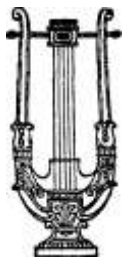


F A L K GÉZA

**VEZETŐ  
A ZENE VILÁGÁBAN**



D A N T E    K Ö N Y V K I A D Ó  
B U D A P E S T

*Copyright 1937 by Dante Könyvkiadó, Budapest.*

Hornyánszky Viktor R.-T., magy. kir. udvari könyvnyomda,  
Budapest,

Nyomdaigazgató: Sebők Géza. — 94.528.

## BEVEZETÉSÜL.

A hang végtelen birodalmában biztos léptekkel járni akaró művelt embernek nemcsak a szakkifejezések helyes kiejtését, hanem azoknak értelmét is tudnia kell. Az ösztönös emberi hangtól, tehát az énektől egészen az óriás zenekarig széles a kifejezés területe és hosszú a fejlődés útja. E szerény munka a fejlődés minden mozzanatára kitér és minden belső zenei indítóerőt felfed. Az örökké változó művészi fejlődés mai — pillanatnyi — állapota csak nekünk, mai embereknek a legfejlettebb és a legmodernebb. Évszázadok múlva a mi fejlettségünk már a „régizene” egyik „felemlítésre méltó” korszaka lesz, mikép mi is így vélekedünk a le-tűnt századok — akkor „egyedülálló” — jelenségeiről. A fejlődés állandó hullámozása azt mutatja, hogy minden kornak meg volt a

maga lángelméje, aki egybefoglalta a kor művészi törekvéseit. Ez az összefoglalás hol a fejlődés, hol az egyszerűsödés, azaz a népzenehez való visszakerülés jegyében történt. A kifáradt, túlkomplikált és értelmileg túltengő művészi fejlődés egyszerűsödést követel. Így volt ez Palestrina, Haydn és Schubert korában, mikép ma is azért lép előtérbe a népdal és Bartók, Kodály, Stravinszki, Fallá és mások népdalfeldolgozása és népies iránya, mert a múlt század „izmus”-áradatában túlságosan elmerülő zenei irányok már a végső bonyolultságig jutottak.

A fejlődési periódusok felvázolása közben az egyes műfajok, formák, stílusok és kifejezési eszközök ismertetésére is kitérünk. A különböző fejlődési folyamatokról és törekvésekről önálló fejezetekben számolunk be. Így jut el a figyelmes olvasó az emberi hangon, a kis- és nagyzenekaron át az óriászenekarig és az egyszerű népdaltól a hatalmas szimfóniáig. Megismeri az olvasó az ének, a kamarazene, a szimfónia, a szimfonikus-költemény, az opera, oratórium, passió, mise és a rekviem fejlődési útját és változó stílusát, a művek építési módját és mindazt,

ami a zeneművek tökéletes élvezetéhez szükséges.

E könyv egyetlen célja a zeneműveket közelebb vinni a művelt telkekhez. Ezért halad az író lépésről-lépésre, mindent egyszerűen és lehetőleg szakkifejezés nélkül megmagyarázva. Ha az olvasó türelemmel és a fejezetek eredeti sorrendjében haladva olvassa e könyvet, akkor nemcsak a zeneművészetben lesz jártasabb, hanem fokozott tisztelettel és elmélyült élvezettel hallgatja majd a műveket isi

Budapest, 1936. december havában.

Falk Géza.

## AZ EMBERI HANG.

Az ének és a beszéd közös kifejezőeszköze a hang. Az érzés- és gondolatközvetítő eszközök közül egyik sem oly változatos és varázslatos erejű, mint ez. Az állatvilág ösztönös — számunkra érthetetlen — hangbeli kifejezései is a hangszín-skála megszámlálhatatlan árnyalatát ölelik fel. Az ember ösztönös és tudatos érzelmi és értelmi világa pedig a teljes hangszín-skálát, annak legfinomabb árnyalatait és színkeveréseit is magába foglalja és felhasználja. Az ember testi és lelki életének, érzelmi és érzéki hullámzásainak, indulatainak és tudatos hanghordozásának végtelen hangbeli kifejező-képessége nemcsak csodálatraméltó emberi tulajdonság, hanem a természet legbőkezőbb ajándéka is.

Az ember ösztönös és mindig éber megfigyelő- és utánzóképesége már a legrégebb

időkben is fejlett volt. A szabadban élő ősember éjjel-nappal közösségben élt az állatokkal. Munkaközben, vadászásnál, pihenő és elmerengő óráiban megfigyelhette a madarak énekszerű füttyét, az állatok indultatos, ellenséges vagy kedveskedő hangját, amit utánozni kezdett. Az utánzás sikere boldog örömet ébresztett benne s a beszélni még nem tudó ősember érzelmi és értelmi világa lassan-lassan hangok útján nyilatkozott meg. És éppen az ember hangutánzó képessége az az alap, amelyen a beszélőképesség — ma már levezetett — törvényei nyugosznak. Így megállapíthatjuk, hogy az ősember előbb énekelt és azután beszélt, mert ép a hangutánzó képességén keresztül jutott el az első értelmi kifejező-eszközhöz, a szóhoz.

Az emberi hang szépsége annak kifejezőerejétől, hajlékonyságától, könnyedségétől és hangszínétől függ. Az egyszerű ember ösztönös éneke éppúgy lehet tökéletes, mint a tanúit énekművész — már majdnem tudatos — előadása. A követelmény ugyanaz: gyönyörködtessen. Mert az éneknek — bármily formában is — gyönyörködtetnie, élvezetet nyújtania kell. Az énekhang varázsa éppen

abban áll, hogy az ember lelki- és érzelmevilágának legkisebb megrezdülését is — adott, gazdagon árnyalt kifejező-képessége útján — híven tudja érzékeltetni. És az ember minden alkalmat meg is ragad arra, hogy érzelmeit és érzeteit, lelki és testi gyönyöreit énekekben, hangban kifejezze...

