalok csoportjába tartozó, sikamlós történetet nem gyakori Lassus Liedjeiben¹⁶⁶, ellentétben chansonjaival. A mű az új kompozíciós eljárás és a középkori forma sajátos találkozását mutatja. A strofikus szövegre Lassus végigkomponált formát alkalmaz, a két részes műben, részenként háromszor visszatérő refrénszerkezet szokatlan a német daltípusban, a szerkezet a középkori rondó-formára emlékeztet. A 8, 8 és 24 (3x8) szótagból álló strófasorok sűrű imitácóból építkező, változatos zenei anyagát tagolja a kontrapunktikus elemekkel átszőtt, a darab során hatszor felhangzó refrén.

¹⁶³ Lasso W. Bd. 18.: 82.o.

¹⁶⁴ Lasso W. Bd. 18.: 98.o.

¹⁶⁵ Lasso W. Bd. 18.: 93.o.

¹⁶⁶ Sandberger: „Vorwort”: XIII.o.

A harmadik 1576-ban kiadott gyűjtemény előszavában közölt zeneszerzői szándék, a német ízléshez, stílushoz igazodás Lassus részéről a kötet 11 darabját vizsgálva mindenképp igazolható. A kötet darabjainak tematikáját tekintve a szemlélődő, reflektáló dalok dominanciája¹⁶⁷ érzékelhető, a két előző gyűjtemény más, könnyedebb témákkal foglalkozó dalaiban gyakran feltűnt chanson-, villanella- és madrigálemek itt valamelyest visszaszorulnak, a tételszerkesztés elvei több esetben rokonságot mutatnak Senfl világi kórustételeivel¹⁶⁸. A chanson pulzáló ritmusvilága helyett, a második kötet vallásos dalaiban alkalmazott, szélesebb értékekben mozgó, imitatív szólamkezelés a művek nyitásában túlsúlyba kerül a tördelt homofóniával szemben, a művek felépítésében a szerző motettastílusának további elemei is érzékelhetőek. A francia és az olasz világi műfajok jellemzői egy-egy tételben megjelennek, de korántsem annyira következetesen és tipikusan, mint az első két gyűjtemény bizonyos témakörhöz társított zeneszerzői technikái (ívónóták, szerelmes dalok).

A reflektáló dalok közé tartozó *Welt, gelt*¹⁶⁹ három részes zenei formájának a részeket ugyanazon szövegi és zenei elem variálásával indító technikája a motettaszerkesztésben gyakori tematikus egységesítést alkalmazza. A zenei anyag alakítása az egyes szakaszokon belül közeli rokonságot mutat Senfl művével¹⁷⁰. A tartalmi besorolás szerint rokon *Gott nimbt*¹⁷¹ szintén az egyházi műfaj eszköztárából merít. Az előző kompozícióhoz képest igen rövid terjedelmű tétel zenei építkezésében azonban változatosabb, tömörszerű, statikus nyitóakkordjai éles kontrasztot képeznek a végső zárlatot megelőző, a tenor kivételével mind a négy szólamra kiterjesztett, apró ritmikai értékekből álló melizmatikus anyaggal. A befejezésben tapasztalható ünnepélyes hangvétel teljesen idegen a Lied világi szférájában, Lassus dalgyűjteményeiben is egyedi jelenség. A *Der Welte Pracht*¹⁷² mozgékony ritmusalakzataival és változatos szólamfelrakásával kevésbé emlékeztet a tárgyalt témakör kompozícióinak német hagyományokat és motetta-stílust követő szerkesztésére. Minden bizonnyal a szövegtartalom inspirálta a díszesebb,

¹⁶⁷ A harmadik kötettől kezdve az egyes gyűjteményekben egyre inkább nő azoknak a daloknak az aránya, amelyek az egyén szociális problémáival foglalkoznak. A hét dalkötet műveinek tematikus csoportosításában a szerelmi témájú és kocsmadalokat megelőzve ezek, a reflektáló jellegű művek fordulnak elő legnagyobb arányban. Sandberger: „Vorwort”: XIII.o.

¹⁶⁸ Boetticher, 1958: 513.o.

¹⁶⁹ Lasso W. Bd. 18.: 117.o.

¹⁷⁰ Boetticher, 1958: 513.o.

¹⁷¹ Lasso W. Bd. 18.: 130.o.

¹⁷² Lasso W. Bd. 18.: 147.o.

mozgékonyabb, összetettebb faktúrát. Már a mű első ütemeiben tetten érhető a madrigalizmus szófestése a „hoch geacht” szókapcsolat kvart, kvint, sőt a tenorban oktáv hangköz ugrásával történő ábrázolásában. A kompozíció utolsó szakaszában a „gib her” rövid motívumának szűnni nem akaró ismétlésével a szerző – csak a tenorban tizenhétyszer hangzik fel – a chanson-világ eszköztárából merít. Az előző kötetek kocsmadalainak a villanella-stílust is magába olvasztó zenei formálása¹⁷³ jelenik meg a *So trincken wir alle*¹⁷⁴ tételben. A szólamokat tömbökben egyesített, szillabikus szövegkezelést alkalmazó zenei szerkezetből élesen kiugrik a madrigál tipikus ritmusképleteivel alakított melizma a „dürste” ige zenei alakjában, a szövegtartalom egyszerűbb, mesterkéeltség nélküli közvetítésében a szenvedély zenei megtestesítése a madrigalizmus eszközhasználatával, a villanella parodisztikus jellegét erősíti.

A tárgyalt gyűjteményben a szerző zenei kifejezőmódja visszafogottabb, a chanson felszíni csillogását, lendületét a ritmikai kiegyensúlyozottság visszaállításával mérsékli a komponista. A madrigál deklamatív hajlama, a szófestés ritmikai és harmóniai síkon jelenik meg a darabokban, mint a *Mit Lust teht ich aussreiten*¹⁷⁵ nyitásában a „durch” szó skálázó negyedértékekből szőtt melizmája, vagy az *Ich armer mann*¹⁷⁶ dalban a „Hader” értelmét ábrázoló tipikus madrigál-ritmikából alakított, a szólamok imitálásában kibontott dallamív¹⁷⁷. A fentebb megfogalmazott témaspecifikus jellegzetességek, mint a szerelmi dalok felfokozott érzelmi tartalmának kifejezése a különböző zenei technikák gyors váltogatásával, a gyűjtemény e témakörhöz tartozó két darabjában (*Mit Lust teht ich aussreiten*, *Fröhlich und frei*), nem tapasztalhatóak.

A hagyományos cantus firmus elv és a strofikus forma végigkomponáltsága, mint a zenei struktúra- és formaképzés szokásos és újszerű technikája találkozik a *Mein fraw, Hilgart*¹⁷⁸ dalban. A kompozíció érdekessége, hogy sem a tenorban végigvezetett dallam, sem annak szövegi előzményei nem bizonyíthatók a korábbi kiadványokban¹⁷⁹. A zenei anyag kezelése az egyes részekben belül inkább a szerző érett stílusához közelít, így a korábbiakban közölt feltevés – a gyűjteményt záró két

¹⁷³ Boetticher szerint ez a darab közel áll Regnart villanella-típusához. Boetticher, 1958.: 515.o. Regnart-villanellák jellemző: 66.o.

¹⁷⁴ Lasso W. Bd. 18.: 145.o.

¹⁷⁵ Lasso W. Bd. 18.: 124.o.

¹⁷⁶ Lasso W. Bd. 18.: 113.o.

¹⁷⁷ Boetticher, 1958: 513.o.

¹⁷⁸ Lasso W. Bd.18.: 132.o.

¹⁷⁹ Osthoff, 1938: 161.o.

darab korábbi keletkezése és utólagos beillesztése a kötet darabjai közé – ebben az esetben kevésbé feltételezhető.

A három dalkötet tételeit áttekintve és összehasonlítva azokat az egy évszázad alatt keletkezett Tenorlied-repertoárral, Lassus Lied-stílusának sajátosságai élesen kirajzolódnak. A század első feléből származó gyűjtemények dalainak szövegi mintáit követő és az azonosítatlan szövegi forrásból merítő Lassus-tételek zenei felépítését a szólamok szerves együttthaladása, állandó egymásra hangolása határozza meg. Lassus változatos zenei materiát hoz létre, a motívum-ismétlésre, -fejlesztésre alapozott struktúra szabadabb formálást tesz lehetővé, a Tenorliedre jellemző strofikus szerkezet és a strófán belüli bar-forma zenei leképzése háttérbe szorul, elsősorban a szöveg tartalmi vonatkozásai kerülnek a formaképzés középpontjába, tartalmilag összetartozó kisebb-nagyobb egységek alkotják az egymásba illesztett, vagy lazán kapcsolódó zenei szakaszokat. A három gyűjtemény közül az első kötet (1567) kompozícióiban jelennek meg legélesebben a Tenorlieddel össze nem egyeztethető idegen világi műfajokból átvett sajátosságok. A további két kötet a német Lied-hagyomány, Lassus motetta-stílusa és az egyéb világi műfajok harmonikusabb ötvözetét mutatja.

1.3.4. Visszatérés a négyszólamúsághoz az 1573¹⁸⁰-as és 1583¹⁸¹-as dalgyűjteményben

Lassus első, 1567-ben kiadott német nyelvű dalgyűjteménye, amely egységesen ötszólamú tételeiben az olasz és francia világi műfajok stíluselemeit és a német dal tradícióját ötvözi, mindenképpen éles fordulópont a német Lied történetében. A bajor hercegeknek ajánlott további két kötet az ötszólamúságot megtartva és többnyire az új kompozíciós elvekhez igazodva az első kötet folytatásának tekinthető.

A sorozat harmadik, 1576-os kötetét időben megelőzve, de funkcióját, célját tekintve más szempontok alapján csoportosított művek megjelentetését vállalja az 1573-ban nyomtatott négynyelvű dalgyűjtemény. Az ausburgi Fugger-testvéreknek ajánlott kötet Lassus részéről talán egyfajta szellemi honorárium, köszönet a zeneszerző

¹⁸⁰ O. di Lasso: *Sechs Teutsche Lieder mit vier, sampt einem Dialogo mit 8 stimmen*, Lasso W. Bd. 20.: 45-58.o

¹⁸¹ O. di Lasso: *Newe Teutsche Lieder/ Geistlich und Weltlich/ mit vier stimmen*, Lasso W. Bd. 20.: 42.o.

karrierjét egyengető Fugger-ház felé¹⁸², ezen kívül a Fuggerek rendkívüli nyelvi, irodalmi és zenei műveltségét dokumentálja¹⁸³. Lassus joggal remélte, hogy a latin, olasz, és francia nyelvű, különböző műfajok értő befogadása által, az ezekkel egy kötetben megjelent, német nyelvű dalainak újításait is méltányolják a művelt kereskedők, hiszen csak azok tudják értékelni a változásokat, akik a zenei közeg eredeti jellegzetességeivel is tisztában vannak¹⁸⁴.

A gyűjtemény latin, francia, olasz és német tételei, a nyolcszólamú dialógusok kivételével négy szólamra íródtak. Ez esetben az előző Lied-kötetekhez képest a szólamszám csökkentése nem feltétlen visszafordulást jelent a Tenorlied hagyományos négyszólamú szerkesztéséhez, sokkal inkább a műfajok egymáshoz való közelítése a zeneszerző szándéka¹⁸⁵. A hat német tétel a könnyedebb témákból merít, vallásos dal nem szerepel a kötetben, három tréfás szövegű kompozíció (*Ein Esel und ein Nußbawmholtz, Es thut sich als verkehren, Wem soll man jetzund*) és a két szerelmes dal (*Annalein, du singst fein, Auß gutem grund*) után a négyszólamúságot a „Libadal” zárja (*Audite nova! Der Baur vom Eselßkirchen*), a mártonnapi mulatságokat felidéző téma régóta szerepel a német Lied-repertoárban¹⁸⁶. Az előző kötetek dalainak összehasonlításában ezek a tételek rövidebbek, Lassus csak egy versszakot zenésít meg, cantus firmus-típusú szerkesztés nem szerepel a kötetben.

Az ivónóták közé sorolható *Audite nova*¹⁸⁷ latin nyelvű invokációja élesen kiugrik a német nyelvű környezetből. A szöveg jelentése és az imitativ anyag archaizáló motettastílusa közötti paradoxon az irónia eszköze, a néhány ütemes latin bevezető után a történetet bemutató német nyelvű szöveg szillabikus kezelése, homofón környezetbe helyezése, a prólóban történt közlés szerint, újszerűen hat¹⁸⁸. Az előző kötetek ivónótáinak villanella-stílusra utaló zenei elemei ebben az esetben a darab egészében érvényesülnek, a mű elején a fennkölt stílus paródiája, majd a teljes

¹⁸² Johann Jacob Fugger támogatásával jelent meg 1556-ban, Antwerpenben Lassus első motetta-gyűjteménye, és a müncheni hercegi udvarban zenei intendásként működő J. Fugger ajánlásával került a komponista az udvari zenészi posztra: Zywiets: „Viersprachenbuch”: 297.o.

¹⁸³ Számos zenei kézirat és nyomtatott kiadású mű állt a Fuggerek tulajdonában, több, mint hetven madrigál, és néhány 1566-os nyomtatású villanella is: Finscher: „Lied and Madrigal, 1580-1600”: 185.o.

¹⁸⁴ Zywiets: „Viersprachenbuch”: 300. o.

¹⁸⁵ A kötet elemzőinek véleménye ebben kérdésben egybehangzó: Bruns: Diss. 2006.: 136.o. Zywiets: „Viersprachenbuch”: 306.o.

¹⁸⁶ Mondsee-Wiener Liederhandschrift-ben is megjelenik a téma: Zywiets: „Viersprachenbuch”: 304.o.

¹⁸⁷ Lasso W. Bd. 20.: 51.o.

¹⁸⁸ Zywiets: „Viersprachenbuch”: 306.o.

homofónia, a két rövid melizma kivételével szillabikus szövegkezelés és rövid szövegegységeket ismétlő szólamok.

A német nyelvű műveket a nyolcszólamú *Dialog* zárja, amely új műfaj a német nyelvterületen, néhány évtized múlva a protestáns egyházzene fontos műfaja lesz.

Tíz évvel a négynyelvű kötet nyomtatása után, 1583-ban újabb négyszólamú gyűjtemény jelenik meg Lassus német nyelvű kompozícióival. Az ajánlás Albert bajor herceg unokájának, Maximiliamnak, a pfalzi választófejedelemnek szól.

A témaválasztást vizsgálva szembevetendő, hogy a művek többsége vallásos szövegű, a tizenegy kompozícióból az első hét tartozik ebbe a csoportba. Valószínű, hogy a kiadás événél jóval korábban keletkeztek¹⁸⁹, stílusukban, terjedelmükben az 1576-os kötet kompozícióihoz közelítenek, a szemlélődő típusú költemények és a vallásos tematika gondolati rokonsága is erre utal. A vallásos tételek számbeli fölényét figyelembe véve különös, hogy épp e kötet műveiben fedezhető fel szoros kapcsolat az időközben német nyelven is megjelent villanella-műfajú kompozíciókkal.

Az olasz műfaj bevezetése a német zenébe Jacob Regnart nevéhez fűződik, 1574-ben kiadott háromszólamú dalai¹⁹⁰ – német nyelvterületen elsőként – az olasz műfaj strófa- és rímszerkezetét követik, zenei formájukban is a villanella általában három részes formáját mintázzák. A műfaj német nyelvű adaptációja igen nagy népszerűsége tett szert¹⁹¹. Regnart műveinek hatása alól Lassus sem vonja ki magát, 1580 elején keltezett levelében elismerőleg nyilatkozik a zeneszerzőről¹⁹².

Az 1583-as dalkötet szólamszám-alakításában minden bizonnyal a Regnart által népszerűsített villanella-műfajnak nagy szerepe volt, az előző kötettil stílári rokonságot mutató művek szólamszám-csökkentése más indokkal nem magyarázható, Lassus a négyszólamúsággal egyben saját, nápolyi időszaka alatt keletkezett villanelláinak szerkesztésére utal. A korábbi kötetekben tapasztaltakkal ellentétben, a dalok tematikájától függetlenül, a komponálás módját tekintve az 1583-as gyűjtemény egészében jelen vannak a villanella zenei elemei. A legjelentősebb változás azonban, a villanella strófamodell alkalmazása, amely Lassus

¹⁸⁹ 1576-1578 között. Boetticher, 1958: 512.o.

¹⁹⁰ *Kurtzweilige deutsche Lieder zu dreyen Stimmen. Nach art der Neapolitanen oder Welschen Villanellen.* 1574. Eitner: Pub. Bd. 19.

¹⁹¹ A keresletnek megfelelően, Regnart gyűjteménye a következő tíz évben kilenc kiadást ért meg. Osthoff, 1938: 202.o.

¹⁹² Boetticher, 1958: 514.o.

német nyelvű kompozícióiban eddig nem fordult elő¹⁹³, Regnart közvetítő szerepe ebben nem kétséges. A kötet legterjedelmesebb kompozíciója, a tizenkét versszakot tizenkét zenei részben bemutató *Die Gnad kombt oben her*¹⁹⁴ vallásos mű, melyben 6-7 szótagos verssorokból áll össze a hat soros strófa, sorpáronként más-más rímvégződéssel. Minden versszakban az utolsó sorpár refrénként visszatér. A versszak-építkezést tekintve a Lassus-kompozíció mintaadója Regnart: *Venus, du und dein kind*¹⁹⁵ villanellája, a két mű összehasonlítása további analógiákat is kínál az elemző számára: a Lassus mű első és hatodik részének refrénjében, a tenor szólamban a Regnart-kompozíció refréndallama jelenik meg, amely ritmusában, és dallamában sem tér el a világi mű szoprándallamától¹⁹⁶. A Regnart mű kontrafactum-változatai a következő évtizedekben más zeneszerzők, számos kompozíciójában feltűnnek¹⁹⁷.

Lassus korábbi dalgyűjteményei azt bizonyították, hogy a modernebb zenei gondolkodás és a tradicionális zenei és nyelvi közeg egymás mellett is életképes, különbségük épp azáltal érzékelhető, hogy az új zenei eljárások az ugyanarra a szövegre, hagyományos zenei technikákkal készült művekkel összevethetők. A műfaj sikeres adaptációja következtében az eddig alkalmazott elv, amely kizárta a német nyelvtől idegen formák megzenésítését, a fent tárgyalt zenemű esetében nem érvényes. A szerző 1583-as kötetet követő, két további gyűjteményében nem tesz újabb kísérletet a német nyelvtől idegen versformák megzenésítésére, így a *Venus* kontrafactum alkalmi jelenség, nem változtatta meg döntően Lassus zenei gondolkodását.

A különbség a két zeneszerző változásokat indukáló felfogása közt jelentős, kiinduló pontjuk eltérő. Lassus innovatív tevékenysége a német dalban kizárólag zenei síkon zajlik, nincs szüksége idegen szövegmintákra zenei fantáziája kibontakoztatásához. Ezzel ellentétben, Regnart annak a német zeneszerzői

¹⁹³ Az egyetlen idegennyelvű átvétel, a *Susanne un jour* francia chansonból lefordított *Susanna frumm* (1576) zenei szerkezete a hagyományos Tenorlied-elvet követi, szemben az 1583-as gyűjtemény kompozíciójával. A két idegennyelvű átvétel (chanson és villanella) időben igen közel esik egymáshoz.

¹⁹⁴ Lasso W. Bd. 20.: 4.o.

¹⁹⁵ Eitner: Pub. Bd. 19.: Nr.8.

¹⁹⁶ A tenor és szoprán szólam összehasonlítása kottapéldákkal: Osthoff, 1938: 203.o.

¹⁹⁷ Vulpius, Schein, és másfél évszázaddal később J. S. Bach művében is megjelenik vallásos kontrafactumként: Osthoff, 1938: 376.o.

generációnak a képviselője, amely az olasz költészet tartalmi és formai elemeire alapozza zeneszerzési újításait.¹⁹⁸

Az előbbi állítás nyomán, Lassus hagyományokhoz kötődő zenei gondolkodását igazolja a *Christ ist erstanden*¹⁹⁹ középkori, húsvéti népének feldolgozása a tárgyalt kötet élén. A gyűjtemény egyetlen cantus firmus-típusú tételében, a szokásostól eltérően, a tenor helyett a basszus szólam szólaltatja meg a vezérdallamot. A példa nem egyedülálló az irodalomban, a Rhau által összeállított 1544-es gyűjteményben Arnold von Bruck²⁰⁰, Thomas Stolzer²⁰¹. és Stephan Mahu²⁰² feldolgozásaiban is a legmélyebb szólamban van a cantus firmus²⁰³. A Lassus mű zenei formálása azonban bizonyos tekintetben eltér az elődök műveitől, a zenei szövet mozgalmasságával, a töltőszólamok szabad, dallamosságra törekvő formálásával (liedhaft) a szerző a Lied-jelleget hangsúlyozza.

Az 1573-as és a tíz évvel későbbi kötet német dalai csak a kiadás évét tekintve esnek távolabb egymástól, komponálási stílusuk a villanella műfaj egyre erősödő befolyását bizonyítja. Az 1583-as kötet többségében vallásos szövegei előrevetítik az utolsó két német nyelvű dalgyűjteményben tapasztalható tematizációs irányultságot, amely a mester érett stílusát – nem csak a német nyelvű művek csoportjában – jellemzi, elfordulást a világi témájú szövegektől a vallásos szféra irányába.

1.3.5. Az utolsó két ciklus – 1588²⁰⁴, 1590²⁰⁵ – három és hatszólamú kompozíciói

Az 1570-es években a német zeneszerzők körében elindul, és néhány évtizeden belül egyre nagyobb teret hódít az a modernizációs folyamat, amely a külföldi műfajok importálásával próbál egyre szélesebb publikumot szerezni saját kompozíciói számára. A fentiekben tárgyalt J. Regnart villanellái divatot teremtettek, a műfaj határain túllépve a villanella-stílusú kompozíciók mellett, a következő évtizedekben

¹⁹⁸ Zywiec: „Viersprachenbuch”: 307.o.

¹⁹⁹ Lasso W. Bd. 20.: 3.o.

²⁰⁰ DDT 34. Bd.: 23.o. Prima pars.

²⁰¹ DDT 34. Bd.: 26.o.

²⁰² DDT 34. Bd.: 31.o.

²⁰³ Osthoff, 1938: 150.o.

²⁰⁴ Orlando di Lasso: *Teutsche Cristliche Psalmen mit Dreyen Stimmen 1588*. Lasso W. Bd. 20.: 61-80.o.

²⁰⁵ Orlando di Lasso: *Newe Teutsche unnd Frantzösische Gesänge mit sechs Stimmen 1590*. Csak a német nyelvű kompozíciók: Lasso W. Bd. 20.: 83.o.

már a villanella és a madrigál közti átmenetet képviselő műfaj²⁰⁶, a canzona elnevezés is megjelenik az új gyűjtemények alcímében.

Az előző fejezetben említettek alapján, Lassus 1588-ban és 1590-ben kiadott dalköteteinek anyaga nem ad teret az újabb, műfajutánczatot teremtő kísérleteknek. Zenei tevékenysége továbbra is a tradíciókra épülő újításra irányul. Az 1588-ban megjelent kötet Lassus és fia, Rudolph de Lassus kompozícióit közli. A katolikus Caspar Ulenberg fordításában készült, ötven német nyelvű zsoltárból Lassus a páratlan számúakat zenésítette meg. Az egységes téma, szövegeredet a zenei szerkesztésben is megnyilvánul, Ulenberg zsoltárszövegeihez csatolt dallamait a huszonöt tétel mindegyike cantus firmus-eljárással dolgozza fel. A pedagógiai célzattal írt művek gyakori formátuma, a tricinium²⁰⁷ alkalmazása nyilván összefügg Ulenberg – 1582-ben kiadott kötet²⁰⁸ előszavában közölt – szándékával, amely saját zsoltárfordításának terjesztését propagálja a széles körben elterjedt, protestáns zsoltárfordítások ellenében.²⁰⁹ Az elsősorban laikusoknak szánt szövegek sematikus melódiái Lassus kompozícióiban túlnyomórészt a szopránban tűnnek fel, esetenként a középszólam és az alsó szólam is elvállalja a dallam szerepét, három tételben pedig a szólamok közt megosztva jelennek meg²¹⁰. Bár a tételszerkesztés elve azonos, a zenei formálás korántsem sablonszerű. Mint rendező elv, a harmóniákban való gondolkodás fedezhető fel a darabok jelentős részében a műfajt jellemző kontrapunktikus vonások mögött. A faktúrát finom ritmikai és dallami díszítés gazdagítja, nem egy esetben az Ulenberg-től származó statikus dallam hajlékony alakot ölt Lassus kompozícióiban, a *Die thoren sprechen* (Nr.7.) szoprán szólamba helyezett díszes cantus firmusa csak dallamvonalában emlékeztet az eredeti melódiára²¹¹. A ritmikai aprózás, és szinkópaláncok a mellékszólamokban – *Der Herr erhöre deine klag* (Nr.10.), *Herr Gott, mein hort* (Nr.14.) – éles kontrasztban állnak az egyenletes értékekben menetelő vezérdallammal. A bar-formájú zsoltárdallamok Stollenjeinek zenei környezete változatos, több darab esetében az

²⁰⁶ Bruns: Diss. 2006: 136-137.o.

²⁰⁷ Formschneider: *Trium vocum carmina* gyűjteménye (Nürnberg, 1538) által népszerűsített műfaj a protestáns Németországban, háromszólamú, latin, ritkábban német nyelvű, morális témát képviselő, kontrapunktikus szerkesztésű műveket jelent, melyek iskolai használatra, vagy társas muzsikálás céljára íródtak..

²⁰⁸ *Psalmen Davids, in allerlei Teutsche Gesangreimen bracht durch Casparum Ulenbergium*, 1582, Köln.

²⁰⁹ Az előszó részleteinek közlése: Osthoff, 1938: 156.o.

²¹⁰ A tételek besorolása a különböző típusokba: Osthoff, 1938: 158.o.

²¹¹ A két dallam összehasonlítása kottapéldákkal: Boetticher, 1958: 612.o.

ismétlés csak a dallamra vonatkozik, a kísérő szólamok más anyagot hoznak – *Vernimm, Herr*, (Nr.3.: 1-5.ü., 6-10.ü.) –, vagy variált formában jelennek meg. A zsoltárdallam utolsó sorának refrénszerű ismétlésére szintén más-más megoldást talál Lassus, a kísérőszólamok változatlanok a *Herr Gott, mein hort* (Nr.14. 19-23.ü.) tételben, míg a *Selig zu preisen ist der mann* (Nr.1.) darab megfelelő helyén (24-28.ü.) erősen variatívak. A madrigalisztikus szófestés itt sem maradhat ki Lassus zenei eszköztárából: *Straff mich, Herr* (Nr.9.) tételben a „großer pein” szókapcsolat teljes ütemet kitöltő melizmája, vagy az *Auf dich, lieber Herr und Gott* (Nr.4.) indításában a „lieber” jelző kétütemnyi, behízelt melódiája idegen jelenség a tricinium műfajában.

A kötet stiláris vonatkozásait, a tételek technikai igényességét figyelembe véve, Ulenberg elképzelései Lassus kompozícióival nehezen megvalósíthatónak tűntek, az eredetileg laikus körnek szánt darabok előadása ugyanis magas zenei előképzettséget igényel. Talán ez az oka annak, hogy a kötet csak egyetlen kiadást ért meg, tételei, összevetve Lassus más német nyelvű gyűjteményeivel, kevésbé ismertek maradtak²¹².

A következő, 1590-ben kiadott, Bamberg püspökének ajánlott német nyelvű kiadvány előszavában ez áll: „vielleicht die letzten sein werden, welche ich inn diese sprach zu componiren bedacht hin”. A gyűjtemény valóban a *Teutsche Lied* sorozat utolsó kötete, Lassus nem tér el az előszóban megfogalmazott kijelentésétől. A háromszólamú zsoltárokat követve ismét a vallásos témájú szövegek kerülnek megzenésítésre a művek többségében, a kilenc műből csak kettő világi témájú (*Ein guten Rat, Ein Körbelmacher*). A szólamszám bővítése – ebben az esetben hat szólamra – új momentum a német nyelvű darabokban, de általános tendencia a szerző életének utolsó éveiben született kompozíciókban²¹³. A bővítés nem csak a szólamszámra érvényes, a több versszakos szövegek végigkomponálása itt általános érvényű a művekben – leginkább három, vagy annál több rész jellemző –, a kilenc tételből ismét csak kettő a kivétel (*Auß härtem weh, Ein Körbelmacher*). A kapcsolat az előző kötetel nemcsak a vallásos orientációban nyilvánul meg, az utolsó gyűjtemény két kompozíciója Ulenberg zsoltárdallamait dolgozza fel, itt már hat szólamban. Ezen zsoltárdallamokra épülő tételek – *Ich ruff zu dir* és *Der König hat*

²¹² H. Osthoff véleménye: Osthoff, 1938:159.o.

²¹³ Az utolsó motetta-gyűjtemény (1594) hatszólamú művei, *Lagime di San Pietro* (1595) hétszólamú ciklus.

*begert*²¹⁴ – öt, illetve három részes, sűrű polifón szerkesztése, szerves folytatása a Rhaw kötet (1544) néhány művében²¹⁵ már észlelhető, a mellékszólamok önállóságát kiemelő, variatív polifón technikának, a két Lassus-kompozíció hatását a madrigálemek jelenléte fokozza²¹⁶. Forster 1549-es gyűjteményéből átvett világi szöveg vallásos változata az *Aus härtem Weh* tétel²¹⁷, egy korábbi fríg dallammal társítva²¹⁸ a kötet harmadik cantus firmus-típusú műve, a két Ulenberg-dallam terjedelmes feldolgozásával szemben ez a kompozíció jóval rövidebb, egyetlen strófát közöl, egy zenei részben. A vallásos témakörhöz tartozó *Maria voll Genad*²¹⁹ négy részes szerkezete szabadfejlesztésű motívumokból építkezve hangolja össze a szerző motetta- és madrigál-stílusát, a katolikus Mária-tisztelet zenei kifejezésének hagyományai a madrigál érzelmi töltésével feldúsítva jelennek meg a darabban, a mű kezdetén a „Maria” név szinte barokkos díszítettsége már a következő század zenei nyelvét előlegezi.

A kötet cantus firmus-technikát alkalmazó darabjait kivéve, vertikális irányú zenei gondolkodás fedezhető fel a művekben. Az akkordtömböket megszólaltató, egymást követő, kisebb nagyobb szólamcsoportok, vagy szóló és tutti szembeállításai – *O, mensch gedenk* tétel²²⁰ indításában – a tipikus zenei technikák közé sorolhatók. Az *Ein Körbelmacher*²²¹, amely Lassus németnyelvű köteteiben az egyetlen bizonyított szövegátvétel Hans Sachs-tól, az Ulenberg zsoltárokra épülő művek szövevényes szólamszerkesztésének kontrasztjaként értelmezhető homofón faktúrájával, változatos összeállítású, egymásnak felelgető szólamcsoportjaival.

Az utolsó gyűjtemények, mint Lassus német nyelvű kompozícióinak stilisztikai konklúziói, a szerző számára lényeges modernizáló és hagyományhoz kötődő elemek fúzióját mutatják. Az 1588-as és 1590-es kötetek azonban népszerűségben nem vetekedhettek a többször kiadott, korábbi ötszólamú kötetekkel. A Lassus 1567-es dalainak jelentősége a német Lied-történetben vitathatatlan, a megkezdett fejlődési irányt a későbbi négyszólamú kompozíciókban továbbfejlesztve, az utolsó dalgyűjtemény darabjaiban teljesedik ki a szerző

²¹⁴ Lasso W. Bd. 20.: 88.o.

²¹⁵ Lásd: 19-20.o.

²¹⁶ Finscher – Leopold: „Volkssprachige Gattungen”: 560.o., Blume, 1965: 95.o.

²¹⁷ Lasso W. Bd. 20.: 99.o.

²¹⁸ Lásd: Sandberger: „Vorwort”: XVI.o.

²¹⁹ Lasso W. Bd. 20.: 108.o.

²²⁰ Lasso W. Bd. 20.: 102.o.

²²¹ Lasso W. Bd. 20.: 124.o.

stílusa²²². Az első és utolsó nyomtatvány között eltelt több, mint két évtized zenei ízlésváltása azonban más irányba terelte a keresleti igényeket. Az egyre növekvő, zenekedvelő, de alacsony képzettségű társadalmi réteg zenei igényeihez és szerényebb előadási képességeihez, lehetőségeihez közelebb állt az új villanella- és canzonetta-stílus, mint Lassus műfajokat egymásba olvasztó, igényes kompozíciói. Ez a tény azonban nem csökkenti Lassus műveinek eredetiségét, mivel kompozícióinak új elemei indították el azt a folyamatot, ami a mester elvein túllépve irányváltást jelentett a német zenében. A két zenei korszakot összekötő közvetítői szerep nem csak Lassus személyére korlátozódott, a stílusából kibontakozott Lassus-iskola követői is részt vállaltak a német zene változásának folyamatában. A müncheni hercegség népes zenei köréhez – kórusénekesként, hangszerjátékosként – tartozott muzikusok közül, terjedelmes életművével, Lassus legtehetségesebb tanítványa, Leonhard Lechner emelkedik ki, zenei gondolkodását Lassus elvei mentén alakítja, stílusát a német zene tradícióinak és a modern zenei műfajok összekapcsolása jellemzi. Tehetsége párosult az őt körülvevő, a kultúrát értő és annak számos területén tevékeny környezet motiváló hatásával, e kedvező klíma olyan művek keletkezését segítette elő, amelyek a kor német nyelvű zenei termését figyelembe véve irodalmi és zenei síkon is messze előre mutatnak, de épp egyediségük, önálló stílusuk miatt zenetörténeti kontinuitásuk nem biztosított.

