

HANS LEO HAßLER CANZONETTÁINAK FELHASZNÁLÁSI LEHETŐSÉGEI AZ OKTATÁSBAN

Mikor ezt a témát rögzítettük a konferencia szervezőivel, még nem tudatosult bennem, hogy idén ünnepeljük Haßler halálának 400. évfordulóját, így történeti aktualitása is van annak a(z) általam egyébként tisztán pedagógiai szempontok alapján választott) kis összefoglalónak, ami itt most elhangzik. Haßler ugyanis 1564-ben született Nürnbergben (vagy legalább is ebben az évben keresztelték meg), és 1612-ben hunyt el Frankfurtban.

Hassler nem tipikus alakja a késő-renaisszansz protestáns zenei világnak: nem pusztán tanult ember volt, hanem kozmopolita, otthon volt a világi ügyekben is, számos nyelven folyékonyan beszélt, és ez a zenei nyelvre is érvényes: egy rakás műfajban és technikával alkotott azonos színvonalon. Eredetisége vitán felüli, ugyanakkor közvetítő szerepet is játszott bizonyos kultúrák között: sikeresen és különösen művészi módon elegyítette az olasz, a dél-német és az északibb hagyományokat ill. technikákat. Nem véletlen, hogy halála után szülővárosa ezzel a – megérdemelt – epitáfiummal illette: „Musicus inter Germanos sua aetate summus” („korának legnagyobb német zenésze”).

Haßler – miután először édesapjától, Isaak Haßlertől, majd az akkoriban Nürnbergben működő Lechnertől¹ tanult – 1584-ben Velencébe utazott, ahol Andrea Gabrieli tanítványa lett (orgonajátékot és zeneszerzést tanult nála), és megismerkedett a Szent Márk Székesegyház zenei életével, és annak vezető zenészeivel Zarlinótól Claudio Merulóig. Barátságot kötött Giovanni Gabrielivel is, akivel a Velence elhagyása utáni években is kapcsolatban maradt. Valószínűleg megismerte Baldassare Donatót (Donati) is, hiszen átvette canzonetta-stílusát.²

Bár sok forrás szerint Hans Leo Haßler volt a későbbi hosszú sor első olyan német muzsikusa, aki az Alpokon túlról Itáliába utazott zeneszerzést tanulni; nagy valószínűséggel tanára, Lechner is megfordult Itáliában.³ Haßler Andrea Gabrieli halála után, 1585 vége felé (A.G. 1585. aug. 30-án halt meg) visszatért hazájába, és Augsburgban telepedett le, ahol Octavianus Secundus Fugger orgonistája lett.⁴ Az augsburgi évek rendkívül termékenyek voltak, Haßler neve ismertté vált komponista és orgonista minőségében is. Ebben az

¹ Itt kell megjegyeznünk, hogy Lechner Lassus-tanítvány volt (nem a szó legszorosabb értelmében, de az irányítása alatt működő kórus tagja volt, és később úgy emlékezett vissza, hogy tőle tanulta a legtöbbet), tehát a „zenei kozmopolitizmusnak” volt honnan áthagyományozódnia Haßlerre.

² A Willaert-tanítvány Donati (1529? – 1603 Velence) is a San Marcóban volt énekes és ministráns. Canzonettái először 1550-ben jelentek meg Velencében (*Le napollitane et alcuni madrigali*, 4vv), majd 1588-ban újra, *Il primo libro de canzon villanesche alla napolitana* címmel.

³ Nem tudjuk pontosan, hol töltötte az 1570-es évek első felét, az 1581-es latin motettáinak előszavában azt írja, hogy „messze, távol barangolt, különböző helyeket meglátogatva”, és mivel az olasz hatás már a legkorábbi kompozícióin is érződik, kézenfekvő, hogy tanulóéveit Itáliában töltötte. Bizonyíték lehet erre *Harmoniae miscellae* című 1583-as antológiája is, amely 12 olasz zeneszerző műveit tartalmazza, köztük olyanokét is, akik akkoriban gyakorlatilag teljesen ismeretlenek voltak német nyelvterületen. Mindenesetre 1575-ben már Nürnbergben tanított a Szt. Lőrinc iskolában, majd a város legnagyobb gimnáziumában, így került a keze alá Haßler is.

