

DR. SZILÁGYI GYULA¹
ÉVFORDULÓK NYOMÁBAN
Samuel Scheidt: Tabulatura Nova, 1624
Hommage à Karasszon Dezső²

„A jóindulatú zeneértő olvasóhoz”

Preambulum

A „jóindulatú zeneértő olvasó” tisztelettel kéretik jelen írást semmiképpen sem tudományos írásnak tekinteni, a szokásos publikációs formai protokollal. Az alább olvasható néhány sor, melyet egy 400 éves évforduló generált, csupán némi ismeretterjesztésre, a megemlékezésre és egy személyes hódolat kifejezésére korlátozódik.

A személyes tapasztalat sem cáfolja igazán, hogy – leszámítva néhány rézfűvóst - csupán a Régi Zene, ezen belül is jóformán csak a billentyűs Régi Zene kedvelői ismerik valamelyest a hallei illetőségű **Samuel Scheidt** (1587–1654) nevét. Az orgonisták között is szinte csak a régebbi korok orgonazenéje iránt érdeklődők és – ki ne hagyjuk őket, hiszen talán elsődlegesen - a csembalisták egészen biztosan játszották már a mester egy vagy több művét. Talán nem túlzás előljáróban kijelenteni, hogy úgy tűnik, az átlagos zenei műveltség területén még mindig leginkább az ismeretlenség, vagy maximum csak a felületes ismertség kódébe vész Scheidt személye, azé a német muzsikusé, aki ezen belül legfőképp a lutheránus gyökerű, nem csak billentyűs zenének korszakos jelentőségű alakja is. Életműve – az abban a zenetörténeti korban hasonló funkciókban levő zeneszerzőktől elvárhatóan – jelentős mennyiségű vokális ill. hangszeres-vokális és elsőprő többségében liturgikus kompozíciókból állt. Az önállóvá váló – a vokális gyökerektől egyre inkább elszakadó – billentyűs zene nagyjából a 16-17. szd. fordulójától indulva látványosan az 1620–40 közötti időszakban Európa szerte, szinte varázsütésre, addig soha nem látott fejlődésen ment keresztül. A muzsikusok egy része, talán épp azért, mert zeneszerzői

¹ Dr. habil. Szilágyi Gyula adjunktus Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kara Orgona tanszakának tanára és a Nyíregyházi Egyetem Zenei Intézetének zongora- és Magyar Zenetörténet tanára

² Karasszon Dezső 1952-ben, Szentesen született, tanulmányait a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán, Budapesten folytatta. 1976-tól 1988-ig a Debreceni Református Kollégium tanára volt. Ugyancsak 1976-tól mind a mai napig a Debrecen-Nagygyerdei református gyülekezet orgonistája. 1988 óta a debreceni zeneművészeti főiskolának (illetve jelenlegi nevén: a Debreceni Egyetem Konzervatóriumának) a tanára, 1994-től 2015-ig az egyházzene-tanszak vezetője.

önazonossága inkább a vokális komponista személye volt, meglehetősen mostohán kezelte saját billentyűs műveit és azok jövőbeni sorsát. Így pl. az amszterdami Jan Pieterszoon Sweelinck (1561–1621) egyetlen billentyűs műve, nemhogy nyomtatásban nem jelent meg, de egy hang nem sok, annyi autográf kézirat sem maradt fent belőle. Billentyűs művei kizárólag másolatokban éltek túl az idők viharait, nem kevés fejfájást okozva ezáltal a jelenkor zenetudósainak, némely darab szerzőségét illetően. A másik csoport, a többség, pedig azon fáradozott, hogy műveik – pénzt-paripát sem kímélve - a lehető legszebb kiadásban és a lehető legszélesebb körhöz eljusson. Hogy érzékeltesük, micsoda erőfeszítés volt akkoriban egy kottakiadás, szólaltassuk meg ezen a ponton Karasszon Dezső professzort, aki a 1983-as, 400-éves Frescobaldi-évfordulóra készült, a Bartók Rádióban elhangzott háromrészes előadássorozata egyikében Frescobaldi első kiadványával, a Fantáziák 1608-as milánói kiadásával kapcsolatban a következőket mondta:

Frescobaldi maga is tisztában volt azzal, hogy műveinek nem csak a minél szélesebb körben való terjesztése, de az utókorra való hagyományozása sem oldható meg másként, csak azok kinyomtatásával és ezért vállalta újra meg újra a kiadás előkészítésével való rengeteg munkát, no meg azt a hihetetlen anyagi megterhelést, melyet minden egyes kottakiadvány jelentett számára. Gondoljuk meg, hogy pl. az első Toccata-kötet [Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo libro primo, Roma, 1615.] kiadási ára 500 scudo volt akkor, amikor Frescobaldi egyhavi fizetése 6 (!) scudo-t tett ki.

A teljesség igénye nélkül álljon itt néhány példa az említett időszak legjelentősebb billentyűs kiadványairól: **Girolamo Frescobaldi** (1583–1643): Il primo libro di Fantasie, Milánó, 1608; **Frescobaldi**: Toccate e Partite d'intavolatura di cimbalo Libro primo, Róma, 1615; **Manuel Rodrigues Coelho** (ca. 1555–1635): „Flores de Música”, Lisszabon, 1620; **Samuel Scheidt** (1587-1654): Tabulatura Nova, Hamburg, 1624; **Frescobaldi**: Il primo libro di capricci fatti sopra diversi soggetti et arie in partitura, Roma, 1624; **Francisco Correa de Arauxo** (1584–1654): Facultad Orgánica, Alcalá de Henares, 1626; **Johann Ulrich Steigleder** (1593–1635): Tabulaturbuch „Vater unser”, Strasbourg, 1627; **Frescobaldi**: Il secondo libro di toccate, canzone, versi d'hinni, Magnificat, gagliarde, correnti et altre partite d'intavolatura di cembalo et organo, Roma, 1627; Frescobaldi: Fiori musicali di diverse compositioni, toccate, kyrie, canzoni, capricci, e recercari, in partitura, Venezia, 1635; stb.



