

A középkor és az újkor határán

Ötszáz éve halt meg Jacob Obrecht

1505 júliusában egy ferrarai pestiskórházban meghalt Jacob Obrecht, a reneszánsz egyik legnagyobb zeneszerzője. Szinte valamennyi műve valamilyen kölcsönanyag – gregorián dallam, chanson- vagy motetta-szólam, esetleg népdal – felhasználásával készült, egy-egy művében gyakran egyszerre több cantus firmus is megszólal. Az anyagok feldolgozása a legkomplexebb és legnagyobbvalóbb: a „cantus firmus-korszak”-ként is emlegetett 15. század szerzői közül Obrecht érdemli ki leginkább a „cantus firmus-komponista” címet.

Élete a szellemtörténet egy különösen izgalmas szakaszára, az új-kort a középkortól elválasztó aktív tektonikai törésvonalra esik. Míg a barokktól a romantikáig húzódó világ otthonosan ismerős a ma emberének, addig az azóta szétnyílt árok túlsópartján fekvő középkor szellemi problémáinak mélységükhöz méltó megértése ma már komoly erőfeszítést igényel. E másképp elrendezett világot csak úgy közelíthetjük meg, ha felbontjuk, kérdésessé tesszük egyes mai elképzeléseinket, zenészként pedig hallási evidenciáink fokozatos átértékelésére is szükség van, akárcsak az Európán kívüli vagy a kortárs zene értő megszólaltatásához. De nem az efféle önátértékelő kérdezős adja-e számunkra a távoli világok tanulmányozásának személyes aktualitását és legfőbb hasznát?

A középkorban a *musica* szó a hét szabad művészet egyikeként nem a hangzó zenét, hanem a teljes világ kis egész számok arányaival kifejezhető pythagoreus harmóniáját jelenti. A felcsendülő zene ennek csak a legalsó rétege, az érzékek szintjén megjelenő képe. Ennek megfelelően a *musicus* a világ harmóniáját vizsgáló tudós, míg a zenész – akár a legnagyobb zeneszerzőről legyen is szó – csupán *cantor* vagy *minstrel*. A késő középkori zene mai értékelésének alapjául szolgáló polifónia mennyiségét tekintve a kor teljes zenéjének csak kis hányada, a leggazdagabbak által élvezett felső rétege, s erősen a kor liturgikus-társadalmi szokásaiban, egyházi, udvari és népi dallamvilágában és improvizatív zenei gyakorlatában gyökerezik; ezek a meghatározó kapcsolatok ma már alig érzékelhetők. A darabok szólamokban maradtak fenn, s ami ma elképzelhetetlen: partitúrát még a komponálás folyamata során sem használtak, csupán rövid szakaszokat spartíroztak kis palatáblán. A lejegyzésére szolgáló bonyolult, annak idején is csak kevesek által értett menzuralis kottairás már önmagában is a pythagoreus harmónia olyan megjelenési for-

mája, melyre a korszak *musicusai* mint zenei csúcsteljesítményre tekintettek. A szakrális művek pedig nem elsősorban a közönség igényeit szolgálták: az elhangzásuk során megszülető matematikai arányok pusztán léte fontosabb a hallgatóban keltett hatásnál; ahogyan egy reneszánsz templom esetében is az épület mint *imago mundi* arányait értékesebbnek tartották mai értelemben vett funkcionálisánál: „a nagyszerű szertartások is keveset érnek, ha a templomot nem építették helyes arányokkal” (Luca Pacioli, 1494).