⁴ Ez év márciusában már járt Augsburgban: ő orgonált – nem kevés honoráriumért – Ursula Fugger és Kaspar von Meggau esküvői szertartásán, ugyanis billentyűs virtuóz hírneve ekkorra már elterjedt.

időszakban keletkeztek a szóban forgó darabok is, a 24 négyszólamú canzonetta Haßler első kiadott gyűjteménye volt: a kötet 1590-ben jelent meg Nürnbergben. Ugyanebben az évben adták ki Monteverdi: 2. madrigálkötetét Velencében⁵, valamint Vecchi – szintén négyszólamú – canzonettáinak negyedik kötete is ekkor került nyomtatásba⁶. Haßler canzonettái – az olasz hatás egyértelmű jelenléte ellenére – nagyban különböznek az itáliai kortárs daraboktól (ennek okáról ld. később).

A négyszólamú canzonetták ma a Haßler-összkiadás 2. kötetében találhatók meg a DDT⁷-ben: *Werke Hans Leo Hasslers (1564 – 1612) Zweiter Teil, Lieferung 2. Canzonette von 1590 und Neue teutsche Gesang von 1596*. Engeleitet und herausgegeben von Rudolf Schwartz. A canzonettákban megzenésített apró olasz szerelmes versek (vagy hosszabb versek egy-egy strófáinak?) szövegforrását sajnos mindeztáig nem sikerült felkutatnom.

Némileg elrugaszkodva a konferencia fő profiljától (a zeneelmélet-tanítástól), vagy legalább is egy kicsivel nagyobb sugarú kört rajzolva, azt szedném össze, hogy milyen kurzusokon, mire, és hogyan szoktam használni ezeket a kis remekműveket. Emellett közben a példák – sajnos csak zongorán történő⁸ – bemutatásával remélhetőleg mindenkit meggyőzők e darabok remekbe szabott voltáról, aki esetleg még nem ismeri őket.

1. Transzponálás és partitúraolvasás

A korábbi két-, majd háromszólamú „régikulcsos anyag” után szoktam ezeket elővenni, ill. az utolsó félévben (amikor már öt, vagy több szólamban is olvasnak ilyen partitúrákat), lapról olvasásra is használok őket. Vannak köztük egészen röviddek is, pl. a VII. *Chi mi consola ahime* (ez persze azért ennyire nyúlfarknyi, mert hiányzik belőle a canzonetta-formára egyébként jellemző középrész). A formára jellemző ismétlések megkönnyítik a kottaolvasást, ill. a darab megtanulását, hamarabb jutnak sikerélményhez a diákok, mint egy – akár csak háromszólamú, de – végigkomponált, túlnyomórészt (ill. esetenként teljes egészében) polifon darab gyakorlásakor.

2. Kamaraének

Ha történetesen négyfős csoportom alakul, akkor szoktam elővenni ezeket a „Társasének” nevű kurzuson. Szerencsére nagyon sokféle chiavettás darabot tartalmaz a gyűjtemény, így szinte minden felállásra található benne énekelhető mű. Bármilyen miniatűrök, alkalmasak a stílus tanítására, a legapróbbak között is vannak pl. olyanok, amelyek tartalmaznak proporcióváltást, vagy a páros lüktetésbe beékelte kis – a szöveg lejtéséhez igazodó – hármas egységeket, pl. a XXII. *Mi sento ohime morire*. Ebben (és még sok másiban) a – szintén az olasz gyakorlatból átvett – szövegfestésre is felhívhatjuk a hallgatók figyelmét (itt a *sospirando* szó szünettel kezdődő motívuma, pontosabban az egész frázisnak a *sóhajtvá* szónál való szünetes megszakítása).