Samuel Scheidt tehát – Frescobaldi-hoz hasonlóan cselekedvén - addigi billentyűs termésének esszenciáját képviselendő, 1624-ben, három vaskos kötetben publikálta a teljes német nyelvterület addigi legjelentősebb billentyűs hangszerre írt műveit Hamburgban, melynek a Tabulatura Nova címet adta. A kiadás költségei nála is kb. 8 (!) évi teljes jövedelmének összegét jelentették. Közbevetőleg jegyezzük meg, hogy talán éppen a nyomtatásnak köszönhetően, de még Johann Sebastian Bach könyvtárában is megvoltak Scheidt hatalmas művének példányai, sőt Scheidt egyéb szakrális-vokális művei is, és megvizsgálván mindkét komponista lutheránus korál-művészetét, polifón szerkesztési eljárásait, habozás nélkül kijelenthetjük, hogy Bach egészen biztosan sokat tanulmányozta a nagy hallei elődje műveit, ezen belül pedig a Tabulatura Novát. De ne szaladjunk még nagyon előre.

Interludium

E sorok írója, mielőtt 1988-ban egyetemi orgonatanulmányait az Amszterdami Sweelinck Zeneakadémián megkezdte volna, 1985-ben a Budapesti Műszaki Egyetemen gépészmérnöki diplomát szerzett, majd ezt követően a Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskolában tanult orgonálni Szathmáry Lillánál. 1987-ben abba a kivételes helyzetbe került, hogy egy korábban kötött barátság révén

személyes meghívottja és első főiskolai növendéke lett az akkoriban szárnyait bontogató, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Debreceni Tagozatán alakuló orgona tanszakon Karasszon Dezső professzornak, aki abban az időben elsődlegesen a zenetörténet tantárgy katedráját birtokolta a Főiskolán.



Karasszon Dezső
(reformatus.hu)

E sorok írója nem másért, mint a Régi Zene előadasmódja iránt érzett vágya miatt lett ilyenformán a sors kegyeltje. Jól tudta, hogy az akkori felsőfokú orgonaoktatás vákuumában a billentyűs historikus előadasmód hazai oktatásának potenciálja egyetlen névben volt összefoglalható: Karasszon Dezsőében, aki az akkori zenei érdeklődő világot még ráadásul Robert Donington: A Barokk zene előadasmódja c. mértékadó könyvének magyarra fordításával is meglepte. Talán az olvasó számára magától értetődő ezután, hogy személyes beszélgetések tucatjai és a hangszer mellett együtt töltött kísérletezések vezettek oda, hogy az akkori debreceni Zeneművészeti Főiskolán nem mással, hanem ezzel a személyes kapcsolattal indult az orgona tanszak 1987-ben, sajnálatos módon akkor még nem önálló tanszakként. A tanév azonnal egy megemlékezés-projekttel indult, tudniillik éppen Samuel Scheidt születésének 400. évfordulója volt terítéken és ez szinte tálcán kínálta a Tabulatura Nova teljes tartalmának az ujjhegyre vételét. A mű jobb megismerése iránti vágy mindkét – tanári és növendéki – oldalról magától értetődő volt, hiszen Karasszon Dezső akkoriban a debreceni Nagyterdei Református gyülekezet orgonista-kántora volt, e sorok írója pedig helyettesi szolgálatot látott el a budapesti Deák téri Evangélikus templomban, első mestere, Trajtler Gábor mellett, de ugyanakkor rövid ideig a Zuglói Evangélikus templomban is, ahol akkoriban egy frissen készült

Aquincum orgona gazdagította a gyülekezetet. Az érdeklődésen felül tehát mindketten érdekelték voltak a protestáns orgonazene elmélyültebb liturgikus tanulmányozásában is.

Az említett 1987-es Scheidt-megemlékezés Debrecenben egy pár napos kurzus keretében zajlott, néhány zongorista hallgató, valamint a Régi Zene iránt érdeklődő kevés számú tanár kolléga körében, melyen Karasszon Dezső professzor a tőle megszokott fáradhatatlan alaposággal szántotta végig nem csak a szerző életútját, de a Tabulatura Nova legfontosabb darabjainak ismertetését, a kötetek struktúráit, formatani és egyéb kompozíciós technikai megfontolásokat, stb.. Ennek a kurzusnak a keretében mutatta be Karasszon Dezső a TN mindhárom kötetéhez a zeneszerző által írt saját előszavainak fordítását is, egybe fésülve a kötetek német ill. latin előszavait, mely korábban még soha nem állt rendelkezésre magyar nyelven. Ezek az előszavak kulcsfontosságúak a darabok előadásához, útmutatást adnak a regisztráció területén és még számos egyéb érdekességgel is szolgálnak a hangszerkezelés, artikuláció terén. Pár nappal később, 1987. november 28-án került sor e sorok írójának Scheidt-émlékhangversenyére is – Karasszon Dezső díszvendégletével – a Budapest Zuglói Evangélikus templom vadonatúj Aquincum-orgonáján, melyre a főszereplő nem csak az orgonaművek interpretálásával készült, hanem ismeretterjesztő kiselőadással is.