A középkor és újkor határán álló reneszánsz folyamán a modern, a hagyományos tekintélytől függetlenedő emberi egzisztencia megerősödésével azután lassan felhasad a zene számokba zárt, hierarchikus *ars perfecta*-ként való felfogása: a hangzó zene lassanként önállósul, és benne az univerzális harmónia felmutatásától a személyes közlés felé tolódik a hangsúly; megnő a komponista személyének jelentősége, egyszerűsödni kezd a notáció; minden irányban bővül a zene tere, kezd megjelenni az önállósult hangszeres zene is, feltalálják a kottanyomtatást is. A kiteljesedőben lévő újkor további jeleként a reneszánsz közepe táján, 1500 körül megváltozik a zene szöveghez való viszonya: az elsődlegesen a szöveg formájából kiinduló közelítésmód helyett egyre inkább az érzelmi reflexió és retorikus formálás kerül előtérbe. Ennek megfelelően a szakrális zenében a kötött szövegű misét a motetta, a világi zenében pedig a *formes fixes*-et a formailag kötetlenebb madrigál váltja fel. (Miközben paradox módon a korszak haladó, az antikvítás arányait követni akaró építészeti elvei épp a középkor végének elavuló zenei-aritmetikai világképében találhatnak támaszra.)

Az utóbbi egy-két évtized intenzív történeti-zenetudományi kutatásai számos új adattal járultak hozzá a folyamat megértéséhez. Szinte valamennyi reneszánsz komponista életrajza újrairódtott; új évszámok, megváltozott műjegyzékek kerültek az évtizedek óta megszokottak helyébe, s a művek pontosabb datálása alapján szerzőik szellemtörténeti értékelése is átalakulóban van. Obrechtet sokáig Josquin árnyékában láttatták a zenetörténetkönyvek; most már azonban egyértelműnek látszik, hogy nagyszabású cantus firmus-miséivel ő volt az 1480-as, '90-es évek vezető komponistája. Josquin jelentős darabjai későbbi keltezésűek; a két komponista viszonya éppen fordított, mint azt korábban gondoltuk: Josquin vette át Obrecht stílusának egyes elemeit.

Váratlan ajándékként néhány évvel ezelőtt előkerült Obrecht portréja. A Hans Memling stílusában készült, 1496-os évszámmal ellátott festmény a komponista születési évének meghatározásában is segített: Obrecht életkorát 38 évben adja meg, mely szerint 1457-ben vagy 1458-ban szülehetett.

Obrecht ifjúkoráról, tanulmányairól nincsenek adataink. Valószínűleg trombitálni tanulhatott apjától, Willem Obrechtől, aki Gent városának alkalmazásában álló jó nevű, jól megfizetett trombitás volt, de úgy tűnik, ő maga szellemileg többre vágyott. Egy dokumentum „mesterként” említi, ami egyetemi végzettségre utal; minden bizonnyal pappá szentelésének éve, 1480 körül fejezte be tanulmányait. Karnagyi működésének első ismert színhelye a hollandiai Bergen op Zoom Miasszonyunk temploma. 1484-ben a cambrai-i katedrálisban, Európa egyik legfontosabb zenei-liturgikus központjában lett kórusmester (nem kisebb személyiség, mint Guillaume Dufay töltötte be korábban ezt a pozíciót). Ám egy év múlva hanyagsága miatt felmondtak neki: nem gondoskodott az énekesfiúk ingeinek mosatásáról, és a rábízott pénzzel sem tudott elszámolni. Ekkor a brüggei Szt. Donát-templomban helyezkedett el, ahová már hónapokkal azelőtt hívták, és úgy tűnik, erősen fontolgatta is, hogy a meghívást elfogadja. Talán jobb lehetőségeket láthatott Brüggeben; fennmaradt műveiből mindenesetre még a datálási bizonytalanságok dacára is úgy tűnik, hogy a brüggeiek voltak a legtermékenyebb évei.

1487 decemberében a nagy mecénás, Ercole d'Este herceg („Hercules Dux Ferrarie”) meghívására néhány hónapra Ferrarába utazott. 1491-re erősen megromlott kapcsolata brüggei előljáróival; ismét elbocsátották. 1492-ben az antwerpeni Miasszonyunk templom Jaques Barbireau halála után megüresedett karnagyi hivatalát kapta meg. Itt sem maradt sokáig, 1497-ben visszatért a közben meggazdagodott Bergen op Zoom-ba. Ezután újra Brügge (1498) következett, de 1500 őszén súlyos betegsége hivatkozva lemondott posztjáról. 1501-től ismét Antwerpenben működött, majd 1503-ban néhány hónapot az innsbrucki udvarban töltött, s talán Rómában is megfordult; végül 1504-ben Ferrarába költözött, Ercole d'Este udvari karmestere lett: Európa legjobban fizetett zenészi állásainak egyikét nyerte el. Ám 1505 januárjában Ercole meghalt pestisben, s az utóda, Alfonso által elbocsátott Obrecht a nyár folyamán maga is a pestis áldozatául esett.