1.4. Dalgyűjtemények és felhasználóik a 16. század utolsó harmadában

Lassus – előbbiekben ismertetett – német dal-stílusa mellett, Leonhard Lechner a többszólamú Lied területén keletkezett kompozícióinak, a német zenében betöltött szerepének részletes vizsgálata előtt, a német zenetörténet tárgyalt szakaszának átfogó áttekintése érdekében szükséges a Lechner életmű keletkezésével egy időben létrejött, kiadott dalgyűjtemények, nyomtatványok formai és tartalmi sajátosságainak, a kiadványokban megjelentetett művek befogadóinak és felhasználóinak ismertetése.

²²²Az első sorban világi kompozíciókban elinduló változás a későbbi kötetekben a vallásos szféra műveiben is megjelenik, különös tekintettel az utolsó két kötet műveire. F. Blume a Lassus kötetekben tapasztalható lépcsőzetes fejlődést emeli ki a protestáns egyházi énekek feldolgozását illetően: Blume, 1965: 95.o.

Már Lassus német nyelvű dalköteteit megelőző évtizedekben, J. Ott és G. Forster által kiadott antológiák is hangsúlyozzák a többszólamú Lied széles körű népszerűsítését, így a német nyelvű nyomtatványok a műkedvelők zenei igényeit is kielégítik, a kötetek előszavában a kiadó a nevelői céllal megjelent művekre hívja fel a figyelmet: „...allen liebhabern d’kunst zu dienst und sunderlich der jugent zu guetem offentlich auß gehen zu lassen...”, „... Das ich diese Liedlein nicht den dapffern/ sondern den schlechten singern/ so hin und wider auff den schulen [...] hab wöllen mitteylen”²²³.

A gyűjtemények rendeltetése nem változik a későbbi évtizedekben sem, a szólamkönyv formátumokban megjelenő dalkötetek megrendelői a század második felében is általában a nemesi udvarok, de a megjelent nyomtatványok a polgárság körében is kelendőek. A két felhasználói kör közötti lényeges különbség, hogy a nemesi körökben a „Tafelmusik”²²⁴ előadója, megszólaltatója a hivatásos zenészekből álló együttes, míg a polgári rétegnél a zene megszólaltatója és befogadója ugyanaz az az személy, együttes vagy társaság, ez utóbbi esetben a képzettség szintje határozza meg a közös muzsikálásra szánt mű nehézségi fokát.

A század utolsó évtizedeiben az olasz zenei ízlés iránti érdeklődést tanúsítja néhány olyan antológia megjelentetése, amelyben itáliai szerzők műveit, vagy Itáliában tanult német szerzők olasz nyelvű kompozícióit közli a kiadó²²⁵, az ilyen típusú gyűjtemények némelyike – igény szerint – német fordítást is közöl.

A század utolsó évtizedeinek kiadványai közt, a korábban gyakori, több szerző műveiből válogatott gyűjteményekkel, antológiákkal szemben, inkább az egy szerzőre koncentráló, kötetenként 10-40 művet bemutató nyomtatványok vannak többségben²²⁶, a gyakran világi és vallásos műveket is tartalmazó kötetekben a különböző tartalmú művek azonban két blokkot alkotnak, az egyházi-vallásos kompozíciók állnak elől, ezeket követik a világi művek²²⁷. A sorrend megfelel a kor általános szemléletének és értékítéletének, amely az egyházi zenét rangban a világi műfajok elé állította. Az egyetlen komponista műveit megjelentető műsorozatok

²²³ J. Ott első daloskönyvének és Forster második *Teutsche Liedlein* sorozatának (1540) előszavát közli : Messmer: *ALTDT Liedkomposition*: 52.o.

²²⁴ Tafelmusik, vagy asztali zene: a nemesi udvarokban a közös étkezéseket kísérő muzsika, a zeneművek témája lehetett világi, vagy egyházi, nyelvüket tekintve latin, vagy más nyelvű .

²²⁵ *Gemma Musicalis*, Nürnberg: Gerlach, 1588-1590,

Fiori del Giardino di diversi eccellentissimi Autori, Nürnberg: Kaufmann, 1597, 1604.

Sdegnosi Ardori, München: Berg, 1585

²²⁶ Bruns: Diss. 2006.: 18.o.

²²⁷ Bruns: Diss. 2006.: 8.o.

részben a vegyes tartalmú – egyházi, világi – Tenorlied hagyomány továbbélését mutatják²²⁸, jelentős hányaduk azonban a divatos olasz műfajok hatására alcímében a „nach art der welchsen Villanellen”, „nach art der welchsen Madrigalien”, vagy „nach art der welchsen Canzonetten” megjelöléssel ellátott²²⁹, a műfajok szövegtartalmának megfelelő világi kompozíciókat közöl²³⁰. Hogy a nyomtatványok alcímeiben közölt műfaji megjelöléseknek a kompozíciók, úgy zenei, mint szövegszerkezeti vonatkozásaikban milyen mértékben feleltek meg, az a dolgozat későbbi fejezeteiben Leonhard Lechner esetében részletes tárgyalásra kerül, valószínű, hogy a kötetek címében megjelent utalás az olasz zenei műfajokra a fogyasztók érdeklődésének felkeltésére irányult a kiadó részéről. A kötetek ajánlását, a felhasználók körét, módját általában a zeneszerző megfogalmazásában közli a kiadó, a komponista a megzenésített szövegek eredetét, költőjét csak ritkán nevezi meg.

Szintén az eladhatóságot serkentette, illetve a felhasználás lehetőségeit bővítette a század elejétől szokásos „nicht allein zu singen, sondern auf allerlei Instrumenten zu gebrauchen” hozzáillesztése a kiadvány címéhez, amely majdnem minden kötet elején olvasható.

A kereslet-kínálat egyensúlyának megteremtésében a művek megrendelése és megkomponálása után a nyomtatásnak volt meghatározó szerepe. A többszólamú Lied-kompozíciók kiadásában a század végére egyértelműen Nürnberg vette át a vezető szerepet²³¹, de itt jelent meg a legtöbb olasz nyelvű kompozíció és az olasz hatást mutató német nyelvű művek többsége is. A német Lied történetében korábban is fontos szerepet – *Lochamer Liederbuch*, *Schedelsches Liederbuch* keletkezési helye – betöltő Nürnberg, az olasz stílushoz közelítő művek, gyűjtemények kiadási központja, a több generáción átívelő sikeres kiadási tevékenységgel foglalkozó családi vállalkozás – J. Berg, K. Gerlach, P. Kauffmann – által érte el ezt az eredményt, de az említett művek befogadói és felhasználói által támasztott kulturális igény volt a legfontosabb motiváló erő az ugyanitt nyomtatásba kerülő kompozíciók létrejöttében. Az 1568-ban a protestáns város polgári elitjéből alakult zenei társaság,

²²⁸ Például: Ch. Hollander: *Neue Teutsche Geistliche und Weltliche Liedlein*, München: A. Berg, 1570.

²²⁹ Például: H. L. Hassler: *Neue Teutsche Gesang nach art der welchsen Madrigalien und Canzonetten mit 4, 5, 6, und 8 Stimmen*: Ausburg: Valentin Schöningk, 1596

²³⁰ Bruns: Diss. 2006: 7.o.

²³¹ A különböző városokban nyomtatott kiadványok számbeli összehasonlítását jól szemlélteti K. Bruns ábrája: Bruns: Diss. 13.o., 2. ábra

a Nürnbergi Sodalicum Musicum tagjai több zeneszerző, számos dalkötetnek címzettjeivé váltak, Ivo de Vento, Leonhard Lechner és Valentin Haußmann ezekben a kiadványokban közreadott Lied-kompozíciói nem nemesi udvarok rendelésére keletkeztek, hanem a zeneileg is jól képzett műkedvelők számára íródtak. A német nyelvterület sok városában létrejött zenei körökhöz – „Versammlungen”, „Gesellschaften”, „Convivien” – hasonlóan, a nürnbergi Sodalicum Musicum működése is szigorúan szabályozott keretek között folyt, a zenei összejövetelek idejét, helyszínét, látogathatóságát, a fegyelmi vétségekre kiszabható pénzbüntetést, de még a közös együttlétek alkalmával elfogyasztható étel jellegét is meghatározták az előírások²³².

Jelentőségében ez a zenei egyesület mégis kiemelkedik a műkedvelők alkotta zenei körök közül, ezt nem csak a társaság tagjainak ajánlott kötetek szokatlanul nagy száma indokolja, hanem inkább a nyomtatványokban megjelentetett kompozíciók tartalmi, műfaji újításai, melyek hozzáértő és támogató befogadóra találtak a Sodalicum Musicum tagjai által.

A nürnbergi példa azt bizonyítja, hogy a német polgárság képes volt túllépni a mesterdal és a Tenorlied naiv zenei kultúráján, és bizonyos körülmények közt igazodni a fejedelmi és hercegi udvarok által képviselt zenei ízlésvilághoz, ebben az esetben irodalmi és zenei tevékenységével inspirálta és elősegítette a német zenetörténet felzárkózását az európai zene korszerű stílusirányzataihoz.

²³² A nürnbergi Sodalicum Musicum történetének, működési rendjének részletes ismertetése: Martin: Diss. 1957.: 7-26.o.

2. LEONHARD LECHNER LIED-KOMPOZÍCIÓI

2.1. Életrajz

Leonhard Lechner dél-tiroli származású osztrák zeneszerző 1553-ban született a Brenner-hágótól délre eső vidéken. Születési helyének pontos meghatározása máig vitatott, a különböző teóriák a magát „Leonhard Lechner Athesino”-nak nevező komponista az Adige folyó vidékéről származó kijelentéséből indulnak ki²³³. Származásának körülményei, családja, annak anyagi körülményei, islokái szintén feltételezéseken alapulnak. A földrajzi körülmények azonban meghatároznak egy olyan közeget, amelyben a német és az iskolai latin nyelv mellett minden bizonnyal az olasz nyelv sem csengett idegenül számára, Bolzano és Trento környékén német illetve olasz anyanyelvű volt a lakosság.

Az első hiteles életrajzi adat 1563-ból származik, Leonhard Lechner, mint kórusénekes felvételt nyert V. Albrecht bajor herceg müncheni udvari kórusába²³⁴.

A kórus vezetője 1557-től Orlando di Lasso, aki maga is részt vehetett 1562 és 1565 között azon itáliai utak egyikén, amelyen a hercegi udvar megbízásából új, tehetséges fiúénekeseket kerestek az udvari kórus bővítése céljából²³⁵. A bajor hercegségben működő együttes több, mint hatvan zenész alkalmazottjával az akkori Európa legnagyobb létszámú és legrangosabb zenei együttesének számított. Az 1560-as években Münchenben a gyermekénekesek zenei képzéséhez tartozott a latin és egyéb tárgyak oktatása mellett a komponálási gyakorlat is. Lechner instrumentális stúdiumairól nincs adat.

Leonhard Lechner 1570-ig maradt hercegi szolgálatban, szoros, tiszteletteljes mester-tanítvány viszonyban állt Lassussal, ami Münchenből történő távozása után is megmaradt. A Lechner-Lassus kapcsolat a szakmai tiszteleten kívül egyfajta családi kötődésnek is tekinthető. A kor szokása szerint a fiú kórusénekesek ellátásáról, koszt, kvártély biztosításával – az udvar anyagi hozzájárulásával – Lassus és felesége gondoskodott²³⁶. Még a hercegi szolgálat kötelékében 1568-1570-ig Landshutba, V. Vilmos herceg – Albrecht fia – udvari kórusába helyezik át, ahol Ivo de Vento volt a

²³³ Zeus: L.L.: 1-2.o.

²³⁴ Zeus: L.L.: 21.o.

²³⁵ Zeus: L.L.: 20.o.

²³⁶ Zeus: L.L.: 5. és 21.o.

kapellmeister²³⁷. Lechner 1570-es müncheni távozását igazolja az udvari pénztári számla, mely szerint Leonhard Lechner 10 guldennel útnak indított: „...erstlichen betzahlt Leonhardten Lechner gewesenem Canntorej khnaben zu Lanndshut abvertigung 10 Gulden”²³⁸.

Az életpálya következő néhány éve vándorlással telt. Az útba ejtett tartományok, városok nem ismertek, de feltételezhetően Itália volt az úti cél²³⁹, az idegen földön járt muzsikusi tapasztalatairól informál Lechner a jóval később, 1581-ben megjelenő *Sacrarum Cantionum* kötetének előszavában²⁴⁰. 1571-ben áttért a protestáns hitre. Az 1575-ben, Nürnbergben megjelentetett motettagyűjteménye (*Motectae Sacrae*) az első kötet, mellyel a nyilvánosság elé lép. A bajorországi katolikus Münchenben töltött gyermekévek után, a protestáns Nürnbergben telepedett le. A következő közel egy évtized (1583-ig) Lechner feltételezhetően legtermékenyebb alkotói korszaka²⁴¹. Nyolc év alatt kilenc gyűjteménye került nyomtatásba: két motettás-könyv, öt dalgyűjtemény, egy miseordinárium illetve egy magnificat-gyűjtemény. 1576-tól a város Szent Lőrinc templománál segédtanítói állásra szerződött, igen szerény jövedelmezéssel. A tanítói tevékenységen kívül számos megrendelést kapott egyházi és világi művekre egyaránt. 1576-ban házasságot kötött az egykori városi muzsikusi Friedrich Kast özvegyével, Dorothea Ledererrel. Az 1577-ben a városi tanács jegyzőkönyvében keltezett bejegyzés igazolja Lechner végleges letelepedési szándékát: „dass er lenger hiepleibt...”²⁴². Rövid időn belül szívesen látott vendége lett a városban működő zenei társaságnak – Sodalitium Musicum –, fiatal kora és társadalmi helyzete ugyan nem tette lehetővé, hogy a városi patríciusokból álló zenei körök hivatalos tagja legyen, de mindenképp nagy megtiszteltetést jelentett számára, hogy e társaságok honorárium ellenében

²³⁷ Neve olaszos hangzása ellenére Ivo de Vento flamand származású, de Itáliában, Velencében Cl. Merulo tanítványaként Lassus mellett az olasz zenei ízlés képviselőjének és közvetítőjének tekinthető a müncheni udvar zenei életében.

²³⁸ Zeus: L. L.: 26.o.

²³⁹ Az itáliai utazást igazolja Lechner egyik olasz nyelvű madrigáljának felvétele a Giulio Gigli által összeállított *Sdegnosi Ardori* (München, A. Berg, 1585) antológiába, amely csak itáliai, vagy időszakosan Itáliában működő szerzők műveit közli. Lásd: Bruns: Diss. 2006.: 7.o.

²⁴⁰ „Plerumque ita et venire experimur, ut qui longem latemque regiones varias peragraverunt, tandem quopiam in loco, de quo ne cogitaris quidem; vel sua sponse, vel aliorum instinctu, vel potius futo urgente, considerare aequum putent. Quibusdam autem sic animum praeoccupavit sedis mutatio, ut nusquam sibi diutius commerandum esse arbitrentur; prout eos sive naturam, sive snotpe arbitris, sive voluntate aliorum, sive causis denisque aliis non modo volentes duci, sed etiam invitos nonnunquam pertrahi constat.” Faksimile: Lechner W. Bd.6.: XIV.o.

²⁴¹ A harmincéves háborúban megsemmisült hagyatékok terjedelméről, mely a szerző életének utolsó évtizedében keletkezett kompozícióit tartalmazza nincs pontos információ. V. ö: Klein: „Neuere Studien”, 1992.: 63-77.o.

²⁴² Idézett dokumentum: Zeus: L. L.:51.o.

zenei tanácsadóként alkalmazták. Növekvő népszerűségét bizonyította az 1577-ben, a városi elit ifjaiból alakult újabb zenei együttes felkérése a komponistával való együttműködésre²⁴³. A megbecsülés visszaigazolásaként Lechner a Nürnbergben megjelent köteteit egyetlen kivétellel, a város előkelő, zenekedvelő polgárainak, ill. a zenei körök tagjainak ajánlotta.

Korábbi mesterével, Lassussal továbbra is kapcsolatban maradt. Lassus több alkalommal látogatott Nürnbergbe, 1579-ben Lechner közreműködésével itt jelenhetett meg másodkiadásban Lassus motettagyűjteményének kibővített változata (*Selectissimae Cantiones*), egy évvel később 1580-ban itt került először nyomtatásba a mester négy és öt szólamra írt misekötet (Liber missarum).

Paul Schede (Melissus) humanista költő, poeta laureatus, komponista, Európa uralkodói udvaraiban is ismert személyiség, Lechner nürnbergi tartózkodása idején többször is ellátogatott a városba, baráti viszonyba került Lechnerrel. A nürnbergi segédtanítóhoz írott epigrammájában elismeréssel nyilatkozik kompozíciójáról: „Laurea prisca tua est, et nova palma tua est”²⁴⁴ (Faksimile: Függelék: 72.o.). Melissus költeményeit a nürnbergi muzsikuskör több alkalommal is megzenésítette. 1582-ben Lechner mesterműve, a *Quid Chaos*, három kórusra komponált, 24 szólamú motetta is Melissus szövegére készült²⁴⁵.

Lechner néhány éves nürnbergi tevékenységével jelentős hírnevet szerzett a város falain kívül is. A városi tanács által adományozott „archimusicus”-i cím és némi fizetésemelés ellenére a komponista elégedetlen alacsony volt pozíciójával, így 1583-ban elfogadta IV. Eitelfriedrich Hohenzoller gróf ajánlatát, az udvari karmesteri állást Hechingenben. Johann Dretzel – az ismert nürnbergi muzsikuscsoport tagja – ajánlásával²⁴⁶, Melissus támogatásával 1583 szeptemberétől Lechner két hónapos próbaidőre Hechingenbe utazott, majd novemberben a próbaidő alatt Nürnbergben maradt családja is utána költözött. A nürnbergi zenekedvelő polgárság számára érzékeny veszteséget jelentett Lechner távozása. Neheztelésük oka nem csak a megüresedett állás betöltésének problémája²⁴⁷ volt, a közkedvelt, nagyra tartott muzsikuskör barát elvesztése mellett vallási, politikai

²⁴³ Martin: Diss. 1957.: 30-31.o.

²⁴⁴ P. Schede M.: *Ad Leonhardum*. Faksimile: Lechner W. Bd. 6.: XV.o.

²⁴⁵ A mű a tehetős patrícius családokból származó Sebald Velser és Magdalena Imhoff esküvőjére íródott. A Velser család jelentős rokoni és üzleti kapcsolatokkal rendelkezett Velencében. A kompozíció szövege tartalma és a mű zenei-formai felépítése is velencei ízlést közvetít. Lásd: Lechner W. Bd.14.: 22-28. o.

²⁴⁶ Zeus: L.L. 82.o.

²⁴⁷ Lechner posztját a fiatal Hans Leo Hassler veszi át.

ellentétek is szerepet játszottak. A protestáns Lechner a gazdag, protestáns kereskedő város után egy katolikus hercegség alkalmazásába lép, ami az 1555-ös ausburgi béke értelmezésében nem volt megengedett²⁴⁸, bár Lechnert megelőzően a szintén protestáns Jacob Meiland töltötte be az állást, úgy tűnik a művészetkedvelő gróf, amennyiben nem politikai természetű kérdésekről volt szó, toleránsnak mutatkozott. Nagyvonalú jövedelmezést ígért és biztosított Lechnernek, ezen kívül a zeneszerző engedélyt kapott a bodelshauseni protestáns istentiszteletek látogatására²⁴⁹. A gróf és alkalmazottja közötti felhőtlen viszony számos írásos dokumentum bizonyítja, többek között az 1584-ben, Nürnbergben kiadott misekötet előszava²⁵⁰ az Eitelfriedrich grófhhoz címzett ajánlásban. A hechingeni kapellmeister feladatai közé tartozott szokás szerint, az udvari társasági zene biztosítása ill. a hercegi kápolna és az apátsági templom zenei feladatainak ellátása. A rendelkezésre álló zenei együttes nem nagy létszámú, de jól képzett hangszeresekből és énekesekből állt. Lechner korábbi célja, egy önálló zenei együttes vezetése egy hercegi vagy grófi udvarban, a zeneszerző harmincadik életévében teljesült.

A következő év történései azonban koránt sem a feladataival és munkaadójával elégedett komponista képét mutatják. Lechner betegeskedése – valószínű gyomorfekélyt kapott – illetve korábbi mesteréhez, Lassushoz címzett levél egy új álláshoz szükséges ajánlás igényével, a gróf és alattvalója közti megromlott viszonyról árulkodnak. Az okok máig nem tisztázottak, de elég a kor felekezeti különbségeiből adódó feszültségeit szemlélni, a drezdai szász választófejedelem udvarában hasonló vallási nézetkülönbségek mutatkoztak. A katolikus A. Pinelli munkájával elégedetlen protestáns hercegi udvar, a zenei együttes vezetőjének elbocsátása után új, a posztra alkalmas személyt keresett. Lechner értesülve a lehetőségről, Lassus, Vilmos bajor herceg és Lajos würtembergi herceg ajánlásával²⁵¹, saját szövegére komponált motettájával (*Saxoniae princeps, o Augustissime*) jó eséllyel pályázott kora egyik legrangosabb állásának tekinthető

²⁴⁸ „Cuius regio, eius religio”, a hercegi alattvalók vallásának követnie kellett a herceg felekezeti hovatartozását, ebben az esetben a katolikus vallást. Eitelfriedrich elkötelezett támogatója volt az ugyanebben az évben, Köln városában a protestánsok felett seregeivel győzelmet aratott pápának.

Zeus: L. L.: 93-94. o.

²⁴⁹ Zeus: L. L.: 83.o.

²⁵⁰ *Liber Missarum Sex et Quinque Vocum*. Lechner W. Bd. 8.: XX.old.: „...hinc in Aulam tuam vocatum ita gratiosem compellasti, ita splendidem tractasti, ita liberaliter donatum dimisisti...”

²⁵¹ Lechner hechingeni tartózkodása alatt többször járt a közeli stuttgarti hercegi udvarban, Lajos herceg személyesen ismerte és kedvelte őt, baráti viszonyba került a Tübingeni Egyetem számos humanista gondolkodású tanárával, többek között a népszerű költővel, Nikodemus Frischlinnel. Zeus: L.L. 68-77.o. Az ajánlások közlése: Zeus: L. L. : 98. és 107. o..

udvari karmesteri címre. Lechner Eitelfriedrich gróftól kérte a hátralevő szolgálati idő elengedését – személyesen szeretett volna megjelenni pályaművével Drezdában – munkaadója ezt azonban megtagadta. Kihasználva a gróf néhány napos távollétét, Lechner, Eitelfriedrich engedélye nélkül elhagyta Hechingent, családját Nürnbergbe küldte, ő maga jó barátjához, Nikolaus Frischlinhez²⁵² ment Tübingenbe. Ezt követően egyre élesebb hangú levélváltásra került sor a gróf és alkalmazottja között²⁵³, következésképp a hiúságában megsértett gróf minden lehetőséget megragadott annak érdekében, hogy Lechner állásváltoztatását megakadályozza.²⁵⁴ Erőfeszítései sikerrel jártak, Lechner helyett Georg Forstert²⁵⁵ bízták meg a drezdai kapella vezetésével.

A jogosan remélt nagy lehetőség megghiúsulása és a gróf által provokált üldöztetés után a muzsikus a stuttgarti hercegi udvarban, Lajos hercegnél talált menedéket. 1585 augusztusától lépett a Hofkapell szolgálatába, mint kórusénekes és udvari komponista. Éves jövedelme épp harmada annak az összegnek, melyet az előző évben hechingeni tartózkodása alatt kapott²⁵⁶. A járandóságban jelentkező különbségen túl, az átélt sikertelenségből fakadó frusztráció hátráltatja a komponista boldogulását. Az életpálya ívelése megtorpan, az újrakezdés terhe nehéz. A hercegi udvar Kapellmeistere Ludwig Daser, majd 1589-ben veje, Balduin Huiol²⁵⁷ kerül a zenei együttes élére. Lechnert csak tízéves udvari kórusénekesi szolgálat után, 1595-ben, a pestisben fiatalon elhunyt Huiol után nevezték ki kapellmeisterré.

Lajos herceg biztatására, 1586 elején Lechner egy bocsánatkérő levéllel rendezi és lezárja viszonyát Eitelfriedrich gróffal. Az ugyanebben az évben, Nürnbergben megjelent, a stuttgarti udvari kórus számára íródott canzonagyűjtemény²⁵⁸ a tizedik a kiadott kötetek sorában. A stuttgarti periódus alatt élete

²⁵² Neolatin költő, nyelvész, a Tübingeni Egyetem tanára volt.

²⁵³ A korábbi Lechner közlésekhez képest szokatlanul tiszteletlen és ironikus stílusú a muzsikus Eitelfriedrich levelére adott válasza, feltételezhetően, az ez idő alatti tartózkodási helyét figyelembe véve, a levél megfogalmazásában, megírásában Nikolaus Frischlin irányította Lechnert. Frischlin, közismert cinizmusa és konfrontatív jelleme miatt, tehetsége és a hercegi udvarban is nagy sikerrel bemutatott drámái ellenére, a württembergi nemesség körében nem kedvelt személyiség volt: Lásd: Zeus: L.L.104.o.

²⁵⁴ A szomszédos tartományok választófejedelmeinek és a drezdai választófejedelemnek küldött felszólítások Lechner elfogatására, és a nürnbergi könyvkiadóknak címzett, a muzsikus közléseinek letiltását követelő írások részletei: Zeus: L.L.: 106-122.o.

²⁵⁵ A drezdai udvarban Georg Forstert - a kapella basszistáját - kérték fel az elküldött Lechner-mű véleményezésére. Forster saját érdekeitől vezérelve - ő maga szeretne volna megkapni az állást – kedvezőtlen kritikát adott a motettáról. Zeus: L.L.122.o.

²⁵⁶ Lásd: Zeus: L. L. 157.o.

²⁵⁷ Huiol Lechnerhez hasonlóan a müncheni udvari kórus fiúénekes, Lassus tanítványa volt.

²⁵⁸ Leonhard Lechner: *Neue lustige Teutsche Lieder* 1586/1588. Lechner W. Bd. 9.

végéig nyomtatásba került kötetek: 1587-ben hét bűnbánati zsoltár-megzenésítés²⁵⁹, és 1589-ben egy újabb dalkötet²⁶⁰.

A hercegi udvar zenei együttese az 1570-80-as évektől az egyházzenei szolgálaton túl, egyre több világi eseményen, rendezvényen szerepelt. Hercegi párok esküvői, keresztelők, vadászatok, választófejedelmek, örgrófok és más prominens személyek fogadása, a herceg kíséretében messzi vidékekre (Itália, Anglia, Magyarország) történő utazások vagy vendégszereplések szomszédos fejedelemségek ünnepi eseményei²⁶¹ mindig újabb feladatot adtak az együttesnek, és természetesen az adott alkalomra megrendelt zenemű szerzőjének. Lechner művei így számos tartományba eljutottak és bemutatásra kerültek, ezek a művek a kor zenei központjainak archívumaiban ma is fellelhetők²⁶².

1594-ben Lajos herceg halála után a hercegség irányítását Friedrich veszi át, aki a kapellmeisteri feladatkört kibővíti, ezek a változtatások a következő évben a posztot betöltő Lechnerre is vonatkoznak. A 39 hangszeres zenészt, orgonistát, és énekeseket foglalkoztató együttes²⁶³ vezetése megterhelő feladat Lechner számára, az instrumentalisták megbízhatatlansága és a szolgálatokról történő hiányzásai miatt a művek előadása sokszor meghiúsult. A hercegnél panaszt tevő Lechner a legnyomorúságosabb kapellmeisternek tarja magát egész Németországban: „...bin ich der elendste Capellmeister in ganz Deutschland”²⁶⁴. A nyomorúság okát talán egyre romló egészségi állapota is magyarázza. A hechingeni affért követően többször kapott az udvartól anyagi hozzájárulást betegsége gyógyfürdőkben történő kezelésére²⁶⁵. Az udvari orvoshoz címzett levelek bizonyítják a betegsége – feltételezhetően köszvényben szenvedett – következtében időnként mozgáskorlátozottsággal küszködő muzsikusi munkaképtelenségét, ami a járandóság elmaradását vonta maga után:

Ehrnvesten, Hochgelerten, sonders günstiger Herr Doctor. Nachdem ich itzund ein Tag oder mere daheimen mich endhalten müssen, wegen mangels an einem Fus, weil sich dan solcher Mangel albereit (Gott lob.) zur Besserung geschickt, das ich vermeint in zwei oder dreien Tagen mein ordentlichen Tisch zu Hof Widerumb zu besuchen, so

²⁵⁹ Leonhard Lechner: *Septem psalmi poenitentiales*, 1587. Lechner W. Bd.10.

²⁶⁰ Leonhard Lechner: *Neue Geistliche und Weltliche teutsche Lieder*, 1589. Lechner W. Bd. 11.

²⁶¹ A kapellát kölcsönözték bizonyos összeg ellenében.

²⁶² Például: British Museum, London.

²⁶³ Zeus: L. L.: 176.o.

²⁶⁴ Idézett dokumentum: Zeus: L. L.: 172.o

²⁶⁵ 1586, 1587, 1588, 1593, majd utoljára 1605-ben: Klein: „Neuere Studien”, 1992: 67.o.

weis ich nit, was mir an dem andern Fus ist komen. Ich habe ye heint die ganz Nacht nit
können derwegen schlaffen...²⁶⁶.

1599-ben örömteli családi eseményt jelentett Lechner egyetlen fiának házasságkötése Susanna Weckerlinnel, az udvari kamarai tanácsos Johann Weckerlin lányával, a későbbiekben hírnevet szerzett barokk költő, Georg Rudolf Weckerlin nővérével²⁶⁷. Feltételezhetően erre az alkalomra készült az Énekek éneke szövegére komponált motettasorozat (*Hohelied Salomonis*), mely csak kéziratban maradt fenn. 1604-ben, Lechner utolsó nagyszabású műve (*Laudate Dominum*) is egy frigyre lépés ünnepére íródott, ez év szeptember 16-án kelt egybe Friedrich herceg legidősebb lánya, Sybilla Elisabeth Johann Georg szász herceggel, a későbbi szász választófejedelemmel. Az esküvőt Drezdában tartották, az ünnepi szertartáson a Lechner mű elhangzott. A sors fintora, hogy a megromlott egészségi állapota miatt gyengélkedő komponista ismét nem tudott Drezdába utazni²⁶⁸.

1605-ben újra gyógyfürdőben kezelte betegségét. A Bollban²⁶⁹ (Sváb-Alpok) töltött hetek szállásköltségeihez az udvari pénztártól kap hozzájárulást²⁷⁰. A kúra csak rövid ideig hozott enyhülést szenvedéseiben, 1606. szeptember 9-én Stuttgartban meghalt. Két nappal később szeptember 11-én temették el Stuttgartban, a Felsővárosi Szent Katalin templomban. A gyászbeszédet a Tübingeni Egyetem zenetanára, Erasmus Grüninger mondta, ami egy évvel később, Tübingenben nyomtatásban is megjelent.

2.2. Lechner értékelése a zenetudományban

A XIX. század érdeklődése a reneszánsz kor komponistái iránt Lechner Lied-kötetéből csak néhány tétel megjelentetésével járult hozzá a komponista műveinek népszerűsítéséhez. Az első teljes Lied-gyűjteményt, Regnart háromszólamú villanelláinak ötszólamú feldolgozását (1579) Robert Eitner adta ki 1895-ben, közös kötetben Regnart villanella-gyűjteményével²⁷¹. A második teljes gyűjtemény (1582)

²⁶⁶ Dokumentum közlése: Klein: „Neuere Studien”, 1992: 66.o

²⁶⁷ Walter Lipphardt: „Begleitwort”. Lechner W. Bd. 13.: VII.od.

²⁶⁸ Zeus: L. L.: 173.o

²⁶⁹ Zeus: L. L.: 77.o.

²⁷⁰ Klein: „Neuere Studien”, 1992: 67.o.

²⁷¹ Eitner: Pub. Bd. 19.

megjelentetője Ernst Fritz Schmid 1926-ban²⁷². Két évvel később készül el az első biográfia Lechnerről, írója Max Schreiber²⁷³, aki a zenetudományban azt az előző évszázadban kialakított véleményt közvetíti, amely szerint Lechner, mestere stílusát hűen másoló Lassus-tanítvány, munkássága csak Lassus művészetének árnyékában értékelhető. A Lassus-epigon megítélés nélkülözi a kései Lechner-művek és a zeneszerző időskori stílusának ismeretét, az érvek igazolása többször tárgyi tévedéseken alapul. Ezek egyike H. Teutscher állítása, mely szerint az elemző a *Christ ist erstanden* Lechner-műben véli felfedezni az azonos szövegre készült Lassus-motetta egyes elemeit. A teória hibája, hogy a Lassus-mű 5-6 évvel később készült, mint Lechner Liedmotettája²⁷⁴. A fent említett nézetek, a Walter Lipphardt és Konrad Ameln gondozásában, 1928-ban megjelentetett Passiótörténet, illetve a Lechner-kéziratokból első nyomtatásban kiadott 1606-os művek alapján a Lechner életmű átértékelésére kényszerültek. A belülről fakadó igényesség mind a megzenésítendő szöveg választásában, mind a kompozíciós eszköztár változatos alkalmazásában egységesen jellemzi az egész életművet. Az időskori stílus azonban olyan formai és zenei megoldásokat mutat, amelyek bizonyos értelemben páratlanok a kor német zeneirodalmában, felbukkanásuk Schein és Schütz művészetében is kivételes jelenség²⁷⁵. Anna Amelie Abert stilisztikai tanulmánya²⁷⁶ szerint a posztumusz kiadású kötet ciklikus művei ambivalenciát mutatnak a zenei hagyományokhoz való ragaszkodás ill. a szövegértelmezés és -tagolás újszerűsége miatt.