Scheidt méltatlanul háttérbe szorult viszonylagos ismertsége főként nagynevű kortársai tekintetében szembetűnő. E kortársak közt említhetjük a drezdai Hofkappelmeister-t, Heinrich Schütz-öt, a lipcsei Thomaskantor-t, Hermann Schein-t, valamint Michael Praetorius-t, akinek Halléban betöltött magas zenei tisztségeit később ráadásul maga Scheidt töltötte be. Scheidt életművének teljes ismertetése természetesen nem célja ennek az írásnak, néhány életrajzi adat és a Tabulatura Nova életműbeli elhelyezkedése azonban említést érdemel.

Scheidt jómódú polgári családból származott, életének első 15 évéről jóformán semmit sem tudunk. Az írásos emlékekből kitűnik, hogy már 16 évesen organista állást töltött be a hallei Moritzkirchében. 21 éves, mikor élete talán egyetlen nagyobb utazását teszi: elzarándokol Amszterdamba, hogy mintegy két éven keresztül a 16-17. szd. legnagyobb billentyűs muzsikusánál, Jan Pieterszoon Sweelinck-nél (1561–1621) tanuljon. Sweelinck saját magát – a kor elvárásainak megfelelően - elsősorban vokális zeneszerzőnek tartotta és egész életművét tekintve is úgy tekinthetjük, mint a késő Reneszánsz franko-flamand vokális polifón hagyatékának egyfajta betetőzését, vagy másképpen, egy korszak befejezését, a barokk hajnalán. Holland anyanyelvüként is virtuóz

módon komponált kedve szerint francia chansonokat, olasz madrigálokat, latin motettákat és talán érdemes megemlíteni, hogy élete főművének a 150 genfi zsoltár 4 kötetre terjedő polifón feldolgozását tekintette, természetesen eredeti francia nyelven. Meglepő módon egyetlen vokális kompozíciót sem írt holland nyelven. A billentyűs játék természetesen a mindennapjaihoz tartozott, lévén a városi magisztrátus első számú csembalistája és az Oude Kerk orgonistája, mely utóbbiban, összesen egy (!) év liturgikus szolgálat után, már nem az istentiszteleti orgonálás volt a feladata, hanem – szintén a magisztrátusi feladatkörben – a mindennapi promenád orgonahangverseny tartása a világ minden tájáról érkező, a templomot megtekinteni óhajtó látogatóknak. Sweelinck billentyűs művészetének, improvizációinak híre épp ezeknek az Amszterdamba látogató külhoni kereskedőknek, nagypolgároknak köszönhetően hamarosan szinte egész Európában ismertté lett, leginkább persze német földön, de a Balti tenger szinte teljes partvidékén is és 1604-től kezdődően 1621-ben bekövetkezett haláláig szinte kizárólag külföldi növendékek adták egymásnak a kilincset Amszterdamban, hogy nála tanulhassanak.

Scheidt a koszt-kvartélyra érkező külföldi tanítványok első generációjához tartozott és valószínűleg a leghűségesebb Sweelinck-növendék lehetett, hiszen billentyűs hangszerre írt műveiben (orgona- ill. csembalódarabjaiban) alig tér el mestere komponálási technikájától, mondhatni némileg ki is egészíti azt. Szépen példázza mindezt egy olyan, világi dalra írt variációsorozat – a Paduana Hispanica (SwWV 327) – mely kettejük közös kompozíciója. A tételek egy részét Sweelinck, a többi pedig Scheidt komponálta. Meglepő módon Scheidt tételei, illetve maga a teljes kompozíció nem került bele a Tabulatura Novába. E mintegy két évi sikeres amszterdami tanulmányút után Scheidt visszatért szülővárosába, Halléba és élete végéig ott is maradt. 1619-ben kinevezték Hofkappelmeister-nek, vagyis udvari- ill. templomi karmesternek, ami messze nem csak világi szolgálat volt, hanem főképp egyházi, lényegében a város teljes zenei életének vezetését, művészi irányítását jelentette. E pozícióban nyilván alkalma volt összegyűjteni a város legrangosabb zenészeit (hangszereket, kóristákat) s velük színesíteni a lutheránus istentiszteletek zenéjét. Ilyen hangszeres-vokális együttesre Scheidt – itáliai, főként velencei mintára – nagyon sok művet komponált. A legfontosabb művei sorban:

- az 1620-ban megjelent *Cantiones Sacrae*, mely 38 darab 8-szólamú *a cappella* kórusmotettát tartalmaz, részint szabadon választott bibliai textusra, német és latin nyelven, de megtalálható benne pl. a pünkösdi szekvencia (*Veni sancte spiritus*) feldolgozása is. (N.B. Sweelinck egy évvel korábban, 1619-ben

jelentette meg Antwerpenben a saját Cantiones Sacrae kötetét, mely 37 darab 5-szólamú, kizárólag latin nyelvű, bibliai textusokra ill. latin himnusz-szövegek feldolgozásaira íródott)

- 1621-ben jelenik meg a Concertus Sacri (vokális-hangszeres)
- 1621–22-ben és 25-27-ben, a Ludi Musici kötetei, mindeközben pedig
- 1624-ben a Tabulatura Nova I-II-III.
- 1628–30-ban megjelenik a Geistliche Koncerte 6 kötetben
- 1644-ben a 70 Symphonias (hangszeres darabok a zenés áhitatokra)
- 1650-ben adja ki a Görlitzer Tabulaturbuch-ot (4-szólamú korálharmonizálások mindennapi használatra)