Műveiből körülbelül harminc mise, harminc motetta és harminc világi vagy hangszeres kompozíció maradt fenn. Mai tudásunk alapján csak kevés darabja datálható biztosan; Rob Wegman stílárius alapon felállított kronológiáját a szakma általában elfogadja, csupán néhány esetben képviselnek egyes kutatók az övétől eltérő álláspontot. Az életmű több mint egyharmada már annak idején megjelent nyomtatásban; a velencei Ottavino Petrucci, a kor leghíresebb zeneműkiadója szerzői kötetét jelentette meg („Misse

Obrecht”, 1503), műveinek részleteit még a 16. század közepén is idézték a zenei elméletírók.

Az életmű javát nemcsak mennyiségileg, hanem jelentőség tekintetében is a misék adják; ennyiben Obrecht még a reneszánsz középkori vonulatához tartozik. A feltehetően korai misék (*Petrus Apostolus*, *Beata Viscera*, *O lumen ecclesie*) Antoine Busnoys, az előző generáció Ockeghem mellett legnagyobbinak tartott szerzőjének egyértelmű hatásáról árulkodnak; őt a kamasz Jacob személyesen is ismerhette apjának a burgundi udvarhoz fűződő szakmai kapcsolatai révén. Busnoys-szerű e korai Obrecht-művek sematikus cantus firmus-kezelése, a tenorral motivikus kapcsolatot alig létesítő szólamokból álló felépítése, szólamainak mozgásformája, de még a nyújtott ritmusok notációs módja is. A burgundi mester hatása számos ponton megjelenik még Obrecht későbbi kompozícióiban is: több chansonját felhasználta cantus firmusként, és *L'homme armé*-miséjének hangról hangra pontosan átvett tenorszólama köré új misét komponált (*L'homme armé*; ugyanilyen „remake” Obrecht *Caput*-miséje is, mely a négyszólamú reneszánsz mise prototípusa, a korábban

Dufay művének tartott angol anonim *Missa Caput* tenorjának felhasználásával készült).

Az 1480-as évek végének két miséje (*de S. Donatiano* és *de S. Martino*) viszont Ockeghem hatását mutatja: mintha Busnoys stílusának kiismerése után a fiatal komponista a kor másik nagy figuráját is mélyen asszimilálni akarta volna. Ezek a művek számos apró idézetet tartalmaznak az idősebb mester zenéjéből (sőt, a Donát-mise rendszeresen idézi egy Ockeghem-mise megfelelő helyeit), és stílusát is megkísérlik imitálni. Meglepő módon az utánzat annak ellenére hasonlít az eredetire, hogy alapvetően más kompozíciós módszer és zenei gondolkodás áll mögötte. Ockeghem stílusát gyakran jellemzik irracionálisként, kiszámíthatatlanként, szemben Obrecht racionalitásával. Úgy tűnik, mintha Ockeghem mindig teljesen az anyagba merülve folyama-

tosan építgetné a formát, állandóan reflektálva a már leírtakra; érzékeny, sokrétű, folyvást változó kapcsolatokat építve a motívumok és hangok között, a részletek felől haladva a nagyforma felé. Obrecht ezzel szemben a nagyformából, az áttekintésből indul ki, az előre kialakított nagy szerkezetet tölti ki hasonló elvek szerint szervezett kisebb elemekkel, motívumokkal. Ockeghemnél még a polifónia is kiterjesztett dallamírásnak tűnik, Obrechtnél még a dallamírás is hangszerkezetek konstruálása. Ockeghem *Missa mi-mijének* számos idézete szövi át Obrechtnek az ockeghemi stílushoz legközelebb álló *Sicut spina rosam*-miséjét is, az életmű egyik legfinomabb, legérzékenyebben formált fríg hangnemű remekművét. (Rob Wegman hipotézise szerint 1484-ben, Obrecht cambrai-i bemutatkozásakor készült – amikor egyébként Ockeghem Németalföldön utazott, s talán a fiatal szerző el is juttathatta hozzá előtte tisztelő da-



Ismeretlen flamand mester:
Jacob Obrecht portréja, 1496

KIMBELL ART MUSEUM, FORT WORTH, TEXAS

rabját –; mások inkább Ockeghem 1497-ben bekövetkezett halálához kötik.)