Leonhard Lechner születésének 400. évfordulóján, 1953-ban a Schütz-társaság megbízásából elindított összkiadás sorozat 14 kötetben adta közre az osztrák mester műveit. A kiadás 1998-ban lezárult, bár a kutatók reménykednek még egy levéltárban rejtőző töredék, szólamfüzet felbukkanásában, ami a sorozat folytatását jelentené.

²⁷² *Neue Deutsche Lieder / mit fünf und vier Stimmen*, Kassel 1926

²⁷³ Max Schreiber: *Leonhard Lechner Athesinus (1553-1606)* Diss. München, 1928

²⁷⁴ U. Martin: „Begleitwort”. Lechner W. Bd. 3.

²⁷⁵ Karl Kügle, Laurenz Lütteken, Arno Forchert, Ludwig Finscher: „Motette”. In: *MGG Sachteil 6*: 499-546. 535. hs.

²⁷⁶ Abert: *Die stil. Voraussetzungen*, 1986: 119.o.

2.3. Villanella és Lied fúziója Lechner kompozícióiban

2.3.1. Neue Teutsche Lieder zu drey Stimmen Nach art Welchsen Villanellen 1576/1577

Leonhard Lechner nürnbergi működése alatt, első motettás-könyvének kiadása(1575) után nem sokkal, német nyelvű dalaiból először összeállított gyűjteményt jelentetett meg két részben (1576, 1577)²⁷⁷, mindkettőt egy-egy nürnbergi patrícusnak, a városi tanács és egyben az 1568 óta működő zenei kör tagjainak – Hans Pfintzing von Henfenfeld, Anton Geuder zu Hölsberg – ajánlva. Mindkét sorozat sikeres fogadtatását bizonyítja az első megjelenést követő, a két részt egy kötetben közreadó további két kiadás, 1586-ban és 1590-ben.

A müncheni hercegi udvar német Tenorlied tradíciójában nevelkedett Lechner, aki fiúénekesként a fordulópontot jelentő 1567-es Lassus-kötet darabjainak előadásában bizonyára közreműködött, már első német nyelvű dalkötetében túlszárnyalja mestere műfajt reformáló tevékenységét, legalább is a gyűjtemény mindkét részének alcímében olvasható, nyilván a regnarti mintát követő műfaji megjelölés erre utal: „Nach art Welchsen Villanellen”. Az egyes tételek szöveg- és zenei szerkezetének összevetése az olasz műfaj stilisztikai elemeivel, mindenképp feltételezi az olasz nyelvű villanella és a Lechner-kötet közvetlen megelőző, német nyelvű villanella-közeli kompozíciók jellegzetességeinek ismertetését.

2.3.1.1. A villanella műfaj és a gyűjtemény keletkezési körülményei

A villanella műfaji elnevezésének más-más formái – villanesca, villotta – etimológiailag a villanus (paraszt) latin szóból származnak, eredetileg ez a terminus többszólamú, népies hangvételű, különböző földrajzi egységek dialektusait tükröző dalokra vonatkozik. A zenei réteg műzenei felhasználását igazolja az először 1520-as években észak-itáliai daloskönyvekben megjelent elnevezés, ami később egyre gyakrabban tűnik fel a „canzone villanesca alla napolitana” formában. A Nápoly speciális földrajzi és gazdasági helyzetéből fakadó, számtalan nyelv, nyelvjárás és kultúra találkozásából adódó, karakterisztikus városi köznyelvre épülő zene

²⁷⁷ Egy kötetben, két részben közreadva: Lechner W. Bd. 2.

mintájára terjedt el az új műfaj Itáliában, amelyet tájegységenként különböző szövegi és zenei tradíciókat magába olvasztó, az alacsonyabb társadalmi rétegek zenei kifejezéséhez igazodó stílus jellemez. Az új műfaj szövegei és tematikája rokonságot mutat az eredetileg színpadi környezetben, vásári komédiákon – *farse*, *mascherate*, *commedie* – parodisztikus felhanggal előadott zenei tételekkel, így tartalmukban a *madrigal* ellentéteiként értelmezhetők²⁷⁸, szereplő-típusaikban is gyakran emlékeztetnek a kortárs komédiák népszerű figuráira.

A villanella kötött rím- és strófaszerkezete, a század első felétől a műfaj területi széttagoltsága miatt sokféle alakot ölt, a műfaj elterjedése kezdetén a Nápolyban használatos négy versszakos, „*ottava siciliana*”²⁷⁹, és „*strambotto toscano*”²⁸⁰ forma közül a villanellaszerzők körében az utóbbi a kedveltebb. Az 1560-as években a strófaszerkezet jelentős átalakulást mutat, függetlenedik a *strambotto* strófa-modelltől, a két soros egységek három, vagy négy sorosra bővülnek, a refrén elmarad, a rímek sorpáronként változnak: aab(b) ccd(d) eef(f) ggh(h). A zenei formában az első és utolsó verssor – ritkábban a közbeeső is – ismétlésre kerül AAB(B)CC zenei szerkezetet alkotva²⁸¹. A verssorok számának növekedése és ezzel együtt a verssorokon belüli szótagszám csökkenése jellemzi azt a másik gyakori strófamodellt, amelyben hat verssor képez egy versszakot, ebben a hat, vagy hét szótagú verssorok itt is páronként kapnak más-más rímvégződést: aa bb cc. A két strófamodell zeneileg is hasonló, ez utóbbi esetben is három részes, ismétléses formáról van szó, ám itt egy-egy zenei szakasz két verssort ölel fel²⁸².

A villanella zenei metszetei, a versszakok sor- és rímszerkezetéhez igazodnak, a zenei kadencia jelzi a nyelvtanilag is önálló, zárt egységeket alkotó verssor végét. A deklamáció szillabikus, a viszonylag rövid értékek a szövegértés folyamatát biztosítják, egy-egy zenei szakaszon belül gyakran ismétlődnek rövid motívumok. A homofón szerkezetben a szoprán szólam melodikusságát a tenorra és basszusra épülő harmóniai háttér emeli ki, a ritmikai együtt haladást legfeljebb a mű kezdeténél lazíthatják fel rövid, imitatív motívumok. A szólamok egyirányú

²⁷⁸ A *madrigál* könnyedebb formájaként jelöli meg A. Einstein a villanellát, a magasztos szerelmi költemények ironikus ábrázolása a csalódott kedves paródiájában fogalmazódik meg. Dorothea Baumann – James Haar: „*Madrigal*”. In: *MGG Sachteil* 5: 1541-1569. 1519.hs.

²⁷⁹ A versformát négyszer két, 11 szótagból álló sor alkotja, a rímképlet: abababab, esetenként minden páros sor után közbeiktatott refrénnel.

²⁸⁰ Ugyancsak nyolc soros versforma, négyszer két soros elrendezésben, rímképlete: abababacc, a refrénes forma ennél is lehetséges.

²⁸¹ Donna G. Cardamone: „*Villanella*”. In: *MGG Sachteil* 9: 1523.hs.

²⁸² Bruns: Diss. 2006: 112-113. o.

elmozdulásából létrejövő – a műfaj karakterisztikumaként számon tartott – kvintpárhuzamok gyakoriak, a más műfajokban tiltott zenei eszközök használata itt a költemények parodisztikus elemeit fokozza²⁸³.

Mindezek a stíluselemek tükröződnek – a korábbiakban már említett – Jacob Regnart villanella kompozícióiban, melyek a műfaj sikeres bevezetését jelentették a német zenébe, és amelyek Lechner számára is új kompozíciós modellt kínáltak. Bár Jacob Regnart gyűjteménye az első, melynek alcíme „nach Art der neapolitanen oder welschen Villanellen” utal a műfajra, a német villanella-jelenség azonban nem az 1574-es kiadású gyűjteménnyel veszi kezdetét. Az olasz műfaj közvetlen hatása Lassus környezetében érezhető először, Münchenben és a trónörökös Vilmos herceg rezidenciáján, Landshutban. Ivo de Vento, Lassus kollégája, a landshuti zenei együttes vezetője 1571-ben, Münchenben megjelentetett, háromszólamú német dalgyűjteményében²⁸⁴ található a legelső német nyelvű villanella, amely szöveg és zenei szerkezetében is az olasz típust követi. Vento, kötetének címezésében nem tesz utalást a villanella műfajra, a háromszólamú dalok megjelölést a tetszés szerinti előadói apparátusra vonatkozó szokásos mondat követi: „...wölche lieblich zu singen und auff allerley Instrumenten zugebrauchen”. A gyűjtemény húsz tételéből nyolc mutat erős villanella karaktert (Nr.7-14.), melyeket hat-hat hagyományos tricinia-formájú mű fog közre (Nr.1-6., 15-20.). A két típus különbsége már a kottakép alapján is szembetűnő, a hagyományos szerkesztésű tételek ritmikai bázisa az egész és a fél érték, a villanella-típusúakra a negyed lüktetés jellemző. A darabok szerkezetükben és terjedelmükben is eltérőek, az olasz stílust követő, homofón művek jóval rövidebbek, mint az imitatív-kontrapunkt technikát bemutató triciniaiak. A villanellára jellemző három részes zenei formát öt kompozíció mutat²⁸⁵. A *Vor etlich wenig Tagen* (Nr.9.) az egyetlen tétel, amely nem csak témájában és zenei alakjában, hanem szövegszerkezetében is követi a műfaj jellegzetességeit, hét és tizenegy szótagú verssorai, sorpáronként más-más rímvégződése, hat soros strófája összhangban áll az előbbieken ismertetett villanella szövegszerkezettel. Tehát az

²⁸³ Az A. Einsteinól származó magyarázat vitatott, a kvintpárhuzamok akkusztikai imitációk is lehettek. A húros hangszereken kísért dallam harmonizálásának technikai kivitelezése gyakran párhuzamos kvintekben mozgó szólamokat eredményezhetett, mivel a fogólapon azonos pozícióban továbbmozduló kéz azonos állású hangzatokat hozott létre (Pirotta): Dorothea Baumann – James Haar: „Madrilal”. In: *MGG Sachteil 5*: 1541-1569. 1523.hs.

²⁸⁴ *Neue Deutsche Lieder mit dreyen stimmen*, München, A. Berg, 1571.

Denkmäler der Tonkunst in Bayern Bd.15.: 83-112. o.

²⁸⁵ A művek részletesebb stilisztikai elemzése: „Einleitung”.

Denkmäler der Tonkunst in Bayern Bd. 14.: IX-XXVIII. XIX-XXI. o

olasz stílus első német nyelvű darabját, a szerző a tradicionális triciniumok gyűrűjébe állította, felerősítve ezzel a két műfaj között fennálló kontraszt hatást²⁸⁶.

Az Ivo de Vento kompozíciói képviselte két, különböző eredetű műfaj az 1560-70-es években a bajor zenei hercegség zenei életének kedvelt zenei formái közé tartozott, mind a müncheni, mind a landshuti együttes felvette repertoárjába az ez időben megjelent háromszólamú kötetek – latin nyelvű triciniák, olasz nyelvű villanellák – darabjait. Vento szorosabb kapcsolata a villanellával a néhány évvel korábbi, velencei tanuló éveire nyúlik vissza, ahol maga is komponált olasz nyelvű villanellát (*Correte amanti*) amely nyomtatásba került a Giulio Bonagionta által összeállított antológiában²⁸⁷. Ugyanakkor a bajor hercegség is otthont ad az új műfajnak, a dokumentumok szerint, több itáliai szerző olasz nyelvű villanella kompozícióinak keletkezési helye német nyelvterülethez köthető, így Massimo Troiano, a nápolyi születésű komponista negyedik villanella-kötetének darabjai²⁸⁸, vagy Giovanni Battista Pinello, Ivo de Vento landshuti kollégájának első villanellái²⁸⁹. Ezekkel a tényekkel nyilván összefüggésbe hozható – az előző fejezetekben kifejtett – Lassus ez időszakban komponált német Liedjeinek villanellaszerű zenei formálása (1567-es, 1572-es és 1573-as kötet), amely még hangsúlyozottabbá válik a Regnart-kiadvány megjelenését követő 1583-as kötetben.

Vento gyűjteményének hagyományos kompozíciós módszert követő, a tricinium műfajába sorolható művei is előzményekkel bírnak a hercegség zenei életében. Johann Pühler, aki udvari tenoristaként szintén Vento közvetlen környezetében, Landshutban működött, nagy igyekezettel terjesztette egykori innsbrucki kollégája, Christian Hollander háromszólamú műveit, amiket a szerző halála után néhány évvel, 1573-ban, Münchenben kiadásra bocsátott²⁹⁰. Hollander művei, amelyek zenei vonalaikban a tricinia- és a motetta-stílus határán egyensúlyoznak, témájukat tekintve kiszélesítik a tricinium lehetőségeit, néhány darab esetében az alsóbb társadalmi rétegek paródiáját mutatják²⁹¹. Ivo de Vento

²⁸⁶ Schwindt: „Philonellae”: 260.o.

²⁸⁷ *Il libro de canzon napolitane e tre voci con due alla venetiana di Giulio Bonagionta da S. Genesi et d'altri autori*, Velence, 1562

²⁸⁸ 1569-ben nyomtatott kötet előszavában ezt írja Troiano: „, queste poche Villanelle nate in Germania”. Dokumentum közlése: „Einleitung”. *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*. Bd. 14.: IX-XXVIII. XIX-XXI. o.

²⁸⁹ A műveket tartalmazó kötet elveszett.: Schwindt : „Philonellae”: 248.o.

²⁹⁰ *CHRISTIANI HOLLANDI MVSICI CELEBERRIMI TRICINIORVM*

²⁹¹ „Bacche bibat doctus tua munera rusticus undam, discat et e querna discat pellere glande famem”
Lásd. Schwindt: „Philonellae”: 255.o.

közvetlen kapcsolatát a Hollander-triciniákkal az a tény támasztja alá, hogy mindkettejük gyűjteményében a szokásos cantus, tenor, basszus szólamelrendezést megbillentve, a középszólam magasabb hangfekvésbe kerül, a tenor szólam szerepét az alt veszi át²⁹².

A két műfaj párhuzamos jelenléte tükröződik Vento tárgyalt gyűjteményében, a szerző a két stílus zenei karakterisztikumait megtartva vállalja a nyelvi sík egységesítését, bevonásukat a német Lied körébe. A Lassus által éppen csak elindított változások a Tenorlied műfajában, Vento zenei gondolkodásában is megjelennek. A lassusi elvhez, a tradíciókra építő, a változást elsősorban az új zenei elemek bevezetésére alapozó kompozíciós módszer jellemzi Vento műveit is, hiszen a villanella zenei formájához közelálló nyolc mű, az említett egy kivételével, hagyományos német szövegek megzenésítését vállalja, közülük négy, korábbi gyűjteményekben is előfordul.

A német hercegség zenei életének felvázolt momentumai jelentősen befolyásolták Leonhard Lechner kompozíciós tevékenységét. A tricinia, a villanella és német Lied találkozásából létrejött zenei atmoszféra teremti meg Leonhard Lechner számára azt az ízlésvilágot, amely a Regnart által közvetített olasz műfaj új elemeinek befogadása és alkalmazása mellett is tovább él Lechner villanella-kötetének kompozícióiban.

Más lehetőségekkel rendelkezett a császári udvar, Bécs és Prága a villanella műfaj német nyelvű befogadásához. Jacob Regnart, aki fiúénekesként, gyermekkorától részt vállalt a császári udvar sokszínű zenei életében, több éves itáliai tartózkodása alatt nyilván kapcsolatba került az új, népszerű olasz műfajokkal, elsajátította az új stíluselemeket.

A bécsi udvar zenei tradíciói kevésbé szorosan kötődtek a német Tenorlied hagyományához, mint az évtizedeken át Senfl működési helyéül szolgáló München. A döntő különbség azonban a megzenésítésre alkalmas szövegrepertoárban mutatkozott meg. Míg a bajor hercegségben M. Troiano költői tevékenységén²⁹³ kívül nem működött jelentékeny olasz poéta, addig Bécsben élénk irodalmi alkotó tevékenységet folytató olasz költők és zenészek²⁹⁴ madrigálszövegei és szonettjei

²⁹²V.ö.: „Einleitung”: Denkmäler der Tonkunst in Bayern: Bd. 14.: IX-XXVIII. XIX. o.

²⁹³ Villanelláinak szövegét is maga írta.

²⁹⁴ Giovanni Manrique és Luigi Zenobi írtak madrigálszövegeket. Schwindt: „Philonellae”: 263.o.

kiváló mintát nyújtottak a szövegek német adaptációjához, Regnart villanelláinak szövegei is minden bizonnyal e művek inspiratív hatására keletkeztek.

Ivo de Vento kötetének egyetlen, szövegében olasz mintát követő villanellájával szemben, Regnart 1574-es kötetében, a 67 darab több, mint két harmada veszi át a fentiekben bemutatott (lásd 62.o.), tipikus 10-11 szótagú verssorok alkotta három soros, vagy hat-hét szótag hosszúságú, versszakonként hat sorból álló strófaszerkezetet. Tizennyolc mű más sor- és rímviszonyokat mutat.²⁹⁵ A kompozíciók tematikájában a férfi-nő kapcsolat dominál, néha erotikus, olykor parodisztikus megvilágításban, a darabok egy csoportjában a tartalom az olasz költészet szóképrendszere által elevenedik meg. A megzenésítés minden mű esetében a villanella stílusjegyeit tükrözi, a háromrészes, szakaszonként ismétlő jelek által határolt forma, az alapjában véve homofón textúrára épülő szillabikus deklamáció és a gyakran paralell kvintekben is mozgó szólamok jellemzik Regnart tételeit.

Lechner villanelláinak stílusa, a Tenorlied átalakulásának e fejezetben felvázolt módjait ötvözi. A harmincnyolc kompozíciót felölelő, két részben közreadott gyűjtemény vizsgálata elsősorban arra a kérdésre irányul, hogy a szerző milyen mértékben tudott elszakadni a zenei neveltetése során magába szívott tradícióktól, és művei milyen arányban öltik magukra az olasz stílus szövegi és zenei idolját.

2.3.1.2. A művek szövegeinek eredete és formája

A Lied műfaj átalakulásának különböző állomásait vizsgáló előző fejezetekből következik az a megállapítás, hogy az idegen műfaj német nyelvű zenei reprodukciója akkor tökéletes, ha a kompozíció alapját képező szöveg az olasz nyelv strófa- és rímrendszerét követi. A típusok közti eltérés igen jelentős, a német dalok versszakaiban sem a verssorok száma, sem az egyes sorok szótagszáma – lehet 4, 7, vagy 8 – nem szabályozott, ezért a meglévő szövegek villanellaszerű zenei formálása csak a verssorok és versszakok átalakításával, szövegszakasz ismétlésekkel és kihagyásokkal érhető el. Ivo de Vento zeneileg három részes kompozíciói is ezt mutatják, a korábban ismert szövegek versszakai jelentős változtatásokkal kerültek felhasználásra²⁹⁶.

²⁹⁵ Részletezve: Martin: Diss. 1957: 62.o.

²⁹⁶ Forster gyűjteményekből átvett szövegek összehasonlítását lásd: Osthoff, 1938: 247.o.

Lechner villanella-kötetének első és második része a szövegeredet és szövegforma szempontjából közel sem azonos képet nyújt. A közös pontot csak abban lehet meghatározni, hogy a 38 mű mindegyike több strófás, a versszakok száma kettő és négy közötti.

Az 1576-os kötet darabjaiból három mű követi az olasz vers-típusokat²⁹⁷ (Nr.3., 12., 16.), 6-7 szótagból álló sorok és hat soros versszak a Nr.3. műben, 10-11 szótagú sorok, három soros egységekbe rendeződve a Nr.12. és Nr.16. kompozícióban, az utóbbi két mű szövegét Regnart villanella-gyűjteményéből kölcsönözte Lechner²⁹⁸. A további újabb keletkezésű költemények (Nr.4., 6., 13., 15., 17.) közül kettő Ovidius-fordítás²⁹⁹ (Nr.4., 15.), versszerkezetük távolabbi rokonságban áll az olasz formákkal, verssoraik szótagszáma változó, tíz és tizenegy szótagú olasz verssor-típus is szerepel bennük.

Ezzel szemben az 1577-es kötet kompozícióinak egyike sem veszi fel a villanella-strófaformát, kizárólag a német verssor- és versszakfajták tarkasága jellemzi a szövegeket, melyek többsége már a század első felében összeállított gyűjteményekben is nyomtatásba került³⁰⁰. Az 1577-ben kiadott kompozíciók szövegei közt feltűnik egy-két újabb, néhány évvel korábbi gyűjteményben közölt vers is, így a Nr.13. és 14. mű első versszakait Lassus 1572-es kötete, a Nr.4. és 5. vers teljes alakját Christian Hollander 1570-es gyűjteménye tartalmazza. Hat mű (Nr.1., 2., 3., 9., 12., 21.) esetében nem bizonyított a szövegátvétel, valószínűsíthető, hogy Lechner ezeket a verseket is korábbi antológiákból kölcsönözte, amelyek példányai időközben eltűntek, vagy megsemmisültek³⁰¹. Közülük egy (Nr.12), feltűnő tartalmi hasonlóságot mutat második versszakában Regnart egyik tételével³⁰², minden bizonnyal a Regnart mű alapján készült, átírt, verstanilag nem a villanella-formát követő szövegről van szó³⁰³.

A villanella-kötet második részében a konzervatív szövegkészlet alkalmazása nem a szerző visszakozásának tulajdonítható, az olasz mintájú versszerkezetek hiányának oka valószínűleg az, hogy a rendelkezésre álló, új költeményeket Lechner a kötet első részében már felhasználta, a két kötet megjelenése közti rövid

²⁹⁷ Martin: Diss. 1957: 68.o.

²⁹⁸ Eitner: Pub. Bd. 19.: Nr.1. és Nr.7. művek.

²⁹⁹ Ovidius: *Metamorphoses*, 10. könyv

³⁰⁰ Tétélesen feltüntetve: „Kritischer Bericht”. Lechner W. Bd. 2.: 68-71.o.

³⁰¹ Uwe Martin véleménye: Martin: Diss. 1957: 84.o..

³⁰² Eitner: Pub. Bd. 19.: Nr.5.: *Lieb und vernunft, die hand bei mir*.

³⁰³ Lásd: Uwe Martin: „Begleitwort”. Lechner W. Bd. 2. VI-XI. o., VIII. o.

időszakban nem keletkezett új szöveganyag. A kötet első részében található – az olasz formával azonosulni képes, vagy azzal valamilyen lazább formai kapcsolatban álló – szövegek mellett a komplett gyűjtemény német strófafajtákra épülő 33 mű strófaszerkezetei további tagozódást mutatnak³⁰⁴.

A bar-formájú versek, azonos rímvégződésű Stollen-párból és ezektől rímben elütő Abgesangból felépítve alkotják az első típust, idetartozik a kötet első részéből a Nr.1., 2., 7., 8., 9., 10., 11. és 14. mű, a kötet második részéből a Nr.1., 2., 6., 9., 11., 19., 20. és 21. kompozíció³⁰⁵. A másik kategóriába sorolható művek versszakokon belül változatos tagolásúak, a bar-formát mellőzik, mint az első rész Nr.5., 6., 17., és a második rész Nr.3., 4., 5., 7., 8., 10., 14., 13., 15., 16., 17., 18. tétele.

A költemények szövegtartalma a világi szférán belül marad, a szövegek több témakört érintenek, és a fentebb tárgyaltak alapján, nem csak strófa-formájukban, de tartalmilag is inkább a német Lied-típusaihoz közelítenek. A szerző a gyűjtemény egészében tartózkodik a német dalok vulgáris rétegétől (volkslied), goromba tréfát és paródiát közlő, obszcén tartalmú szövegek nem szerepelnek a kötetben. A jellemző témák megfogalmazásában Lechner humanista szellemű gondolkodása is tükröződik, a kötet szövegeit a moralizáló, egy-egy élethelyzetre reflektáló költemények, vagy a szerelmi témakör érzelmes, de sohasem erotikus ízű versei alkotják. A néhány műben felbukkanó mitológiai utalás, illetve a Regnarttól átvett szövegek éppen csak színesítik, de nem befolyásolják döntően a kötet egészének tradicionális szövegei által közvetített német gondolatvilágot, életfelfogást. A villanella kifejezőmódjához tartozó vulgáris stílus nehezen egyeztethető össze Lechner kifinomult egyéniségével, és kontrasztál a kötet darabjait befogadó szűkebb kör zenei igényével. A nürnbergi polgári elithez tartozó személyekből alakult zenei együttes (Sodalitium Musicum) a kompozíciók felhasználója, a kötetek címzettjei is e társasághoz tartoztak. A téma- és szövegválasztásnál Lechner nyilván azt az elvárást is figyelembe vette, hogy a szövegek tartalma a jó ízlés határain belül maradjon. Ezt fogalmazza meg az első kötet ajánlásában is: „...Sondern es gehören auch darzu weltliche Liedlein, doch mit bescheid, das sie die fines verecundiae nicht überschreiten: (welchs leider jetzt von vilen Musicis, mit grossem mißbrauch geschicht)...”³⁰⁶.

³⁰⁴ A német Lied-szövegek formai tipizálása Rudolf Velten kutatásain alapul. Rudolf Velten: *Das ältere deutsche Gesellschaftslied unter dem Einfluß der italienischen Musik*. Diss. Heidelberg, 1914. V.ö.: Uwe Martin hivatkozásával: Martin: Diss. 1957: 60.o.

³⁰⁵ V.ö.: Martin: Diss. 1957: 68. és 85.o.

³⁰⁶ Faksimile: Lechner W. Bd. 2.: XIV.o.

A gyűjtemény egészét tekintve különböző arányban jelennek meg az egyes témakörök. A művek legnagyobb csoportja, a 38 mű több, mint fele szerelmi témához kapcsolható, az érzelmi reflexió a költeményekben nagyon árnyalt. A szerelmi csalódás, elválás, vagy az attól való félelem, vagy óvás tükröződik az első rész Nr.2., 3., 5., 6., 7., 8., 9. és a második rész Nr.2., 3., 8., 9., 12., 20., 21. művében. Lényegesen kevesebb, mindössze négy mű reprezentálja a rajongó kedves pozitív szemléletét a kötetben, az egyik Regnarttól kölcsönzött szöveg, a korábbi sorozat Nr.12. darabja, a továbbiak: Nr.10., 13., 15. kompozíció a második részből. Ugyanehhez a témacsoporthoz tartoznak az Ovidius-fordítások, az első rész Nr.3., 4., 15. kompozíciói, melyekben a jó erkölcsre nevelést tanulságokkal szolgáló mitológiai történetek szemléltetik. Humanista szellem hatja át azokat a költeményeket, amelyek az erényesség és a zene dicsérete hirdetik, az első rész Nr.14., 16. kompozícióját. Néhány szöveg az emberi sors különböző formáit elemzi, az első kötet Nr.11. és a második kötet Nr.6., 7. darabja. További témák is megjelennek a kompozíciókban, ezeket szemlélteti egy bordal a kötet legelején (Nr.1.), két vadászdal (Nr.1., 5.) és két gúnydal (Nr.4., 14.) a második sorozatban. A gyűjtemény darabjainak szövegtartalom szerinti vizsgálatában kirajzolódik egy meghatározó témacsoport, a szerelem okozta szenvedést tükröző művek, amelyek megfogalmazásukban és mondanivalójukban sem emlékeztetnek a villanella hasonló tartalmakat karikírozó jellegzetességére. A témakör az olasz madrigál tartalmával állítható párhuzamba, ám annak petrarcai mintát követő, polarizált érzelmi síkja, kifinomult nyelvi képrendszere nem jelenik meg e tételekben.³⁰⁷

A korábbi gyűjteményekből átvett szövegek többnyire változatlanul, vagy csak kisebb átalakításokkal kerülnek ebben a kötetben felhasználásra, így tartalmukban sem térnek el az eredetitől, egy kivétellel. A kötet második részének Nr.8. művében, a *Patientiam muß ich han* versszakaiban Lechner más sorszerkezetet alkalmaz, a forma mellett a tartalom is reményt sugalló végkicsengést árul el:

„Muß g'schehen lon,
Vielleicht Unglück wird bald vergon.
O Patientia!”

³⁰⁷ V.ö.: Martin: Diss. 1957: 69.o.

2.3.1.3. A kompozíciók zenei jellemzői

A tricinia és a villanella közösségét vállalja Lechner a művek szólamszámának alakításában, mindkét sorozat darabjai három szólamra íródtak. Egyetlen esetben bővíti a szerző az apparátust, az első részt a frappáns zene-dicséret, a négyszólamú Nr.17. *Musica Klang, lieblicher Gsang* tétel zárja. Az adott szólam számon belül, a művek összehasonlításában a regiszter jelentősen feljebb, vagy lejjebb tolódik, ami teljesen szokatlan mindkét háromszólamú műfajban. A két szélső pólust a második rész kezdő- és záródarabjának szólamfelrakása szemlélteti, egyik a női, másik a férfi hangfajok ambitusában mozog³⁰⁸.

A nagy számú szövegátvétellel szemben, a zeneszerzői módszer, egy kivétellel – a H. Isaactól kölcsönzött Innsbruck-dallam (második sorozat Nr.16. tétele) – nem a cantus firmus-technikán alapul, hanem a Lassus által bevezetett, szabad kompozíciós eljárást követi.

A szövegszerkezet és a zenei formálás – az előző fejezetben említettek alapján – szoros összefüggést mutat. Az olasz műfaj strófa-felépítését alkalmazó kompozíciók zenei szerkesztése is a három részes villanella-formához – AAB(B)AA – igazodik, mint a Nr.3., 12., 16. a kötet első részéből, továbbá ugyanezt a zenei alakot veszi fel a sorozat Nr.13. tétele (Függelék: 5. o.), melynek szövegtagolása és rímképlete olasz és német elemeket vegyít. Érdekes a kapcsolat az ugyanarra a szövegre épülő Regnart-művek³⁰⁹ és Lechner kompozíciók (első rész: Nr.12., Nr.16.) között, a Lechner-megzenésítés nem másolja a mindhárom szakaszt ismétlő eljárást, saját megfogalmazásában a középső zenei rész csak egyszer hangzik el³¹⁰ (Nr. 12. tételt lásd: Függelék: 4.o.).

A gyűjtemény második része, a szövegválasztásnak megfelelően a komponálás tekintetében is konzervatív, a villanella ismétlésen alapuló, háromtagú formájára nincs példa a darabok között.

A kötet mindkét részének tradicionális, bar-formájú strófáit – nyolc-nyolc műben jelennek meg (lásd előző fejezet) – hasonló zenei megoldások jellemzik, ezektől elütő zenei formálás azonban itt is, ott is akad. A darabok zenei alakítása

³⁰⁸ Az eredeti lejegyzés kulcsai: Lechner W. Bd. 2. 64.o.

A regiszter kitágítását valószínűleg az előadói kör szélesítése céljából vállalta Lechner, a férfikari ambitusban közölt tételeket a nürnbergi Sodalitium Musicum vokális lehetőségeihez igazította a szerző.

³⁰⁹ Eitner: Pub. Bd. 19.: Nr.1. és Nr.7. tételek

³¹⁰ V.ö: Martin: Diss. 1957: 71.o.

csak részben követi a hagyományos, két részes zenei bar-formát. Kihasnálva a bar-formájú szövegek egy-egy Stollenje és Abgesang terjedelme közti eltérést, Lechner sajátos zenei keretet hoz létre kompozícióiban. Az azonos rímképletű, de különböző szövegtartalmú Stollenek ugyanarra a zenei anyagra épülnek, ám az Abgesang megformálása eltér a szokásostól. Lechner, figyelembe véve a szövegtartalmi és szintaktikai lehetőségeket, az Abgesang szövegét olyan zenei környezetbe helyezi, ami az Abgesangon belül legalább egy zenei tagolást feltételez, azért, hogy a második zenei rész (Abgesang) teljes elhangzása után a tagolási ponttól, az elhangzott szöveg- és zenei szakasz ismétlésre kerüljön. Ezáltal három, egymástól elkülönülő zenei szakasz jön létre, a zenei forma első és utolsó tagja ismételt formában hangzik el. A zenei bar- és a villanella forma összehangolását a következő ábra szemlélteti³¹¹.

Zenei forma:	A A	B C C
Versforma:	1. Stollen 2. Stollen Aufgesang	Abgesang

2. ábra

Két elemző, Uwe Martin és Katharina Bruns más-más magyarázatot talál a jelenségre. U. Martin, Lechner műveinek zenei formálásában, a hagyományos német Lied-típusban gyakran előforduló, ismétléses bar-formát véli felfedezni³¹², melyben az utolsó megismételt szakasz inkább kódaként, mint önálló zenei egységként értelmezhető. K. Bruns a két, különböző zenei alakzat – villanella és a bar-formájú Lied – szintéziséről beszél, véleménye talán azért helytállóbb, mert a keletkezési körülmények igazolják a zeneszerző az irányú szándékát, hogy az arra alkalmas szövegekhez az olasz műfaj zenei formáját rendelje, ezek hiányában, az ismétléses bar-forma egyfajta pótmegoldás, állandósulása a tételek szerkezetében elég nyomós indok arra, hogy a két műfaj egymáshoz való közelítését a zeneszerző céljaként lehessen megjelölni.³¹³

³¹¹ Bruns: Diss. 2006:125.o. ábrája alapján.

³¹² Az Abgesang teljes anyaga, vagy csak egy szakasza megismétlődhet.

³¹³ V.ö: Martin: Diss. 1957: 70.o. és Bruns: Diss. 2006: 123-126.o.