Samuel Scheidt

Visszatérvén a Tabulatura Nová-hoz legelőször is joggal kérdezhetnénk, hogy mit kell értenünk a „Nova” alatt? Német földön akkoriban az úgynevezett betűtabulatúra, mai elnevezéssel Régi Német Tabulatúra volt használatban, korántsem egységes megjelenési formákban, amennyiben muzsikuskor billentyűs zenét jegyeztek le. Közbevetőleg meg kell jegyeznünk, hogy a billentyűs zene ilyen lejegyzése egyáltalán nem a késői utókornak szólt, hanem inkább csak a szűk tanítványi körnek, rendszerint pedagógiai céllal, hétköznapi, ugyanakkor

esetleges liturgiai használatra. Ez a kottairás egyfajta gyorsírással, a hangok ABC-s neveinek – a ritmikai történések szerinti – egymás fölé írásával rögzítette a zenei folyamat kétkézes fogásait a billentyűzeten, hasonlóan a korabeli lant-lejegyzéshez. Az összhangzó betűcsomók felett legfelül a ritmusértékeket jegyezték és amennyiben az orgona pedálzatán kellett megszólaltatni hangokat, azt a legalsó sorban nagybetűk jelezték a megfelelő helyen. Ez a fajta lejegyzés – melyben a szólamvezetés, esetleges szólamkeresztezések, másképp fogalmazva maga a polifón szerkesztés gyakorlatilag követhetetlen - annyira elterjedt volt, hogy pl. a teljes 16-17. szd.-i Észak-német orgonairodalom fennmaradt lejegyzései is elsősorban többséggel ebben a formában maradtak fenn az utókornak. Megjegyezzük, hogy később még maga Bach is használta ezt a lejegyzést, bár ritkán, épp a saját előre nem-látásának kiküszöbölésére. Az Orgelbüchlein komponálásakor például egy 90-lapos gyűjtőmappa bevonalmazott lapjaira előre felírta az oldalak tetejére a feldolgozandó korálok címeit, összesen 164-et, hogy majd ha ideje engedi, egyet-egyet megkomponál, tervei szerint leginkább nem hosszabb darabokat, mint amennyi egy oldalon kifér. A végül 46 befejezett korálfeldolgozásig jutott töredék-kötet egyikénél-másikánál azonban az előre bevonalmazott oldalak terjedelme szűknek bizonyult és Bachnak nem maradt más hátra, mint a lap alján megmaradt szűkös helyre régi német tabulatúra írással pótolni a mű utolsó néhány ütemét, lévén a következő, bár üres bevonalmazott kottaoldal már más korálnak volt fenntartva. A Reneszánsz vokális művei – legyenek azok akár 8-, vagy még több szólamúak is – kizárólag szólamkottákban, menzúrális notációban, maradtak fent nyomtatott formában. Partitúrákról szó sem volt. Amennyiben a korabeli orgonistának néhanapján a kórus feladatát, pl. motették játékát, kellett átvennie, két lehetőség közül választhatott: vagy fejben összerakja az összes szólam anyagát és emlékezetből eljátsza az egész, akár többrészes motettát, vagy pedig valamiféle „számárvezetőt” készít a szólamkottákból, hogy ne kelljen emlékezetből játszani.

Nos, épp ez a „számárvezető”, a „fogás-tabulatúra” lett nem csak német földön, hanem még Európa sok már régiójában a használatos billentyűs kotta, akár betűkkel, akár számok (pl. a Hispán Birodalomban) segítségével lettek benne rögzítve az egyes hangok. Szokásos volt még az ún. anglo-néderlandi lejegyzés is, mely Itáliában is ismert volt: ez 6-6-vonalas, vagy felül 6, alul nem ritkán 6-7-8-vonalas szisztémát jelentett, a két kéz teendőinek rögzítésére, mely tulajdonképp a billentyűzet teljes hangterjedelmét jelenítette meg, több kulccsal ellátva a sorok elején és ezekben is rendszerint a fogások voltak rögzítve, a

szólamvezetést nem lehetett követni. Egyértelmű itáliai hatás volt a billentyűs zenének az ötvonalas armatúrában való lejegyzése, a menzúrális kottairásból örökölt kottafejekkel, esetlegesen már ütemvonalakkal, de kizárólag partitúra-formában, vagyis a zenei folyamatban minden szólamnak külön sora volt. Ez a hatás főként azokban az országokban (mint pl. Portugáliában) érvényesült, melyek szoros kereskedelmi-kulturális kapcsolatokat áptak az Észak-Itáliai tartományokkal, leginkább Velencével, de főleg Rómával. Scheidt a Tabulatura Nova három hatalmas kötetének minden darabját ebben az ötvonalas itáliai billentyűs partitúra formában jelentette meg és ez forradalmian új ("Nova") volt német földön.

Ennél a pontnál szólaltassuk meg újra magát a szerzőt a Tabulatura Nova I. kötetének Előszavából vett részlet segítségével, Karasszon Dezső fordításában:

„ I.A jóindulatú zeneértő olvasóhoz

*Óhatatlanul sokszor megesett / hogy jó embereknek / ilyen és ehhez hasonló
zsoltárokkal / fúgákkal, tokkátákkal, echókkal, passamezzókkal, kánonokkal és
egyéb / sokféle különböző variációval ellátott világi dalokkal szolgáltam, az
országhatáron túlra is / tanítványaim nagy része is kivitte a darabjaimat az
emberek közé / akaratom ellenére. Ebben a művemben azonban mindegyik
revideálva van, több variációval augeálva, megnyújtva / és megjobbítva /amint
azt mindenki /aki a művet kézbe veszi /azonnal tapasztalni és látni fogja.*