3. Vezénylési gyakorlat

Az első két (esetleg három) évfolyam anyagába tudunk válogatni közülük – hosszúságát és nehézségi szintjét illetően – megfelelő darabot. További pozitívum, hogy a válogatásnál nemcsak e két szempontot vehetjük figyelembe: a gyűjtemény különböző karakterű és

⁵ *Il secondo libro de madrigali a cinque voci di Claudio Monteverde Cremonese discepolo del Sig.^r Ingegneri*

⁶ Érdekes, hogy ezek egész Európában, így német területen is széles körben elterjedtek, és 1613-ig sok kiadásuk jelent meg. Az első két kötet 1580-ban, a harmadik 1585-ben jelent meg, a négy kötet tk. összkiadását 1593-ban Nürnbergben (és 1611-ben Antwerpenben) nyomtatták ki, majd német szöveggel is napvilágot láttak (Valentin Haussmann írt hozzá 1610-ben német szövegeket), ill. 1614/20-ban egyházi kontrafaktumai is megjelentek („Dávid szép zsoltárainak szövegével”). Így nem kizárt, hogy ezeket Haßler is ismerte.

⁷ *Denkmäler Deutscher Tonkunst*. Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig 1904

⁸ Felvételt a mai napig sem találtam a darabokból.

hangulatú darabok tárháza. Amint az a „Kamaraének” alpont alatt már említettem, hogy a legrövidebbek is tartalmaznak olyan – stilisztikailag rendkívül fontos – ritmikai színesítéseket, amiket már korán, a stílussal való ismerkedés szakaszában tudatosítani kell. Ilyen például, hogy ezekben a zenékben az ütemvonal csak jelzésértékű, a hangsúlyozás a szövegi súlyok szerint történik (amelyek ebben a stílusban szinte mindig egybeesnek a zenei/harmóniai súlyokkal is) – ezeknek a szövegi súlyok indokolta hármass beékeléseknek a vezényléstechnikai megoldása így apró műveken begyakoroltatható. Tanítható továbbá a proporcióváltás is, mely ezekben a darabokban általában úgy működik, hogy az *imperfect* ütemek fele egyenlő a *perfect* ütemek egészével. Nagyobb lélegzetű (a 2.-3. évfolyamban elővehető) darabok pl.: IX. *Io son ferito Amore*, XIII. (sic!) *Chiari lucenti rai che dentr'al core*, stb.

4. Szolfézs

1) C-kulcsok (és bariton-kulcs) olvasásának, és a belső hallásnak a fejlesztésére: rövid (többnyire háromszólamú) részletek kottakép utáni memorizálása, majd különféle módokon történő reprodukálása utáni lejegyzése (természetesen mindig más kulcsokban és más előjegyzéssel, mint az eredeti verzió volt). Pl.: III/25–28. ü., és XX/21–24. ü.⁹

tan - ta leg - - - - gia-dri - a,
tan - - - ta leg - - - gia-dri - - - a,
tan - - - ta leg - gia - - dri - - - a,

Ve-di che sen-za te mia vi-ta mo - re,
Ve-di che sen-za te mia vi-ta mo - re,
Ve-di che sen-za te mia vi-ta mo - re,

2) 3-, ill. később 4-szólamú polifon részletek diktálás utáni rögzítése. Pl. I/1–5. ü.

Canto Ri - don di mag-gio i pra - - - - ti e i va-ghi col - li,
Alto Ri - don di mag-gio i pra - - - - ti e i va - - - - ghi col - -
Tenore Ri - don di mag-gio i pra - - - ti e i va-ghi col - li,
Basso

3) A csoport összetételéhez idomítható éneklési anyag (ld. a „Kamaraének” c. alatt)

⁹ Természetesen minden felsorolt ponthoz rengeteg példa ollózható ki a gyűjteményből; itt helykímélés okán a minimumra korlátozom a leírtak kottapéldával történő alátámasztását. A bemutatásra végül kiválasztott példák szelekciója pedig nyilvánvalóan önkényes – a teljes anyag beszerzése után az érdeklődők tetszés szerint kibővíthetik, vagy akár egy az egyben lecserélhetik az itt felsorakoztatott „példatárát”.

A kottapéldák számítógépes elkészítésében nyújtott segítségéért ezúton is szeretnék köszönetet mondani dr. Beischer-Matyó Tamásnak, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem oktatójának.