A természet gazdag változatossága az emberi hang elosztódásában is méltóan érvényesül. A női- és férfihang egyes alfajai a következők: szoprán, alt, tenor, basszus. E csoportokon belül pedig: koloratúr, vagy színes-szoprán, magas drámai és lírai szoprán, közép- vagy mezzo-szoprán, alt és mély- vagy kontra-alt. Hőstenor és lírai tenor, a középmagas bariton és a mély basszus. A gyermekhang lehet: szoprán és alt. A hang drámai vagy lírai besztása annak színétől és kifejezőerejétől függ.

Egyszerűség kedvéért néhány példával szolgálunk. A „Walkürök” Brünnhilde szerepe drámai szoprán. A „Bohémélet” Mimi-je lírai szoprán. A „Szevillai borbély” Rosiná-ja koloratúr-szoprán. A „Trisztán és Izolda” Brangéne szerepe mezzoszoprán és az „Istenek alkonya” Erdá-ja alt-szerep. Az „Aida” Radamesz-



szerepe hőstenor, a „Tosca” Cavaradossi-Ja lírai tenor. A „Don Juan” címszerepe bariton és a „Turandot” Timúr-ja basszus-szerep. A dalokat szövegük költői és értelmi tartalmának megfelelően komponálják a férfi-, vagy női hang valamelyik fajtájára.

A karok — kórusok — lehetnek: férfi-, női- és vegyeskarok, valamint gyermekkarok.

Az ember éneklőkedve, dalolnivágyása minden hangulatnak megtalálja a kifejező dal-  
lamát. A lélek művészi ösztönének legegyszerűbb zenei megnyilvánulását, formailag legkisebb egységét a l-nak nevezzük. Az ember a dalban nemcsak érzéseiről ad zenei képet, hanem alkotó- és formai építőtehetségét is bemutatja. A dal a szó és a hang legelső közös, művészi találkozása.



## A DAL

A lélek érzelmi megnyilvánulásai ösztönösek. Tehát a dalolnivágyás is az. Ami pedig ösztönös tulajdonság vagy cselekedet, az oly ősi, mint maga az ember. A történelem-előtti idők embere éppúgy érzett, szeretett, vágyakozott, küzdött, harcolt és fohászkodott, mint az általunk már ismert — történelmi idők — földi lakói. Az emberiség — időnként — fejlődő, csúcspontig-jutó, majd hanyatló művelődés-periódusai az örök-körtánc képét adják. De a lélek érzelmi megnyilvánulásai mindig ugyanazok és csak kifejezőeszközeik változnak.

A hétköznapi és megszokott dolgok, cselekedetek és érzések nagy tömegéből kiemelkedő, közlésre már érdemes lelki megmozdulásainkat is általában emelkedettebb hangon — patetikusan — mondjuk el. Szavainkat jobban megválogatjuk és a szebben hangzó,

már-már zenélő kifejezéseket keressük. Így keletkezett az első regősdal, amelynek hősi cselekedeteket elbeszélő szövegét emelkedett prózában, azaz recitálva adta elő a dalnok. A még fesztelen, formátlan és rapszodikus keret lassan-lassan mind kerekesebb lesz és végül kifejlődik az egyszerű, de már kialakult formájú dal. Mire a történelmi idők első megfajtott emlékeihez elérkezünk, addigra a fenti folyamat rég lezajlott. A legrégebbi reánk maradt egyházi, világi, szerelmi és harci dalok már túl vannak a kezdet zűrzavarán és egyszerűen, kialakulva, még ma is élvezhető formában elevenednek meg számunkra.

A dal fejlődésének alapja a népdal. A nép egyszerű fiának énekszerűen elmondott szerelmi vallomása, munkadala, isteneihez való fohászkodása, a harcok örömeit és szomorúságait elbeszélő dalai, stb., stb. — ezek a népdal és az ebből keletkezett műd a I alapjai. A közismertté vált népdalokból alakultak ki az egyházi énekek, amelyekre a papság kimondta a „szent és megváltoztathatlak” szigorú parancsot, aminek következtében e dalok évezredekig híven kerültek át — szájhagyomány útján — nemzedékről-nemze-

dékre. A szerelmi- és munkadalok, valamint az egyes közösségek kialakult népdalai és alkalmi énekei aszerint változtak, amint valamely nép harcaiban győzött vagy legyőzött, más népekre hatott vagy reá hatottak, vándorlásai közben megmaradt-e nagyobb egységben, vagy kisebb, ellenállásra képtelembb csoportokra tagolódott.

A tömegből lassan kiemelkedő egyén teremti meg az első műdalt. A népdal mintájára készült műdal már nem spontán érzésmegnyilvánulás, hanem az egyén lelkében keletkezett és kifejezésre törekvő érzés. Amíg a népdal általánosít, addig a műdal az egyes ember lelkivilágát fejezi ki. Ebből következik, hogy minden műdal a líra és a romantika jegyében fogamzott és született. A legrégebb görög dalköltő éppúgy a saját lelkében dúló viharokat, sajtó fájdalmakat, vágyakozó szerelmeket és fékezhető vagy fékevesztett szenvedélyeket öntötte dalba, mint Schubert, Schumann, vagy Wagner. Tehát mindannyian az „egyén” értékéért küzdő romantikusok voltak. Csupán kifejezésben tökéletességük változó.

A népdal és a műdal később már egy-

forma értékkel hatottak egymásra. A népdalból merítő mődal-szerzők oly műveket alkottak, amelyek könnyen eljutottak a nép legszélesebb rétegeihez is. A nép által felszívott mődalok „népiessé” váltak, majd idővel mindenki népdalnak minősítette azokat. A kölcsönhatás végtelen folyamata állandó. Világosabban csak a XV-ik század óta látunk, amióta népdalgyűjtéssel behatóan foglalkoznak és a nép- és mődalokat számukra érthetőbben kottázzák le.