Az orgonistákhoz

*Hogy ebben a tabulatúrában minden egyes szólam csak öt, és nem angol vagy
németalföldi módra hat vonalra van írva / az a tiszteletreméltó német orgonisták
kedvéért történt / hiszen én magam is német vagyok / mivel a németalföldi
lejegyzésmódot a legtöbben vagy egyáltalán nem / vagy nem elég alaposan
ismerik / amelyben hat vonal van a jobb / és hat a balkéz számára / és ennek
következtében a szólamok olyan zavarba ejtően kerülnek egymás alá / hogy néha
még a zenében viszonylag jól tájékozott ember sem találja meg bizonytalanság
nélkül / hogy melyik hang volna a Discant / az Alt / a Tenor vagy a Bassus. Ezért
itt minden egyes szólam külön sorban van lekottázva / hogy bárki bármelyiket
átírhasa a szokásos betű-tabulatúrába / és ez ne is kerüljön több fáradságába /
mintha egy nyomtatott vagy kézzel leírt dalnak / intavolálná / egyik szólamát a
másik után. Megjegyzendő tehát / hogy a kulcsokat / amelyek itt-ott darab
közben is megváltoznak / külön gonddal kell megfigyelni / mert nem hiába és
nem ok nélkül kerültek így a kottába.”*

Ez utóbbi ok, mármint a kulcsok gyakori változtatása, magától értetődően a nyomtatás egyszerűbbé tétele miatt történt, vagyis, hogy minél kevesebb pótvonalat kelljen nyomtatni, mely jelentős helymegtakarítást eredményezett az oldalon. A „tiszteletreméltó német orgonista” pedig innentől kezdve akár szolfézs- és partitúraolvasás különórára is jelentkezhett, vagy talán pont ezáltal kaphatott új impulzust a korrekt szólamvezetésre, ill. ellenpontra, amennyiben egy koráldallamra szándékozott improvizálni? Tény, hogy a Tabulatura Nova lejegyzése teljesen új korszakot nyitott a német orgonazenében. Itt jegyezzük meg, hogy hasonló hatás érvényesült néhány évvel korábban a már említett portugál Frei Manuel Rodrigues Coelho (1555–1635) esetében is, akinek a 24 négyszólamú fantáziát és egyéb himnusz-dallamok, kyriék, magnificatok, stb. polifón feldolgozásait tartalmazó hatalmas „Flores de Música” című gyűjteménye minden egyes darabja ugyanezzel a négysoros, ötvonalas partitúra-lejegyzéssel került nyomtatásba 1620-ban. Kicsivel később, 1635-ben, pedig nem kisebb személyiség, mint Girolamo Frescobaldi „Fiori Musicali” c. korszakos jelentőségű orgonakötete is ugyanebben a lejegyzési szisztémában jelent meg, melyből Bach könyvtárába is jutott egy példány. Talán az sem a véletlen műve, hogy Bach, élete legutolsó nagy lélegzetű művét, polifón tudásának az esszenciáját rögzítendő, a Fuga Művészetének contrapunctusait is pont ugyanebben a notációban, az ún. Klavierpartitur-ban rögzíti. Vagyis szó sincs valamiféle „általános” és „absztrakt” zenéről, melyet esetleg tetszés szerint bármilyen összeállítású hangszeres együttesrel is megszólaltathatnánk, amely felfogás a 20. század talán egyik legégbekiáltóbb zenetudományi félreértése volt. Sajnos ennek a felfogásnak a hatása mind a mai napig érvényesül a zene világában, melynek eredményeképp még napjainkban is születnek „Die Kunst der Fuge” felvételek különféle hangszeregyüttesekkel, leginkább vonósnégyesek előadásában. A hangszermegjelölés hiánya abban az időben tehát egyértelműen a billentyűs hangszert jelentette. Valójában Bach is a polifón szerkesztés átláthatósága miatt jegyezte le ilyen formában a ciklus darabjait, melyek – a két-hangszeres tükörfúgák kivételével – akár a legegyszerűbb billentyűs hangszeren is gond nélkül játszhatók két kézzel.

A Tabulatura Nova három kötetét, nagyívú megközelítésben gyakorlatilag két-részesnek tekinthetjük. Az első és második kötetet egy folytatólagos kerek egésznek: fantáziák, fúgák, tokkáták, szakrális és világi dallamokra írt variációk, stb. valamelyest szabad szekvenciájú, véletlenszerű sorakoztatású, a harmadik

kötetet pedig kizárólag szakrális darabok, az egyházi esztendő nagyobb ünnepkörei szerint rendezett énekek feldolgozásainak, valamint a vesperások anyagát képező Magnificatok liturgikus gyűjteményének tekinthetjük.