Szintén az 1480-as évtized második felében keletkezhetett egy másik fríg mestermű, a *Missa Salve diva parens*, Obrecht annak idején legnépszerűbb miséje. Stílusa különös, vad, szertelen; sokáig szabadon komponálnak gondolták a mai kutatók, de valószínűbb, hogy egy azóta elveszett, humanista stílusú szövegre írt 15. századi antifona szolgálhatott cantus firmus gyanánt. Feldolgozása annyira díszített, hogy a miséből az eredeti dallam rekonstruálhatatlan. Talán ugyanebben az időszakban született az *Adieu mes amours*-mise is, melynek néhány részlete azonos Josquin négyszólamú, ugyanebbe a népdalra írt világi tételének egyes fordulataival. A mise stílusában is Josquin-szerű (vagy a szintén Észak-Itáliában működő Weerbekét utánozza); valószínű, hogy ebben a kivételes esetben Josquin dala a korábbi. Ugyanebben a periódusban írhatta Obrecht háromszólamú misekompozícióit (*De tous biens playne, Fors seulement*), potpourri-jellegű, népszerű slágerek egymás után fűzött tenoridézeteire komponált két, végig chansonként hangzó miséjét (*Plurimonium carminum I–II*), valamint a Barbingant-féle basse dance-tenor sokszori ismételtetése köré épülő *Pfauenschwanz*-, illetve Frye páratlanul népszerű dalmotettáját feldolgozó *Ave regina celorum*-miséket.

Bár ez utóbbi darabok néhol könnyedebbek, másutt áttetszőbbek vagy geometrikusabbak a korábbiaknál, mégis szinte váratlanul, előzmények nélkülinek tűnik Obrecht érett stílusának 1490 körüli megjelenése. Pedig új stílusának ismérvei – rövid, zárlattal kerekre formált szakaszok egymásutánja, melyeket a lendületesen, könnyeden vezetett szólamok és a már szinte barokkosan világos tonális hallás hatalmas ívű, energikus sodrású egységekbe fognak – már korábbi műveiben is megfigyelhetők voltak, de az új misékben (*Fortuna desperata, Libenter gloriabor, Grecurum*) letisztultnak, meghökkentő egyértelműséget és lenyűgöző nagyforma-élményt adnak. Wegman értékelése szerint Obrecht érett stílusával alakult ki igazán a misekompozíció mint a reneszánsz kor „szimfóniája”, benne jelent meg az európai zenetörténetben a nagy művek átfogó, világos formakoncepciójának igénye. Középkorias, nem a következő zenetörténeti időszakra mutató vonás Obrechtben, hogy fő aktivitási területe a miseírás volt; viszont szinte profetikusan, több korszakot átugorva előreutató, hogy a mise műfaján belül a szöveggel nem törődve, absztrakt-hangszeres módon, gyakran mindezt a nagyformának alárendelve komponál, sokszor még avval sem törődik, hogy van-e elég zenei frázis a mise szavai számára.