A népdal elemel, lírai, epikai, vagy drámai jellege népenként és koronként változnak. A dallam a szöveghez simul és így a zene ritmusa a szöveg métrumától függ. A mődal elemei és jellege sokáig népies vagy népies hatásúak. Csupán kivitelében, stílusában és hangszeres kíséretében hódol a kor egyszerűbb vagy bonyolultabb zenei kifejezőmódjának. Az ókor mődalai egyszerűek vagy cifrázottak. A középkor elején a népies elemek és a vallásos egyszerűség külsőségei befolyásolják a mődal fejlődését. A XI-ik századtól egymást követő és gyakran párhuzamosan fejlődő trubadúr-, minne- és



Schubert



Schumann

meister-énekek is a nép- és műdal keverékét mutatják. A különböző korokban uralkodó h o m o f o n - (egyszólamú, világos szerkesztési mód), vagy p o l i f o n - (többszólamú, bonyolult és csak kevés mesternél világos szerkesztési mód), stílus, az egyszerűség jegyében született műdalra is tökéletes hatással volt. A német, németalföldi, francia és olasz műdalok évszázados fejlődése végül a XIX-ik században éri el — a mai értelemben vett — csúcspontját. A műdal legnagyobb képviselői: Schubert, Schumann, Liszt, Wagner, Brahms, Franz, Loewe, Strauss R., Mahler, Berlioz, Debussy, Muszorgszki és mások a dalirodalom legértékesebb műveit alkották meg. A század népies műdalait költő magyarok közül Horváth, Egressy, Simonffy, Ábrányi, Szentirmay és mások készítik elő az utat korunk népies-műdalszerzői és a két legnagyobb magyar zeneköltő: Bartók és Kodály számára.

A népdal valamely nép, nemzet, vagy zárt egységben élő népközösség zenei-művészi megnyilvánulása. Egyszerűsége, formai tisztasága és kialakultsága, általános és így a közösség minden tagjára egyformán



vonatkozó érzelmi és értelmi meghatározásai olyan költői és zenei értékek, amelyek minden művészi alkotás alapjául szolgálnak. A műdal egyéni hangja és kifejezőmódja a dal költőjének és a költő nemzetiségének hű tükre. Bár a műdal megérezte a különböző nagy-stílusok (gótika, barokk, stb.) minden ellenállást megtörő befolyásoló erejét, mégis a műdal az a zenei-költői közös forma, amely minden időben és korban a leghatározottabban kialakulni tudott. Ennek okát abban látjuk, hogy a finom és érzékeny lelkületű dalköltők legelsőnek érezték meg koruk minden áramlatát, szellemi és társadalmi megmozdulását és adott művészi tehetségük és hitük mindenből a végső és legszebb eredményt vontak ki. A XIX-ik század forradalmainak jelszavai mögött a boldogságot, kiegyensúlyozott békét, szeretetet és szépségekkel gazdag életet követelő vágyakozás érzése élt. Schubert ösztöne mindezt megérezte és rendkívüli tehetsége évszázadokra ellátta az emberiséget széppel, boldogító és ujjongó dallal, mindent betöltő isteni melódiával. A műdal egyszerű, rövid formájú, világos szerkezetű dráma, melyben a nagyformák min-

den kelléke és eszköze kicsinyítve megtalálható. Amit Schubert egy-egy dalába beieköltött, az az emberiség évmilliós álma. Amivel az élet, a hiábavaló küzdelem, forradalom, harc és be nem teljesült remény adósunk maradt, mindazért bőségesen kárpótol bennünket a dal éltető, gyönyörködtető és örömet nyújtó melódiája!

Mint már kifejtettük, a nép- és mődal zenei-költői formája az a legkisebb kerek, egész és mővészi egység, amely minden más formának, szélesebb és bonyolultabb építkezésnek alapja. Munkánk menetében ezért hivatkozunk majd gyakran a d a l-ra és a dal egyszerű formájára.



## AZ ÉNEKEGYÜTTES ÉS A KARÉNEK.

A kezdetben csupán védelmi okokból kisebb-nagyobb egységbe tömörült ember, fokozatosan társaslénnyé alakult át. Ráeszmélt, hogy az élet küzdelmeit, fáradalmait, örömeit és bánatait sokkal könnyebb elviselni és kiélvezni, ha bajtársi közösségben él. A közösség művészi hajlamú tagjai hímesebb prózában mesélték el megtörtént vagy kitalált kalandjaikat, emelkedettebb hangon — recitálva — adták elő az átélt és másoktól hallott harci, vadászati és másfajta küzdelmeiket, dicsőségteljes asszonyrablásokat, stb. A hálából vagy félelemből fakadó első imákat is fennhangon mondták vagy énekelték el; a törzs tagjai lassan velük mormoltak, együtt énekeltek és így megkezdődött az első énekegyüttes munkája. A mese-mondók, fantáziások, versfaragók és éneke-

sek lassan-lassan a törzs tiszteltebb tagjaivá lettek és hatással voltak az együttes életrendjére, a tagok szellemi életére. Ezekből lettek a hírmondók, mesemondók, papok, vezérek, később királyok és egyeduralkodók.

A tömegből kivált „egyén” köré csoportosulok alkották az alkalmi énekegyüttest, amely a megtanult szöveget és éneket az „egyén” halk és kevésbé érthető előadása helyett tömegben, tehát erősebb és érthetőbb hangon adta elő. Ezek az énekegyüttesek mind fontosabb szerepet töltöttek be és a törzs szórakozási, alkalmi és ünnepi játékaiban, imádkozásaiban, később templomaiban a tömeg közös érzéseit tolmácsolták.