Mi sem bizonyítja ezt jobban, minthogy az első kötet nyitó darabja, a Credo-ének lutheri német nyelvű változatával, a „Wir gläuben all an einen Gott” korál variációs feldolgozásával kezdődik és a második kötet pedig a teljes gyűjtemény egyetlen toccata-műfajú darabjaként, egy nagyívű kompozícióval fejeződik be, mely az „In te Domine speravi”, (71. Zsoltár első verse: „Hozzád menekülök, Uram, ne szégyenüljek meg soha”) a Te Deum himnusz záró verssorára íródott ének, pontosabban annak a dallamnak, melyet cantus firmusként a szerző az első kötet végén közölt 24 kánonból háromban (No. 10., 13., 14.) is szerepeltet. Az „In te Domine speravi” szöveg zárómottó-jellege ráadásul abból is kitűnik, hogy a háromból az egyik említett 3-szólamú rejtvénykánon a szerző rézmetszet-portréján, az arcképe alatt is (ld. feljebb) feltűnik egy látszólag papírdarabra kottázva, göndörödő lapszélekkel, perspektívikusan, a Scheidt által propagált 5-vonalas szisztémában, hogy a „Jóindulatú zeneértő olvasó” is jól olvashassa és lehetőleg értse is az üzenetet. A két említett mű tehát akár egy keretnek is tekinthető: a Hitvallás-ének katekézis-szerű kezdése és az Istendícséret legfőbb himnusza (Te Deum laudamus) utolsó sorának a befejezésével mintha a szerző eredetileg legelőször csak az első két kötetet óhajtotta volna publikálni, akár egyetlen kötetben, és csak későbbre tervezte volna a tisztán liturgikus III. kötetet. De talán még valószínűbb az a feltevés, hogy egész egyszerűen technikai – könyvkötészeti – okok vezettek az I. és II. kötet két külön kötetben való megjelentetéséhez és a szerző utólag a második kötethez is külön előszót írt, mely az előszavak közül egyébiránt a legrövidebb.

Miután nem a Tabulatura Nova tudományos elemzése, darabok elemzése volt a célunk, de mégis szeretnénk valamiféle fontosat kiemelni, a cseppben a tengert megláttatni, kiragadjuk az első kötet 2. darabját, melynek a szerző a következő címet adta: **Fantasia super „Io son ferito [ahí] lasso”, Fuga quadruplici.** Tesszük ezt azért is, mert élünk a gyanúperrel, hogy talán nem véletlen a darab kötetbeli elhelyezkedése: ha elfogadjuk az előzőleg vázolt „keret” (a Hitvallás és Imádság) ötletét a kötet felépítését illetően, akkor a kereten belüli első mű, vagyis a kötet második darabja szolgálhat a szerző szempontjából nézve abszolút „reklám” anyagnak, mellyel az olvasó figyelmét azon nyomban le szándékozik kötni, más szóval feltételezzük, hogy Scheidt a kötetet lapozgató „jóindulatú zeneértő” olvasónak a lehető legkorábban meg akarta mutatni

polifón tudását. Először is a „Fantasia” szó korabeli jelentését kell tisztáznunk. Ennél a pontnál újból szólaltassuk meg Karasszon Dezső professzort, a már korábban említett rádiós Frescobaldi-előadásából, 1983-ból:

„A fantázia szónak, mint műfaj-megjelölésnek ebben a korban még semmi köze ahhoz, amit akár csak 100 évvel később fantázia alatt értettek a muzsikusok Európa szerte. Hogy Frescobaldi [de ide sorolhatjuk egész nyugodtan Sweelinck-et, Byrd-öt, Scheidt-et stb.] mit értett alatta, az leginkább talán egy jóval korábbról, 1540-ből fennmaradt, dokumentum említésével fogjuk tudni megvilágítani. A velencei Szent Márk székesegyház levéltárában ebből az esztendőből fennmaradt egy versenyszabályzat, mely azt rögzíti, hogy a templomi orgonista posztjára pályázóknak miben és hogyan kell a tudásukat összemérniük. A felsorolt három próba közül első rögtön ez: sonar di fantasia. A pályázó elé kitették a Missale-t, rámutattak valamelyik gregorián Kyriére és ennek a dallamára kellett szabályos szerkesztésű 4-szólamú tételt rögtönözni, mintha négy énekes énekelé. Szó sincs tehát parttalan csapongásról. „Fantáziája” – a szó 16. sz.-i értelmében – annak van, aki a legszigorúbb technikai kötöttségek mellett is képes adott témára improvizálni. Pontosan ugyanezzel a jelentéssel szerepel a szó a spanyol Tomás de Santa María 1565-ben kinyomtatott orgonaiskolájának a címében is: „Arte de tañer Fantasía”. Ez a könyv ugyanis az ütemfajtaokról, a billentyűzetről, az ujjrendről, az ornamentációról, a kontrapunktról és a kadenciákról adott összes felvilágosításával arra szeretné az olvasót megtanítani, hogy hogyan kell kötött stílusban improvizálni.”

Az „Io son ferito” Fantázia a Sweelinck-fantáziák méretével vetekedő mű és a szerző által közölt melléknévéből (Fuga quadruplici) megtudjuk, hogy ez nem más, mint egy 4-témás fuga, melynek első és fő témája Palestrina hasonló című madrigáljából származik. A témát később Lassus is feldolgozta egy „Io son ferito” nevet viselő, 5-szólamú (SATTB) paródia-miséjében. A mű második témája ennek a motívumnak a majdnem pontos rák-fordítása, melyhez harmadikként egy kvart távolságot átívelő ereszkedő kromatikus téma, valamint negyedikként pedig ugyanennek a kromatikus témának a rák-fordítása párosul, értelemszerűen ezúttal emelkedőleg.

Io son ferito

Io son ferito, ahi lasso!
 e chi mi diede accusar
 pur vorrei, ma non ho prova;
 e senz' indizio al mal non si dà fede:
 nè getta sangue la mia piaga nuova.
 Io spasm' e mōro; il colpo non si vede.
 La mia nemica armata si ritrova.
 Che fia tornar a lei crudel partito,
 che sol m'abbia a sanar chi m'ha ferito.