Az ehhez a szövegtípushoz tartozó művek közül három tétel jelent kivételt. Az első sorozat Nr.7. tételében elmarad az ismétlő szakasz a második zenei részben, a második sorozat Nr.1. és 2. darabjában az ismétlés az egész Abgesangra kiterjed.

A nem bar-formájú szövegszerkezetekben használt zeneszerzői technika, amely a verssorok végigkomponálása után ugyancsak az ismétlő elvet alkalmazza – az utolsó egy-két verssor és a hozzátartozó zenei anyag ismétléséről van szó – talán az előbb kifejtett teóriát támasztja alá a repetíció alapuló villanella-formára hangolással. Formai tekintetben kisebb-nagyobb variálás tapasztalható – ugyancsak a refrénekre vonatkozóan – a második rész három darabjában³¹⁴. A Nr.8. *Patientiam muß ich han* tételben (Függelék: 7.o.), az utolsó verssor („O Patientia”) többszöri ismétlése új zenei anyaggal párosul. A Nr. 5. *Jagen, Hetzen und Federspiel* mű (Függelék: 6.o.) azonos terjedelmű sorpárokból álló mindkét zenei szakasza ugyanazzal a szöveggel együtt megismétlődik. Az eddigi kiírt ismétlések helyett, ebben a darabban ismétlő jeleket használ a szerző, a kéttagú zenei forma (AABB) a canzona-típust³¹⁵ előlegezi. A Nr.10. *Frau, bin ich euch von Herzen hold* tétel ritmikai megfogalmazásában hasonlít az azonos szövegű Lassus kompozícióhoz³¹⁶, ám zenei formája Lechner-kötetében is különlegességnek számít. A nyolcszótagos verssorok zenei anyagát háromszor tagolja az „o mein” motívumok ismétléséből álló rövid refrén, a harmadik refrén után egy újabb zenei anyagból szőtt záró refrénnel végződik minden versszak³¹⁷.

A más-más eredetű szövegek zenei megformálása a darabok terjedelmében is különbségeket szül, a kötet minkét részében a Nr.14. tétel jelenti a két szélső pólust, az első sorozat darabja 43 ütem, a második rész darabja csak 10 ütemnyi. A korábban keletkezett német szövegek versszakai jóval hosszabbak, mint a Regnarttól átvett strófák. Lechner, az előbbieken vázolt formai megoldásokon túl a motívumismétlésekkel, vagy éppen ezek elhagyásával próbálja korrigálni a szélsőséges eseteket.

Az olasz műfajra üto szövegalakok nem csak a zenei formaképzésben, hanem a zenei faktúrában is a villanella sajátosságokat tükrözik, tisztán homofón szerkezet csak négy műben tapasztalható, az első rész Nr.3., 5., 12. és a második rész Nr.14. tételében, további két darab szólamfelrakása, a Nr.16. tétel az első, a Nr.4. mű a

³¹⁴ Martin: Diss. 1957: 86-87.o.

³¹⁵ Későbbi fejezet részletezi: 108.o.

³¹⁶ Lasso W. Bd. 18.: 31.o.

³¹⁷ V.ö.: Martin: Diss. 1957: 87.o.

második részből, csak néhány ponton mozdul ki az egységes szólamkezelésből³¹⁸. A Regnart-kompozíciók majdnem mindegyikében megjelenő villanella-effektet, a szólamok azonos irányú elmozdulásából létrejövő párhuzamos kvinteket Lechner elkerüli, a szerző ebben mestere, Lassus példáját követi, aki Liedjeiben szintén tartózkodik a szabálytalan hangközmenetektől.

A művek többsége ugyan a homofón szerkezethez közelít, de kisebb-nagyobb mértékben kontrapunktikus, imitatív anyagkezelés lazítja fel a vertikális zenei gondolkodást. Az olasz villanellában is előforduló imitatív tételkezdés itt a darabok több, mint felében (21 műben) megtalálható, az imitatív felület azonban más szakaszokra is kiterjed. Az első sorozat Nr.11. tétele (Függelék: 2.o.) e tekintetben a gyűjteményben egyedülálló, a szerző minden verssorindítást polifón zenei környezetbe helyez. A virtuóz imitatív technikát, amely minden szólamnak önálló arculatot ad, gyakran alkalmazza Lechner a kötet műveiben, így a második rész Nr.5., 10., 12., 17., 18. tétel kezdésében, a villanellában viszont műfajidegen ez a jelenség, az olasz műfaj imitatív elemeiben legfeljebb két, ritmikailag együtt haladó szólam kontrasztál a harmadikkal, ez a technika is képviselteti magát a darabok közt, az első sorozat Nr.2. és Nr.11. indításában. A polifón szerkezetben a szólamok szerepe kiegyenlítődik, a szoprán szólam is beleolvad a zenei folyamatba, így bár melodikus jellegét megőrzi, kiemelt funkcióját az adott zenei szakaszban elveszti. A polifón szerkesztés nem a villanella specifikuma, alkalmazása épp a műfaj lényeges elemét, a szöveg érthetőségét nehezíti. Az imitációs technikát a német tricinia műfajából veszi át a szerző, a zenei ízlését meghatározó német hagyományokat alkalmazza az olasz műfajhoz közelítő kompozíciókban. A tételek és verssorok polifón indítása, ami még a frázison belül a szólamok homofón összeolvadását eredményezi, egy másik műfaj, az olasz madrigál alakjára emlékeztet, a határvonalak azonban elmosódtak, a zenei elemek műfaji azonosítása összetett kérdés, mivel a villanella merev szerkezete is idővel magára ölt bizonyos madrigál sajátosságokat³¹⁹.

A különböző műfaji elemek összehangolásával kísérletezik a szerző villanella-gyűjteményében, kompozícióinak szerkezetében a villanella homofón alkata mellett a német tricinium és az olasz madrigál bizonyos szólamkezelési technikái is felismerhetőek. A tételszerkesztés szempontjából a kötet első része

³¹⁸ Ritmikai alkatukkal és azonos terjedelmű, egymástól világosan tagolt zenei soraikkal a tánczene hatását közvetítik. Martin: Diss. 1957: 78.o.

³¹⁹ V. ö.: Martin: Diss. 1957: 74-76.o.

színeesebb képet mutat, mint a második rész, ez a tény ismét arra enged következtetni, hogy a változatos szövegformák zenei megvalósítása is több lehetőséget kínál.

A zenei és nyelvi sík súlyviszonyainak összerendezésére törekszik az olasz villanella, a helyes deklamáció egyrészt a szövegsúlyokhoz kapcsolódó hosszabb ritmikai értékekben jelenik meg, másrészt a szöveg és a zenei metrum hangsúlyos egységeinek összehangolásával jön létre. A két kombináció párhuzamos alkalmazása az eltérő nyelvi- és zenei metrumsúlyok miatt a német szövegekben sokszor nehézségekbe ütközik. A német Lied eszköztárából merít Lechner a szöveg és zenei súlyviszonyok kérdésében, amikor a helyes szöveghangsúly elérése céljából a páros lüktetésű zenei metrum egyensúlyát, az ütemjelzés változtatása nélkül páratlan lüktetésű egységek betoldásával megbontja³²⁰. A leggyakoribb megjelenési formát az első rész Nr.5. tételének eleje (3-4.ütem) és Nr.17. tételének vége szemlélteti (22-23.ütem), a két páros ütem, a szólamok ritmikai együttmozgásával két páratlan és egy páros egységre hasad. Az ütemsúly-átrendezés sokszor csak egyetlen szólamot érint³²¹ – ez a második sorozat műveiben jellemző, ahol a polifónikus közeg gyakoribb –, amely ritmikai-metrikai kontrasztot képez a másik két szólamhoz, ezt szemlélteti a Nr.19. kompozíció 3-4. ütemében a tenor, a Nr.7. tétel 7-8. ütemében a szoprán ellenpontja.

Szövegtartalmat közvetítő zenei megoldások a gyűjtemény egészében a strofikus forma miatt csak fenntartásokkal elfogadhatók, azonban az első versszak egyes verssorainak, vagy szóösszetételeinek zenei kivetítése több darabban félreérthetetlen. Az alapvetően szillabikus szövegkezelés mellett a melizmaképzéssel gyakran él Lechner az egyes szólamok zenei formálásakor, a melizmák olykor a szövegkifejezés zenei eszközeivé is válnak: az első sorozat Nr.1. tételben, a zenei bar-forma Stollenjeiben, a mindhárom szólamban megjelenő, fürge, nyolcadmozgású melizma először az „Organist”, majd a „fröhlich” frappáns zenei ábrázolását vállalja, a második sorozat homofón faktúrájú, Nr.4. művében a „lachen” nyolcadai élesen kiugranak a negyed és fél értékekben menetelő zenei környezetből.

Az érzelmi töltést hordozó szavak érzékeny hangközökkel történő megközelítése feltűnő egy-egy darab indításában, az első rész Nr.7. tételében az „Ach Lieb” megjelenítése kis szext ugrással a tenorban és a basszusban, vagy a második sorozat Nr.9. kompozíciójának „Welcher all Pein” kezdetű verssorát

³²⁰ V.ö.: Messmer: *ALTDT.Liedkomposition*: 210.o.

³²¹ Más változatok: Martin: Diss. 1957: 89. o.

ábrázoló, időben egymást követő kis szekund ingázások mindhárom szólamban. Utóbbi példában a szólamok mozgásából összeállt harmóniasor is érzékenységet sugároz, é-C-é-H-é-a-D-G. Hasonló szövegtartalmat közvetít az első sorozat Nr.8. tételét kezdő akkordsor: É-Á-G-C harmóniák jelenítik meg az „Elend bringt Pein” verssort, vagy ugyanebben a sorozatban a Nr.19. tétel első verssorának „Ich reu und klag” akkordváza: G-a-B-Á, amelyben a negyed és nyolcad értékű átmenő hangok oldják a merész harmóniamenet feszültségét. A tartalom kivetítése a zenei anyagra nem csak a dallamalkotást és a harmóniamenetet, hanem a hangnemválasztást is befolyásolja az előbbi két műben (Nr.7., 9.), mindkét mű alaptónusa az érzékeny fríg-hangnem.

A gyűjtemény darabjainak hangnemei a modális hangnemi körön belül maradnak³²², a dúr-moll tonalitás felé közeledést jelzi viszont a moll-jellegű hangnemek ötödik fokú moll harmóniája helyett a dúr változat gyakori felbukkanása. Ez tapasztalható a második rész Nr.1-6. dór hangnemű tételeiben. A modalitás keretein belüli hangnemi mozgások lehetőségeit Lechner azonban teljes mértékben kihasználja, ezt bizonyítja az „Ohn dich muß ich” Regnarttól átvett szöveg megzenésítése, míg Regnart művében³²³ a harmóniai történések az F és D pólusok közt zajlanak, addig a Lechner műben (Nr. 12. tétel az első sorozatban) B és Á jelenti a hangnemi szegélyeket³²⁴.

A gyűjtemény különböző szemszögből történt vizsgálata igazolta, hogy Lechner kompozíciói a német tricinium, a villanella és a madrigál műfaji sajátosságaiból merítenek, az egységesen vállalt háromszólamúságon túl a két sorozat azonban más-más arányban alkalmazza azokat.

Az első rész néhány kompozíciója a villanella minden szövegi és zenei stílusjegyét magán viseli. További néhány mű strofikus felépítésében közelít az olasz műfaj versszerkezetéhez. A sorozat többi tételében a műfaj zenei tényezői jelennek meg, a motívumismétlés, a homofón faktúrára és a szoprán szólam kiemelt szerepére törekvés mellett a szillabikus szövegkezelés és a zenei forma ismétlő elvének hangsúlyozása. E mellett a tricinium kontrapunktikus szerkezete is lényeges elem a kompozíciós eszköztárban, általában új zenei, vagy szövegi szakasz felvezetését szolgálja, szélsőséges esetben minden tagolási ponton alkalmazza a szerző. A tételek

³²² A tételek hangnemi besorolását lásd: Uwe Martin: „Begleitwort”. Lechner W. Bd. 2. XI.o.

³²³ Eitner: Pub. Bd. 19.: Nr.1.

³²⁴ Lásd: Martin: Diss. 1957: 80.o.

vegyes, polifóniát és homofóniát váltogató felrakása, az időnként szöveg megjelenítés szolgálatába állított különböző zenei komponensek – ritmus- és dallamképzés, harmónia és hangnem – a madrigál műfajából erednek.

A második rész kompozíciói a villanellára jellemző szövegszerkezetek hiánya miatt zenei megfogalmazásukban is egységesebbek. Az olasz műfaj, tipikus három részes zenei formálása nem fordul elő a darabokban, de a hagyományos szövegek zenei alakításában a refrénképzés itt is előtérbe kerül. A szillabikus deklamáció hatását és a szoprán szólam vezető szerepét kissé elfedi a polifón zenei felületek nagyobb arányú jelenléte. A szavak, egyes kifejezések zenei leképzése az előző sorozat tételeihez hasonlóan a madrigál eszközeiből merít.

Az első és második sorozat stílusjegyei alapján a kötet nem tekinthető a Regnart gyűjtemény folytatásának műfajtörténeti értelemben, a kötet alcímének jelzése ellenére, maguk a kompozíciók – a néhány kivételtől eltekintve – sem német villanellák, bár a műfaj egyes vonásait magukra öltik. Jelentőségük azonban nem csekély. Lechner, Lassus Liedjeinek kompozíciós stílusát, az idegen műfajokból származó zenei elemek átvételét hangolja össze Vento triciniumainak szerkezeti sajátosságaival, Lechner érdeme az, ami Vento háromszólamú műveiből még hiányzik, a két különböző eredetű műfaj, egymástól eltérő sajátosságainak összeillesztése egy zenei formában.

Lechner műveiben egy új, német nyelvű, zenei tételtípus jelenik meg, ami az olasz villanella, madrigál és a német tricinium között egyensúlyoz. Lechner kompozícióinak népszerűségét jelzi az egy évtizeddel későbbi második kiadás megjelentetése. Villanella kompozícióinak ismertségét bizonyítja az egyik mű szoprándallamából képzett vallásos kontrafaktum, amely egy stuttgarti nyomtatású, egyházi énekes könyvben bukkan fel a XVII. század végén³²⁵. Az „Ohn dich muß ich mich aller freuden maßen”, az eredetileg Regnart-villanella szövegéből származó egyházi átfordítás a Lechner-mű szoprándallamával került nyomtatásba³²⁶ (Faksimile: Függelék: 71.o.).

³²⁵ *Choral Gesang-Buch*, Stuttgart, 1692,

³²⁶ Konrad Ameln: „»Ohn Gott muß ich mich aller Freuden maßen«, Eine villanellaweise von Leonhard Lechner als Gemeidelied”. *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*/14. 1969: 188-189.o.

2.3.2. Neue Deutsche Lieder mit fünff Stimmen Con alchuni madrigali 1579

Az 1576-77-ben megjelent „Nach art der welschen Villanellen” megjelölésű német dalokat követően, Lechner érdeklődésének középpontjában ismét az olasz műfaj állt, ezt igazolja a két év múlva, 1579-ben kiadott, ötszólamú dalokból álló gyűjteménye³²⁷ melyben a szerző, Regnart nem sokkal korábbi villanella-köteteinek (1574, 1576) háromszólamú darbjait dolgozza át ötszólamúakká. Más zeneszerzők műveinek, műrészeinek felhasználása, betoldása egy újonnan keletkező kompozícióba, a kölcsönzött mű szerzője nevének említése nélkül, a kor szokásos zeneszerzői technikái közé tartozott. A két sorozatból kiválasztott darabok tudatos átdolgozásáról van szó. Hasonló célból készült gyűjteményt adott közre 1581-ben Lassus tanítványa, Anton Gosswin, aki mestere 1567-ben megjelent, ötszólamú dalkötetének darbjait írta át három szólamra³²⁸. A Lechner-kötet ajánlása annak a zenei egyesületnek (Sodalitium Musicum) szól, melynek tagjait a városi tanács képviselői alkották, a tizenhárom képviselő nevét közli Lechner a bevezetőben³²⁹.

A szerző már a gyűjtemény címében hivatkozik Regnart műveire: *Neue Deutsche Lieder/ Erstlich durch den Fürnemen und Berhümten Jacobum Regnart/.../ Componiert mit drey stimmen/ nach art der Welschen Villanellen*³³⁰. A népszerű komponista nevének említése marketing fogás is lehetett Lechner részéről³³¹, éppúgy, mint az ismert művek kiválasztása átdolgozás céljára. A kompozíciók keletkezésének indokairól maga Lechner ír a gyűjtemény ajánlásában, ám a valódi okok valószínűleg több komponensből tevődnek össze.

2.3.2.1. Az újrafeldolgozás okai és a szövegválasztás szempontjai

A Lechner-átdolgozásokat elemző illetve közreadó teoretikusok a kompozíciók megítélésében eltérő álláspontokat képviselnek. A keletkezés indokainak feltárásában is eltérő véleményre jutottak.³³² Elég valószínűtlennek tűnik az a

³²⁷ Lechner W. Bd. 5.

³²⁸ Anton Gosswin: *Neue Deutsche Lieder*, Nürnberg: Gerlach, 1581. Az előző fejezetben kifejtett tricinia-hagyomány folytatását bizonyítja a müncheni zenei körben nevelkedett komponista gyűjteménye. Művei, ugyan más irányban, mint Lechner háromszólamú villanellái, a tricinium műfajhatárainak kiszélesítését mutatják V.ö.: Osthoff, 1938: 278-285.o.

³²⁹ Faksimile: Lechner W. Bd. 5.: XIV.o.

³³⁰ Faksimile: Lechner W. Bd. 5.: XII.o.

³³¹ V.ö.: Konrad Ameln: „Begleitwort”. Lechner W. Bd. 5. VI-XI. VIII.o.

³³² R.Eitner, O.Koller, H.J.Moser írásainak ide kapcsolódó részletei: Konrad Ameln: „Begleitwort”. Lechner W. Bd. 5. IX-X.o.

vélemény, amely a művek keletkezését csak Lechner egzisztenciális problémáival magyarázza. A gyakorlati célú felhasználás mellett „...so solche text mit mehr stimmen zu singen lust hetten.”³³³, a paródia eljárásnak, mint zeneszerzői technikának a kipróbálása motiválta a komponistát a sorozat létrejöttében. Hogy miért éppen Regnart szövegeire esett a választás, az mindenképpen kapcsolatba hozható, az előző fejezetben már tárgyalt, olasz versmintát követő szövegek hiányával. Lechner első dalsorozatában, két zenei tétel szövegét kölcsönözte Regnarttól, amelyek a harmadik, ugyancsak olasz metrumú költeménnyel együtt felkelthették a zenei kör irodalomban is jártas tagjainak érdeklődését³³⁴. Mivel más ehhez hasonló szövegek nem álltak rendelkezésre, kézenfekvőnek találta a szerző, az addig már népszerű tételek átalakítását a célzott előadói kör számára³³⁵. Regnart két kötetének hatvanhét tételéből, huszonegy került átdolgozásra. Regnart gyűjteményéből a Nr.1., 2., 3., 4., 5., 14., 18., 21., 23., 24., 26., 27., 28., 30., 31., 35., 37., 38., 41., 43. és 44. darabokat veszi át Lechner. A Lechner-kötet utolsó, Nr.22. tételének szövege nem szerepel Regnart villanellái között, egy német népdalszöveg rövidített változatát használja fel a szerző ebben a kompozícióban³³⁶.

A Regnarttól kölcsönzött szövegek strófaformái, a villanella-gyűjtemény mindhárom versszaktypusát bemutatják. Lechner gyűjteményében, az olasz műfajt jellemző hat- és három soros szerkezetek helyett, a Nr. 2., 4., 9., 12., 14., 16. és 20. tételt vegyes szótagszámú, négy, vagy öt soros versszakok alkotják³³⁷.

A szövegválasztás tartalomra vonatkozó kritériumait, az előző két sorozathoz hasonlóan, itt is a felhasználók igényei szerint állította fel Lechner, az illemt sértő, pajzán tartalmú, vagy az érzelmeket kifigurázó szövegekről lemond a szerző. A szerelmi témakörön belül az egyes versek az egymástól eltérő német, vagy olasz karaktert tükrözik, az itáliai költészet jellegzetes, intenzív érzelmi töltést hordozó szóképei jelennek meg több költeményben, „brennend Herz” a Nr. 21. kompozícióban, vagy a „Liebesflamme” a Nr.13. tételben, a szerelmi csalódás okozta halálvágy különleges víziója tűnik fel a Nr.6. műben, melyben az elvesztett kedves nyila oltja ki elhagyott párja életét:

³³³ Részlet az ajánlásból, faksimile: Lechner W. Bd. 5. XIV.o.

³³⁴ U. Martin feltételezése: Martin: Diss. 1957: 182.o.

³³⁵ Hogy a szövegválasztás nem kizárólag a Regnart személye iránti tiszteletből történt, hanem inkább a keresleti igény indokolta az ilyen típusú szövegek megzenésítését, ez következik Lechner megfogalmazásából, aki a „solche” szóval a szövegtípusra utal, nem a konkrét költeményekre. Idézetet lásd fenn.

³³⁶ „Kritischer Bericht”: Lechner W. Bd. 5. 100.o.

³³⁷ Martin: Diss. 1957: 183.o.

„...mit einem starken Bogen,
darauf viel Pfeil gezogen,
damit sie mich will heben
aus diesem schweren Leben.”

2.3.2.2. A zenei szerkezet feldolgozásmódjai

A Regnart-gyűjteményekből kiválasztott darabok zenei szempontból is többarcúak. Hasonlóan a szövegi formák és tartalmat közvetítő nyelvi eszközök változatos világához, Lechner zenei értelemben is átfogó képet igyekezett nyújtani a kölcsönzött tételek esetében, a Regnart-gyűjtemény színes szövegi és zenei anyagának átvételével változatos alapanyagot biztosított saját feldolgozásai számára. Az átdolgozásra szánt Regnart-tételek között előfordulnak tiszta homofón-szerkezetű, egy-egy részletében imitatív kezelésű, vagy dialógus-technikát alkalmazó művek is. Lechner ötszólamú tételei, zenei formájukban követik Regnart villanelláinak három részes alkatát, a szakaszonként ismételt szerkezet azonban Lechnernél némileg módosul, a középső tag ismétlését minden esetben elhagyja. Az átdolgozott tételek zenei formájának kérdésben feltűnő a párhuzam a szerző 1576-os és 1577-es kötetének darabjaival. A villanella-gyűjtemény műveinek többségében a hagyományos, ismétléses bar-forma alkalmazásával közelít Lechner ahhoz a villanella forma-típushoz, melyben a középső zenei szakasz ismétlése kimarad (AABCC). A három sorozat (1576, 1577, 1579) műveit a zenei forma egységesítésére törekvés jellemzi, ami még inkább igazolja az előző fejezet állítását, miszerint a két villanella-sorozatban az ismétléses bar-forma, mint gyakran használt zenei alakzat, a villanella zenei formájához való tudatos közelítést jelenti, alkalmazása nem véletlen-szerű. További közösségvállalást jelent a két előző sorozat műveivel, a harmadik zenei szakasz ismétlésének írásmódja, a tételek harmadában az ismétlőjelek helyett, a kiírt ismétlést választotta Lechner (Nr.1., 3., 9., 14., 16., 19., 21), igaz, hogy ezen művek többségében az ismétlendő szakaszok kezdőhangjai eltérőek.

A Regnart-kompozíciók hangnemi-, kadencia-rendjén csak minimális mértékben változtatott Lechner az átdolgozások során³³⁸, ez a változás csak két mű belső záratait érinti (Lechner: Nr.8. és 18. tétel).

A zenei szerkezetben a hangnem, az egyes részek záratai és többnyire a harmóniasor megtartása, a harmóniai alapot hordozó alsó szólam – Regnartnál alt, vagy tenor – átvételét is feltételezi, amely mélyebb regiszterben hangzik el a Lechner-kompozíciókban – a Nr.1. tétel kivételével a basszus szólam hangfekvésében –. A szólamszám-bővülés a faktúra kitágításával jár, a módosult felrakásban a szoprán és a középszólamok formálását más elvek irányítják. A korábban Lechner-átdolgozását ért bírálatok elsősorban a Regnart-művek zenei anyagának polifón átalakítását róják fel hibaként a zeneszerzőnek³³⁹. A Regnart és Lechner kompozíciók szólamszerkesztését nézve, valóban több polifón elem jelenik meg az utóbbi szerző tételeiben, ám a Lechner-gyűjtemény egészét tekintve nem általánosítható ez a vélemény³⁴⁰. A huszonegy mű harmada gyakorlatilag homofón (Nr.6., 8., 9., 11., 12., 17., 19), enyhe ritmikai ellenpont csak darabbindításban, vagy a záradékképzésben tűnik fel, egy-két metrumérték erejéig. A homofóniához közeli – a Regnart-kompozíciókban gyakran alkalmazott – dialóg-technika, mely a különböző összeállítású szólamcsoportok váltakoztatásával gazdagítja az akusztikai hatást, az ötszólamú faktúrában az együttállások lehetőségének növekedésével, Lechner minden tételében megjelenik. A rövid motívumokat ismétlő szólamcsoportok, a szólamszám tekintetében nem mindig kiegyensúlyozottak. Legjellemzőbb példa a solo-tutti felrakásra a Nr.9. mű indítása, ahol a négy szólam egy ellenében más hangzást eredményez, mint a Nr.3-ban induló, hangerő tekintetében is kiegyenlített erőviszonyokat mutató három-három szólam. A dialóg-technika majdnem minden esetben szöveg- és motívumismétléssel jár együtt, a szövegszakaszok gyakori ismétlése a mű terjedelmét jelentősen megnöveli. A terjedelmet tekintve feltűnő a különbség, az előbb említett Nr.3. tétel első zenei része és a szintén homofón felrakásban indító, eredeti Regnart kompozíció³⁴¹ ugyanezen szakasza közt. Míg a háromszólamú mű, első két verssorából csak a második kerül ismétlésre, Lechnernél az első strófasort egy másik szólamcsoport újra megszólaltatja, a második strófasor

³³⁸ V.ö. a két gyűjtemény darabjainak hangnemi és kadenciai összehasonlítását közlő táblázattal: Martin: Diss. 1957: 185-186.o.

³³⁹ H. Osthoff szerint Lechner, Regnart homofón kompozícióinak polifónná alakításával egyszerűen félreértelmezte Regnart törekvéseit. Osthoff, 1938: 377-378. o.

³⁴⁰ Martin: Diss. 1957: 186.o.

³⁴¹ Eitner: Pub. Bd. 19.: Nr.2.

pedig háromszor hangzik el, egyre több szólam részvételével. A Lechner-kompozíció első része így kétharmaddal hosszabb, mint a Regnart mű első szakasza. A terjedelem növekedése általánosnak mondható a Lechner-átdolgozásokban, ennek oka az ötszólamú szerkezet megnövekedett szólamvezetési, -kezelési igényei, különösen a kontrapunktikus szerkesztésű szakaszokban. Lechner, a korábbi villanella-sorozatokból ismert módon alkalmazta a polifón anyagkezelést a feldolgozások során, itt is gyakran a tételek indításában tűnik fel imitatív szólamkezelés (Nr.1., 5., 7., 10., 14., 15., 20.), vagy a homofón bevezetést követően a második, harmadik zenei szakasz kezdése mutat imitatív-kontrapunkt jelleget (Nr.3., 4., 13., 18.). A polifón-technika a kötet egyetlen tételében jelenik meg igazán nagy súllyal, a Nr.15. kompozícióban (Függelék: 9.o.), itt mindegyik zenei szakasz imitációs-szerkesztéssel indul, a második és harmadik részben, az adott motívum láncszerű ismétlése a különböző szólamokban kiterjedt polifón felületet hoz létre, ami csak a szakaszok zárlatában vált akkordikus vázra. Az imitáció folyamata a mű hosszát is befolyásolja, Lechner átdolgozása, terjedelmét tekintve, épp duplája a Regnart-tételnek³⁴². Érdemes megfigyelni, milyen módon használja fel Lechner az eredeti tétel motívumanyagát. A darab bevezetésében a Regnart-mű tenorban elhangzó motívuma a szopránba kerül, ugyanezt a dallamot szólaltatja meg a basszus is a belépésében, amely eredetileg a tenorban feljebb hangzik el. Az első rész végén a Regnart-tétel szoprán-motívumát, szintén mélyebb regiszterbe transzponálva a középső szólamba helyezi át a szerző. A második részt mindkét darabban, ugyanazzal a motívummal a szoprán kezdi, a Regnart-tétel e szakaszának imitatív indítását, a motívumanyag ritmikai variációjával fejleszti tovább Lechner. A harmadik szakasz szerkezetileg az előzőre rímel, a szakasz elején a szoprán szólam frázisa biztosítja az imitáció motívum-bázisát mindkét műben, Lechner ebben a részben azonban a frázis ritmikai alakján nem változtat.³⁴³

Motívumátvétel, szólamvezetés és szerkezet-átalakítás között egyensúlyoz Lechner azoknak a tételeknek az átalakításában, amelyek Regnartnál kvintpárhuzamokat tartalmaznak. Az előző gyűjteményéhez hasonlóan, Lechner ezekben a kompozíciókban is tartózkodik a szabálytalan szólamvezetés alkalmazásától, két megoldást szemléltet a Nr.1. és Nr.3 tétel bevezetése. A Regnart

³⁴² Eitner: Pub. Bd. 19.: Nr.35.

³⁴³ Részletes elemzés: Martin: Diss. 1957: 188-194.o., az analízisben közölt Lechner-tételek ütemszámai nem egyeznek az összkiadás ütemszámaival, a különbség a két kottaanyag eltérő ütembeosztásából adódik.

kötet nyitódarabjának³⁴⁴ második ütemében, az alt és tenor között fellépő paralell mozgás elkerülését Lechner az alt szólam elterelésével oldja meg, a szoprán dallama változatlan, kánon-szerűen, kétszer is elhangzik a melódia ugyanabban a magasságban a Regnart-mű szerkezetét megbontó előimitáció betoldásával. A másik Regnart mű (Nr.2)³⁴⁵ kezdetében, a szoprán-tenor párhuzamot, a felső szólam ellentétes irányú vezetésével akadályozza meg Lechner, az így keletkezett dallam, szinte tükörképe az eredetinek, ám a homofón felrakás ebben az esetben megmarad.

A háromszólamú tételek ötszólamú szerkezetté alakításának lineáris és vertikális problémái mellett a zeneszerző kevés figyelmet fordított a szövegtartalmat közvetítő zenei folyamatok megvalósítására. Bár a strofikus szövegszerkezet és a zenei forma kötöttségei kevés lehetőséget kínálnak a madrigalizmus megjelenésének, az előző villanella-sorozatokban a szófestő és szövegábrázoló zenei elemek nagyobb szerepet kaptak. A szillabikus deklamáció itt is érvényes, a melizmaképzés a polifón felületeken megjelenik, de ritkán áll összefüggésben a szövegtartalommal, hosszabb melizma csak a Nr.1. tétel „Freuden” és a Nr.17. mű „Liedlein” kifejezésein észlelhető.

Lechner átdolgozásai, szövegi és zenei paramétereik alapján minden bizonnyal jól használható zenei anyagot kínáltak a nürnbergi zenei kör tagjainak. Regnart tételeinek szillabikus deklamációját, zenei formáját, dialóg-technikáját, hangnemeit, és zárlattípusait megtartva, a saját villanella-sorozataiban tapasztalt homofón szerkezetet időnként feloldó polifónia jellemzi Lechner ötszólamú kompozícióit.

A műfaji besorolásról eltérő vélemények születtek. H. Osthoff a villanella és madrigál határterületére, míg U. Martin Lassus polifón chansonjai és az olasz canzona közé helyezi Lechner tételeit³⁴⁶. A canzonához közelítő besorolás a szólamszám, a tételszerkezetek és a zenei forma alapján elfogadható, a kötet kompozícióinak szöveg-zene viszonylatát és a szólamkezelés igényét tekintve azonban ezek a darabok nem említhetők együtt Lechner egy évtizeddel később keletkezett, madrigálemekben bővelkedő canzona-tételeivel, a Regnart-tételek átdolgozásainak zenei kifejezésbeli hatása a Lechner villanella-köteteiben tapasztalt szintet sem éri el.

³⁴⁴ Eitner: Pub. Bd. 19.: Nr.1.

³⁴⁵ Eitner: Pub. Bd. 19.: Nr.2.

³⁴⁶ Lásd: Konrad Ameln: „Begleitwort”. Lechner W. Bd. 5. VIII.o.

Azok a kritikai megállapítások, amelyek a Lechner-feldolgozásokat a Regnart-művek viszonylatában leértékelik helytelen irányból közelítenek a művek megítéléséhez. A gondos munkával összeszótt homofón és polifón szerkezet komoly mesterségbeli jártaságot feltételez, a gyűjtemény darabjai, éppúgy, mint a villanella és tricinia megszgyén mozgó, nem sokkal korábban keletkezett kompozíciók egy saját zeneszerzői arculat kialakítását célzó kísérlet állomásainak tekinthetők, amelyekből lassan bontakozik ki a későbbi Lechner-kötetek egyedi stílusa.

Kísérletként fogható fel az a saját – a kötetben utolsó német nyelvű – kompozíció (Függelék: 12.o.) is, mely hat soros versszakával, zenei háromrészes formájával, homofóniához közelítő felépítésével a későbbi 1586-os, és 1589-es kötet tételtípusait előlegezi.