Az évezredes fejlődés egyik legfontosabb állomása a görög „choros” kialakulása. C h o r o s jelenti azt a helyet, ahol az ének és tánc szereplői helyetfoglalnak és jelenti az együttes nevét is. A choros tehát k a r t jelent és e karok aktív vagy passzív szereplése jelentette a tragédia, komédia, vagy más, mint a d i t h y r a m b o s - (ének és táncjáték) előadás fénypontját. Az antik görögtragédiában még megvolt a tánc és az ének közössége, de később szétváltak és önálló

művészetté fejlődtek. A bizánci császárság, majd a keresztény egyház kórusai már tisztán énekesekből állnak és ezen az úton haladva fejlődik, alakul és átalakul az énekkar együttese és szerepe.

Az ókor és így a görögök kórusa nem sokszólamúságot, hanem csak azonos dallamot éneklő (unisono) „tömeg”-et jelentett. A kórus tagjai mind ugyanazt énekelték vagy oktávában (8 hanggal feljebb vagy lejjebb) erősítették vagy — fejlettebb formában már — cifrázták a dallamot. Többszólamúság csak a Kr. utáni VII-ik századtól fogva ismeretes. A világi énekekben és a népi játékokban a nők is énekeltek. De az egyházi kórusokban egészen a XVII-ik századig nő nem énekelhetett. Addig a kórus férfiakból és gyermekekből állt. A kezdet üres hangzásai után mind fejlettebb kórustechnika alakul ki. A négyszólamú szerkesztés (szoprán, alt, tenor, basszus) magas szólamait gyermekek vagy kasztráltak énekelték. Az énekesek technikai és zenei felkészültsége igen magas fokon állt. A zeneszerzők mind bonyolultabb komponálás! módja épp ide vezethető vissza, mert az énekesek minden értelmes sokszó-

lamúságot és zavaros bonyolultságot könnyen győztek, amit a nagy technikával bíró kisebb komponisták túlságosan is kihasználtak. A kórusok magasrendűsége és oszthatósága vezetett az újkor elején és közepén oly hatalmas lendülettel fejlődő kórus-komponálásra. Ennek a fejlődésnek csúcspontján Bach és Händel írják örökéletű karműveiket.

A női hangot sokáig csak a zárdák falai között használták, míg aztán az egyházi kórusokba is bevonták a női szoprán- és althangot. A világi zenében — mint már említettük — mindig szerepelt a női hang és a legrégebb időktől egészen a XVI-ik század madrigál-irodalmáig és azontúl, a női-kar látta el a magas szólamokat. A Bach-Handel-kórusok és a berlini *Singakademie* 1790-ben történt megalapítása végső lökést adtak a vegyeskar további fejlődésének és népszerűségének. A XVIII-ik és a XIX-ik század fejlett és gazdag kórus-irodalma az éneklőkedvet is fokozta és a világ minden városában, később nagyobb községében is több karegyesület alakult. A kórusok aztán megoszlottak vegyes-, férfi-, női- és gyermekkarra. Az operaházak kórusai igen gyorsan fejlődtek és

sok tagból álltak. A kar fejlődésének egyik újabb állomása a „koncertkórus” kialakulása volt. A válogatott énekesekből összeállított, fegyelmezett és magas művészi fokon álló koncertkórusok nemcsak az elismerten legjobb karműveket tudták, hanem nemzetük zeneszerzőinek sajátos és népi énekekre felépített műveit is énekelték. A nemzeti és népi sajátságoknak más nemzetekkel való megismertetése kézenfekvő gondolat volt. Így keletkeztek az „utazó-kórusok”.

A XX-ik század háborús évei után megindult újabb fejlődést a fokozott nacionalizmus befolyásolta. A nemzeti öntudatra ébredt legyőzöttek és győzők egyenlő erővel szálltak síkra nemzetük zenei értékeinek felhasználásáért. Az így előtérbe jutott népdal-feldolgozások, a nemzeti értékekkel és sajátságokkal gazdag „modern” karirodalom, a nagy-, kis-, városi-, munkás- és paraszt-kórusokra írt speciális művek és a nemzeti operák kórusai, rendkívüli fejlődést biztosítottak a kórusok életének. A zene, mint a nemzetköz! béke egyetlen politikamentes, minden országba beengedett, sőt szívesen látott művészi portékája, eljutott a különben szigo-

rúan elzárkózó országokba is és elérte a várt örvendetes hatást. A magyar kórusirodalom legkiválóbb gyöngyei, főleg Bartók, Kodály és a fiatal zeneszerző-gárda magyar stílusú művei már az egész művelt világot bejárták. A XIX. században a karirodalom lassan kettévált. Voltak, akik a kar és zenekar együttes működését tűzték ki céljokul és voltak olyanok, akik tisztára az emberi hang együttesét kívánták ápolni. Az ősidőktől meglévő kettősség, — azaz a hangszerrel, vagy hangszerekkel kísért kórus és a csupán emberi hangokból álló együttes, amit „a cappella”-együttesnek nevezünk, — tartalmi és értékbeli súlya, valamint népszerűsége koronként változott. De a XIX-ik és XX-ik század zenei vezetői az „a cappella”-stílus mellett foglaltak állást és annak értékét hirdették. Így annak a stílusnak méltó felelevenítését tűzték ki céljokul, amelynek legnagyobb mesetere **P a l e s t r i n a** volt.



## AZ „A CAPPELLA”-KAR.

Az énekkar és a zenekar, vagy más hangszeregyüttes közös munkájánál az énekeseket valamelyik hangszer támogatja. Legtöbb ilyen összeállítású műben az énekszólások dallamvonalát megerősíti a kísérő hangszer vagy hangszeregyüttes. A modernebb művekben már kevesebb támaszt nyújt az önállóságra törekvő zenekar, sőt arra is van példa, hogy az énekkar és a zenekar teljesen önállóan hangzik. Ilyenkor az énekkar művészi és zenei feladata igen nehéz, mert az énekeseknek a szólamaikat tökéletesen — és a körülöttük hangzó zenekartól teljesen függetlenül — kell tudniok. Amikor az énekkar e magasabbrendű munkáját érintjük, akkor már eljutottunk az „a cappella”-stílus határához.