4) Felhasználhatóak ének+zongorás felmondandó anyagként is. A gyűjtemény előnyei: tartalmaz igen rövid darabokat is, a legtöbbjében sok az ismétlődés (a villanella/canzonetta-forma miatt: AAB[B]CC); a darabok esztétikai minősége pedig biztosítja a motivációt: az a tapasztalatom, hogy (különösen, ha előzőleg elénekeltetjük a csoportos órán, és így képet kapnak a darabról) sokszor szívesebben gyakorolják, mint egy – elsőre nyilvánvalóan jóval könnyebben olvasható – kétszólamú részletet.

5. Zeneelmélet:

- 1) Formailag: sokukon demonstrálható a villanella/canzonetta-forma: AAB[B]CC (néhányukból hiányzik a 'B' frázis: AACC).
- 2) Ellenpont: sok kezdődik imitációsan (v. esetleg valamelyik belső frázis imitációs)
- 3) Homofon diktálási anyag is kigyűjthető belőlük, pl. XVIII/1–8. ü. Rögzíteni ilyenkor a két szélső szólamot szoktuk a Bárdos-féle szolmizációs akkordjelöléssel.¹⁰

Canto
Alto
Tenore
Basso

Io vó can - tar, io vó can - tar, con tan-ta leg-gia - dri - - a,
Io vó can - tar, io vó can - tar, con tan-ta leg-gia - dri - - a,
Io vó can - tar, io vó can - tar, con tan-ta leg-gia - dri - - a,
Io vó can - tar

con tan-ta leg-gia - dri - - a,
con tan-ta leg-gia - dri - - a,
con tan-ta leg-gia - dri - - a,
con tan-ta leg-gia - dri - - a,

4) a modális harmóniavilág és a jellegzetes modális fordulatok feltérképezése: ha Bárdos Lajos: *Modális harmóniák* című munkája alapján tanítjuk a reneszánsz összhangzattant¹¹, az 5. fejezetben felsorolt akkordtípusok és a tárgyalt jellegzetesen modális fordulatok, valamint szólamvezetési normák/szokások mindegyikére találunk példákat.

- Az alaphármasokra, konszonáns szextekre, szűkített szextekre, és a magas moll szextekre itt most nem hozok példát, az utóbbiak kivételével mindegyikre számtalan áll rendelkezésre.

¹⁰ Bárdos Lajos, *Modális harmóniák*, Zeneműkiadó Budapest 1979

¹¹ Amennyiben ez egyáltalán létezik – ezt sokan vitatják, és maga Bárdos is elismeri, hogy ez a stílus alapvetően szólamokban gondolkodott. (Bárdos, id. mű) Ettől azonban még létrejöttek olyan harmóniai mintázatok (különös tekintettel bizonyos zárlati skémákra), amelyeket véleményem szerint érdemes tudatosítani a stílus jobb kottaolvasása és a gyorsabb értelmezés érdekében.

- Álljon itt azonban két példa a szűkített szextek oldásának jellegzetes – Bárdos által is külön taglalt – kvintugrásos megoldására: XXI/21–24. ü. (szoprán) és XXII/21–23. ü. (tenor)

S'in pa - ro - le m'è tol-to il far-ne fe - - de
S'in pa - ro - le m'è tolt' il far-ne fe - - de
S'in pa - ro - le m'è tolt' il far-ne fe - de
S'in pa - ro - le m'è tolt' il far-ne fe - - de

al mio bel sol so-pra - - no,
al mio bel sol so-pra - - no,
al mio bel sol so-pra - - no,
al mio bel sol so-pra - - no,

- Kvartszextek

Nyugvó kvartszext: VII/18–22. ü. és III/utolsó 4 ütem

Son ri-sve-glia-to e sen - to mi sco - pri - - - - - re,
Son ri-sve-glia-to e sen - to mi sco - pri - - - - - re,
Son ri-sve-glia-to e sen - to mi sco - pri - re, sco-pri - - re,
Son ri-sve-glia-to e sen - to mi sco - pri - - - - - re,

tan - ta leg - - - - - gia-dri - - a.
tan - ta leg - - - - - gia - dri - - - - a.
tan - ta leg - - - - - gia-dri - - a.
tan - ta leg - - - - - gia - - - - dri - - - - a.

valamint VIII/7–13. ü.