Libro III delle muse (Venice 1561)
 Prima stella de' Madrigalle (Venice 1570)
 Gemma musicalis I (Nuremberg 1588)

Gianetto, Zanetto, or Gioanetto
 da Palestrina

Original pitch

Io son fe - ri-to, ahi las - so, io son fe - ri-to, ahi las - so!
 Io son fe - ri-to, ahi las - so, ahi las - so!
 Io son fe - ri-to, ahi las - so, io son fe - ri-to, ahi las - so! e
 Io son fe - ri-to, ahi las - so,

8

so! e chi mi die - de ac - cu-sar pur vor - rei, ma
 - so! e chi mi die - de ac - cu-sar pur vor - rei, ma
 chi mi die - de, e chi mi die - de
 ri-to, ahi las - so! e chi mi die - de ac - cu-sar pur vor - rei, ma non ho
 e chi mi die - de ac - cu-sar pur vor-rei, ma non

A mű szerkezetét tekintve az amszterdami mester, Sweelinck fantáziáinak a szerkezetére emlékeztet, de míg Sweelinck meglehetősen szabadon kezelte a polifóniát és leginkább a monotematikusságot, az „egy téma” kifejtését helyezte előtérbe, melyben a változatosságot elsősorban az ellentémák, kontraszobjektumok folytonos változtatásával érte el, addig Scheidt inkább a szigorúbb ellenpont-szerkesztésben, a négy előre rögzített téma egymáshoz ütköztetéseiben, ezek augmentációs, diminúciós, sőt dupla diminúciós és cantus firmus jellegű feldolgozásban volt érdekelt.

II. FANTASIA à 4 Voc. super IO SON FERITO LASSO
Fuga quadruplici

Scheidt - Vol. 6, TN1 (Mahrenholz) 12

Lenyűgöző a mű feszültségi íve. A mintegy 11 perces darabban előbb a témák csak alapértékekben és leginkább párokban találkoznak, egyfajta motetta-szerű szerkesztésben, majd egy hatalmas terjedelmű középrészben a négy téma augmentált egész kottákkal, egymás után cantus-firmusként vonul, szép sorjában, a szoprántól a basszusig, egymást követve. A cantus-firmus feldolgozási rész után a szerző egy torlasztásos (stretto) szakaszt indít, melyben a diminúcióé ill. a dupla diminúcióé a főszerep. A torlasztás legsűrűbb pontján jutunk el a mű abszolút csúcspontjához, az utolsó oldalon (ld. alább), ahol a négy téma a vertikális dimenzióban egy pillanat erejéig egymás ellentémája, vagyis hogy Scheidt-nek kis híján sikerült az a fajta csúcs-polifón szerkesztés,

amely valószínűleg Bach Fúga Művésze 14. Contrapunctusának, a bizonyítottan négyesfúgának készült mű betetőzése lehetett volna, ha a mű nem szakadna meg a harmadik részfúga közepén, és amelyről csak Göncz Zoltán Bach-tudós korszakos jelentőségű rekonstrukciójából tudunk, vagyis amelyről a 4 fúgatótema permutációs egymáshoz illesztésének elvét (permutációs mátrix) nagyszerűen kibontó, lenyűgöző dolgozatában olvashatunk. (ld. Göncz Zoltán: Bach testamentuma, Gramofon Könyvek, Budapest, 2009)

Talán a „jóindulatú zeneértő olvasóban” is ezek után már nem kétséges, hogy van valamiféle kapcsolat a Tabulatura Nova és Bach között, hiszen teljesen világos, hogy már amennyiben Scheidt megpróbálkozott ezzel a technikával, vagyis a polifón szerkesztés ilyen csúcsra való járatásával és hogy Bach kitűnően ismerte a Tabulatura Novát, nyilván leköthette Bach figyelmét az Io son ferito Fantázia is. Ráadásul Scheidt – hogy ne legyen semmi kétségünk szándéka felől - a partitúra ezen pontján a következő megjegyzést közli a kottában: *Concursus & Coagmentatio omnium quatuor fugarum*. Magyarul: *Mind a négy fúgatótema konvergenciája és összevonása*. Vagyis egészen biztosak lehetünk afelől, hogy a fantázia abszolút tetőpontjánál járunk és ez egyben olyan is, mint a mű gravitációs centruma.

Scheidt - Vol. 6, TN1 (Mahrenholz) 18

144

146

150 Concursus et Coagmentatio omnium quatuor fugarum

154

159

Az ezt követő pillanatok levezető zenéjében szinte átélhetjük magának a Palestrina-madrigálnak a hangulati tartalmát, ahogy alább a fordításban is olvashatjuk. Többször végig játszva a művet és lefordítva a Palestrina-madrigál szövegét, e sorok írója teljesen bizonyos afelől, hogy a Scheidt-életmű, ezen belül a Tabulatura Nova talán legjelentősebb darabjáról van szó, mely könnyen tekinthető Sweelinck d1-es (SwWV 258) hatalmas méretű ún. „Kromatikus” Fantáziája egyfajta ellenpárjának, Sweelinck mester kihívására adott mintegy válasznak. Hogy jobban bele tudjuk élni magunkat a Palestrina-madrigál kontextusába, a Fantáziát ihlető légkörbe, álljon itt újfent a madrigál szövege és saját kezű fordítása is:

Io son ferito, ahi lasso, e chi mi diede accusar pur vorrei, ma non ho prova; e senz'indizio al mal non si da fede: ne getta sangue la mia piaga nuova. Io spasm'e moro; il colpo non si vede. La mia nemica armata si ritrova. Che fia tornar a lei crudel partita, che sol m'abbia a sanar chi m'ha ferito.

Megsebesültem, jajj nekem, bárcsak megvádolhatnám okozóját, de nincs bizonyítékom és bizonyíték nélkül senki sem hisz majd nekem. Új sebemből egyetlen csepp vér sem buggyan. Görcsbe rándulok és meghalok. A lőtt seb nem látható.