2.4. A madrigál-stílus kibontakozása Lechner műveiben

2.4.1. Neue Teutsche Lieder mit vier und fünf Stimmen 1577

A villanella stíluskörhöz kapcsolódó három sorozat – 1576, 1577, és 1579 – megjelentetésének időszakában, egy témájában és kompozíciós technikájában más orientáltságú, német nyelvű dalgyűjtemény kerül kiadásra 1577-ben³⁴⁷. A kötet az első a Lechner-gyűjtemények sorában, amely a szövegtartalom és szólamszám körében is változatosabb képet mutat, vallásos és világi témájú művek alkotják a sorozatot, négy- és ötszólamú zenei megfogalmazásban. A kiadvány ajánlása egy újonnan megalakult zenei egyesületnek szól, a városvezető patriciusok rokoni köréből álló társaság tagjai név szerint említésre kerülnek Lechner címezésében³⁴⁸. A kötet előszavában a szerző hosszan idéz Luther zenéhez kapcsolódó gondolataiból, melyekhez humanista szellemiséget közvetítő antik példákat csatol, a hosszú bevezető minden bizonnyal a zenei együttműködést irányító elvek meghatározása céljából íródott a fiatal korú társaság részére.

A villanellához kapcsolható zenei strofikus forma, amely az ezt megelőző kötetek darabjait jellemezte egyáltalán nem jelenik meg a művek szerkesztésében. A tizenhat kompozícióból hét kerül megzenésítésre több versszakkal – 2, 3 és egy esetben 7 versszak –, ezek kivétel nélkül végigkomponált formában hangzanak el. A

³⁴⁷ Lechner W. Bd. 3.

³⁴⁸ Faksimile: Lechner W. Bd. 3.

század első felében népszerűsített dalgyűjtemények zenei arculata megváltozik Lechner dalkötetében, Lassus ötszólamú dalköteteiben tapasztalt, francia chanson- és olasz madrigálemek magábaolvasztó zeneszerzői technika elsősorban a madrigáltényezők alkalmazása felé tolódik el ebben a gyűjteményben, a darabok többsége a Lassus kompozíciók „madrigalizált Lied”³⁴⁹ kategóriájához igazodik, de egyes tételek túllépve azon, az eddig ismeretlen műfaj, a német madrigál születését jelzik³⁵⁰. Hogy mi alapján sorolhatók a kötet művei a Lied, a madrigalizált Lied, vagy az attól megkülönböztetett német nyelvű madrigál fogalomkörébe, arra elsősorban az itáliai műfaj szövegi és zenei viszonylatainak feltárása ad megoldást.

2.4.1.1. Társadalmi, nyelvi és zenei tényezők összefüggései a madrigál történetében

A 16. század elején, Itália társadalmi és kulturális közege biztosította azokat a nyelvi és zenei feltételeket, amelyek a madrigál-jelenség kialakulását eredményezték. A humanizmus talaján kibontakozó nyelvreformáló mozgalom vezető alakjával, Pietro Bemboval és az általa favorizált, az olasz költészetet átalakító, petrarkizmust utánzó irányzattal színvonalas irodalmi élet indult az olasz nyelvterületen. Bembo *Prose della volgar lingua* traktátusában fejt ki nézeteit, a szövegtartalom által közvetített emócióra koncentráló törekvés, Bembonál a nyelvi kifejezés finomításával párosul, a szavakat, fizikai tulajdonságaik – csengésük, időtartalmuk – szerint csoportosítva rendelte hozzá a különböző érzelmi tartalmakhoz. A fonetikai emancipáció megjelenítésére egyre kevésbé voltak alkalmasak a kötött versformák, mint a strambotto, így a kedvelt szonett és a canzona mellett megjelentek az általában hét és tizenegy szótagos verssorokból variatív módon összeállítható rímképletek (rime libere), amelyek egy lazább versszerkezetet vagy inkább strófaszerkezetet alkottak. Ezek az elasztikus formák legtöbbször egyetlen, viszonylag hosszú strófára – minimum 6 sor – redukálódtak. A különböző típusú formák osztályozása során, az új, prózához közeli versformák a „madrigali”³⁵¹ összefoglaló nevet kapták. A fellazított strófa és versalakok a zenei formálásban is átalakulást hoztak, a kötött rímre épülő

³⁴⁹ Madrigálemek mutató Lied, a fogalom további értelmezése: Schwindt: „Musikalische Lyrik in der Renaissance”: 238-239. o.

³⁵⁰ V.ö.: Finscher – Leopold: „Volkssprachige Gattungen”: 493.o.

³⁵¹ A madrigál-komponisták kedvelt szonett- és canzona-típusai Bembo osztályozása szerint a „rime mescolate” csoportjához tartoztak. Schwindt: „Musikalische Lyrik in der Renaissance”: 203.o.

zenei ismétléses, strofikus szerkezetek helyett, a rugalmas szöveganyaghoz illeszkedő, végigkomponált formát alkalmazták.

A műfaj kialakításához szükséges irodalmi és zenei igényesség meghatározta azt a társadalmi réteget, amely rendelkezett ezzel a kulturális felvértezettséggel. A műfaj első időszaka a Mediciekhez kötődik, Firenzéhez és Rómához, Philippe Verdelot, Jacques Arcadelt és Constanzo Festa személyéhez. A korai madrigál zenei jellegzetességei Firenze zenei miliójében használatos műfajok kombinációiból jöttek létre, a helyi hagyománnyal bíró karneváli dalok és a Medici kultúrkörben kedvelt francia chanson biztosította a zenei szerkezet mintáját. A tételek felépítése nem egységes, a szoprán dallamát kiemelő, háromszólamú, homofón modell mellett az ötszólamú, motettikus elemeket hangsúlyozó szerkezet is gyakori. A tételek a szöveg-zene viszonyban még visszafogottak, a szerzők a zenei anyag képzésében még gyakran ingadoznak a szövegformához vagy -tartalomhoz igazodás kérdésében. A következő generációt képviselő, Velencében működő Adrian Willaert már másképp viszonyult ehhez a problémához, a zenei és tartalmi sík szorosabb egymásra hangolását a zenén kívüli körülmények is erősen befolyásolták. A műfajt befogadó közönség összetétele átalakul, a Medici hercegség zárt udvari klímáját egy rétegzettebb városi nagypolgárság kulturális igényei váltják fel, a műfaj további alakulásában a Bembo személyes irányítása alatt működő irodalmi és zenei kör tevékeny szerepet vállal³⁵². A nyelvi és zenei tényezők kohéziója a madrigál tételszerkesztésében is változást hozott, Willaert madrigáljaiban a zenei leképzés követi a verssorokon átívelő tartalmi összetartozást³⁵³, szinte prózaként kezeli a szöveget, a szólamkombinációt is más elvek vezérlik, öt-hatszólamú, tömör, kontrapunktikus szerkezetet mutatnak művei. Expresszív törekvéseivel érzelmileg és formailag is kitágítja a műfaj határait Willaert tanítványa, Cipriano de Rore, a szövegi-zenei gondolkodás egymásra hangolása folyamatos a művekben, ez a ritmikai értékekben is szélsőséges, cezuragazdag tételfelépítést eredményez, a harmóniai dimenzió jelentősége megnövekszik, minden zenei tényező a szöveg képi megjelenítésére irányul. Rore madrigáljaiban indult el az irányváltás a *seconda prattica* felé, ami majd a századforduló környékén, a következő generációhoz tartozó

³⁵² Schwindt: „Musikalische Lyrik in der Renaissance”: 208.o.

³⁵³ Verdelot és Willaert műveiben, a szöveg-zene viszonylatainak különbségét érzékelteti az összehasonlító elemzés. Lásd: Schwindt: „Musikalische Lyrik in der Renaissance”: 206 és 210.o.

Luca Marenzio, Claudio Monteverdi és Don Carlo Gesualdo műveiben teljesedik ki. Az 1560-as évektől a népszerű petrarkizmust követők mellett más költők is belépnek a madrigálszöveg-szerzők sorába, Tasso és Guarini, a madrigál tematikus elrendezése is sokszínűbb, a népszerű, idilli témákat zeneileg illusztráló, semleges hatású kompozíciók éppúgy a műfajhoz tartoznak, mint a következő évtizedtől megjelenő, Rore expresszív törekvéseit folytató Giaches de Wert dramatikus művei. A szöveg-zene kapcsolat legintenzívebb kifejezése Gesualdo és Monteverdi műveiben tükröződik, amit Gesualdo a feltűnést keltő retorikával, Monteverdi a hangszerkíséretes szólóének felé közelítéssel ért el.

2.4.1.2. Tradicionális és új szövegek a gyűjteményben

Mindazok a feltételek, amelyeket Itáliában a magas színvonalú költészet biztosított a madrigál műfaj kifejlődése számára, a 16. század második felében német nyelvterületen még hiányoztak. Ebből kifolyólag, mint ahogy Lassus dalkötetei is igazolják, a német Lied madrigalizálása csak zenei elemek átvételét jelenti az olasz műfajból. Az első prototípus, amely szövegtartalom, szövegforma alapján és komponálásmódban is valódi madrigál, Lechner 1577-es Lied-kötetében jelent meg.

A Lechner-kötet összeállítását, szövegállományát vizsgálva, összehasonlításban a korábbi dalgyűjteményekkel nem mutat lényeges különbséget. A tizenhat műből hét vallásos témájú, a szólamszám szerinti csoportosításon belül a tematikus elrendezés sem tér el a szokásostól. A kötetet nyitó, négyzólamú blokk, négy egyházi énekszöveg feldolgozásával indul, az ötödik mű szövege egy világi dal kontrafaktuma³⁵⁴. Az ötszólamú, világi kompozíciókat két vallásos mű keretezi. A vallásos darabok közül két kompozíció korálszövegre készült (Nr.3., 4.), továbbá egy középkori népének (Nr.2.), és egy temetési szertartás responzorium szövege (Nr.16.) került feldolgozásra. A Nr.11. kompozíció vallásos szövege valószínűleg átvétel egy korábbi gyűjteményből³⁵⁵. A kilenc világi mű szövegeinek nagyobb része (Nr.7., 8., 9., 10., 15.) Forster gyűjteményeiben is fellelhető³⁵⁶, a Nr.6. tétel szövegét Lechner a korábban megjelent villanella kötetében (1576), strofikus zenei szerkezetben

³⁵⁴ EdM 20.: Nr.31. „Kritischer Bericht”. Lechner W. Bd. 3.

³⁵⁵ Mathias Gastritz: *Kurtze und sonderliche Newe Symbole etlicher Fürsten und Herrn, neben andern mehr schönen Liedlein mit fünff und vier Stimmen*, Nürnberg, 1571. „Kritischer Bericht”. Lechner W. Bd. 3.

³⁵⁶ „Kritischer Bericht”. Lechner W. Bd. 3.

dolgozta fel. Három kompozíció ismeretlen eredetű szövegre készült (Nr.12., 13., 14.). A világi szövegek tematizálása elég egységes, a kilenc műből hét a szerelmi témakörhöz kapcsolódik. A Nr.6. mű szövege az emberi sorssal foglalkozik, a Nr.9. mű moralizáló tartalmat közvetít. A korábbi dalgyűjteményekben nem található, új szövegek közül kettő (Nr.13., 14.), stílusában nem tér el különösebben a kötetben felhasznált többi világi dalszövegtől, a harmadik mű (Nr.12) azonban formailag és tartalmilag is kitűnik a többi közül³⁵⁷, a Lechner életmű egyetlen kompozíciója, amely szövege szerint is egyértelműen a madrigál műfajhoz sorolható³⁵⁸. A vers hét, hat illetve egy esetben nyolc szótagból építkező soraiban a madrigálszövegekben gyakran előforduló jambikus lüktetésű sorszerkezetet ismerhető fel, az egymástól távolabb eső, keresztrímeket tartalmazó (abab cdc), négy soros és három soros szakasz egy felezett szonett-formára emlékeztet, a szonett jellemző, tizenegy szótagú endecasillabo sorfaját itt más szótagszámú sorok helyettesítik³⁵⁹. A szerelem fogalmához kapcsolódó végtelen érzelmi állapotok egyidejű, képi megjelenítése teljesen ismeretlen a német költészetben, a szövegtartalom érzelmi fűtöttségét a szakaszokat indító sorok ellentéteket hordozó szókapcsolatai fokozzák: „O Lieb wie süß und bitter”, „ein anfang aller freud und leid”. A vers kicsengésében az olasz költő nevének említésével, az öt jellemző ars poetika is megfogalmazódik:

„O Lieb wie süß und bitter
ein brennend sehnlich not
vol trawren frocht und zitter
bist erger dann der todt

Ein anfang aller freud und leid
Wie Petrarcha dich nennet
ein süße Bittrichkeit.”

³⁵⁷ Uwe Martin: „Begleitwort”. Lechner W. Bd. 3.

³⁵⁸ Finscher – Leopold: „Volksprachige Gattungen”: 554.o.

³⁵⁹ A versszerkezet, a szótagszámok és a négy, illetve három soros egységek alapján a fentiekben vázolt itáliai mintákhoz hasonló, ám valójában ez a strófatípus megegyezik az ősi bar-formát követő, Hildebrand-strófa módosult típusával, amelyben a Stollen egyenként három hangsúlyos szótagot tartalmazó sorait az Abgesangot kezdő négy hangsúlyos szótagú sor követi, tipikus példája az ismert *Ich stund an einem morgen* dal versszerkezete. V.ö. Schwindt: „Musikalische Lyrik in der Renaissance”: 241.o.

2.4.1.3. A szövegek zenei megfogalmazása

Az előző fejezetben vizsgált, tartalmilag, formailag és eredetét tekintve is sokféle dalszöveg a megzenésítésben is többféle technika, vagy tételtípus alkalmazásának lehetőségét kínálja a szerző számára. A világi dalszövegek és az egyházi énekek zenei feldolgozásmódja a cantus firmus-technika használatával, vagy éppen mellőzésével erősen megkülönböztetett Lassus ötszólamú dalköteteteiben, ugyanakkor a témától független zenei formálás is változatos, strofikus, végigkomponált, vagy a kettő ötvözéséből létrejött különleges szerkezetű művek is szerepelnek az említett gyűjteményekben.

Lechner kompozícióiban, mint az a fejezet bevezetőjében már kiderült, Lassussal ellentétben, a szöveg terjedelme nem befolyásolja a zenei alakítás elvét, a több strófás szöveghez nem rendel zenei analógiákat, a végigkomponálás jellemzi ezeket a szerkezeteket. A Tenorlied-től elválaszthatatlan cantus firmus-elv ebben a kötetben csak egyetlen mű esetében tapasztalható, az ó-egyházi *Christ ist erstanden* (Nr.2) feldolgozása során, a szólamkezelés azonban itt sem tipikus, a tenorban felhangzó dallamszakaszokat a basszus szólam alterált dallamváltozatai előzik meg (12.ü., 24.ü.), a transzformált dallamsorok végül a tenor és szoprán szólamban is felbukkannak. Részleges cantus firmus-technika található a *Christ, der du bist der helle Tag* (Nr.4) hét részes kompozícióban, ahol a kezdő szakaszban a tenorban, a negyedik szakaszban a szopránban jelenik meg a koráldallam, variált formában³⁶⁰. Mindkét tétel a Liedmotetta fogalomkörébe sorolható. A további öt, vallásos témájú kompozícióban nincs nyoma dallamátvételnek, szólamszerkesztésükben a polifón és homofón elemek keverednek, komponálási módjukban nem sokban különböznek a világi szövegű kompozícióktól.

A szólamok összetétele a négy- vagy ötszólamú felrakáson belül változatos, magasabb fekvésű kompozíció – tenor, mint harmóniai alap és három női szólam – mindkét típusban megtalálható (Nr.3., 8., 15.) A négy- és ötszólamú faktúrában alkalmazott zeneszerzői eljárás sem mutat lényeges különbséget, homofón és polifón szakaszok mindkettőben előfordulnak, tipikus azonban a ritmikai kontrapunkttal átszőtt álhomofónia. A villanella-kompozíciók kezdetében gyakori imitatív anyagformálás ebben a gyűjteményben is megtalálható, egy kivétellel (Nr.7), a

³⁶⁰ Lásd: „Kritischer Bericht”. Lechner W. Bd. 3.

négyszólamú kompozíciók indításában tapasztalható – a további részek azonban gyakran indulnak homofón szerkezettel –, a bővebb ötszólamú faktúra kezdése a dialóg-technikának kedvez (Nr.11., 12., 13., 15.).

A versszakon belüli szövegi-zenei részek ismétlése, ami a villanella-forma egyik sajátossága, néhány műben kiírt ismétléssel jelenik meg, például: a Nr.1. kompozíció első részében (30-40.ü.), az „o, Herr” szövegkezdettel kétszer hangzik el ugyanaz az anyag, ennél nagyobb kiterjedésű Nr.8. mű második részének „du schatz” indítású két azonos szakasza (16-42.ü.), az ismétlés kódával egészül ki a darab végén. A zenei formarész kialakításában a repetíció elvet követi a Nr.7. tétel dialógtechnikával kezdő, első homofón szakasza (1-9.ü.), amely két azonos, négyütemnyi egységre bontható. Az ismétlő elv az ötszólamú darabokban is megjelenik, Nr.13 második része szintén négy-négyütemnyi, hasonló zenei anyaggal indul, a szerző itt élt a szólambővítés kínálta lehetőséggel, fiktív félkórusok mutatják be ugyanazon szövegszakaszokat, a második kórus mélyebb hangfekvésű szólamain kvinttel lejjebb hangzik el a zenei anyag.

A zenei bar-forma nem fordul elő a kompozíciókban a bar-formájú szövegeknél sem, csak a Nr.6. tétel³⁶¹ harmadik részében, a két Stollen hasonló zenei megfogalmazása (1-8.ü.) közelít a régi formatípushoz.

Míg a hosszabb formai egységek ismétlése csak szórványosan jelenik meg a kompozíciókban (lásd előzőekben), a kisebb zenei és szövegegységek – motívum, szókapcsolat, esetleg egy verssor – ismétlése állandó alkotóelem a darabokban. A motívumismétlés a villanella-sorozatokból jól ismert, néhány világi témájú kompozícióban, azonban a hasonló karakterű motívumok ismétlésre alapozva olyan zenei közeget teremt a szerző, amely Lassus chansonjait idézi³⁶²: a Nr.13 tétel első részének „soll unser Liebe” motívuma (22.ü.-től), vagy második részének „Herz, höchster Hort” motívuma (18.ü.-től), melyek imitációláncba összefonódva, apró ritmusértékeikkel sodró lendületet kölcsönöznek az adott zenei szakasznak. A kompozíció szólamszerkesztésének alakítása mögött, mint ahogy ez az egész kötetre érvényes, a szöveg jelentéstartalmának zenei ábrázoló szándéka áll. Az előbbi példában a szerelmi kapcsolat felbomlását, a szerelmesek szétválását – „soll unser Lied spalten” – szimbolizálja a homofón felrakást hirtelen megbontó, sűrű imitatív

³⁶¹ Az összkiadásban a tételcím helytelenül az oldal tetejére került, a Nr.6. tétel értelemszerűen az előző művet lezáró kettős vonal után indul.: Lechner W. Bd. 3: 35.o.

³⁶² Lásd: chanson-expozíciók Lassus Liedjeiben: 33.o.

szerkezet, a mű második részében a szerelem legnagyobb kincsének – „höchster Hort, bewahren” –, a hű szív megóvását ábrázolja a viszonylag terjedelmes, nyolc ütemes polifón egység, melyben a jelzős szerkezet, a szó jelentésének megfelelően, minden szólamban nagy hangközugrással (kvart, kvint, szext, oktáv) indul. A Nr.4. mű harmadik részének indításában a korálszöveg zenei megformálása jól szemlélteti a verssorok ellentétes tartalmát, a „die Augen schlafen ein” statikus homofóniája kontrasztál a „laß das Herz doch wachend sein” mozgékony polifóniájával, a darab utolsó részében a „heilige Dreifaltigkeit” más-más regiszterben is elhangzó, háromszólamú, melizmatikus zenei megfogalmazása (13-22.ü.) a szófestés technikáját mutatja be. A szavak jelentését szintén a megfelelő szólamszámmal kombinálja a szerző a Nr.8. tétel első részében, a „wir zwei” (20-22.ü.) kétszer hangzik el, két-két szólam dialógusában.

A deklamatív melizmaképzés a gyűjtemény darabjaiban általános érvényű, minden kompozícióban előfordul, az egyetlen tradicionális, Tenorlied-alkatú *Christ ist erstanden* kompozícióban is, a hosszabb melizmákat az érzelmi tartalmakat közvetítő szavakhoz rendeli a szerző, mint a „Marter”, „alle froh”, „Trost”, „Halleluja”.

Zenei és szövegi sík összehangolása figyelhető meg a Nr.12. „O Lieb, wie süß und bitter” (Függelék: 15.o.) kezdetű kompozícióban, amelynek érzelmi ellentétekre alapozott szövegtartalma a fentiekben már említésre került. A zenei formálás követi a vers tagolódását, a négy soros egységet éles cezura (22.ü.) választja el a következő három sortól. A három- és négy soros egységen belül, a verssorokon túlnyújtott nyelvtani szerkezetet folyamatos áramlású, metszet nélküli zenei környezetben jelenik meg. A dialóg-szerű kezdést követően is megmarad a harmóniákra támaszkodó szerkesztési elv, melyet a „süß”, „bitter”, „Trauren”, és leginkább a „Zittern” emocionális töltésű kifejezések teljes regiszteren végigvonuló, széles ívű melizmái lazítanak fel. A tartalom szempontjából lényeges kifejezéseket a hozzátartozó zenei motívumanyaggal többször is megismétli a szerző mindegyik szólamban, a „voll Trauren” (8-16.ü.) tizenhatszor hangzik el az ötszólamú faktúrában. Az egyes szólamon belüli helyes deklamáció érdekében a szerző gyakran megbontja a páros lüktetést, melyet a szólamok imitatív kezelésével kombinál az „ein Anfang aller Freud” (22-24.ü.), vagy a „wie Petrarca dich nennet” (25-33.ü.) zenei folyamatában. A feszültség fenntartásának és fokozásának mesteri zenei megoldását mutatja ez utóbbi szövegsor, a végső mondanivalót késleltető

nyolcütemnyi elnyújtása. A darab során szintén feszültséget generál a késleltetések láncszerű alkalmazása, a „voll Trauren” késleltetett szext akkordjainak (8-15.ü.) feszültségét csak rövid értékű konszonanciák enyhítik a zenei szakaszban. A harmóniai tetőpont az utolsó verssorig várat magára, a „süße Bittrichkeit” (34-38.ü.) a szólamok szövegghálójában egymásba csúszó kifejezéseit a D-G-C-É-Á-B-g-D-G akkordok színezik. A nem szokványos harmóniasorban a szólamvezetés is egyedi, a C-É tercron harmóniák kapcsolása az alt szólamban kromatikus lépésekkel (g-gisz-á) történik.

A szöveg és zene viszonyát legszemléletesebben bemutató kompozíció a kötet záró darabja: *Nackend bin ich aus meiner Mutter Leib kommen* (Nr.16., Függelék: 18.o.) A tradicionális, Tenorlied-szerű szerkezet és a tartalom képszerű zenei megjelenítésének ambivalenciája jellemzi a művet. A tenor dallam rövid motívumok skálázó ismétléséből áll, a tenor szólam sűrített szövegtartalmát a többi szólam bővebb megfogalmazásban interpretálja, a tropizálás eljárás a középkorból ismert³⁶³. A zenei forma kibontása zseniális, az emberi élet kezdetét és végét a magányosan induló, illetve a mozgást tekintve, magányosan érkező szólam szimbolizálja. A születés és halál között az emelkedő, majd ereszkedő életpályát a tenor kezdetben felfelé, a mű közepétől lefelé lépegető, szünetekkel tagolt tetrakordjai ábrázolják, miközben a másik négy szólam imitatív szerkesztése biztosítja a kompozíció folyamatát.

A gyűjtemény kompozícióinak vizsgálatából megállapítható a különböző műfajok zenei elemeinek keveredése, egymásrahatása és összeolvadása. Tenorlied, villanella, madrigál, chanson, vagy az egyházi művek esetében deklamatív motetta, korálmotetta és dalmotetta, homofón felrakás mellett a polifónia hangsúlya. Amint azt az utolsó kompozíció is igazolta, mindezek a technikák és eszközök egy lényegesebb faktor irányítása alatt állnak, a szöveg közvetítését szolgálják, még ha ez a szövegtartalom a legtöbb darabban a kissé naív, szentimentális német ideált követi. A szöveg jelentése a zenei forma, a faktúra, a szólamképzés, és a harmónia meghatározója. Míg a villanella-kötetekben és a Regnart-feldolgozásokban a szerző a sematizmus árnyékában a zenei tételek formális, technikai kikísérletezésére koncentrált, ebben a gyűjteményben, a madrigál sajátosságát, a szövegtartalom intenzív zenei leképzését tekinti fő feladatának. A kötet az első kiadást követően nem

³⁶³ V.ö.: Uwe Martin: „Begleitwort”. Lechner W. Bd. 3.

jelent meg többször, zenei kidolgozottsága talán túl igényes volt a szélesebb közönség számára.

2.4.2. Neue Teutsche Lieder mit fünff und vier stimmen 1582

Az 1577-es kiadású, madrigál stílusban komponált művek után öt évvel jelent meg az az új sorozat³⁶⁴, amely szövegtematika és kompozíciós technika szempontjából is a madrigál-stílushoz közel áll, így az 1577-es kötet folytatásának tekinthető. A műveket Lechner Wenzel Jamnitzer aranyművesnek, a köztiszteltben álló, nürbergi aranyművesnek ajánlotta, aki az előző kötetek címzettjeivel szemben nem volt tagja egyik zenei társaságnak sem, de a művészetek, a muzsika nagy kedvelője és pártfogóját tisztelte benne a szerző: „...fürnemlich aber ein sondere neigung zu der lieblichen kunst Musica haben...”³⁶⁵.

A két gyűjtemény nyomtatása között eltelt, viszonylag hosszabb időintervallumban más típusú kompozíciók jelentek meg, a korábbi fejezetben tárgyalt Regnart-feldolgozások (1579), és egy második, latin nyelvű sorozat, *Sacrarum cantionum* (1581) megjelöléssel. A szerző madrigál műfaj iránti érdeklődése ez időszak alatt sem csökkent, ezt mutatja az 1579-es kötetben a német nyelvű darabok mellett nyomtatásba került három olasz nyelvű madrigál, amelyek szövegi és zenei alkatuk alapján is kétségtelenül az olasz műfajhoz sorolhatók³⁶⁶. Lechner kompozícióinak körében, a madrigál erős befolyása az olasz és német nyelven kívül eső, más műfajokban is érezhető. A szöveg és zene intenzív kapcsolatát tükrözi az 1581-es, latin nyelvű kötet néhány műve, elsősorban a próza szövegre komponált „*Risi, ploro, fui, non sum...*”, melyben az egymást váltó, ellentétes tartalmakat hordozó szavak és szóösszetételek zenei ábrázolása igen attraktív³⁶⁷.

Úgy tűnik, az 1577-es kötet műveiben először megjelenő szövegközpontú gondolkodás általános érvényűvé válik Lechner különböző nyelvű és szövegtartalmú kompozícióiban, ezt bizonyítják a motetta és a Lied területén alkalmazott hasonló zenei eszközök. Ez a következetes reprodukálása az olasz műfaj sajátosságainak

³⁶⁴ Lechner W. Bd. 7.

³⁶⁵ Faksimile: Lechner W. Bd. 7.: XIV.o.

³⁶⁶ Maga Lechner is madrigálnak titulálja őket a kötet címében: *Con alchuni madrigali*. A kötetet záró, utolsó mű Petrarca szövegére készült, a másik két költemény szerzője Paul Schede (Melissus) . V.ö.: Martin: Diss. 1957: 36-38.o.

³⁶⁷ Analízis kottapéldákkal: Konrad Ameln: „»*Risi, ploro, fui, non sum...*« Zu einer Motette von L. Lechner 1581”. *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 26. 1982: 151-156.o.

mindenképp meglepő, hiszen a mintaadó olasz madrigál az 1580-as évek előtt a német nyelvterületen csak szórványosan tűnik fel nyomtatásban. A német területen nyomtatott madrigálok csak két esetben igazolhatóak, az ausburgi kereskedő Heinrich Herwart könyvtárában katalogizált, 1540-ben, M. Kriesstein által Auszburgban kiadott vegyes gyűjtemény³⁶⁸ egy példánya, amely öt madrigált tartalmaz, és az egy évvel később, Nürnbergben, Petreius kiadásában megjelent *Trium vocum cantiones centum*, amely harminckét, háromszólamú madrigált tartalmaz német fordítással. A két nyomtatvány mellett, néhány kéziratos példány is az olasz nyelvű madrigált terjesztő dokumentumok közé sorolható³⁶⁹. A német területen kiadott és az Itáliából importált madrigál-nyomtatványok befogadói és felhasználói elsősorban az olasz kultúra iránt érdeklődő prágai, bécsi, müncheni, drezdai és kasseli udvar, illetve az arisztokraták és humanisták szűk körű csoportja³⁷⁰.

Valószínű, hogy Lechner már gyermekévei alatt találkozott a műfajjal a bajor hercegség központjában, Lassus, Troiano, és Bottegari nem német kiadású madrigál kompozíciói szerepelhettek a capella repertoárján. A szerző olasz műfajjal, vagy áttételesebben az olasz stílussal való kapcsolata azonban nemcsak a müncheni kóruszolgálat időszakából származik, az életrajzi fejezetben említett feltételezett olaszországi tartózkodás alatt, valamikor 1571 és 1576 között, jelentős tapasztalatokkal gazdagodhatott, amely már a következő években a villanella-sorozatokban, a német és olasz nyelvű madrigál-kompozíciókban is éreztette hatását. Még egy itáliai utazás lehetőségét veti fel egy bejegyzés, az 1582. évben, a Bolognai Egyetemen tanuló német diákok névsorában „Leonardus Lechneris Athesinus” is szerepel³⁷¹, Lechner esetében az „Athesinus”, a születési helyre, az Adige folyó völgyében található Aicha nevű településre vonatkozhat³⁷². A bejegyzés évében Nürnbergben alkalmazásban álló Lechner semmiképp nem tölthetett hosszabb időt Bolognában, ám egy rövid időtartamú látogatás nem kizárható, sőt talán feltételezhető, hogy Lechner, Marenzio: *Non fu mai cervo* madrigálját épp az itáliai tartózkodás alatt kapta meg személyesen az olasz komponistától, melyet nem sokkal

³⁶⁸ *Selectissimae necnon familiarissimae cantiones ultra centum vario idiomate vocum*

³⁶⁹ Finscher: „Lied and Madrigal, 1580-1600”: 185.o.

³⁷⁰ Finscher: „Lied and Madrigal, 1580-1600”: 187.o.

³⁷¹ Johanna Blum: „Leonardus Lechnerus Athesinus”. In: Rostirolla Giancarlo (szerk.): *Heinrich Schütz e il suo tempo, Atti del 1. Convegno Internazionale di studi*, Urbino, 29-31. Luglio. 1978. Roma: Societa Italiana del Flauto Dolce, 1981: 47-56. 54.o.

³⁷² V.ö.: Zeus: L. L.: 57.o.

később paródia-eljárás szerűen dolgozott fel második miséjében³⁷³³⁷⁴. A Marenzio és Lechner közötti személyes, vagy levelezési viszony, és a nem bizonyított, de feltételezett itáliai tartózkodás magyarázatot adhat a szerző, német területen előzményekkel alig rendelkező, madrigál-stílusban komponált műveire.

2.4.2.1. A szövegek eredete és formája

A dalkötet huszonnégy kompozíciót tartalmaz, a tizenhét ötszólamú mű a kötet első csoportját alkotja, a négyszólamúságot hét mű képviseli. A szöveg-témakörök és a szöveg-eredetek szerinti összehasonlításban más képet nyújt ez a gyűjtemény, mint az 1577-ben kiadott kötet. A vallásos tartalmú költemények száma itt jóval magasabb, az ötszólamú blokkból tizenegy (Nr.1-11.), a négyszólamúak közül négy (Nr.18-21.) tartozik ehhez a témakörhöz. A huszonnégy darab szövegét áttekintve bizonyos, hogy a komponista csak négy esetben fordult korábban is megjelent szövegekhez. A Nr.3. mű szövege a Lechner által felhasznált nyolc soros formátumon kívül egy rövidített, hat soros változatban is megjelent, a hosszabb szövegre készült négyszólamú tétel valószínűleg Arnold de Fine kompozíciója³⁷⁵. A Nr.6. kompozíció négy versszaka, szintén négyszólamú szerkesztésben Cristoph Praetorius gyűjteményében került nyomtatásba³⁷⁶. A Nr.9. tételben a 128.zsoltár szövegét Ambrosius Lobwasser német fordításában³⁷⁷ dolgozta fel Lechner. A kötet legkorábbi szövege a Nr.12-es műben található, Senfl négyszólamú, három versszakos feldolgozása Ott (1534) és Forster (1556) gyűjteményében is megjelent³⁷⁸, ugyanezt a szöveget - *Man spricht, was Gott zusammenfüg* -, korábban háromszólamú formátumban dolgozta fel Lechner³⁷⁹. Húsztíz mű szövegének eredete ismeretlen, csak Lechner gyűjteményében fordulnak elő, hasonló stílusjegyeik alapján valószínűsíthető, hogy egy szerzőtől származnak³⁸⁰.

³⁷³ Johanna Blum: „Leonardus Lechnerus Athesinus”. In: Rostirolla Giancarlo (szerk.): *Heinrich Schütz e il suo tempo, Atti del 1. Convegno Internazionale di studi*, Urbino, 29-31. Luglio. 1978. Roma: Societa Italiana del Flauto Dolce, 1981, 47-56. 54.o.

³⁷⁴ A feltételezést az indokolja, hogy Marenzio madrigálja csak 1584-ben jelent meg nyomtatásban Rómában, majdnem fél évvel azután, hogy Lechner miséje kiadásra került: V.ö.: Zeus: L. L.: 26-27.o.

³⁷⁵ Másolatként és nyomtatásban is megjelent: V.ö.: „Kritischer Bericht”. Lechner W. Bd.7.: 137.o.