Az „a cappella”, azaz minden kíséret nélkül való énekelés fejlődési útja az ősebernél kezdődik. A hang szépségét és kifejező-

erejét élvező ősember köré gyülekezett énekelnitudó törzsbeliek — hangszer hiányában — már „a cappella” énekeltek. De amint az ember az első fúvós- és pengetőhangszert kieszelte, azt azonnal az ének kíséretébe fogta. Így az „a cappella”-éneklés csak szórványosan használatos. A templomi énekeket a hangszerek kísérik, míg aztán a kényyszerűség ismét az „a cappella” énekléshez vezet. A kereszténység kezdetén még titokban gyülekező hívők, a minél nagyobb csend elérése érdekében csak az emberi hangot, ezt a csodálatosan lehalkítható és finomítható „hangszert” vették igénybe. A katakombák mélyén és más rejtekhelyen éneklő hívők ráeszméltek, hogy az Úr dicséretére nincs alkalmasabb és tökéletesebb „hangszer”, mint a kísérettől mentes emberi hang.

Századokon keresztül virágzott az „a cappella”-stílus, míg aztán — a hangszerek és főleg az orgona tökéletesbedése folytán — újra kísérni kezdték az éneket. Úgy az egyházi, mint a világi zenében élt e kettőség és időnként-helyenként változott a szokás. Hol az „a cappella”-, hol a kíséretes-éneklés dívott.

Az „a cappella”-stílus zeneszerzői — mint már említettük — idővel visszaéltek az énekesek jól megalapozott képességeivel és mind bonyolultabb, kusza és érthetetlen műveket írtak. Már-már teljessé vált a zűrzavar, amikor új csillag jelent meg a zene mind sötétebb égén. A XVI-ik század derekán lépett a világ elé P a l e s t r i n a. Az egyszerű karmester és orgonista addig sohasem hallott tiszta szerkesztésű és vallásos elmélyedésű művekkel lepte meg a római és a vatikáni egyházfőket. Az 1545—63-as években összeült tridenti zsinat pedig már zsinórmértékül fogadta el Palestrina „a cappella”-stílusát.

E stílus szépségeit és művészi értékeit a következőkben foglalhatjuk össze: az ének-szólamok önállóak és az egymás alatt vagy felett hangzó szólamok függőlegesen létrejövő harmóniái — minden bátor disszonanciájuk dacára — csodálatosan tiszták és elbűvölők. Palestrina műveiből mély vallásosság, alázat és egyszerűség árad. A zenei szempontból komoly követelményekkel felépítő mester műveit csak a tökéletesen felkészült énekkar tanulhatja meg és adhatja elő. A minden zenekari vagy kíséreti támasz-

tól független énekes csupán jólképzett és kifinomult zenei tanultságára számíthat. Az énekkar tehát csak válogatott énekesekből állhat.

A palestrinai követelményeket csak kevés kórus vállalhatta. A világi zenében uralkodó *madrigál*-stílus, — amely a XIV-iktől a XVII-ik századig élte virágkorát és e kor legköltoibb tartalmú zenei formája volt, — eleinte szintén „a cappella”. De később hol egy, hol több hangszer szegődött az énekegyüttes mellé. Majd többszólamú — polifon — jellegéből is veszít és mind egyszerűbb, egy főszólammal és kíséréttel komponált — homofon — műfajjá vált. Tehát az „a cappella”-stílus háttérbe szorul, a kórusok a kíséretes éneklési módot szívesebben vállalják és a kor követelményeit tisztelő zeneszerzők is elállnak az „a cappella”-stílustól.

De a palestrinai szépségek szelleme állandóan körüllebegte a magasrendűsége törekvő muzikusokat. A XIX-ik század zenei vezetői ismét a Palestrina- és az „a cappella”-stílus felelevenítéséért harcoltak, és újjászületett a palestrinai elgondolás. Az angol és

német példára fejlődő kórus-mozgalom megteremtette a várt eredményt: minden országban igen sok karegyesület alakult. A mind jobb kórusok pedig a zeneszerzőket ösztökölték munkára. A XX-ik század elején, majd a világháború után még fokozottabb lendülettel fejlődött a kórus-mozgalom és egyre több remekmű látott napvilágot. Az élő legnagyobb zeneszerzők — köztük Bartók és Kodály — boldogan alkották műveiket, mert a kifejlődött „a cappella” kórusokra a legnehezebb feladatokat is bátran rábízhatták. Minden stílus egyszer vagy többször újjászületik. Ez a világ és a művészi körforgás rendje. Most a klasszicizáló- és az „a cappella”-stílus reneszánszát éljük. A Bach-, Händel-, Haydn-, Mozart-, Beethoven-, Liszt-, Wagner-, Brahms- és mások stílusában megtalálható zenei közösség, valamint az énekes zenekar közös munkájából fakadó stílus szépség ma a Palestrina- és madrigál-stílus „a cappella” törekvéseivel és komponálási technikájával párosul. Bartók és Kodály énekes zenekari művei, — mint a „Cantata profana”, a „Te Deum”, stb. — mind e kettősséget mutatják. Viszont a modern zeneszer-

zók — ismét főleg Bartók és Kodály — „a cappella” művei tisztára a palestrinai szépségeknek és vonalvezetésnek hódolnak.