Fegyveres ellenségem újra itt van. Adná az Ég, hogy visszatérjek Hozzá, a Kedveshez – mily kegyetlen játék! – mert egyedül csak Ő, ki okozta, tudja begyógyítani sebem.

Már korábban említettük, de fontossága miatt megismételjük, hogy a TN I. kötetének végén a szerző 24 különféle, 3-4-5-szólamú vokális kánont is közöl, melyekben a kánonszerkesztés szinte minden fajtáját megtaláljuk: az ún. Zarlino-kánont, oktáv- ill. kvintkánonokat, tükörkánonokat, német- ill. latin korálszövegekre, a Magnificat Et exultavit szövegére, stb.. Bátran kijelenthetjük, hogy nincs kétségünk e (rejtvény-)kánonok Bachra gyakorolt hatását illetően. Még egy érdekességre szeretnénk felhívni a figyelmet, mellyel talán a TN I. kötetének fő gondolatait lezárhatjuk: egy érdekes játékmódra, mellyel kapcsolatosan a szerző a kötet végi N.B. részben ezt írja, újfent Karasszon Dezső fordításában:

“N.B.

Ahol a kottafejek / mint itt / össze vannak húzva / az egy különleges játékmód / olyan, mint amikor a hegedűsök több hangot egy vonóra vesznek. Ez a játékmód az ügyes kezű német hegedűsök között / nem ismeretlen / és a könnyű billentésű orgonákon / regálokon / csembalókon vagy egyéb hangszereken is / igen kedves és igen kellemes concentust ad / ezért ebben a játékmódban én is örömet találtam / és azt gyakran felhasználtam. Búcsúzó, vegyétek hasznát és kamatoztassátok.”



Scheidt TN1 (Mahrenholz)
Über die „Imitatio Violistica”

N B.



Wo die Noten/ wie allhier / zusammen gezogen seind / ist solches eine besondere art / gleich wie die Violisten mit dem Bogen schleiffen zu machen pflegen. Wie dann solche Manier bey sarnchmen Violisten Deutscher Nation / nicht ongebreuchlich / gibt auch auff gelindschlägigen Orgeln / Regalen / Clavicymbaln vnd Instrumenten / einen recht lieblichen vnd anmuthigen concentum, derentwegen ich dann solche Monier mir selbstn gelieben lassen / vnd angewehnet.

NOTA PHILOMVSE.



Vbi notulas signo hoc notatas & circumductas videris, id quod sapius in hac tabulaturâ occurret, scito esse Imitationem Violisticam à peritissimis eius artis inventam, qui modò clarius modo lenius fidibus nôrunt canere: Estque hæc variatio apud artifices Violistas etiã in ipsâ Germaniã non infrequens: In Organis vero, Regalis, Clavicymbalis & Instrumentis edit concentum suavissimum & jucundissimum: propterea & ego hac ipsâ variatione admodum delector, eãq; sapiissime utor. Vale, utere, & frue,

Nem maradt más hátra, mint a fentiek tükrében összefoglalni, méltatni a Tabulatura Nova jelentőségét.

Magától értetődően vetődik fel végül a jogos kérdés: mit jelentett Scheidt a maga korában?

Bizonyos, hogy elsősorban a forma az amelynek területén ő addig ismeretlent nyújtott. És abban a korban éppen az esetleg kissé egyoldalúan formai érdeklődésű zeneszerző volt a legszükségesebb.

Az orgonazenét abban az időben kettős veszély fenyegette: egyrészt a teljes önállótlanság veszélye, másrészt a koloristák lapos külsőségsége. E két elem elhárítására tett erőfeszítések grandiózus egysége volt az, amelyet a Sweelinck-

iskola és elsősorban Scheidt mutatott fel, és amely évtizedeken keresztül meghatározó maradt a német orgonakompozíció technikájára nézve.

A TN hatása az volt, hogy a sekélyes, majdnem kizárólag harmóniailag orientált virtuoizitás elé gátat szabott és ezáltal a kontrapunktikus írásmódot – igaz, hogy valamelyest a lineáris kolorálás köntösében – megmentette az orgona számára. Scheidt egész életében ellensége maradt a tetszetős effektusokat alkalmazó önállótlan szólamfűzéseknek.

És mit jelent Scheidt a mi korunk számára?

Ha kompozíciói csak külső – formai – tekintetben ébresztenének érdeklődést, akkor csak a történészek érdeklődnének utána. Az ő hatása azonban ennél sokkal mélyebb. Műveiben hamisítatlan, intenzíven átértett élet lüktet, amelyre igen sok esetben a mi lelkünk is rezonál. És a legnagyobbat még nem mondtuk: itt van Scheidt viszonya a korálhoz, lett légyen az német, vagy latin szövegű. E tekintetben ő a protestáns zeneszerző mintapéldája. És az a cél, amely felé törekedett, mind a világi, mind a templomi művészetében, egyszer s mindenkorra a protestáns egyházi zeneszerzők célkitűzése marad. Ezt a célt először és legtökéletesebb formában Johann Sebastian Bach érte el. Scheidt-et nevezhetjük az előfutárnak – Bachot a beteljesítőnek.

Postludium gyanánt e sorok írója ezúton kíván elévülhetetlen köszönetet mondani a többször megidézett Karasszon Dezső professzornak, mesterének, barátjának, testvérének az Úrban, aki különös tekintettel a Régi Zene historikus előadásmódjával való elmélyedés, a folytonos kutatás irányába állította pályája kezdetén és erősítette azt követően is, mind a mai napig. Vale!

Soli Deo Gloria!