Don - - - na se lo mio co - re Si strug-ge per a - mo - - - - re,
Don - - - na se lo mio co - re Si strug-ge per a - mo - - - - re,
Don - - - na se lo mio co - re Si strug-ge per a - mo - - - - re,
Don - - - na se lo mio co - re Si strug-ge per a - mo - - - - re,

Késleltető kvartszext: III/1–7. ü. – itt a sóhajtás szövegfestése kivételesen nem ritmikai eszközzel (az esetek jó részében használatos szünettel) történik, hanem pontosan a késleltető kvartszext gesztusával!

So - spi-ra co - - re, so-spi-ra co - - re che rag - gio-ne n'ha - i,
 So - spi-ra co - - re, so-spi-ra co - - re che rag - gio-ne n'ha - i,
 So - spi-ra co - re, so-spi-ra co-re che rag - gio-ne n'ha - i,
 So - spi-ra co - re che rag - gio-ne n'ha - i

• Álnégyszhangzatok

Átmenő szeptim: XV/1–15. ü. – az átmenő szeptimeket ld. a következő kottapélda 2. és 14. ütemében. Ezeken túl jó példa a részlet az „önmagát előkészítő kvartra”¹² is (8. ü.), ill. ez a részlet tartalmazza a gyűjtemény egyetlen – ráadásul rendkívül csúnya – kvintpárhuzamát is (11. ü.), mely a canzonetta műfajába (mint nem túl nagy respektű világi, tk. szórakoztató műfajba) elvileg belefér¹³, ebben a környezetben azonban nagyon megdöbbentő, talán leginkább azért, mert magához Haßlerhez érezzük méltatlannak.

Canto
 Non ve - - do hogg' il mio so - le splen - der nel lo-co u - sa - to, nel lo-co u - sa -
 Alto
 Non ve - - do hogg' il mio so - le splen - der nel lo-co u - sa - to, nel lo-co u - sa -
 Tenore
 Non ve - - do hogg' il mio so - le splen - der nel lo-co u - sa - to, nel lo-co u - sa -
 Basso

to, nel lo - - co u - sa - to, Non ved' hogg' il mio so - le splen - dernel lo - co u - sa - - - to,
 to, nel lo - - co u - sa - to, Non ved' hogg' il mio so - le splen - dernel lo - co u - sa - - - to,
 to, nel lo-co u - sa - - - to, Non ved' hogg' il mio so - le splen - dernel lo-co, nel lo-c'u - sa - to,
 Non ve-do hogg' il mio so - le splen - dernel lo - c'u - sa - - - to,

Zárlatok súlyos szeptimmal: VII/23–27. ü.

¹² Szintén Bárdos kifejezése, ld. id. mű.

¹³ Di Maggio, da Nola, Tromboncino, Regnart, és a többiek frottoláiban, villanelláiban nem is tulajdonítunk neki különösebb jelentőséget, annál is inkább, mert azokban tömegesen van jelen

La not - te quan-do pen - so di dor-mi - - - re,

La not - te quan-do pen - so di dor - mi - - - re,

La not - te quan-do pen - so di dor - mi - - - re,

La not - te quan-do pen - so di dor - mi - - - re,

III/15.–20. ü. – a súlyos szeptim, az előtte álló szext 9-8-as, majd az utolsó előtti ütés 4-3-as késleltetése okozta disszonanciák ismét madrigalizmusok: a negatív jelzőkre esnek (*igazságtalan és bűnös [szerencse]*).

E chia-ma la for - tu-na in - i - qua e ri - - - a,

E chia-ma la for - tu-na in - i - qua e ri - - - a,

E chia - - ma la for - tu-na in - i - qua e ri - - - a,

E chia-ma la for - tu-na in - i - qua e ri - - - a,

III/25–31. ü.