³⁷⁶ *Fröliche und liebliche EhrLieder*, Wittenberg, 1581.

³⁷⁷ *Der Psalter dess Königlichen Propheten Davids*, Lipcse 1573

³⁷⁸ Konrad Ameln: „Begleitwort”. Lechner W. Bd. 7. VI. o.

³⁷⁹ Lechner W. Bd. 2.: 53.o.

³⁸⁰ Két mű (Nr.16. és 22.) esetében az elemzők véleménye némi különbséget mutat. V.ö.: Konrad Ameln: „Begleitwort”. Lechner W. Bd. 7.: VI.o. és Martin: *AfMw/1*, 1954.: 315.o.

A dalgyűjteményekben szokásos téma szerinti elrendezés tapasztalható itt is, a szólamszám alapján képzett blokkokat az egyházi, vagy vallásos művek nyitják, csak ezután következnek a világi kompozíciók. A művek szövegei a tematikailag elkülönített csoportokon – világi és vallásos – belül is változatos tartalmúak, a vallásos szövegek közt hálaadó-dicsérő tartalmú költemények (Nr.3., 18., 20., 21.) kérést, könyörgést megfogalmazó versek (Nr.1., 2., 8., 10., 19.) házasságkötés alkalmára szánt szövegek (Nr.6., 9., 12.) és a halál közeledésével, az élet mérlegelésével foglalkozó művek (Nr.5., 7.) is találhatóak. A világi szférát a szerelmi témakör dalai (Nr.13., 16., 22), gondot űző bordalok (Nr.14., 15.), egy, a zene dicséretét hirdető költemény (Nr.17.) és két gúnydal (Nr.23., 24.) képviseli.

A huszonnégy költemény felépítése, strófaszerkezete nagyon változatos. Valódi strofikusság csak három mű versszakképzését jellemzi (Nr.6., 12., 22.), vagyis egy-egy költeményen belül a versszakok rímképlete és az analóg verssor szótagszáma azonos³⁸¹ Húsz költemény egy, vagy két versszakból áll, a két versszak azonban a sorok szótagszámát és rímelését tekintve sohasem egyezik. A versszakok általában terjedelmesek, a verssorok száma gyakran a tizet is meghaladja, három darabban (Nr.2., 10., 16.) tizennégy verssor alkot egy versszakot. A sorok szótagszáma különböző: 4, 6, 7, 8, de az olasz versformák sorfajaiban gyakori 9, és 11 szótag is előfordul. A más-más terjedelmű verssorok kombinálásából szokatlan szerkezetű strófák állnak össze, így a Nr.9. mű első és második szövegszakasza négyféle sorból épül fel: 4, 7, 9, és 11 szótagos sorokból. A sorokat olykor középrím tagolja (Nr.7., 11., 19.), a sor végződés a legtöbb esetben párrímben csengenek össze, de gyakran egy versszakban további rímfajták is megjelennek, keresztrím (Nr.16.), ölelkező rím (Nr.14.), vagy vaksor (Nr.11., 19., 24.)³⁸².

A rugalmas szövegformák képszerű, hatásos kifejezésekkel, túlnyomóan a lutheri gondolatokat követő vallásos tartalmat közvetítenek, ami a költő protestáns irányú, erős elkötelezettségéről árulkodik. A szöveg szerzőjének zenéhez fűződő viszonyáról a gyűjtemény Nr.17-es darabja tudósít, a költemény tartalma alapján zenét értő és gyakorló személyről lehet szó. A költőt nagy valószínűséggel Nürnbergben kell keresni, hiszen a versek máshol nem bukkantak fel. U. Martin, a

³⁸¹ A Nr.9. kompozíció átmenetet képvisel a strofikus és nem strofikus kompozíciók között, a Lobwasser zsoltárfordításban három nyolc soros, egyező rímű strófa után csak a negyedik versszak rövidül négy sorosra. V.ö.: Martin: *AfMw/11*, 1954.: 316.o. A tanulmány a Nr.6. tételt is – szabályos strófái ellenére – a nem strofikus költemények közé sorolja.

³⁸² V.ö.: Martin: *AfMw/11*.1954: 316.o.

szövegek elemzője, több bizonyítékkal igyekszik alátámasztani azt az állítást, mely szerint a poéta a nürnbergi zenei társaság egyik tagja volt és Lechnerrel baráti viszonyban állt³⁸³.

Lechner, a gyűjtemény ajánlásában utal a költemények eredetére: „Demnach hab ich über diese Teutsche Textlein/ so von E.E.W. Kunstuerwanten einem herkommen...” Az idézett mondat ugyan nem említi név szerint a költőt, de a szóösszetétel értelmében „von Euer Ehrbarer Weiser Kunstuerwanten”, a derék bölcs, W. Jamnitzerrel azonos tevékenységet végző, azonos foglalkozású személy a versek szerzője, tehát aranyműves. A Sodalitium Musicum tagjai körébe ebben az időszakban egyetlen aranyműves tartozott, Paul Dulner. Lechnerhez kötődő barátságáról a komponista is nyilatkozott. A következő évben megjelent motetta-gyűjteményében³⁸⁴, melyet Paul Dulnernek ajánl, így fogalmaz: „Praesenti et Honesto viro, Domino Paulo Dulnero, Civi Noribergensi Affini, Fautori at amico suo optimo...”.

A zenekedvelő aranyműves – akinek az 1582-es kötetben kiadott, Lechner által megzenésített költeményeit a zeneszerző egy motetta gyűjteménnyel honorálta – költői működésére további bizonyítéku szolgál Paul Schede (Melissus) epigrammája, melyet Paul Dulnerhez címzett. A költemény dicsérettel szól a nürnbergi aranyműves zenei és poétai tevékenységéről:³⁸⁵

„Sertum, vel arcto colligata vinculo
Iam debuere serica
Mitti Coronae foederato Musicae,
Paulo meo Dulnero,
Ut postulat lux haec.sed ipsa carmina
Serti atque vinculi loco
Ducit, Coranae feoderatus Musicae,
Paulis meus Dulnerius...”

Mindezek a tények alapján nagy valószínűséggel állítható, hogy a néhány korábbi származó ismert szöveg kivételével, az 1582-es gyűjtemény

³⁸³ V.ö.: Martin: *AfMw*/11, 1954: 315-322.o. és az 1582-es gyűjteményt is tárgyaló, idevonatkozó oldalak: Martin: *Daphnis*/26, 1997: 190-193. o.

³⁸⁴ *Harmonie miscellae*, Nürnberg, 1583: Lechner W. Bd. 8.

³⁸⁵ A teljes költemény olvasható: Lechner W. Bd. 7.: XIX.o.

szövegszerzője Paul Dulner. A nyelvezetét tekintve kissé nyers, de kétségtelenül erős érzelmi töltésű, alakilag a rímes prózához közelítő költemények az olasz madrigálköltészethez hasonló képszerű gondolkodást közvetítenek, amint ezt az alábbi verssorok mutatják, és a megzenésítésben lehetőséget kínálnak a madrigál zenei jellegzetességeinek teljes felvonultatására.:

„O Todt du bist ein bittre gallen/
du wilt mit gar keins wegs gefallen/...
du plöckst dein zeen/ sam wolstu mich gar fressen/
du meinst vielleicht ich hab Christi vergessen.”³⁸⁶.

2.4.2.2. Zenei kifejezés a szöveg szolgálatában

A kötetben felhasznált korábbi és a új szövegek közti tartalmi, formai különbség a megzenésítés módjával még inkább hangsúlyozott, Lechner összesen négy műben alkalmaz strofikus zenei formát, közülük három ötszólamú kompozíció (Nr.6., 9., 12.), a korábbról már ismert szövegekre készült. Ezekben a művekben a tematikai azonosság (lásd fenn) és a hasonló zenei formálás nem véletlen, a tartalom zenei megjelenítése a kisebb szövegegységek zenei leképzése helyett inkább egy hangulat, atmoszféra közvetítésében nyilvánul meg. A Nr.6. és 9. mű szövegszerkezetét követve, a szerző a megzenésítésben is bar-formát használ, a zenei és szövegi egységeket határozott kadenciával választja el egymástól (8-9.ü., illetve 9-10.ü.) Mindkét műben az akkordikus vázat fellazító polifón megjelenés csak mérsékelt. A Nr. 6. tétel Stollenjeiben, a négy szólamtól ritmikai kontrasztal megkülönböztetett tenor, a Tenorliedet jellemző, kiemelt szerepet vállal, ám az Abgesang szakaszában (19.ü.-től) belesimul a zenei faktúrába. A Nr.12. kompozíció zenei kidolgozottsága igényesebb, imitativ felület és a hosszabb melizmaképzés gyakrabban jelenik meg a faktúrában. Szövegszerkezete nem bar-formájú, a zenei forma képzése a villanella-kötetektől már ismert, a végigkomponált verssorok után, az utolsó strófásor, a hozzátartozó zenei anyaggal, belső szólamcserékkel (34.ü.) megismétlődik.

Az egyetlen strofikus zenei forma, amely a gyűjteményben új szövegre épül a Nr.22. kompozíció. A bar-fomájú strófa zenei alakítása szintén a villanella-kötetben alkalmazott mintát követi: a két azonos zenei nyitószakasz az Abgesang kezdetével

³⁸⁶ Lechner W. Bd. 7.: Nr. 7.

egybeeső, egyszer elhangzó középrésszel folytatódik (8.ü.), a darabot az újabb, szöveget és zenei anyagot együtt ismétlő zenei szakasz zárja (11.ü.)³⁸⁷. A villanella műfajú kompozícióktól leginkább csak szólamzámban különböző mű előrevetíti a következő 1586-ban kiadott Lied-kötet darabjainak canzonetta-formáját³⁸⁸.

A négy strofikus szerkezetű kompozíciót kivéve, a darabok sem zenei, sem szövegi értelemben nincsenek kapcsolatban a hagyományos Tenorlieddel, cantus firmus-típusú szerkezet nincs a kompozíciók között. Az 1577-es kötet legtöbb művéhez hasonlóan a zenei paraméterek összehangolását a szerző a szöveg tartalmi vonatkozásainak rendeli alá. A szólamok különböző együttállásai, homofón-, polifón- és dialóg-technika a művek kezdetében és folyamatában szervesen illeszkednek egymáshoz. A szöveg és ritmus viszonya differenciált, az értelmezett szöveg ritmikai leképzése, a szöveg hangsúlyos szótagjaihoz, következetesen hosszabb ritmikai értékek hozzárendelése a homofón, együtthangzó anyagban éppúgy, mint a polifón szerkezetet alkotó, egyes szólamok formálásakor általános.

A Nr.4. műben, a vallásos tartalmú szöveg polifón indításában különösen érzékletes az értelmezést követő „schein”, „Glanz”, és a „Herr”(lichkeit) szavak, vagy szótagok melizmatikus kiemelése, a mű polifón felvezetését homofón szakasz követi (6-7.ü.-től), a ritmikai egységek a metrum megbontásával a helyes deklamációt vállalva fogják össze a második verssort („der uns von Anfang ist bereit”). Hasonló beszédszerű ritmika a jelenik meg a Nr.8. kompozíció második részében a „laß uns Mosis Gsetz noch Stab gar keineswegs empfinden” verssorok zenei ütemeiben (24-28.ü.).

A ritmusértékek széles skálája mutatkozik meg egy-egy részen belül, a mozgékonyság, vagy statikusság a verssor tartalmához igazodva jellemzi a zenei anyagot, a Nr.15. mű indításában a brevis és semibrevis értékű szólamkezdések után az első két verssor lassan kibontakozó, fél értéken alapuló deklamációja a harmadik verssorban negyedekre vált (11.ü.), majd néhány ütemen belül folyamatos nyolcadmozgás jelenik meg a darabban (14.ü.), a ritmikai disszonanciát az „Elend bringt schwere Pein” és „mit hohen Gläsern scherzen” tartalmilag kontrasztáló verssorok indokolják. A zenei matéria folyamatát, szintén szövegjelentés ábrázolása céljából gyakran töri meg a szerző egy-egy váratlan generálpausa beiktatásával, így a Nr.7. tétel (Függelék: 21.o.) negyedlüktetésű „als wollst du mich gar fressen”

³⁸⁷ A zenei szerkezet összehasonlítása a villanella-formával: 71.o.

³⁸⁸ Martin: Diss. 1957: 100. o.

verssorát követően (23-24.ü.), vagy ugyanezen darab második részében a „wie ist es dir damals ergangen?” kérdés feltevése után (14.ü.). Szintén a dramatikus szaggatottság érzékelhető az említett előző művel témamarokonságot mutató Nr.5. tételben a „durch Christi Tod” verssor zenei ütemeiben (29-32.ü.), ahol a szöveg háromszori ismétlése szünetekkel tagolódik a felső négy szólamban.

A motívumismétlés állandó alkotóelem, amely gyakran faktúraváltással jár együtt, legtöbbször azonban a mondanivaló nyomatékosítását szolgálja, mint a Nr.2. kompozícióban, a véget érni nem akaró „das ewig selig Leben” verssor megzenésítésében, a basszus végtelen hosszú orgonapontja felett minden szólam ötször-hatszor ismétli az „ewig” melizmáját. A művön belül többször elhangzó „Schlangen Biß” kifejezés ugyanazzal a karakterisztikus frázissal társul a terjedelmes Nr.11. műben, a kígyózó motívum háromszori elhangzása azonban a szöveggörnyezettől függően mindig más harmóniai környezetbe kerül (1.rész: 27-29, 41-43 ü., 2.rész: 11-13.ü.). A nem strofikus kompozíciókban hosszabb zenei szakasz ismétlésére csak egyetlen alkalommal kerül sor, a Nr.10. mű első részének befejező zenei anyaga (37-47.ü.) a második rész végén visszatér (35-45.ü.), a zenei formálás itt a költemény versszakvégein fellépő refrén-elvet követi.

Az *O, Tod du bittre Gallen* (Nr.7.) tétel hektikus építkezésű strófaszerkezetének (lásd fenn) kórusrecitativo-szerű megzenésítése, az expresszív hatást fokozó szünetek, a szólamvezetésben gyakran keresztállást okozó szokatlan harmóniasorok – a mű elején: B-a-C-g-G – szemléltetik legjobban a gyűjtemény darabjainak modern elvek szerinti megkomponálását.

A lassusi Lied-modellen már az előző kötet (1577) művei túlléptek, Lassus madrigálemeket tartalmazó német nyelvű kompozíciói elindították a változást a Lied történetében, de Lechner itt tárgyalt négy és ötszólamú műveiben nem ezeket tekinti mintának, a kompozíciós stílus forrásaként Marenzio madrigáljait lehet megjelölni³⁸⁹, amelyeket Lechner minden bizonnyal nem német földön tanulmányozott³⁹⁰. A Lechner vallásos műveit egységesen Liedmotettaként kezelő elemzések többnyire a vallásos téma és a polifón elemek alapján sorolják a kompozíciókat a motetta kategóriájába, a kötet tételei azonban zenei szempontból – a

³⁸⁹ V.ö.: Blume, 1965: 98-99. o.

³⁹⁰ Marenzio első madrigáljai csak 1577-ben jelentek meg Itáliában, kevésbé feltételezhető, hogy ezek Nürnbergben is rögtön hozzáférhetőek lettek volna, emiatt is valószínűsíthető a személyes kapcsolat az olasz szerző és Lechner között.

tételek motivikus anyagának képzésében nincs nyoma egy adott dallam átvételének – a vallásos madrigál fogalmához közelebb állnak³⁹¹.

A művek keletkezésében és befogadásában jelentős szerepet játszott az a szűk körű, de magas szintű kulturális igényekkel rendelkező polgári miliő, amelyből az 1577-es kötetben megkomponált néhány, míg az öt évvel későbbi gyűjtemény számos költeménye származott. A német zenében idegen kifejezésmód és sokszor drámai szövegtartalom nem talált követőkre több évtizedig, a nyelvi és zenei kifejezés ilyen mélységű egysége csak a 17.század második évtizedeiben, J. H. Schein madrigáljaiban tűnik fel. Nem véletlen, hogy mindkét madrigál kötet szövegileg-zeneileg igényes kompozíciói az első kiadást követően nem jelentek meg, a szélesebb közönség igénye a tartalmilag, zeneileg egyszerűbb olasz stílust mutató kompozíciók, a villanella és a canzonetta felé fordult.

2.5. A canzona műfaj megjelenése Lechner Liedjeiben

2.5.1. Neue lustige Teutsche Lieder nach Art der Welschen Canzonen 1586/1588 és Neue Geistliche und Weltliche Teutsche Lieder mit fünff und vier stimmen 1589

Leonhard Lechner a nürnbergi éveket követő rövid, sikertelen hechingeni tartózkodás után, Stuttgartban komponálta két utolsó dalkötetének műveit. A nürnbergi polgárságot, mint a darabok megrendelőjét, befogadóját a hercegi udvar váltja fel, mindkét gyűjtemény ajánlása Lechner munkaadójának, a würtembergi hercegnek szól. Az 1577-es és 1582-es madrigálsorozat után a kompozíciók stílusában is változás következik be, az 1586-os kiadású gyűjtemény a „nach Art der Welschen Canzonen” alcímmel egészül ki, az olasz canzona műfajra történő utalás először jelenik meg német komponista műveinek élén. Az 1586-os³⁹² és 1589-es dalkötetek³⁹³ címében, a *Teutsche Lieder* megjelölésen kívül más nem utal a művek közti szorosabb stilisztikai kapcsolatra, de a darabok szövegi-zenei vizsgálata több szempontból is közvetlen összefüggést állapít meg, ami a két kötet kompozícióinak

³⁹¹ Véleménykülönbségek tapasztalhatók az elemzők között. V.ö.: Blume, 1965: 102.o. és Finscher – Leopold: „Volkssprachigen Gattungen”: 493. o.

³⁹² Lechner W. Bd. 9., az 1586-ban nyomtatott sorozat kiegészítve az 1588-as második kiadásban megjelentetett néhány újabb kompozícióval.

³⁹³ Lechner W. Bd. 11.

szimultán tárgyalását indokolja. Míg a madrigál-gyűjteményekben csak néhány dal képviselte a strofikus szövegi-zenei formát, a két utolsó nyomtatvány ötvenhárom német nyelvű művéből mindössze nyolc mellőzi azt, ezek a tételek az 1589-es kiadványban jelentek meg, a többi darab hasonló zenei anyaggal szólaltatja meg a három-négy versszakot. A több versszakos kompozíciókban a strófán belüli zenei formálás, néhány kivételtől eltekintve hasonló elvek mentén történik, azonban az egyes dalszakaszok komponálásában, különösen az utóbbi kötet műveiben, variatív megoldásokat választ a szerző. A komponálásmódot megjelölő olasz műfaj nem szerepel a későbbi gyűjtemény címében, mivel néhány más jellegű mű is a kötet részét képezi, a strofikus formák azonban mindkét kötetben a canzona-forma szövegi és zenei sajátosságaihoz közelítenek, az ismeretlen szövegek, a hasonló stílusjegyek alapján valószínűleg azonos szerzőtől származnak.

2.5.1.1. Canzonetta és más típusú strofikus szövegszerkezetek a két gyűjteményben

A canzona zenei értelmű elnevezés eredetileg egy strofikus költemény többtagú megzenésítésére utal. A canzona, mint a 13. században kialakult dél-francia lírai versforma, különböző formai módosulásokkal hamarosan Itáliában is elterjedt, és Dante szerint, mint „vulgarium poematum supremum”, a lírai műfajok között a legelőkelőbb helyet foglalta el³⁹⁴. A canzona költemények bonyolult rímszerkezetű, hosszú sorokból álló két részes stanzái (fronte, sirima) a madrigál zenei műfajának szövegbázisát képezték. A canzona zenei műfaj szöveganyagát adó költemények a canzonetták, melyek a 16. század utolsó harmadában jelentek meg az olasz irodalomban, a villanella költészetből származtathatók, de nyelvezetüket és stílusukat a madrigálköltemények is befolyásolták. Néhány évtized alatt a villanella és a canzonetta, korábban gyakorlatilag felcserélhető fogalmak kissé karakterizálódtak, bár mind az irodalmi, mind a zenei megjelenésükben még közel álltak egymáshoz. A canzonetta költemények szerkezetében is érvényesek a rövid versszakok, az egyszerű rímek, a forma és mondatban közöti szigorú megfelelések. A műfaj nem refrénes szerkezetre épül, négy versszak alkotja a költeményt, minden versszak különböző rímvégződéseket használ, a tipikus sorszám versszakonként 3, 4, ritkábban 5 vagy 6.

³⁹⁴ „Canzone” címszó: *Brockhaus Riemann Zenei lexikon*: 1. kötet. 289.o.

A háromsorosaknál a szótagszám soronként 11, a több verssorból állók a 7 és 11 szótagos formát váltogatták. A háromsoros versszakok rímrendje az abb, a négysorosaké a szimmetrikusabb aabb képlet szerint épült fel. A négysoros szerkezetekben a leggyakoribb párrím helyett, olykor keresztrím, vagy ölelkező rím is előfordult.³⁹⁵ Az öt és hat soros strófák sorvégei is alapvetően párrímekben csengtek össze az abbcc, vagy aabbcc képletek szerint. Az itt felsorolt szótagszámok és rímképletek a versek többségében jellemzőek, de számos canzonettához sorolható költemény mutat más strófaszerkezetet.

A canzonetták gyakran vettek át madrigálszövegeket bizonyos átalakításokkal, sorok elhagyásával, átrendezésével, vagy új, rövid szövegszakaszok közbeiktatásával formálódott a strofikus szerkezet³⁹⁶. A villanella és a madrigál közti stíluskülönbség áthidalása a canzonetta-költészet célja, ami a zenei megvalósításban is tükröződik.

Német nyelvterületen is feltűnik az itáliai műfaj megzenésített alakban, egyelőre eredeti nyelvét, az olaszt megtartva kerülnek kiadásra azok a kötetek, melyek címzésükben is utalnak a műfajra. *Canzoni napoletane* címmel jelennek meg Antonio Scandello négyszólamú tételei (Nürnberg, 1566), amelyek mind szövegi, mind zenei vonatkozásban nem sokban különböznek a villanella típustól, néhány év múlva J. Regnart ötszólamú művekből álló, szintén olasz nyelvű gyűjteménye kerül kiadásra, *Canzone Italiane* címmel (Bécs, 1574). A következő nyomtatott kiadvány „nach Neapolitanischer Art” jelzéssel Giov. Batt. Pinello ötszólamú canzonáit (Drezda, 1584,) tartalmazza, ez az első kötet, amiben az olasz kompozíciókat német nyelvű fordításban közli a kiadó. A canzona német nyelvű adaptációja során ugyanaz a probléma merült fel, mint a két másik olasz világi műfaj, a villanella és a madrigál esetében, a megzenésítésre alkalmas szövegek hiánya okozza a késést a műfaj német nyelvű átvételében³⁹⁷.

Ezt a nehézséget orvosolja Lechner 1586-os, huszonöt kompozíciót tartalmazó dalkötete, amely a két évvel későbbi, második kiadásban újabb öt művel bővült. Ez a gyűjtemény közöl először olyan canzona-típusú kompozíciókat, amelyek

³⁹⁵ A párrímek Orazio Vecchi canzonettáival (1580) váltak népszerűvé, a század végéig a négy soros canzonetták 80%-ában párrímet használtak: Ruth I. Deford: „The Influence of the Madrigal on Canzonetta Text of the Late Sixteenth Century”. *Acta Musicologica* 59, 1987: 127-151. 130. o.

³⁹⁶ A műfaj különböző árnyalatait mutatja be R. I. Deford cikke, lásd előző pont alatt.

³⁹⁷ V.ö.: Martin: Diss. 1957: 105.o.

eredetileg is német nyelvű, strofikus szövegekre íródtak³⁹⁸. A kötet ajánlásában Lechner utal arra a szövegforrásra, amelyből a művek nagy részének szövegeit merítette: „...über die hundert schönen lustiger weltlicher Teutscher text...”,³⁹⁹ egyben arról is informál, hogy ezek a költemények elismerést váltottak ki a német költők közt: „Weil dann solche Text vilen der teutschen Poeterey wolerfaren nicht übel gefallen”. Az is kiderül Lechner soraiból, hogy ezek a szövegek először kerülnek megzenésítésre „...so erst durch jne selbst neu gesetzt”. Mindezek az információk nem adnak választ arra a kérdésre, hogy ki a szövegek szerzője, a megoldáshoz azonban közelebb visznek.

A Lechner által először megzenésített szövegek közül hármat, Joachim Brechtel, nürnbergi komponista is feldolgozott az 1589-ben nyomtatott, háromszólamú dalgyűjteményében⁴⁰⁰, ezeket a költeményeket akár Lechner, nem sokkal korábban megjelent kötetéből (1588) is kölcsönözhetette (Lechner: Nr.16., 23., és 28.). De Brechtel ugyanezen gyűjteményében további kilenc dalszöveg egyezik Lechner 1589-es kötetének szövegeivel (Lechnernél: Nr.7., 8., 10., 18., 19., 20., 21., 22., 23.), ezen versek esetében a Lechner gyűjteményéből történő átvétel, a kötetek kiadásának azonos évszáma miatt majdnem kizárt. Lechner stuttgarti ajánlásának keltezése: július 24., a nürnbergi nyomtatás még legalább két hónapot vett igénybe. Brechtel kötetének dátumozása nem tartalmaz más információt az évszám jelzésen kívül, de nehezen elképzelhető, hogy Brechtel a maradék három hónapon belül – a legideálisabb esetet, az év utolsó hónapját alapul véve – megkomponálta és ki is adatta a kompozíciókat egyéb műveivel együtt. E tények figyelembevételével nagyon valószínű, hogy Lechner és Brechtel ugyanazokat a szövegeket egymástól függetlenül, azonos forrásból merítették és dolgozták fel⁴⁰¹. A szövegek közti kapcsolódási pontok bővülését igazolja az a tény, hogy Brechtel egy évvel később

³⁹⁸ Kétségtelen, hogy Lechner 1579-ben közreadott, Regnart villanella-tételeit ötszólamúvá bővítő, kísérletező kompozíciói már a villanellához közelebbi canzona-típus holdudvarába esnek, kiváltképp a kötet utolsó német nyelvű darabja (Nr.22), amely Regnart villanelláitól független mű, Lechner itt egy német népdalszöveget alakít át villanellához hasonló szövegformára, az ötszólamú zenei szerkezet a canzona háromrészes alakját veszi fel.

³⁹⁹ Faksimile: Lechner W. Bd. 9.: XIV.o.

⁴⁰⁰ *Neue kurtzweilige Teutsche Liedlein mit dreyen stimmen/ nach art der Welschen Villanellen*

⁴⁰¹ A szövegek eredetének fentiekben vázolt leírása: Martin: Diss. 1957: 141-143. o. A bizonyításban vitatható U. Martin állítása, miszerint a kérdéses rövid időtartam alatt – három hónap – Brechtel két egymást követő kötetének (1589 és 1590), tehát összesen negyvenhat művének megkomponálását veszi alapul, illetve ennyi műnek a keletkezését tarja lehetetlennek, ugyanis a kilenc, Lechnernél is megtalálható szöveg megzenésítésén kívül a többi kompozíció korábban is keletkezhetett, tehát csak ennek a kilenc műnek a megzenésítése eshetett erre a három hónapos időszakra. Ez az észrevétel, a továbbiakban kifejtett okok miatt nem befolyásolja U. Martin bizonyításának végeredményét.

megjelent gyűjteménye újabb két Lechner-canzonaszöveget tartalmaz, továbbá, hogy Lechner és Brechtel tárgyalt köteteinek nem egyező szövegei is hasonló stilisztikai jegyeket mutatnak⁴⁰².

Ezekben az évtizedekben nagyon kevés igényes német nyelvű költemény keletkezett, mint ahogy azt az előző fejezetekben kifejtettek bizonyították, az egyetlen virágzó lírai műfaj a mesterdal volt. Lechner és Brechtel dalszövegei azonban a költemények formai és néhány tartalmi sajátosságai alapján nem a mesterdal köréből származnak⁴⁰³. A költemények keletkezésének kérdésében Nürnberg, a két zeneszerző működési és műveik kiadásának helye jöhet szóba, ahol feltételezhetően a hosszan ott tartózkodó Paul Schede (Melissus) volt az a hivatásos költő, aki Lechner előszavában említettek szerint, a több, mint száz költeményről kedvező kritikát adott. A szövegek költője zenekedvelő és -értő személy, de nem hivatásos zenész, amint ez a kötet ajánlásában olvasható: „...einer der Musik sonderer liebhaber unnd verstendiger...”, aki talán a Sodalitium Musicum tagjai közé tartozott. Ezek után a költő kilétét illetően nehezen képzelhető el más személy, mint Paul Dulner, Lechner korábbi dalkötetének (1582) szövegszerzője, akinek ez irányú tevékenysége bizonyított. Lechner és Brechtel két-két gyűjteményében, a hasonló stílusú szövegekre készült kompozíciók száma megközelíti a százat, ami azt jelenti, hogy a feltételezhetően Paul Dulnertől származó szövegek majdnem mindegyike megzenésítésre került.

Lechner 1588-as és 1589-es kötetében csak néhány strofikus költemény akad, amelyeknek ilyen-olyan változata korábban már más nyomtatványokban is megjelent⁴⁰⁴. Az 1588-as gyűjtemény Nr.11. mű teljes szövege Christoph Praetorius feldolgozásában abban a dalkötetben található, amelyből Lechner már korábban, a második madrigálsorozat komponálásakor is kölcsönzött egy költeményt⁴⁰⁵. Ugyancsak hiánytalanul átvett szövegre készült a kötetet záró (Nr.30) kompozíció, amely Regnart villanella-kötetéből származik⁴⁰⁶. Forster első dalkötetének (1539) egyik dalszövege jelenik meg átalakítva Lechner Nr. 28. tételében, a *Man sieht nun wohl, wie stet du bist* költeményt egyébként a szerző 1577-es villanella-sorozatában

⁴⁰² A költemények részletes stílselemző vizsgálatára hivatkozik U. Martin munkájában, v.ö.: Martin: Diss. 1957: 144.o.

⁴⁰³ V.ö.: Martin: Diss. 1957: 119. o.

⁴⁰⁴ V.ö.: Martin: Diss. 1957: 107-112.o.

⁴⁰⁵ Lechner W. Bd. 7.: *Gott selber hat aus höchstem Rat*. 22.o.

⁴⁰⁶ Eitner: Pub. Bd. 19.: Nr.12.

már háromszólamú formában feldolgozta⁴⁰⁷. Georg Grüne(n)wald, nürnbergi költő és lantjátékos valószínűsített alakja jöhet szóba a Nr.5. tétel szövegével kapcsolatban, az eredetileg nyolcstrófás költemény átdolgozásában is megjelenő „Buchenklänge”, az akkoriban és ma is kedvelt Nürnberg-környéki erdei pihenőhely említése igazolja a költemény nürnbergi keletkezését. További két tétel, a Nr.4-es és Nr.11-es kompozíciók szövegeiben felbukkanó „im grünen Felde”, illetve „im grünen Rock”, mint Grünewald nevének ismertető jegye a bizonyítás ténye nélkül utalhat a szövegek eredetére⁴⁰⁸. Lechner gyűjteményéből a Nr. 16. kompozíció verse, minden bizonnyal Paul Schede (Melissus) szonettjének német nyelvű átdolgozása, az olasz nyelvű költeményt madrigálstílusban komponálta meg Lechner, a mű az 1579-es gyűjteményben jelent meg⁴⁰⁹. Az itt felsorolt hat mű szövegeit kivéve, az 1588-as gyűjtemény huszonnégy kompozíciójának szövegei új költemények, az előzőekben felvázoltak alapján Paul Dulner versei.

Az egy évvel későbbi, 1589-ben kiadott dalkötet összesen huszonhárom művének szövegei közül, jóval kevesebb mutat hasonló stilisztikai jellegzetességeket. A kötetben hét kompozíció szövegszerkezete nem strofikus szerkezetű (Nr.1-6., 14.)⁴¹⁰. A tizenhat versből négy bukkan fel korábbi nyomtatványokban, a Nr.11. mű szövegével azonos szöveg Rhaw egyik kiadványában szerepel, a Nr.13. tétel strófái M. Schramm és J. Knöfel néhány évvel korábbi dalkötetében található⁴¹¹. A Nr.15. és 16. kompozíciók szövegeit a württembergi hercegi párhoz írt költeményekből válogatta Lechner, ezek a versek stílusukban erősen különböznek a kötet többi strofikus kompozíciójától. A Nr.17. tétel egy hálaadó imádság szövegéből merít, amely több évtizeddel korábban vált ismertté a német nyelvterületen. A kötet szövegeinek csaknem fele – Nr.7., 8., 9., 10., 12., 18., 19., 20., 21., 22., 23. – stílusában és tartalmában is erősen közelít az előző évi gyűjteményben felhasznált – valószínűsíthetően – Paul Dulner szövegekhez. Tehát a két gyűjtemény szövegkészletéből harmincöt sorolható valamilyen módon az azonos forrásból származó költemények közé.

A gyűjtemények strofikus szövegeit vizsgálva, figyelembe véve a korábbiól származó versek tradicionális formáját, nem lehet egységes canzonetta-

⁴⁰⁷ Lechner W. Bd. 2.: 52.o.

⁴⁰⁸ Martin: Diss. 1957: 111.o.

⁴⁰⁹ Lechner W. Bd. 5.: 68.o.