Az egyszerű dal fejlődési útját tovább követve, a hangszeres-zene területére érünk. Az emberi leleményesség végtelen. Már a legrégebb időkben is tökéletes hangszereket készítettek. És az ember, énekével és játékával, a hangok fenséges szépségével gazdagította gyakran küzdelmes, gyötrelmes és szomorú életét. A hangszer az a bűvös eszköz, amely pillanatok alatt megvált bennünket a földi fájdalomtól és megaláztatástól. Megtisztulunk és felemelkedünk az élet ünnepi hangulatába és játékos kedvünkben újra egyszerűvé válunk. Pedig egyszerűnek lenni a legnehezebb ...



## AZ EGY-HANGSZERRE ÍRT ZENE.

Minden hangszeres-zene alapjául a hangszerrel kísért dal, ének szolgál. A görög „monodia” szó is azt jelenti, hogy egy (monos) énekes adja elő hangszerkísérettel lírai, vagy drámai énekét (odé). Az énekes-monodia további útján más-más fogalmat jelent. A késői görög és a római drámában hangszerrel kísért virtuóz-ének vagy ária; a középkor elején olyan ének, amelyet azonos hangon vagy kissé elcifrázva kísér a mellérendelt hangszer; a középkor végén és az újkor elején többszólamú — polifon — mű, melynek egyik szólamát az énekes, a többit a hangszer vállalja; majd újra egyszerű — homofon — zeneművet jelent énekhangra és kísérő hangszerre; végül minden olyan kísérettel ellátott dalt, áriát, monodisztikusnak neveznek, amelyet egy vagy több hangszer vagy zenekar kísér. Általában pedig monó-

dián az egyszerű (homofon) zenei szerkesztési módot értjük, amelynél egy szólam kiemelkedik, a többi pedig kísérő-, alárendelt-jellegű.

A monódia fogalmának tisztázása után visszatérünk fejezetünk első mondatára. Azért szolgál a hangszerrel kísért ének a hangszerre írt zene alapjául, mert a kísért dal úgy vált hangszeres-művé, hogy az ének szólamát is a hangszer vállalta. A játékos virtuóz-készsége úgy megnövekedett, hogy nemcsak a dallamot és annak eredeti kíséretét, hanem a kettőt együtt, de külsőségekben és hanghatásban felfokozva adhatta elő. A példa tetszett és utánózták. A tehetség és szorgalom hatványozott erejével megáldott előadóművész rendkívüli dolgokat produkált és megszületett az első hangversenyművész. A görögök aulos- (fuvola) és kithara- (líra, lant, gitár) művészei országos hírnévre tettek szert. A rómaiak hangszerjátékosai — bár gyakran rabszolgák voltak — szintén ünnepezt művészek. A közép- és újkor mind jobb hangszereit lassan-lassan európai hírnevű művészek kezelik.



A dalból átírt vagy rögtönzött előadási művek helyébe később eredeti, már az adott hangszerre elgondolt lírai- és virtuóz-művek kerültek. Mivel eleinte az előadóművész és a zeneszerző azonos személy volt, minden mű könnyű vagy nehéz volta megfelelt az illető technikai és előadói felkészültségének. Később a zeneszerző és az előadóművész önállósultak. A zeneszerző azt komponálta, amit gondolata és érzése diktált és olyan technikai nehézségeket követelt, amelyek a mű a költői tartalmának és a hangszer jellegének megfeleltek. Az előadóművész pedig úgy az előadói, mint virtuózképességét a legmagasabb fokig képezte, hogy versenytársaival a küzdelmet győzedelmesen felvehesse. Az újkor és az utolsó száz év előadóművészei már az egész művelt világot beutazzák és úgy erkölcsi, mint anyagi sikerük jóval nagyobb, mint az általuk előadott művek szerzőié.

A hangszerek nagy tömegéből csak az árnyalatokban gazdag, virtuóz és kifejezőteljes instrumentumok váltak koncert-hangszerekké. Így a hegedű, brácsa, cselló, a csellószerű gamba és baryton, a lant, gitár,

hárfa, a zongora és ősei, mint a clavicembalo, clavecin, clavichord és spinett, az orgona, a fuvola, oboa, klarinét és a kürt, néha a fagót, trombita, harsona és egész ritkán a nagybőgő. A XIX-ik század nagy hangversenyélete aztán csak néhány hangszernek engedett érvényesülési területet. Így a hegedű, cselló, ritkán a brácsa és a hárfa, aztán a zongora és az orgona maradtak csak meg pódium-hangszereknek.

Amíg a dalok és áriák csak kisformában érvényesülnek, addig az egy-hangszerre írt művek formái változatosabbak. Az alábbiakban felsoroljuk a már teljesen kialakult és közismert formákat.

Stilizált táncformák: a l l e m a n d e, régi német tánc; c o u r a n t e, régi francia tánc; s a r a b a n d e, régi spanyol tánc; p a v a n e, régi olasz tánc; c h a c o n n e, variációkra épített régi tánc; p a s s a c a g l i a, variációs régi tánc; I o u r e, régi francia tánc, p a s s e p i e d, régi bretagne-i tánc; s a l l a r e l l o, régi spanyol és olasz tánc; p a s s a m e z z o, régi olasz tánc; g a i l l a r d e, régi francia tánc; g a v o l l e, igen népszerű régi francia tánc; m u s e l l e, a gavotte-hoz tartozó fran-

cia tánc; b o u r r é e, népszerű régi francia tánc; menuet, közismert régi francia tánc; g i g u e, gyors régi tánc; r i g a u d o n és t a m b o u r i n, két provence-i régi tánc; b o I e r o, spanyol tánc; t a r a n t e l l o, nápolyi tánc; s e g u i d i l l a, régi spanyol tánc; polonaise, a lengyelek nemzeti tánca; ecossaise, régi skót tánc; polka és f u r i a n t, cseh táncok; g a I o p, gyors tánc; m a z u r k a, lengyel tánc; keringő, a legismertebb, nemzetközivé emelkedett német tánc. Egyéb formák: dal szöveg nélkül, kifejezésteljes, dalformában írt előadási mű; nocturno, berceuse, gondoliera, canzonetta, albumblatt, különböző hangulatokat kifejező, dalformában írt rövidebb művek; scherzo, dalformában írt humoros, gúnyos, groteszk, gyors mű; humoreszk, kevésbé gyors és tompább élű, gúnyos műfaj; capriccio, szélsőyes, szélsőséges hangulatokat kifejező mű; románcé, dalszerű, érzelmes témájú mű, ballada, előírt vagy képzelt költői tartalmat ecsetelő zenei forma; elégia, mély és szomorú érzéseket kifejező műfaj; legenda, világi vagy egyházi alakról köl-