Vi - di tra dol - - - ce e ca - - ra com - pa - gni - - - a,

Vi - di tra dol - - - ce e ca - ra com - pa - gni - - - a,

Vi - di tra dol - - - ce e ca-ra com - - - pa-gni - - - a,

Vi - di tra dol - - - ce e ca - ra com - pa - gni - - - a,

III/32–38. ü.

Tut-ta gio - io - sa an-dar, tut-ta gio - io - sa an-dar

Tut-ta gio - io - sa an-dar, tut-ta gio - io - sa an-

Tut-ta gio - io - sa an-dar, Tut-ta gio - io - sa an-dar, tut-ta gio -

Tut-ta gio -

la don - - - - na mi - - - - a,

dar la don - - - - na mi - - - - a,

io-sa an - dar la don-na mi - - - - a,

io - sa an-dar la don - na mi - - - - a,

XXI/ utolsó 8 ütem

Ahi-me, Ahi-me che'l mio do-lor o - gn'al-tro ec-ce - - - - de.

Ahi-me, Ahi - me che'l mio do - lo - - - - re o - gn'al - - tro ec - ce - - - - de.

Ahi-me, Ahi - me che'l mio do - lo - - - - re o - gn'al - tro ec - ce - - - - de.

Ahi-me, Ahi - me che'l mio do - lo - - - - re o - - - - gn'al - tro ec - ce - - - - de.

Ál-kvintszext: XXIII/29–34. ü.

Nell' a-me - no fio-ri - - - - to e bel Cuo - ri - - - no,

Nell' a-me - no fio-ri - - - - to e bel Cuo - ri - - - no,

Nell' a-me - no fio-ri - - - to e bel Cuo - ri - - - - no,

Nell' a-me - no fio-ri - - - - to e bel Cuo - ri - - - no,

IX/ utolsó 20 ütem (utolsó imitáció, és quasi coda: tipikus, egyik szólamban átmenő, másikkban késleltető menetekből összeálló II_5^6 -előzmény két helyen is)

Fug - ge piu non la vegg' io af-fret - - - t'il pie - - - de, af-fret - - - t'il pie - - -

Fug - ge piu non la vegg' io af-fret - - - t'il pic - - - de, af - fret - t'il

Fug - ge piu non la vegg' io af-fret - t'il

Fug -

- - - de, af - fret - t'il pie - de, Fug - ge piu non la vegg'io af-fret-t'il pie - - - - de.

pie-de, Fug - ge piu non la vegg'io af-fret-t'il pie - - - - de, il pie - - - - de.

pie - - - de.

ge piu non la vegg'io af-fret - - - - t'il pie - - - de, af - fret - t'il pie - - - de.

Ál-terckvartok

Átmenő: XXI/1–10. ü.: *Hogy remélhetek gyógyírt epekedéseimre?* – az átmenő terckvartot rejtő 7-6-os késleltetésű szext és oldásának kvartszexttel történő késleltetése is egyfajta sóhaj-motívum a stílusban!

Co - - me spe - rar poss' i - - - o, co-me spe-

Co - - me spe - rar poss' i - o, co-me spe-

Co - - me spe - rar poss' i - - - o, co-me spe-

Co - - me spe - rar poss' i - - o, co-me spe-

rar poss' i - o Ri - me - - - dio al lan-guir mi - - - o,

rar poss' i - o Ri-me-dio al lan-guir mi - o,

rar poss' i - o Ri - me - - - dio al lan-guir mi - - - o,

rar poss' i - o Ri - me - - - dio al lan-guir mi - - o,

Késleltető: XXII/17–20. ü.