⁴¹⁰ A Nr.1 és Nr.5 ugyan több részes szövegalakok, de nem sorolhatók a strofikus csoportba. Lásd: „Kritischer Bericht”. Lechner W. Bd. 11.: 99.o

⁴¹¹ „Kritischer Bericht”. Lechner W. Bd.11.: 109. o.

strófaszerkezetéről beszélni. Akár a canzonettához nagyon közeli villanella műfaj német nyelvű átvételében, itt is elsősorban a német és az olasz strófaszerkesztés különböző arányú keveredése a tipikus, de az olasz versforma elemei itt mindenképp hangsúlyosabban vannak jelen, mint Lechner korábbi két villanella-sorozatában.

A harmincöt költemény strófa- és rímszerkezetét vizsgálva tíz vers mutat erősebb olasz befolyást, a korábbi kötetből nyolc: Nr.1., 9., 10., 14., 17., 21., 13. és 30. mű, az 1589-es kötetből csak két költemény: Nr.7. és Nr.23. A tíz mű versszakai a verssorok hossza, mint az olasz canzonettában, különböző, 6, 7, 10, vagy 11 szótagból állnak, a sorvégzördések párrímbe, keresztrímbe, a háromsoros versszakok hármásrímbe csengenek össze.

Vegyes felépítésűek a versszakok a költemények egy másik csoportjában, a német és olasz sor- és rímszerkezet legkülönbözőbb változatai alkotnak egy-egy strófát, 3, 4, 6, 7, 8, 10 és 11 szótagú sorok legtöbbször párrímbe, vagy keresztrímbe rendeződve – egy mű esetében farkosrím (aabccb) is előfordul –, az 1588-as kiadásból a Nr.2., 7., 8., 13., 16., 26., 29. művek szövegei, az 1589-es kötetből a Nr.10., 19., 20. és 21. költemények tartoznak ide.

Mindkét gyűjteményben a legtöbb szövegszerkezet még a hagyományos német strófaformákat követi, a bar-formát, vagy a szabadon kezelt és tagolt strófát. Bar-forma található az 1588-as gyűjtemény Nr.3., 22., 11., 12. és 18. kompozícióinak szövegeiben, a következő évben megjelent kötetben egy műben sem jelenik meg ez a strófaforma. A másik típushoz viszont mindkét kötetből sok mű kapcsolódik, a korábbi gyűjteményből a Nr. 4., 5., 6., 15., 19., 20., 25., 27. és 28., az 1589-es kötetből a Nr.8., 9., 12., 18. és 22. művek szövegei⁴¹².

A különböző szövegtípusok arányait a harmincöt, azonos szerzőt feltételező műre vetítve, az eredmény kissé változik, tizenötben fordul elő valamelyik hagyományos szerkezet, kilenc költemény pedig nagyon közel áll az olasz canzonetta-típusaihoz és körülbelül ennyi szövegszerkezetet jellemez vegyes felépítés. Így a nürnbergi költőtől származó szövegek felében jelentkezik az olasz forma hatása.

A tematikát vizsgálva, a „nach Art der Welschen Canzonnen” alcímnek megfelelően, az 1588-as kötet harminc darabja világi tartalmú szövegeket közöl, az 1589-es kötet strofikus kompozíciói között akad vallásos témájú mű is (Nr.17. és

⁴¹² Részletezett strófaszerkezetek: Martin: Diss. 1957: 114. és 140. o.

részben a Nr.15., 16.), a Paul Dulnernek tulajdonított szövegek azonban mindkét kötetben a világi szférához sorolhatók. A villanella-sorozattal összehasonlítva, a szövegek formai alkatában megállapítható jelentős előrelépés az olasz műfaj irányában, a költemények tartalmában kevésbé érvényesül, a német Liedben szokásos témaköröknek megfelelően a szentimentális, moralizáló, olykor naiv, népi szövegek jellemzik a két gyűjteményt, Lechner ezúttal is tartózkodott a sikamlós tartalmaktól, amint azt a hercegnek szánt ajánlás is tükrözi az 1589-es kötet elején: „...unzüchtige und leichtfertige Lieder nicht leiden möchten...”⁴¹³. Feltűnően sok az érzelmileg inkább tartózkodó, moralizáló, reflektáló, a személyes és társadalmi problémáktól óvó, intő költemény, így a canzona jelzésű kötetből a Nr.2., 3., 6., 7., 11., 12., 15., 16., 17., 20., 22., 24., 25., 26., 27., 28., 29., 30. tétel, az 1589-es gyűjteményből a Nr.10., 12., 20. és 23. mű. Ennél kevesebb az érzelmi tartalmat is közvetítő szerelmes vers, vagy búcsúdal, a korábbi kötetben a Nr.8., 9., 10., 13., 14., 18., 19., 21. és 23., a későbbi nyomtatványból a Nr.7., 8., 18., 19. és 21. költemények, ezeken kívül néhány népies tartalmú szöveg is előfordul.

Az olasz költeményekben a hasonlatok, metaforák alkalmazásával fellépő képi megjelenítés, ami sokszor intenzív emocionális töltést kölcsönöz a versnek, Lechner gyűjteményeiben csak néhány műben tapasztalható. Az 1588-as kötet Nr.9. költeményének kezdete erősen elüt a német daltartalmaktól, az expresszív hatást a drámai megszólítás és a kétségbeesést megjelenítő szavak halmozása váltja ki:

„Wer ist, der doch den Jammer könnt ansehen,
mein sehnlichs Seufzen, Weinen, Klagen, Flehen,...”.

A Nr.14. kompozíció négy versszakában a szerelem, mint mindent felemésztő tűz („Hitz”, „Flamm”) jelenik meg, a Nr.16. mű szövegében (Paul Schede szonettje alapján) először tűnik fel a hajózás motívuma az emberi élet hasonlataként a német irodalomban⁴¹⁴. Az 1589-es kötet Nr.7. tétel versében a költő az antik mitológia szimbólumrendszerével ábrázolja a szerelem dialektikáját:

„Amor, würd deine Freud gefunden ohne Leid [...]
Amor, wen einmal trifft dein scharfen Pfeil vergifft”.

⁴¹³ Faksimile: Lechner W. Bd. 11.: XII.o.

⁴¹⁴ V.ö.: Martin: Diss. 1957: 112. o.

A Nr. 21. mű indításában a szerelem megszólításával, megszemélyesítésével teszi szemléletessé a költő a verssorok mondanivalóját, a költemény azonban más szempontból is említésre méltó, talán bizonyítékként is szolgálhat a szerző kilétének kérdésében. A mű kezdetében alkalmazott megszemélyesítés és hasonlat „O Lieb, du bitters Trank, wie machst du mich so krank”, és az ugyancsak Paul Dulnernek tulajdonított madrigálkompozíció szövege közt: „O Tod, du bist ein bittre Gallen [...] Wann ich dein denk, dein Nam mich kränkt”, feltűnő a tartalmi és kifejezésbeli rokonság. A Lechner 1582-es gyűjteményében szereplő költemény esetében a nürnbergi aranyműves szövegszerzői minősége nagyon valószínű, a madrigálkompozíció és a canzona-szöveg közti párhuzam pedig gyarapítja azon indokokat, melyek alapján e tárgyalt kötet strofikus költeményeinek szerzőjeként szintén Paul Dulner feltételezhető.

2.5.1.2. A canzona-forma és változatai Lechner kompozícióiban

Az olasz villanellához kezdetben igen hasonlatos olasz canzonetta költemények, zenei formálásukban is követik a villanella szerkezetét. A három részes zenei forma általában a három vagy hat soros versszakok megzenésítésében jellemző, legtöbbször minden egyes verssorhoz, vagy sorpárokhoz tartozó zenei szakasz megismétlődik: AAB(B)CC. A négy verssorból álló strófák zeneileg gyakran két részbe rendeződnek, a sorpáronkénti ismétlődés ezeknél is érvényes: AABB, mindkét canzona-típusnál használatos a kiírt ismétlés és az egyes zenei szakaszokon belül a rövid szövegrészek állandó repetíciója. A szólamszám kezdetben azonos a villanelláéval, a kompozíciók három-, vagy négyszólamúak, később öt- és hatszólamú művek is gyakoriak. A canzonákban a szólamszám növekedése sokszor együtt járt a madrigál zenei elemeinek és formálásának erősebb megjelenésével, ezek az öt és hatszólamú kompozíciók részben madrigálszövegeket használtak fel, zenei alakításukban gyakran a strofikus zenei forma helyett a madrigál szabad formálását követik.⁴¹⁵ A műfaj további tagozódása a századforduló előtt megfigyelhető, a homofón tételekben, melyek periodikus tagolásúak és mindig párosüteműek a tánczene elemei dominálnak, a szöveg jelentőségének csökkenését mutatja a zenei formát záró, sematikus tartalmú fa-la-la refrén. A másik típusban a fentebb említettek

⁴¹⁵ Ruth I. Deford: „The Influence of the Madrigal on Canzonetta Text of the Late Sixteenth Century”. *Acta Musicologica* 59, 1987: 127-151. 131.o.

szerint a madrigál befolyása érzékelhető, a homofón szerkezetet gyakran imitatív szakaszok oldják, a szöveg és zene kapcsolat a strofikus formában a költemények érzelmi tartalmának kifejezésére irányul, a szabad formájú kompozíciókban a szöveg folyamatos zenei leképzése a jellemző.

A gyűjtemények címében olvasható „canzona”, vagy „canzonetta” elnevezés alatt álló tételek közt kezdetben nem volt különbség, később a fogalmi eltérésben a fent említett két típus valamennyire körvonalazódott, a négyszólamú művekre általában a canzonetta, az öt és hatszólamúakra a canzona megnevezést használták⁴¹⁶.

Lechner mindkét gyűjteményének tételei inkább ez utóbbi kategóriába sorolhatók, a szöveg és zenei anyag összeillesztése, a tételek szerkesztése és formálása nem sablonszerű, a zenei alakítás mindig a szöveg értelmi tagolásához igazodik, a különböző költemények azonos alakú strófaszerkezeteit más-más zenei formába rendezi a szerző.

A két gyűjtemény canzona-típusú művei elsősorban szólamszámukban térnek el egymástól, az 1588-as, a műfaji megjelölést címében is viselő kötet kompozíciói a záró darab kivételével négyszólamúak, a következő gyűjtemény a négyszólamú tételeken kívül, hét ötszólamú művet is tartalmaz (Nr.7-13). A két és háromrészes canzona-formák mellett mindkét kötetben a bar-forma és az ismétlés nélküli, a strófát végigkomponáló technika is képviselteti magát, a négyszólamú gyűjtemény egyik darabja különleges szerkezet, két-két szólam dialógusára épül.

Két részes canzona-forma jellemzi az 1588-as kötet Nr.1., 5., 6., 9., 20., 25., 26. és 28. tételét, az 1589-es kötetből csak öt tétel tartozik ehhez a csoporthoz, közülük kettő, a Nr.18. és 22. mű tekinthető szabályos formának, a másik három Nr.9., 13., 19. kompozíció módosult szerkezetet mutat.

A legtöbbször a középső zenei szakasz ismétlését elhagyó három részes forma még több tételben fordul elő: 1588-as kötet Nr.2., 4., 7., 8., 10., 13., 14., 15., 17., 23., 24., 29. és 30. művet jellemzi, az 1589-es kötetből a Nr.7., 8., 10., 20., 21. és 23. kompozíciók mindegyike valamilyen változata ennek a szerkezetnek, az előző kötet műveinek szabályos zenei formáit itt mellőzte a szerző.

A négyszólamú kötet Nr.3., 12., 18. és 22. tétele és a későbbi kötet Nr.11. kompozíciója bar-formájú tételek, ismétlés nélküli szerkezet mindkét kiadványban

⁴¹⁶ Canzona és canzonetta fogalmát v.ö.: Bruns: Diss. 2006: 136-137. o.

négy-négy műben szerepel, az 1588-as kiadás Nr.11., 16., 19. és 27. művében, az egy évvel későbbi kötet Nr.12., 15., 16. és 17. darabjaiban⁴¹⁷.

A négyszólamú gyűjtemény műveiben a zenei szakaszok kiírt ismétlését a szerző legtöbbször variatív elemekkel kombinálta, gyakran alkalmaz szólamcserét az ismételt részben, de egy, vagy több szólam ritmikai átalakítása is megjelenik, mindkét lehetőség megtalálható a Nr.30. tétel harmadik zenei szakaszában (18-33.ü.).

A vegyes szólamszámú 1589-es kötet kompozícióiban az ismétléses formaszervezetek jóval invenciózusabbak, a két és három részes formák egy-egy zenei szakasza dupla repetícióval szólal meg, olykor pedig az ismétlés elmarad, vagy erősen variatív formában jelenik meg. A Nr.7. kompozícióban a strofikus és végigkomponált technikát vegyítve, két tételes szerkezetet hozott létre Lechner, a szabályos, három részes első tételhez négy versszakot, a második tételhez (Der ander Teil) további három versszakot rendelt a szerző, itt az utolsó zenei szakasz ismétlését elhagyta, egy kódaszerű bővítés került a helyére (24-29.ü.). Hasonló a Nr.21. tétel harmadik szakasza is, ismétlése hiányzik, ezt az utolsó verssort (22-27.ü.) másodszeri elhangzásakor más zenei anyaggal pótolta a szerző⁴¹⁸. A Nr.8. terjedelmes kompozíció (54 ü.), a szintén három részes szerkezet első kiírt ismétlése diminuált értékekben mozog, és gyakorlatilag minden szólam variált anyagot hoz (15-29.ü.), a művet záró verssort háromszor szólaltatja meg az öt szólam, egyre tágabb ambitusú felrakásban (37-54. ü.).

A gyűjtemény két részes formái közt is több olyan tétel van, amely szabálytalan felépítésű. A Nr.13. mű második zenei szakasza nem ismétlődik egészében, az utolsó verssor azonban négyszer hangzik el (24-37.ü.), három különböző, majd negyedszerre csak variált zenei anyaggal. A Nr.9. és 19. tétel első zenei részében nem alkalmazott ismétlést Lechner, az előbbi darab második részének újbóli elhangzása variált ismétlés, ehhez a tételhez kódát is csatolt a szerző.

A polifón-szerkesztésnek Lechner eddig vizsgált dalköteteiben is hangsúlyos szerep jutott, itt azonban, mindkét kötet strofikus műveinek szólamszerkesztésében tágabb keretben tűnnek fel a homofón és polifón technikák változatai, mint a rokon műfajú villanella-sorozatokban, vagy a Regnart tételeit feldolgozó kötetben. A

⁴¹⁷ V.ö.: Martin: Diss. 1957: 121-122, 145-147. o.

⁴¹⁸ A Nr.10, 20 és 23-as tételek különböző variatív szerkezeteinek bemutatása: Martin: Diss: 1957: 146.o.

darabok többsége homofón bázisú, de számos kompozícióban csak helyenként, vagy egyáltalán nem jelenik meg kiterjedt homofón szerkezet, mint az első kötet Nr.11., 13., vagy 21. tételében, vagy a vegyes szólamösszeállítású kötet Nr.12., 15. és 16. művében, ezekben a darabokban a kontrapunktikus elemek dominálnak, a kánonszerkesztés, szinkópalánc, és a hosszú, egyéb imitativ szakaszok a motettikus szerkezet jegyeit hordozzák. A canzona-formájú kompozíciókban a polifón anyagkezelés nemcsak a formarészek kezdetén, hanem gyakran a verssorindításokban is feloldja a homofón közeget, az akkordikus, a dialógszerű és az imitativ szerkesztés változtatása sorról sorra, a zenei matéria madrigálszerű kezelését eredményezi.

A szöveg ritmikai kifejezése differenciált, a darabok metrumában általában a negyed lüktetés érvényesül, de a fent említett polifón jellegű művek és a korábbi madrigálszöveggel hasonlóságot mutató, szerelmi bánatot kifejező kompozíció, a Nr.21. mű (1589) szélesebb egységekben, fél értékekben mozog. A negyed- és félértékű szillabikus deklamációt gyakran váltják fel hosszabb melizmák, szélsőséges esetben egy-egy szótag dallamíve akár négy, vagy ötütemnyi is lehet, mint az 1588-as kötet Nr.11., 21. és 22. kompozíciójában. A kötetek strofikus műveiben, deklamativ okokból sűrűn előfordulnak a mind a négy szólamra kiterjedő, a páros ütemek súlyozását megbillentő hármas tagolású egységek, több tételben már a 2-3. ütemekben feltűnnek, így a Nr.9., 10., 12. műben a négyszólamú, Nr.18., 20., 22. műben a vegyes szólamszámú gyűjteményben.

A szövegtartalom zenei ábrázolása, a villanellához hasonlóan a strofikus szerkezet miatt sokszor a mű egészére érvényes érzelmi tartalom közvetítésére koncentrál, a különböző zenei paraméterek összehangolását ehhez igazította a szerző, így a ritmikai mozgékonyság, vagy statikusság, a hangnemválasztás és akkordhasználat, a felső szólam kiemelt szerepére törekvés, vagy a szólamok egységes kezelése által létrejött harmóniai hatás tartozik a kompozíciós eszköztárba. Az egész darabra jellemző hangulat és jelentéstartalom legszemléletesebb bemutatása talán az ötszólamú Nr.11. (1589) kompozícióban (Függelék: 31.o.) valósul meg, ahol a vibráló természeti képet a chanson-szerű ritmikával és imitativ szólamkezeléssel érzékelteti a szerző. Az első versszak egyes kifejezéseinek zenei kivetítése igen gyakori, számos kompozícióban fellelhető: az 1588-as gyűjtemény Nr.13. tételének „klagen” melizmája a darab végén, vagy a Nr.22. mű „rauschen” ige jelentését ábrázoló dallamív.

Lechner rögtön kihasználja a szövegábrázolás, szófestés lehetőségét, amikor a költemény egymást követő strófáiban, egy-egy szó, vagy akár egy verssor refrénszerűen ismétlődik. Ebből a szempontból a Nr.21. (Függelék: 29.o.) dialóg-szerkesztésű mű sajátos formálása, a két női és férfi szólam váltakozása egy szerelmespár fájdalmas párbeszédét ábrázolja, a strófák refrénjében megszólaló közös sajnálkozás a tétel záró részében már négyszólamban hangzik fel. Szintén szövegegyezés kínál alkalmat a szavak zenei ábrázolására a négyszólamú kötet nyitó darabjában (Nr.1), itt a második verssor végén a „singen” (13-16.ü.) zenei képét minden szólamra kiterjedő, három ütemes melizmával festette meg a szerző. Ugyanebben a kötetben a Nr.8. tétel (Függelék: 27.o.) refrénként visszatérő szövege „Ach Scheiden/ macht uns die äuglein naß” érzékeny harmóniamenetbe ágyazva jelenik meg strófák végén: F-G-a-e-A-G-d-É (29-37.ü.), a rövid szakaszban az a-A, és a G-É harmóniák összehallható keresztállásai, a szoprán lefelé hajló dallamvonala és kis szekundos zárólépése, majd a dallamsor ismétlésével a szoprán kis szext ugrása, és a frígbe hajló végső kadencia a szerző különleges szövegérzékenységét tanúsítja. Szövegérzékeny komponálás tapasztalható az 1589-es gyűjtemény Nr.21. művében (Függelék: 35.o.), úgy tűnik a mű nemcsak szövegében mutat rokonságot a korábban keletkezett madrigálkompozícióval, hanem zenei megfogalmazásában is nagyon sok madrigálelemet tükröz. A három részes zenei formában csak az első rész ismétlődik (9-16.ü.), a közép- (17-22.ü.) és záró szakasz (22-27.ü.) szövegi ismétlései mindig új zenei anyaggal párosulnak. A harmóniai váltásokban itt is egy-egy váltóakkord közbeiktatásával hangzanak fel tercrokon harmóniák, a-A, d-D, A-a, (4-5., 6-8., 23-24. ütemek), egy esetben a tercrokon harmóniák kapcsolásában a szólamok késleltetéséből fakadó alapállású szeptimakkord (7.ü. utolsó negyede, illetve az ismétlés során ugyanez: 15.ü.) is megszólal. A széles ritmusértékekből – fél és egész értékek – épülő kompozíció lassú folyását egy-egy melizma rövidebb értékei oldják az első zenei szakaszban, az első versszak tartalmi kifejezésére irányuló szerzői szándék itt is érzékelhető, a melizmaképzés, a jelentés szempontjából lényeges szavakon jelenik meg a szoprán kivételével mindegyik szólamban: „bitters”, „mich”, „so”, „krank”. A költemény mindhárom versszakában, a jelentésben összecsengő kifejezések „ohn alles End”, „all mein Tag”, „mein Leben lang” alkalmat adnak a szövegtartalom közvetlen zenei leképzésére, Lechner a középső zenei szakaszban az alt szólam hosszú dallamívét a versszakok tartalmilag

rímelő verssorrészeinek utolsó szótagjához (20-22.ü.) rendelve érzékelteti a végtelen időbeliséget.

A két gyűjtemény canzona-stílusú kompozíciói, a műfaji előzmények hiányában, Regnart háromszólamú villanella-tételeihez hasonlóan, lényeges szerepet töltenek be a német nyelvű zenében. A mintaadás kérdésében azonban Lechner szerzeményei más vonalat képviselnek, az idegen műfajok átvételében jelentkező szövegi és zenei forma összeillesztésének problémáit Lechner más módon, sematizálás nélkül oldotta meg. A vegyes, német és olasz metrumrendszerű szövegek a zenei szerkesztés tekintetében is sokfélék, a canzona műfaj határait így a villanella és a madrigál irányában kitágítva, különböző tételeivel az olasz stílus felé forduló zeneszerzők számára a könnyen utánozható sablon helyett, inkább egy gazdag kínálatot, választékot teremtett. Lechner strofikus kompozíciói, különös tekintettel a későbbi kötetben megjelent művekre, a népszerűvé vált német canzonetták viszonylatában inkább kivételnek számítanak⁴¹⁹, a komponista rendkívüli szövegérzékenysége, a polifón hagyományhoz kapcsolódó szólamszerkesztési és kezelési igénye a műfaj keretein belül nem talált követőre, Brechtel és Hassler néhány év múlva nyomtatásba kerülő canzonettái egyszerűbb, egységesebb tételtípust mutatnak.

2.5.1.3. Az 1589-es kötet nem strofikus szerkezetű kompozíciói

A Lechner életében utolsóként megjelent kiadvány, a tárgyalt strofikus és az egyéb szövegalkatú kompozícióival heterogén összetételű gyűjtemény. Az egyetlen kivétellel világi tartalmú költeményekre készült, canzonákhoz sorolható művek mellett öt vallásos és három világi tétel szerepel a kötetben. A hercegnek ajánlott kötet, mint Tafelmusik került felhasználásra az udvarban, az ennek megfelelő különböző tartalmú kompozíciókkal. Talán a világi tételek túlnyomó többsége miatt tartotta fontosnak Lechner, az egyházi zene mellett a világi zene jogosultságára felhívni a figyelmet, amint az a kötet ajánlásában, a bibliai idézetre hivatkozva⁴²⁰ olvasható:

... das der König David nicht allein ein Geistliche Musik beim Gottesdinst/ sondern auch sonsten bey der Königlichgen Tafel ein Musik zu seiner *recreation* und ergetzung

⁴¹⁹ Lásd: Martin: Diss. 1957: 136.

⁴²⁰ Sámuel 2. könyve, 19/36.

gehabt: da ohne zweifel nicht allein geistliche/ sondern auch weltliche lieder [...] singen lassen.⁴²¹

A gyűjtemény nyitódarabja (Nr.1) és a Nr.14 kompozíció szövegét a Luther fordításában megjelent Bibliából kölcsönözte a zeneszerző. A Nr.1-es mű, három zsoltár különböző verseiből összeállított szöveg, az ötszólamú felrakásban, három részben megzenésített zsoltárrészletek motettaszerű szerkesztésére jellemző az erősen polifón szakaszok mellett az akkordikus gondolkodás is, ám a homofón jellegű részeket is mindig ritmikai kontrapunkttal színezi a szerző. A különböző szólamösszetételű fiktív félkórusok alkalmazása a harmadik részben tipikus, a szöveg-zene intenzív kapcsolatának legszemléletesebb kifejezése a „verbirge mich [...] und erhöhe mich” verssorok zenei megjelenítésében történik (első rész: 14-24. ü.). A másik zsoltár szövegét négy szólamban, tíz különböző, rövid zenei részben dolgozta fel a szerző (Nr.14), az első szövegi-zenei szakasz a darab végén újra elhangzik. A Nr.1. műhöz hasonlóan a motettaszerkesztés⁴²² érvényesül a kompozícióban, a szavak és kifejezések különböző zenei ábrázolása, a kottakép alapján is feltűnő a kilencedik szakaszban, a „streuet aus” (1-4.ü.) rövid motívumaiból álló sűrű imitativ anyagot az „ewig” (7-9.ü.) hosszú melizmájával ellensúlyozza a szerző.

A kötet egyetlen művében alkalmaz a szerző cantus firmus technikát, a Nr.3. tételben Luther művét – *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* – helyezi többszólamú környezetbe, a tételszerkesztés erősen polifón, a korál dallami és ritmikai eltérésekkel szólal meg. A bar-formájú vezérdallam Stollenjei (1-12.ü., 13-24.ü.) a háromszólamú kontrapunktot keretezve a szoprán és a basszus szólam kvintimitációjában hangzanak fel, a dallam második Stollenjét a többi szólam ugyanazzal a zenei anyaggal kíséri. Az Abgesangban (25.ü.-) a basszus már nem a szoprán dallamát követi, szerepe a harmóniai alap biztosítására korlátozódik, a szoprán a további dallamsorokat ritmikai és dallami variációval szólaltatja meg, melyeket hol egyik, hol másik tenor imitálja. Az utolsó korál sor (39-42.ü.) elhangzása után a basszusban ismétlődik a dallam, majd a végső kadenciáig újra a szopránban hangzik fel, figuratív formában. A koráldallam változatos megjelentetése a faktúrában a szólamok egyenrangúságát emeli ki, a tétel zenei formája azonban a

⁴²¹ Faksimile: Lechner W. Bd. 11.: XII. o.

⁴²² A két zsoltármotettában a szerző a ritmusértékekben is az egyházi műfajnak megfelelő alakokat választja, (a kezdésekben brevis és semibrevis), az összkiadás diminuált értékeket közöl.

dallam hagyományos bar-formáját követi. A kompozíció műfaji besorolása nem egyértelmű, a formai és szólamtechnikai jellemzői alapján a tétel a korálmotetta és Liedmotetta határára helyezhető.

A további két vallásos (Nr.2., 4.) mű zenei alkata inkább motetta jellegű, a két világi tétel (Nr.5., 6.) Lechner madrigálkötetének stílusához kapcsolható. A gyűjtemény utolsó műve, nem csak latin nyelvvel különül el az eddig bemutatott kompozícióktól, hanem egy újabb zenei műfaj képviselőjét is vállalja a kötetben, a gyűjtemény zsoltármotetta, Liedmotetta, canzona és madrigál tételeit egy ódaszerű kompozícióval egészíti ki a szerző.

2.6. Kései stílusjegyek a posztumusz kiadású művekben

2.6.1. Neue Gaistliche und weltliche Teutsche Gesang samt zwayen Lateinischen mit vier und fünf Stimmen aus der posthumen Handschrift von 1606

A kéziratban fennmaradt utolsó kompozíciók kiemelkedő jelentőséggel bírnak a Lechner-életműben, azonosításuk és kiadásuk⁴²³. átalakította a zenetudomány addigi állásfoglalását Lechner munkásságáról. Az 1589-ben, Lechner életében utolsóként megjelent vegyes tematikájú gyűjtemény kompozícióinak két harmada még a canzona körébe sorolható, a kötet többi műve azonban sokféle szövegformát és zenei szerkesztést vonultat fel.

Az életpálya utolsó éveiben készült műveiből összeállított, a szerző élete során kiadatlanul maradt kötet, szövegtematikát és kompozíciós módot tekintve is heterogén összetételű gyűjtemény. Az előző dalkötetekben tapasztalható törekvés egy konkrét olasz műfaj német nyelvű meghonosítására, illetve sajátos német elemekkel összhangba állított zenei leképzésére itt már nem tartozik a zeneszerző célkitűzései közé, a kompozíciók stílusában a szövegértelmezést és tartalomközvetítést szolgáló eddigi technikák ötvözete mellett, a velencei stíusból merítő, akusztikai hangzásélmény igényének kifejezése ismerhető fel. A ciklikus elv alapján összeállított sorozatok különböző technikákkal megkomponált tételei és a többnyire rövid, a szólamok együttállását gyakran variáló kompozíciók jellemzik a gyűjteményt.

⁴²³ Lechner W. Bd. 13.

A huszadik században azonosított és nyomtatásba került kéziratban lévő hagyaték sorsa csak rövid ideig követhető a korabeli hivatali bejegyzések alapján. A hagyatékot Lechner Gabriel fia a komponista halála után eladásra⁴²⁴ kínálta Friedrich hercegnek, a kifizetett összeg az özvegyet megillető járulékot is tartalmazhatta⁴²⁵. A valószínűleg Lechner életének utolsó éveiben keletkezett műveit tartalmazó kézirat szolamkönyveket Kasselben, Walter Lipphard azonosította és adta ki 1929-ben. A négy- és ötszólamú, német nyelvű kompozíciók szolamkönyveiből csak négy maradt fenn, az ötödik szolamot tartalmazó kézirat elveszett, a hiányzó szolamot helyettesítő kiegészítés más méretű kottával került nyomtatásba a kiadásban⁴²⁶.

A négy szolamfüzet egyikében, kör alakú nyomtatban a „Bib/liotheke/Nor/imbergensis” felirat olvasható, ami a pecsét használata szerint 1643-1648-ig igazolja a könyvtár tulajdonjogát. Minden bizonnyal, Lechner nürnbergi kapcsolataiból eredeztethető tanítvány, vagy barát vásárolhatta meg a kottákat, vagy a herceg ajándékozása által jutottak nürnbergi tulajdonba⁴²⁷. A hagyaték Kasselbe kerülésének ideje nem ismert. Az eredetileg öt szolamkönyvből csak négy található a könyvtárban, az elveszett ötödik szolamkönyv és a további esetleges hagyaték-töredékek utáni kutatás a korabeli zenei központokban (München, Bécs), eredménytelen maradt⁴²⁸.

2.6.1.1. A szövegek eredete, formája, tartalma

A tizenkét műből kettő latin nyelvű költemény (Nr.8.,12.), a tíz német nyelvű szöveg közül két mű kapcsolható Luther nevéhez, a kötetet nyitó darabban a Biblia Énekek éneke könyvéből, Luther fordításában veszi át Lechner a néhány verssort, a Nr.11-es kompozíció egy ismert középkori karácsonyi dalt használ fel, ismét Luther átalakításában. A gyűjtemény tíz darabjának – a latin nyelvű verseket is idesorolva –

⁴²⁴ Az eseményt feldolgozó dokumentumok eltérőek a kifizetett összeg kérdésében. Konrad Ameln 20 fl-t említ („Vorwort”: Lechner W. Bd. 13.), G. Bossert: *Geschichte der Stuttgarter Hofkantorei unter Herzog Friedrich 1593-1608* tanulmányára hivatkozva, míg Klein: „Neuere Studien” tanulmányában 200 fl. szerepel. Jelen dolgozat nem kíván állást foglalni a kérdésben, de megjegyezni érdemes, hogy amennyiben M. Klein véleménye szerinti nagyobb összeg került kifizetésre, úgy a hagyaték tetemes mennyiségű művet tartalmazhatott, melyeknek csak egy része került azonosításra, jelentős hányada elveszett.

⁴²⁵ Klein: „Neuere Studien”: 69.o.

⁴²⁶ A stilisztikai vizsgálatot követő szolamkiegészítések Karl Marxtól származnak. Lásd: „Kritischer Bericht” Lechner W. 13. Bd.: 76.o.

⁴²⁷ Walter Lipphardt: „Begleitwort”. Lechner W. Bd.13.: VI. o.

⁴²⁸ Klein: „Neuere Studien”: 71.o.

szövegeredete kétséges, a kutatások több lehetőséget is figyelembe véve, nem jutottak teljes bizonyossággal igazolható eredményre. A latin költeményekben a költő antik verslábakból képzett összetett sorfajokat alkalmaz (hexameter, pentameter), több német nyelvű költeményt is az időmértékes verseléshez hasonló, váltakozó metrumú lüktetés jellemez⁴²⁹.

A tartalmak képszerű megfogalmazása a korabarokk stílushoz közelít. Walter Lipphart a költő személyét – a korabarokk stílusból kiindulva – Georg Rudolph Weckherlinnel (1584-1653) azonosítja, a Lechner kompozícióinak keletkezésekor még ifjú költő, szűkebb kapcsolatba került a zeneszerzővel a poéta nővérének és Lechner fiának házasságkötése által, így elképzelhető, hogy a személyes kontaktus lehetőséget adott versei megzenésítésére. A szövegek tartalmi összetételét tekintve azonban kétségbe vonható G. R. Weckherlin, mint szövegszerző, elsősorban a legterjedelmesebb kompozíció, az élet és halál kapcsolatát fejtegető, irodalmi szempontból igen értékes, tizenöt versszakos költemény tartalma (Nr.2) nehezen összeegyeztethető a keletkezés idején mindössze tizenhat éves költő világlátásával. G. R. Weckherlin két évvel idősebb bátyjának, Ludwig Weckherlin neve, akit később koszorús költőként jegyezték fel, szintén felmerült a szövegszerzők sorában⁴³⁰, ám hasonlóan fiatal kora miatt nem valószínű, hogy ő az említett költemény szerzője. Uwe Martin szerint, a korábbi Lechner-kötetek verseinek feltételezett költője, Paul Dulner személye állhat a késői Lechner-művek háttérében is⁴³¹, erre a lehetőségre hívja fel a figyelmet A. A. Abert is, aki a hagyatékból származó kompozíciók és az 1582-es madrigálstílust mutató művek szövegeinek rokonságára mutat rá⁴³². A tartalom és forma szempontjából is a madrigál-kompozíciók szövegeihez kapcsolható a már említett, W. Lipphart által *Deutsche Sprüche von Leben und Tod* (Nr.2.) címmel közreadott mű, melynek mind a tizenöt versszaka négy verssorból áll, a verssorok szótagszáma is állandó (5). A rímrend párrímeken alapul, de a végszótagok nem mindig tiszta rímek. Az egyes strófasorokban legtöbbször két hangsúlyos szótag található, az egyik mindig az utolsó előtti szótagra esik – feminim végződés –, a másik hangsúly – vagy több hangsúly – elhelyezése azonban kötetlen, a lüktetés emiatt gyakran változik, a hangsúlyos után egy, vagy két hangsúlytalan

⁴²⁹ Szótagszám, rímképlet és strófaforma analízisa: „Kritischer Bericht”. Lechner W. Bd.13. 77-79.o.