tött monda zenei kifejezése; é t u d e, bravúros, technikai készséget követelő szellemes előadási mű; prelúdium, eredetileg előjátékot jelent, de neve a költői tartalmú, gondolatteljes előadási műnek is; k á n o n és fuga, dalformában írt ellenpontozott (kontrapunktikus) és többszólamú (polifon) műfaj; i n v e n c i ó, legtöbbször polifon (többszólamú), pregnáns témájú, dalformában írt mű; t o c c a t a, határozott, éles témájú, nagy technikát követő előadási mű; v a r i á c i ó, valamely — dalformában írt — gondolatnak különböző változatokban való bemutatása; s z v i t, különböző hangulatú tételek, eredetileg különböző táncok sorrendje; r o n d ó, oly tétel, melyben egy fő- és egy vagy több melléktéma (gondolat) kerül bemutatásra, úgyhogy a főtéma többször, leggyakrabban minden melléktéma után visszatér; s z o n á t a, jelenti a tragédia beosztásához hasonló tagolódású szonátatételt, melyben az első rész az expozíció, azaz a témák bemutatása, a második rész a kidolgozás, melyben a témák zenei feldolgozása kerülnek és a harmadik rész a reexpozió, melyben a témák az eredeti, vagy kevésbé

megváltoztatott sorrendben térnek vissza. A szonáta második jelentése: többtételes forma, melyben különböző hangulatú részek, tételek követik egymást. Például: I. tétel gyors; II. tétel lassú; III. tétel pergő, szellemes, humoros; IV. tétel nyugodt, kissé gyors és ötletes témákból készült.

Ezek a formák bő kifejezésben lehetőséget nyújtanak a zeneszerzőnek és a művet előadó művésznek. Az érzelmi és hangulat-skála minden foka és árnyalata helyet talál a formák valamelyikében. E művészi és kifejezésben gazdagság eredménye az a tény, hogy az egy-hangszerre írt zeneművek száma a legnagyobb. Főleg a zongora-irodalom igen nagy.

A fent említett zenei formák nemcsak az egy-hangszerre írt irodalomban fordulnak elő, hanem más hangszer-együttesben is. Ezekről — adott helyen — bővebben megemlékezünk.





együttes légkörébe is. Mikép az énekegyüttesek is a hangok szépségének és elbűvölő varázsának fokozottabb élvezése és átélése céljából létesültek, éppúgy a hangszeregyütteseknek is ez a lélektani alapja. Minden kornak a maga hangszerei voltak a legtökéletesebbek. Az azonos és különböző hangszerek együtthangzásának bubájára korán ráeszmélt a lélek. És a fáradhatatlan emberi találékonyság újabb és újabb hangszínek elővarázsolásán gondolkodott, aminek eredménye a gazdag változatú és minden hangmagasságot magábafoglaló különféle hangszercsalád lett. A fúvós-, ütős-, penge-tős- és később a vonós- és billentyűshangszerek egy-egy családján belül az emberi fül számára alkalmas teljes hangskálát megtaláljuk. A fafúvók így haladnak: ksfúvola, fúvola, oboa, angolkürt, klarinét, basszus-klarinét, fagót és kontrafagót. A fa- és fémanyagból készülő szaxofon-család szoprán-, alt-, tenor-, bariton- és basszus-szaxofonból áll. A rézfúvók tagjai: trombita, piszton, puzón (alt, tenor, basszus, kontrabasszus), tuba. (Wagner-tubák [tenor és basszus], basszus, kontrabasszustuba). A kürt ma már

csak egy típusban készül. A pengetős hangszerek közül a hárfa az egyetlen, amely a teljes hangrendszer felöleli. Kisebb terjedelműek a gitár, lant, mandolin, citera, banjo és az ukulele. Az ütőhangszerek családja így halad: kisdob, nagydob, üstdob, gong, tamtam, réztányér, harangjáték, cseleszta, xilofon, triangulum, kasztanyéta, behangolt fémcsövek (rezonátorok). A vonósok sorrendje ez: hegedű, brácsa, cselló, nagybőgő és a régi, csellószerű gamba. Billentyűsek a zongora, orgona, harmónium és a modern harmonika. Kalapáccsal ütött hangszer a cimbalom.

Ezekből a hangszer-családokból a következő kamaraegyüttesek alakultak: vonóskettes (duó), vonóshármas (trió), vonósnégyes (kvartett), ötös (kvintett), hatos (sextett), heptes (septett), nyolcas (oktett) és a vonóskilences (nonett). Zongora hegedűvel vagy brácsával vagy csellóval. Zongorahármas = zongora + 2 hegedű, vagy hegedű és brácsa vagy hegedű és cselló vagy brácsa és cselló. Zongoranégyes = zongora + hegedű + brácsa 4- cselló; vagy zongora + 2 hegedű + brácsa vagy cselló. Zongora-



ötös = zongora + 2 hegedű + brácsa + cselló; vagy zongora + hegedű + brácsa + cselló + nagybőgő. Zongorahatos = zongora + 2 hegedű + brácsa + 2 cselló; vagy 1 cselló és 1 nagybőgő. Lehetnek együttesek a fúvóshangszerek legkülönbözőbb összeállításából, fúvós- és vonóshangszerekből, zongorával vagy anélkül, hárfával, orgonával és minden más keverésben. Az összeállítás egyetlen művészi követelménye az, hogy az egymás mellé állított hangszerek hangszínben, erőben és önállóságban egymással arányban álljanak.