E men vo lung' al mio bel sol so - pra - no,

E men vo lung' al mio bel sol so - - - pra-no,

E men vo lung' al mio bel sol so - pra - no,

E men vo lung' al mio bel sol so - pra - no,

- A modális keresztállás ritka változata ti⁶_#-F (r-f – fí-l keresztállás): V/41–46. ü. – természetesen nem pozitív felhanggal emlegeti a sorsát (*sorte*), a fordulat nem véletlenül esik e szavakra:

A legfontosabb előnyök/pozitívumok:

- a régi kulcsos lejegyzés (persze a céltól függ, hogy ez előny-e, vagy hátrány, az esetek többségében talán pozitívum, hiszen elvileg zenész szakembereket képezünk)
- a canzonetta-formából adódó könnyű emészthetőség (rövidek, és sok bennük az ismétlődés)
- mivel különböző chiavettájú darabokat tartalmaz a gyűjtemény, (ami a hangfajokat illeti) a legváltozatosabb csoportfelállásokra is találunk közöttük énekelhető
- szinte minden aspektust illetően jól felépíthető anyagot tudunk összeállítani a darabokból válogatva: a könnyűtől a nehézig haladhatunk akár a kulcs-összeállítást, akár a harmóniákat, akár a szerkesztésmódokat, akár a darabok terjedelmét tekintve
- nem utolsó szempont, hogy – mivel miniatűr remekművekkel van dolgunk – garantált, hogy a diákok szeretik a darabokat, a szép zenét nem kínlódás gyakorolni!

- az összkiadás kottaképe (szintén a céltól függ, hogy előny-e, vagy hátrány, hogy a régi kulcsos partitúrasorok alatt található egy violin- plusz basszus-kulcsos particella; ha a különböző kulcsokban történő olvasás fontos szempont, ez kivágható, magam is megtettem)
- olasz szöveg (ez is kérdéses: olaszul beszélő csoportnál nyilván nem zavaró, másrészt nem minden kurzus keretein belül használjuk a szöveget)

Haßler az első olyan zeneszerzők egyike, akik a velencei újításokat az Alpokon túl is terjesztették. Világi darabjaival Gastoldi és Vecchi villanelláit, canzonettáit és ballettoit idézte meg német nyelvterületen. Mint az első (vagy majdnem első) itáliai tanulmányútra utazó szerző, részben az ő hatása az olasz dominancia a német zenében, és az is, hogy innentől kezdve divattá vált Itáliában tanulni a mesterséget. Bár korábban is működtek olyan kaliberű zenészek Németföldön, mint Lassus, ők a régi iskolát, a *prima praticát* képviselték, eközben Itáliában új trendek hódítottak teret, melyek utóbb a barokk stílusba vezettek. Haßler világi és hangszeres zenéjében¹⁴ kimutatható a Gabrielik újító stílusa, de némileg visszafogottabb jelleggel, mint az olasz mestereknél, és mindig a magas szintű mesterségbeli

¹⁴ madrigálok, canzonetták, continuo Liedek, ill. ricercarok, canzonák, introitusok és toccaták

tudást tükrözően, valamint a hangzás szépségére ügyelve.¹⁵ Haßlert minden idők legfontosabb német zeneszerzői között tartjuk számon. Az, hogy az újító olasz technikákat a hagyományos, konzervatív német technikákkal ötvözve használta, lehetővé tette, hogy kompozíciói a kor legmodernebb érzelm kifejező hangját nélkülözve is frissnek hassanak¹⁶ (mindezekkel a barokk korba vezető zeneszerzők sorát inspirálta). Részben függetlenül magától a műfaj előéletétől, canzonettáiban is azt a magas színvonalat követelte meg magától, mint madrigáljaiban (vagy az egyházi műfajokban). A fentebb felsorolt – tisztán didaktikai – előnyökön túl legfőképpen ezért lenne kár ezeket a darabokat nélkülözni az oktatásban.

* Az előadás a Szegedi Tudományegyetem Zeneművészeti Kara által rendezett „Zeneelmélet-tanítás a zeneművészeti felsőoktatásban” című konferencia (Szeged, 2012. május 4.) korreferátuma volt.

¹⁵ Leginkább continuo Liedjeiben sikerült a német hagyományokat az olasz újításokkal összeházasítania (Ld. Reese, Gustave: *Music in the Renaissance*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1959, 711.), de ez egy újabb tanulmány témája lehetne.

¹⁶ Bukofzer, Manfred: *Music in the Baroque Era*. New York, W.W. Norton & Co., 1947, 98.