⁴³⁰ Klein: „Neuere Studien”: 72.o.

⁴³¹ Martin: *Daphnis*/26. 1997: 164.o.

⁴³² Abert: *Die stil. Vorraussetzungen* : 113.o.

szótag is állhat. Hasonló metrikai szabálytalanság megfigyelhető a korábban keletkezett *O Tod, du bist ein bittre gellen* (1582) szövegében is, ahol a jambikus lüktetés szintén megbillen a szöveg első szakaszának utolsó sorában: „... du meist vielleicht ich hab Christi vergessen.” és a második szakasz ötödik sorában: „...du meist du hetst Christum gefangen”. Mindkét költeményben az ingadozó versmetrum a kifejezés intenzitását növeli⁴³³.

A felhasznált szövegek tartalmilag változatosak, vallásos és világi témájú költeményeket is tartalmaz a gyűjtemény. Tematikailag éles kontrasztot képez az első két mű szövege és hangulata, az érzelmi sík két szélső pólusát, boldogságot, rajongást illetve lemondást, keserűséget, halál közeli élményt állít szembe a szerző a kompozíciók egymás mellé rendelésével, utóbbi költemény filozofikus mélységű gondolataival sajátos átmenetet képez a világi és vallásos szféra között. A kötetet nyitó Énekek éneke szövegére készült tételsorozat a legkorábbi kompozíció a gyűjteményben, valószínűleg Lechner fiának házasságkötése alkalmából íródott (1599). A következő, tizenöt részes kompozíció, melyet sokáig a szerző hatyúdalaként tartottak számon, nem az utolsó művek közé tartozik, keletkezése 1600 körülre tehető⁴³⁴. Ugyanebben az időszakban készült a Nr.3. kompozíció, amely tartalmilag is rímeli az előtte állót. A nem sokkal később keletkezett három szerelmes dal – Nr.4, 5, 7 – Lechner személyes viszonyaira utal, a Nr.4. kompozícióban „D” betűvel jelölt személy a komponista hitvesét, Dorothea asszonyt jelzi, akivel negyed százada lépett házasságra Nürnbergben (1576). A Nr.8. és Nr.12. latin nyelvű költemény a hercegi család tagjaihoz íródott, a későbbi hercegnéhez, Barbara Sophia von Brandenburghoz és Johann Friedrich trónörököséhez⁴³⁵. A további szövegeket egy újévi (Nr.9.), egy karácsonyi (Nr.11.) és egy könyörgő imádság alkotja (Nr.10.).

2.6.1.2. Stílusbeli eltérések a kompozíciókban

A tizenkét kompozíció kétharmada négyszólamra készült, ezek zenei szerkesztésükben és terjedelmükben igen különbözőek, a művek terjedelmét részben

⁴³³ Martin: *Daphnis*/26. 1997. 197-198. o.

⁴³⁴ Walter Lipphardt: „Begleitwort”. Lechner W. Bd. 13.: VIII. o.

⁴³⁵ A fentiekben ismertetett vélemény, mely P. Dulnert feltételezi a kötet darabjainak szövegszerzőjeként, a két latin nyelvű költemény esetében, a szöveg stuttgarti vonatkozásai miatt nehezen elképzelhető.

a választott szövegek eltérő hosszúsága, részben a szillabikus, vagy melizmatikus feldolgozásmód jelentősen befolyásolja. Az ötszólamú művek komponálásmódjukban és méreteikben is kiegyenlítettebb képet mutatnak.

A fentiekben a tematikus kontraszt okán említett négyszólamú, több tételes sorozatok (Nr.1., 2.) a gyűjtemény fő műveinek tekinthetők, a hat részben megzenésített *Hohelied Salomonis* (Függelék: 38.o.) és a tizenöt tételből álló *Deutsche Sprüche von Leben und Tod* (Függelék: 55.o.) művekben Lechner képszerű zenei gondolkodása, a szövegtartalom és a zene kapcsolatának kifejezése saját stílusán belül legintenzívebben jelenik meg, a tételeknek a szöveg belső tagolását követő szabad formálása, a különböző zeneszerzői technikák felhasználása és egymás mellé állítása a szokásos motettikus kereteket szétfeszíti. A tizenöt tételből álló ciklus (Nr.2.) egyedi jelenség a német motetta-irodalomban, a ciklikus szerkezet a tartalomnak megfelelő arányos tételelrendezést mutat, az egyenként öt zenei részből álló három nagyobb egységből az első két sorozat (1-5. és 6-10. tételek) a földi lét, a világ problémáira reflektál, míg az utolsó öt tétel az óhajtott örök életet és a Teremtő kegyelmét, oltalmazó erejét dicséri. A tervszerű építkezés a hangnemválasztásban is jelentkezik, a darab alaphangulatát meghatározó moll-karakter a tételek többségére jellemző, tíz tétel g-alaptonalitással zárul (1., 2., 5., 6., 7., 9., 11., 12., 13., 15.). A három nagy egység utolsó tételeinek kadenciái is megerősítik a kompozíció tonális ívét, az első és utolsó blokk tonikával zárul (g), míg a középső egység befejezése a g-tonalitás dominánsán folytatást kíván⁴³⁶. A kompozíció tartalmi folyamata és tudatos hangnemterve alapján feltételezhető, hogy a másik több tételes sorozat (Nr.1) Énekek éneke könyvéből kölcsönzött szövegeinek hiányzó verseit⁴³⁷ is megzenésítésre szánta Lechner, e versek domináns végkadenciájú zenei szakaszainak beillesztése az elkészült 5. és 6. tonikai végződésű tételek közé, az 1-4. szakaszok közötti hangnemi történések (T, D, DD, T) pontos megismétlését vállalná.

Mindkét terjedelmes kompozícióban a szólamszerkesztésben a homofónia mellett a polifónia is igen hangsúlyos szerepet kap, a *Sprüche* imitativ és kontrapunktikus felületei egy-egy tétel egészére kiterjednek, a *Hohelied* zenei részeit a két technika kombinálásával alakította a szerző. A motetta-stílus léptékéhez

⁴³⁶ Abert: *Die stil. Voraussetzungen* : 114. o.

⁴³⁷ Az első két fejezethől a második fejezet 7-14 verse hiányzik (Luther fordítás), v.ö.: Abert: *Die stil.Voraussetzungen*: 110.o. és „Kritischer Bericht”. Lechner W. Bd.13.: 76-77o.

igazította Lechner a ritmikai értékeket, a deklamáció mértéke a fél érték, a szövegkifejezés szolgálatába állított kontrapunktika és melizmaképzésben azonban gyakran nyolcadértékek is előfordulnak⁴³⁸.

Az egyes tételeken belül a szövegrészeket, zenei frázisok kapcsolását mindkét műben más-más elvek vezérelték. A hat tételes sorozatban a szakaszok objektív és expresszív szövegtárgyalási módjának változtatása jellemzi a formaképzést, mondanivaló lényeges és lényegtelen elemeinek kontrasztálását tükrözi a kompozíció második tételének első négy üteme, ahol a külső megjelenés sematikus zenei megfogalmazását – „ich bin schwarz” – a belső lelkiállapot érzékeny megjelenítése követi – „aber gar lieblich”, a tenor szólamban melizmaképzéssel –, a két fél mondat nem csak szólamszerkesztésben, hangfekvésben, hanem metrumban is különbözik

A másik kompozícióban (Nr.2) a rövid tételek állandó érzelmi és kifejezésbeli emelkedettséget sugallnak, a tömör szöveg zenei megfogalmazását a zenei matéria sűrítésével éri el a szerző, tárgyilagos megnyilvánulásra nincs mód. A sorozat húsz ütemnyi nyitótételében a gyakran megismételt apró szövegi egységek folyamatos zenei vonulatba rendeződnek, elválasztás, cezúra nélkül kapcsolódnak egymáshoz, a négy verssor tartalmának megjelenítésére ötféle zenei anyagot használ fel a szerző: az „Erden” mély fekvésű, nyugodt értékeit a „Gefährden” kiélezett ritmikai kontrapunktjai követik, a mozgás tovább élénkül a „Falls” lefelé szánkázó skálameneteivel, melyek a „wendet” szokatlanul nagy hangközökből épülő melizmáiba torkolnak. Az utolsó verssor előtti szövegi metszet a zenében is egy pillanatnyi megállást eredményez, a tételt záró hét ütemben a „hin und her ländet” először szólampárok, majd az egyes szólamok közt ingázó, ritmikailag kiélezett motívumai a metrumérzetet megbillentik, az egyensúly csak az utolsó ütemben, az oldódást követően áll helyre.

Ez a fajta szövegutánzás, analógiás gondolkodás, a zenei-retorikus figurák számtalan válfajának alkalmazásával jelenik meg a tárgyalt két műben⁴³⁹, a deklamáció minden szólamban a szöveg lejtését és értelmezését követi, bizonyos zenei eszközöket azonban nemcsak a tartalom közvetlen összefüggésében alkalmaz a

⁴³⁸ Az összkiadás kötet felére diminuált értékekben adta közre a két művet.

⁴³⁹ A zenei retorikus figurák segítik a szöveg tartalmának kifejezését, használatuk a barokk korban tipikus, a zenei egység egy vagy több jellegzetes tulajdonsága párhuzamba állítható a szöveg jelentésének sajátosságával. W. Lipphart által összeállított katalógus a Lechner által használt zenei-retorikus figurákból: Walter Lipphardt: „Begleitwort”. Lechner W. Bd.13.: XII-XVI. o.

szerző. A *Hohelied* és a *Sprüche* terjedelmes, néha szokatlan hangközmenetekből összeállított koloratúrái az érzelmileg exponált szavak megjelenítése mellett⁴⁴⁰ az adott kifejezés jelentésétől függetlenül a mű érzelmi intenzitásának fenntartását, vagy fokozását célozzák⁴⁴¹, legszemléletesebb a jelenség a *Sprüche* 12. zenei részében, az „unser” több ütemes melizmája itt minden szólamon végigvonul.

A két ciklus keletkezési ideje között talán csak egy-két év a különbség, mégis úgy tűnik, hogy dramatikus felépítésében a *Sprüche* érettebb stílust képvisel, mint az Énekek énekére komponált sorozat. A tizenöt tétel tartalmi vonalának tudatos, precíz megszerkesztése, az élet és halál kontrasztjának felerősítése a sorozat középpontjába állított páratlan lüktetésű, mindössze ötütemnyi tánc-tétellel (7.rész), végül a szenvedés és a mennyei boldogság ellentétének maximális kiélezése a sorozatot záró tételén belül, a komponista páratlan dramatikus érzékenységét tanúsítja. A motettikus ünnepélyesség és a madrigalisztikus szemléletesség⁴⁴² egy művön belül jelenik meg, a szabad felépítésű, cantus firmus nélküli, filozofikus mondanivalót közvetítő Spruchmotetta Lechner időskori stílusjegyeit tükrözi.

A *Sprüche* azonban nem az utolsó kompozíció Lechner művei sorában, a gyűjtemény további darabjainak komponálási stílusában gyökeres változás érzékelhető. Az utolsó néhány évben keletkezett műveket (1602-1605) – a gyűjteményben kronologikus sorrendben állnak – az akkordikus gondolkodás, az uralkodó homofóniát csak helyenként fellazító, rövid kontrapunktikus szakaszok jellemzik. A komponálás már nem csak a szöveg-zene kapcsolat függvényében zajlik, az értelemszerű deklamációra törekvés mellett a szerző a művek akusztikai, térbeli megszólaltatásának lehetőségei felé fordítja figyelmét, szólampárok és tutti váltakoztatása, a hangzások fokozatos bővítése egyre több szólam beléptetésével, a magasabb és mélyebb regiszterek egymás mellé rendelése a megzenésítés fő elvei, melyek a kötet utolsó darabjában (Nr.12.) jutnak kifejezésre legszemléletesebben. A két nagy ciklikus sorozaton kívül, az egyetlen nagyrészt polifón technikára épülő Nr.9. mű rövid homofón egységeiben is megjelennek egymás mellett a kisebb-nagyobb szólamtömbök (12-14.ü.), és a különböző magasságú hangzástartományok (28-33.ü.), akárcsak a kötet egyetlen cantus firmus-eljárással készült kompozíciójának (Nr.11.) indításában a regisztert és a szólamszámot fokozatosan

⁴⁴⁰ *Hohelied* ötödik részében a „süße”, hatodik részében a „Rosen” szavakon, vagy a *Sprüche* második tételében a „Sonn”, kilencedik tételében a „laufen”, utolsó tételében a „Freuden” kifejezéseken.

⁴⁴¹ Abert: *Die stil. Voraussetzungen*: 112.o.

⁴⁴² Abert: *Die stil. Voraussetzungen*: 113.o.

bővítő technika. A tradicionális cantus firmus-eljárás mellett a hagyományos és újabb formákat is alkalmaz a szerző, a zenei bar-formára emlékeztető strófaszerkezet (Nr.7.), vagy a szerző korábbi dalköteteiben gyakran használt két szakaszos, részben ismételt canzona-forma (Nr.6.) is képviselteti magát a kötetben.

Monumentális, drámai hatású Spruchmotetta, rövid Liebeslied, latin nyelvű, ódaszerű kompozíció, cantus firmus-technika, bonyolult polifón szerkezetek és a velencei hangzásideált követő kompozíciós technika, terjedelemben, témakörben, komponálási stílusban különböző művek alkotják az utolsó dalkötetet.

Összegzés

A Bevezető fejezetben felvetett benyomás Lechner Lied-köteteinek heterogén műfaji, szövegi és kompozíciós technikai összetételét illetően a tárgyalt kötetek vizsgálatával igazolást nyert. A stilisztikailag és műfajilag is rendkívül színes életmű a német zenetörténetnek abban a szakaszában keletkezett, amelyben a több, mint egy évszázadnyi stagnálás után a zenei modernizáció kezdetét vette a különböző európai kulturális áramlatok hatására. A 16. század utolsó harmadában, a német nyelvterületen a Lied, a világi zene és a protestáns egyházzene egyes részeinek gyűjtőfogalmaként értelmezhető, az ezt megelőző száz év konvencionális Tenorliedjéhez képest a szövegi és zenei formai viszonyok kitágultak. A zenei területen meginduló változás együtt járt a társadalom kulturális viszonyainak átrendeződésével, az udvari körök mellett a polgárság is a szellemi import befogadjává vált. A zenében a Lassus által generált átalakulás a Tenorlied-szerkezet feloldásával kezdődött, Regnart az olasz villanella német adaptációjával áttörést hozott a Lied műfajában.

Leonhard Lechner Lassus stílusára, a német Lied hagyományaira alapozva fordult az új, olasz stílus felé, életművének jelentős részében az idegen műfajok német nyelvű meghonosításával kísérletezett. A szemléletben, szövegformában és tartalomban, zenei szerkesztésben is más-más jellemzőkkel bíró német Lied és olasz villanella, canzona, illetve madrigál-stílus egymásra vetítése a strofikus és nem strofikus szövegek megzenésítésében más-más jellegű problémák elé állította a szerzőt. Az itáliai műfajok sajátos zenei elemei szembetűnőek Lechner dalkompozícióiban, az új stílus közvetlen átvételét leginkább az olasz műfajok strófa illetve szövegszerkezetének megfelelő német nyelvű szövegek hiánya hátráltatta.

A villanella-hatást mutató kompozíciókban néhány kivételtől eltekintve hagyományos német szövegek megzenésítésében a szerző az ismétléses bar-formához hasonló szerkezetekkel a három szakaszos, ismétléseken alapuló zenei forma kialakítására koncentrált, a szólamkezelés-szólamszerkesztés nem egységes a tételekben, a strofikusság behatárolja a szöveg zenei kifejezésének lehetőségeit.

A szintén strofikus canzonetta művek szövegi feltételei jobban közelítenek a műfaj tipikus versformájához, a zenei alakítás a forma, vagy a szólamok közti viszony felállításában a tételek jelentős részében megfelel a műfaj

karakterisztikumainak. A többi darab a strofikus és átkomponált típusok kombinációt vonultatja fel, az adott formai keretek között a szövegtartalom zenei kivetítése hangsúlyozott.

Míg az említett két műfajban a zenei kifejezést a forma keretei kisebb-nagyobb mértékben korlátozzák, a nem strofikus szövegalkatú madrigálstílust közelítő kompozíciókban a szerző felszabadul az ilyen irányú kötöttségek alól, a zenei paramétereket a szövegkifejezés szolgálatába állította.

A szöveg-zene viszony legintenzívebb megnyilvánulása az életmű utolsó évtizedében keletkezett két ciklusban ismerhető fel, a szerző a zenei eszköztár viszonylag szűk keretéből gazdálkodva, azokat azonban a lehetőség szerinti legváltozatosabb kombinációkban felhasználva drámai hatású, képszerű zenét alkotott. A korábban fókuszban álló műfaji hovatartozás és az ezekhez kapcsolódó formai kérdések már nem lényegesek a komponista számára, a komponálás egyetlen célja, a szöveg jelentéstartalmának közvetítése a zenén keresztül.

A zeneszerzői szemlélet a két ciklikus sorozatot követően irányt vált, az utolsó művek már nem a szöveg érzelmi-értelmi tartalmának leképzsét mutatják, a zenei anyag egy új technika kísérletező fázisában fogant.

Lechner élénk érdeklődése az új zenei jelenségek, lehetőségek iránt élete végéig töretlen, amint ez utolsó műveiben is tapasztalható. A zeneszerző különböző műveit a két pólus – a kötött zenei forma, viszonylag sematikus zenei kifejezéssel, és a flexibilis, a szövegforma helyett a szövegtartalmat középpontba helyező komponálásmód – állandó vetélkedéséből fakadó, nem egységes stílus jellemzi. Az olasz stílusok meghonosításában nem az utánzás, hanem az újraalkotás vezérelte, az alapvetően homofón itáliai műfajok az igényes kontrapuntikával ötvözve jelennek meg Lechner művészetében. Az előretekintés mellett, a vegyes tartalmú gyűjteményeiben a hagyományok továbbélése is jelentkezik egy-egy tételben, az Isaac és Senfl műveiben alkalmazott vándorló cantus firmus-technikát azonban szabadabb szólamkezeléssel és változatos harmóniai együttállásokkal társította. Ezekben, az egyházi dallamokat felhasználó művekben, melyek feldolgozásmódjuk szerint a dalmotetta és a korálmotetta határán helyezhetők el, a madrigálból származó szövegábrázolásra törekvés is feltűnik.

A Tenorliedből elmozdulva az itáliai stílus felé, az új stílust a hagyományos zenei eszköztárral próbálta létrehozni Lechner, a német nyelv területén. A Tenorlied és a monodikus stílus közötti átmeneti időszak kísérleti fázisait képviselik művei,

amik kifejező erejükben messze túllépik a hagyományos Lied kereteit, ezzel egy új művészeti korszak feltűnését jelzik. Ugyanakkor komponálásmódja a prima prattica keretei közt marad, a polifonikus szerkezetek hangsúlya, állásfoglalása a hangrendszerek hagyományos felosztása mellett⁴⁴³ – Glareanus új rendszerezésével szemben –, a szerzőt 16. század zenei stílusához kapcsolják.

Jelentősége abban áll, hogy a nyelvi feltételek hiánya ellenére a német zeneszerzők között elsőként ötvözte azokat a poláris stíluselemeket, amelyek az olasz és német zene különbségeiből adódtak.

⁴⁴³ Georg Reichert: „Martin Crusius und die Musik in Tübingen” Anhang: „Brief Leonhard Lechners an M. Samuel Mageirus” *AfMw*/10 1953.: 210-212.o.

Bibliográfia

- Abert, Anna Amelie: *Die stilistischen Voraussetzungen der „Cantiones sacrae“ von H. Schütz*. Wolfenbüttel: Kallmeyer, 1935, újra kiadva: Kassel: Bärenreiter, 1986.
- Adler, Guido – Oswald, Koller (közr.): *Sechs Trienter Codices. Geistliche und weltliche Compositionen des XV. Jahrhunderts. Erste Auswahl*. Denkmäler der Tonkunst in Österreich. 7. Wien: Artaria, 1900.
- : *Sechs Trienter Codices. Geistliche und weltliche Compositionen des XV. Jahrhunderts. Zweite Auswahl*. Denkmäler der Tonkunst in Österreich. 11/1. Wien: Artaria, 1904.
- Ameln, Konrad: „»Ohn Gott muß ich mich aller Freuden maßen«, Eine villanellawise von Leonhard Lechner als Gemeidelied“. *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*/14. 1969: 188-189.o.
- : „»Risi, ploro, fui, non sum...« Zu einer Motette von L. Lechner 1581“. *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*/ 26. 1982. 151-156.o.
- Bartha Dénes: *A zenetörténet antológiája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1974, második kiadás.
- Bessler, Heinrich: „Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert“. *Archiv für Musikwissenschaft* 1959/16. 21-43.o.
- Blum, Johanna: „Leonardus Lechnerus Athesinus“. In: Rostirolla Giancarlo (szerk.): *Heinrich Schütz e il suo tempo, Atti del 1. Convegno Internazionale di studi, Urbino, 29-31. Luglio. 1978*. Roma: Societa Italiana del Flauto Dolce, 1981. 47-56.
- Blume, Friedrich: *Die Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*. Kassel: Bärenreiter, 1965, második kiadás.
- Boetticher, Wolfgang: *Orlando di Lasso und seine Zeit 1532-1594*. Kassel, Bärenreiter, 1958.
- Brusniak, Friedhelm: „Anmerkungen zur »Liedmotette« im 16. Jahrhundert“. In: Heidrich, Jürgen – Konrad, Ulrich. *Traditionen in der mitteldeutschen Musik des 16. Jahrhunderts*. (Symposiumsbericht Göttingen, 1997). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1999.

- Bruns, Katherina: *Das deutsche Lied von Orlando di Lasso bis Johann Hermann Schein*. Disszertáció, Zürich, 2006. (Kézirat)
- Dahlhaus, Carl (Boronkay Antal) (szerk.): *Brockhaus Riemann Zenei lexikon*. 1-3. kötet. Budapest: Zeneműkiadó, 1983-1985.
- Deford, Ruth I.: „The Influence of the Madrigal on Canzonetta Text of the Late Sixteenth Century”. *Acta Musicologica*/59, 1987. 127-151.o.
- Finck, Heinrich: *Ausgewählte Werke. Zweiter Teil. Messen, Motetten und deutsche Lieder*. Hoffmann-Erbrecht, Lothar – Lomnitzer, Helmut (közr.): *Das Erbe deutscher Musik*. 70. Frankfurt: Peters, 1981.
- Finscher, Ludwig – Leopold, Silke: „Volkssprachige Gattungen und Instrumentalmusik”. (VI. Kapitel). In: Finscher, Ludwig (közr.): *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber-Verlag, 1990. (Dahlhaus, Carl: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 3/2)
- Finscher, Ludwig: „Lied and Madrigal. 1580-1600”. In: Kmetz, John: *Music in the German Renaissance*. Cambridge: University Press, 1994. 182-192.o.
- (közr.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil*. Kassel: Bärenreiter, 1994-1999, második kiadás.
- Halász Előd: *A német irodalom története*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1987, második, bővített kiadás.
- Isaac, Henricus: *Weltliche Werke*. Wolf, Johannes (közr.): *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*. 14/1. Wien: Artaria, 1907.
- Katus László: „Németország történeti gyökerei. A Német Királyság és a Német-római Császárság születése.” *Rubicon*. 1999/1-2: 1-8.o.
- Klein, Michael: „Neuere Studien über Leonhard Lechner”. *Schütz-Jahrbuch*/14, 1992: 63-77.o.
- Lasso, Orlando di: *Kompositionen mit französischem Text*. Sandberger, Adolf (közr.): Lasso, Orlando di: *Sämtliche Werke*. 12. 14. 16. (Erster Teil. Zweiter Teil. Dritter Teil.). Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1904-.
- : *Kompositionen mit deutschem Text*. Sandberger, Adolf (közr.): Lasso, Orlando di: *Sämtliche Werke*. 18. 20. (Erster Teil. Zweiter Teil.). Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1909-.
- Lechner, Leonhard: *Neue Teutsche Lieder zu drey Stimmen nach art der Welschen Villanellen*. Martin, Uwe (közr.): *Lechner Werke*. 2. Kassel: Bärenreiter, 1969.

- : *Neue Teutsche Lieder mit vier und fünff Stimmen*, 1577. Martin, Uwe (közr.): Lechner Werke. 3. Kassel: Bärenreiter, 1954.
- : *Neue Teutsche Lieder mit vier und fünff Stimmen con alchuni madrigali*, 1579. Ameln, Konrad (közr.): Lechner Werke. 5. Kassel: Bärenreiter, 1970.
- : *Sacrarum Cantionum quinque et sex vocum liber secundus*, 1581. Ameln, Konrad (közr.): Lechner Werke. 6. Kassel: Bärenreiter, 1982.
- : *Neue Teutsche Lieder mit vier und fünff Stimmen*, 1582. Ameln, Konrad (közr.): Lechner Werke. 7. Kassel: Bärenreiter, 1974.
- : *Liber Missarum sex et quinque vocum adjunctis aliquot Introitibus in praecipua festa*, 1584. Lipphardt, Walther (közr.): Lechner Werke. 8. Kassel: Bärenreiter, 1964.
- : *Neue lustige Teutsche Lieder nach Art der Welschen Canzonen*, 1586/1588. Schmid, Ernst Fritz (közr.): Lechner Werke. 9. Kassel: Bärenreiter, 1958.
- : *Neue geistliche und weltliche teutsche Lieder mit fünff und vier Stimmen*. Ameln, Konrad (közr.): Lechner Werke. 11. Kassel: Bärenreiter, 1980.
- : *Neue Gaistliche und weltliche Teutsche Gesang sampt zweyen Lateinischen mit vier und fünf Stimmen aus der posthumen Handschrift von 1606*. Lipphardt, Walther (közr.): Lechner Werke. 13. Kassel: Bärenreiter, 1973.
- Lindmayer-Brandl, Andrea : „P. Hofhaimer und das deutsche Lied“. In: Zywitz, Michael – Honemann, Volker – Bettels, Christian: *Gattungen und Formen des europäischen Liedes vom 14. bis zum 16. Jahrhundert*. Münster: Waxmann, 2005. 119-146.o. (Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit, Bd. 8.)
- Martin, Uwe: „Der Nürnberger Paul Dulner als Dichter geistlicher und weltlicher Lieder Leonhard Lechners“. *Archiv für Musikwissenschaft*/11. 1954. 315-322.o.
- : *Historische und stilkritische Studien zu Leonhard Lechners Strophenliedern*. Dissertáció, Göttingen, 1957. (Kézirat)
- : „Paul Dulner als Textdichter des Komponisten Leonhard Lechner (ca. 1553 bis 1606)“. *Daphnis*/26, 1997. 190-193.o.

- Messmer, Franzpeter: *Altdeutsche Liedkomposition. Der Kantionalsatz und die Tradition der Einheit von Singen und Dichten*. Göllner, Theodor (közr.): Müncher Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Bd. 40. Tutzing: Hans Schneider, 1984.
- Müller-Blattau, Wendelin: „Der Humanismus in der Musikgeschichte Frankreichs und Deutschlands“. In: Finscher, Ludwig – Mahling, Christoph-Hellmuth (szerk.): *Festschrift für Walter Wiora*. Kassel: Bärenreiter, 1967.
- Nowak, Leopold (közr.): *Das deutsche Gesellschaftslied in Österreich von 1480-1550*. Denkmäler der Tonkunst in Österreich. 37/2. Wien: Universal, 1930.
- Osthoff, Helmuth: *Die Niederländer und das deutsche Lied (1400-1640)*. Müller – Blattau, Joseph (közr.): Neue deutsche Forschungen. Abteilung Musikwissenschaft. Berlin: Junker und Dünnhaupt, 1938.
- Ott, Johann (kiad.): *Ein hundert fünfzehn weltliche und einige geistliche Lieder mit deutschem, lateinischem, französischem und italienischem Text zu vier, fünf und sechs Stimmen gesetzt von den bedeutendsten Meistern des XV. und XVI. Jahrhunderts*. Eitner, Robert – Erk, Ludwig – Kade, Otto (közr.): Publikation älterer praktischer und theoretischer Musik-Werke vorzugsweise des XV. und XVI. Jahrhunderts. 1., 2., 3. Berlin: Breitkopf und Härtel, 1873.
- Regnart, Jacob: *Deutsche dreistimmige Lieder nach Art der Neapolitanen nebst Leonhard Lechners Fünfstimmiger Bearbeitung*. Eitner, Robert (közr.): Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke. 19. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1895.
- Reichert, Georg: „Martin Crusius und die Musik in Tübingen. Anhang: Brief Leonhard Lechners an M. Samuel Mageirus“. *Archiv für Musikwissenschaft*/10. 1953. 210-212.o.
- Rhau, Georg (közr.): *Neue deutsche geistliche Gesenge für die gemeinen Schulen gedruckt zu Wittemberg durch Georgen Rhau 1544*. Wolf, von Johannes (közr.): Denkmäler Deutscher Tonkunst. 1. Folge. 34. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1907.
- Ringmann, Heribert (közr.): *Das Glogauer Liederbuch. Erster Teil. Deutsche Lieder und Spielstücke*. Das Erbe deutscher Musik. Erste Reihe. Reichsdenkmale. 4. Kassel: Bärenreiter, 1936.

- Rosenberg, Herbert (közr.): *Das Schedelsche Liederbuch*. Ameln, Konrad (közr.): Deutsche Liedsätze des fünfzehnten Jahrhunderts für Singstimmen und Melodieinstrumente. Kassel: Bärenreiter, 1933.
- Schwindt, Nicole: „Musikalische Lyrik in der Renaissance“ Hermenn Danuser: *Musikalische Lyrik*. Siegfried Mauser: Handbuch der musikalischen Gattungen. 8/1. Laaber: Laaber-Verlag, 2004.
- : „»Philonellae« – Die Anfänge der deutschen Villanella zwischen Tricinium und Napolitana“. In: Zywitz, Michael – Honemann, Volker – Bettels, Christian: *Gattungen und Formen des europäischen Liedes vom 14. bis zum 16. Jahrhundert*. Münster: Waxmann, 2005. 243-283.o (Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit, Bd. 8.)
- Senfl, Ludwig: *Deutscher Lieder. Erster Teil. Lieder aus handschriftlichen Quellen bis etwa 1533*. Geering, Arnold (közr.): Das Erbe deutscher Musik. Erste Reihe. Reichsdenkmale. 10. Wolfenbüttel: Kallmeyer, 1938.
- : *Deutscher Lieder. Zweiter Teil. Lieder aus Hans Otts erstem Liederbuch von 1534*. Geering, Arnold (közr.): Das Erbe deutscher Musik. Erste Reihe. Reichsdenkmale. 15. Wolfenbüttel: Kallmeyer, 1940
- Tokody Gyula – Niederhauser Emil: *Németország története*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1983, második kiadás.
- Tóth István György: „V. Károly spanyol király a német trónon“. *Rubicon*: 1999/1-2. 16-21.o
- Vento, Ivo de: *Neue teutsche Liedlein mit fünff Stimmen (München 1569)*. - *Neue teutsche Lieder mit viern, fünff und sechs Stimmen (München 1570)*. Schwindt-Gross, Nicole (közr.) Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Neue Folge. 14. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 2002.
- : *Neue teutsche Lieder mit vier Stimmen sampt zweyen Dialogen, München 1571*. - *Schöne ausserlesene neue teutsche Lieder mit 4 Stimmen, München 1572*. - *Neue teutsche Lieder mit dreyen Stimmen, München 1572*. - *Teutsche Lieder mit fünff Stimmen, sampt einem Dialogo mit achten, München 1573*. Schwindt-Gross, Nicole (közr.) Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Neue Folge. 15. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 2003.
- Walter, Johann: *Wittembergisch Geistlich Gesangbuch von 1524 zu drei, vier und fünf Stimmen*. Eitner, Robert – Kade, Otto (közr.): Publikation älterer

praktischer und theoretischer Musik-Werke vorzugsweise des XV. und XVI. Jahrhunderts. 7. Berlin: Trautwein, 1878.

Wolkenstein, Oswald: *Geistliche und weltliche Lieder ein- und mehrstimmig*. Koller, Oswald (közr.): Denkmäler der Tonkunst in Österreich. 9/1. Wien: Artaria, 1902.

Wörner, Karl Heinz: *Geschichte der Musik. Ein Studien und Nachschlagebuch*. 8. Meierott, Lenz (közr.). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1993. 240-242.o.

Zeus Marlis: *Leonhard Lechner. Ein Musiker der Renaissance in seiner Zeit*. Berlin: Köster, 1999.

Zywietz, Michael: „Zur Gattungsproblematik des deutschsprachigen Liedes in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts am Beispiel von Orlando di Lassos »Viersprachendruck«” In: Zywitz, Michael – Honemann, Volker – Bettels, Christian: *Gattungen und Formen des europäischen Liedes vom 14. bis zum 16. Jahrhundert*. Münster: Waxmann, 2005. 295-307.o. (Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit, Bd. 8.)