Az érett Obrecht-stíluson belül kiemelkedő jelentőségűek az úgynevezett szegmentált cantus firmus-misék (az 1490-es évek elejéről származó *Je ne demande, Rosa playsante* és *Malheur me bat*; a feltehetően késői *Si dederó* és *Maria zart*, ez utóbbi a korszak egyik leg hosszabb miséje), melyekben az alapul vett dallam körülbelül egy tucatnyi szegmensre oszlik, s ezek adják sorban egymás után a teljes szólamszámú résztételek (Kyrie I, Kyrie II, Et in terra, Qui tollis stb.) cantus firmusait; mindegyik szegmens többször éneklendő, egyre gyorsabb tempóban, a megadott különféle menzúrajelek sze-

rint. A feltehetően késői misékben (az előbb említett kettőn kívül ilyen a *Sub tuum presidium* és a *Cela sans plus*) egyre plasztikusabban rajzolódik ki az az ellentét, amely Obrecht műveinek varázsát adja: folyton a pillanat üde könnyedségét sugározzák, pedig szerkesztésük szikáran konstruktivista. Csodáljuk, de nem csodálkozunk rajta, hogy Glareanus tudósítása szerint Obrecht egyetlen éjszaka alatt képes volt megírni egy misét.

Obrecht motettái és világi darabjai (inkább „egyéb kompozíciók” lenne a helyes kategória, oly sokféle rendeltetésű és formájú darabot sorolunk közéjük) fontos elemekkel egészítik ki a fenti képet. Értékelésük, mint minden komponista esetében, itt is azért nehéz, mert az őket létrehívó liturgikus vagy társadalmi igény sokkal erősebben meghatározza stílusukat és szerkezetüket, mint a mise gazdag főúri udvaroknál kialakult, önállósult öttételes műfajának esetében. A motetták egyharmada Mária-antifona vagy himnusz; legtöbbjük valószínűleg a misét németalföldi szokás szerint követő, koncertszerű kis Mária-ájtatosság („Salve”) céljára készült. Három *Salve regina*, az *Ave regina celorum* és az *Alma redemptoris mater* különösen megkapó. A kétszólamú *Regina celi* inkább Johannes Tinctoris, a Nápolyban működő neves zenetudós proporciós jeleinek alkalmazását demonstráló tanulmánynak tűnik; Obrecht talán személyesen is ismerhette őt, egyetemista éveit esetleg meg is fordulhatott nála: erre utalhat az is, hogy a tudós már 1480-ban a kor legnagyobb komponistái közt említi az akkoriban húszas éveinek elején járó Obrechtet. Tinctoris Obrecht iránti megbecsülését mutathatja egyébként az is, hogy feltehetőleg a nápolyi udvarból került a segoviai katedrális kóruskönyvébe Obrecht műveinek egy érdekes csokra: két, a szerző életrajzára nézve értékes adatokkal szolgáló motetta (egyikükkel apja halálának állít emléket, a másik egy állásért folyamodó, megzenésített levél), vázlatyszerű, alkalmi liturgikus kompozíciók, egy különös, fantázia jellegű, valószínűleg hangszeres előadásra szánt duó, és tizenhét flamand népdalfeldolgozás, melyek szinte Jannequin hangvételét előlegezik, pedig viszonylag koraiak, köztük van Obrecht első fennmaradt darabja is (többségük talán brüggei tanító célzatú utcai színdarabok kísérezenejének készült).

A világi művek közt néhány szöveg nélküli darabban azóta elveszett misék háromszólamú tételrészeit (Benedictust, Plenit, középső Agnust) sejtjük; mások népszerű chansonok feldolgozásai, valószínűleg a brüggei városi minstrelek számára. A legimpozánsabb, ötszólamú motettákat (*Salve crux, Factor orbis, Laudemus nunc Dominum*, valamint a töredékesen fennmaradt *Mater Patris* és *O pretiosissime sanguis*) valószínűleg szintén Brüggeben, nagyszabású ünnepélyes alkalmakra – templomszentelés, Szent Vér-körmenet, Szent Kereszt felmagasztalásának ünnepe – írhatta Obrecht. Végül két motetta azért különösen figyelemreméltó, mert az eddigiektől eltérő módon, de erősen a következő századba mutatnak: a *Quis numerare queat* – szöges ellentétben Obrecht miséinek szövegkezelésével – a mondatok szabad, retorikusan kezelt megzenésítése; a *Laudes Christo redemptori* pedig igazi, kölcsönanyag nélküli, imitatív nagyreneszánsz motetta, „voce piena” szólamokkal.

Tessék hallgatni, játszani, elemezni, kérdezni, értékelni!

BALI JÁNOS