A kamarazeneművek általában a szonáták formai berendezettségét mutatják. Tehát több, különböző hangulatú tétel követi egymást szonáta-, dal- és rondóformában. Ha több táncszerű tétel vagy ha a szonátánál lazább összeköttetésű tételek követik egymást, akkor a művet szvitnek nevezzük. A három vonóshangszerre írt kamaraműnek általában trió-szerenád a neve. Előfordul, hogy a „kamaramű” valamely képzelt vagy adott költői, festői, vagy más programot fejez ki zeneileg. (Például: Schönberg „Verklarte Nacht” című vonós-szextettje.) Az olyan ösz-

zeállítású kamaraművet, amely tíznél több szóló-játékost igényel, kamarazenekarnak, vagy kamara-szimfóniának nevezzük.

A kamarazene a muzsika legfinomabb, intim-hatású, a legkisebb részletekig kidolgozott ötvösművészete. Mozart, Beethoven egy-egy vonósnégyesében a gondolatok, harmóniák, érzések és a kidolgozási technika oly hatalmas gazdagságát találjuk, amilyen művészi készséget sok más zeneszerző „grandiózusának” minősített szimfóniájában vagy operájában sem lelünk fel. A kamarazene egyszerű, világos, áttekinthető és nemes kidolgozást követelő stílusát csak a minden mesterséges komplikáltságtól, túlzott hatáskereséstől és állandó zenekarszerű gondolkodástól mentes zeneszerző találja el. Ezért olyan kevés az i g a z i kamaramű.

A mai élet mind bonyolultabb zűrzavarából jobb helyre nem is menekülhetünk némi megenyhülésért és megtisztulásért, mint a kamarazene kristálytisza élvezetforrásához.



A nagyzenekar összetétele különböző lehet. Így: 2 vagy 3 fuvola, 2 vagy 3 oboa, 2 vagy 3 klarinét, 2 vagy 3 fagót, 4, 6, vagy 8 kürt, 2 vagy 3 trombita, 2 vagy 3 puzón és 1 tuba, ütőhangszerek, 1 vagy 2 hárfa és a nagy vonóskar (46—64—68 játékos). Vagy: 1 kisfuvola (pikoló), 2 fuvola, 2 oboa, 1 angolkürt, 2 klarinét, 1 basszusklarinét, 2 fagót és 1 kontrafagot, 4—6—8 kürt, 3—4 trombita, 3—4 puzon és 1 tuba, bővített ütőhangszer-együttes, 1—2 hárfa és a vonóskar.

Az óriászenekar (mammut-orkeszter) beosztásáról és szerepéről külön fejezetben emlékezünk meg.

A fúvószenekar összeállítása a fa- és fémhangszerek széles kiterjedésű családjából történik. A fúvószenekarokban a már felsorolt fúvós-hangszereken kívül még a következők szerepelnek: a magasfekvésű piztón, a középfekvésű szárnykürt (Flügelhorn) és az ú. n. szaxkürt (Sax Adolf hangszerfeltaláló neve után, mikép a szaxophonok is), a mélyfekvésű eufónium, helikon és bombardon (Tuba-szerű hangszerek).

A szimfonikuszenekar összetétele egé-

szén Beethovenig kizenekar-jellegű volt. Beethoven egy-egy szimfóniájában már bővítette a zenekart. Így a IX-ik szimfóniát már nagyzenekarra hangszerelte. A múlt század szimfonikusai a nagyzenekar változó összetételét alkalmazták. Ez a „gyakorlati szimfonikus-zenekar” mindmáig alig változott. Csak Mahler és egynehány modern zeneszerző alkalmazott szimfóniában óriás-zenekart. A századvégi és a legújabb törekvések inkább a kizenekar változó összetételét hangsúlyozzák.

A szviteket kis- és nagyzenekarra írják. A szimfonikus költemények zenekarát általában a nagy-, ritkán az óriás-zenekar határain belül válogatják meg a zeneszerzők.

A zongora-, hegedű-, cselló-, orgona- és más versenyművek kísérő vagy szimfonikusán kísérő zenekarát kis- vagy nagyzenekarra hangszerelik.

Az operák, táncjátékok és pantomimek zenekarai ritkán a kis-, általában a nagy- és az óriás-zenekar kereteit mutatják.

A mise, rekviem, oratórium, passió és kantáta zenekara is általában a kis- és a nagyzenekar határán belül terjeszkedik.

A zenekar hangszerei a színkeverés végtelen lehetőségeit biztosítják. A klasszikus zeneszerzők csak ritkán éltek a zenekar hangfestő elemeivel. De a romantikus- és modern-zeneszerzők zenekara, főleg Berlioz, Liszt, Wagner, Muszorgszki, Debussy, Strauss, Mahler, Csajkovszki és a ma alkotó komponisták orkesztere már minden hangfestő elemet, színkeverést és hangszínbeli kifejezőeszközt igénybe vesz. A zeneszerző belső hallása, miképp a festő és szobrász belső látása, minden elképzelt, átélt és utánzásra méltó lelki és természeti impressziót a művészet és a művészi kifejezés szolgálatába kényszerít. A zenekari hallás, azaz a színes-hallás belső víziói a partitúra (vezérkönyv) vonalrendszerein rögzítődnek le. A zeneszerző magasrendű zenei megsejtései gyors iramban vetítődnek a sorokra és a hallás, elképzelés és színárnyalás ezer apró, finom megrezdülését jegyzi le a rohanó toll. A belső-hallás a természet egyik legnagyobb adománya. Nem minden zeneszerzőnek adott ily rendkívüli tehetség. Igen sok nagy zeneszerzőnek nem volt „színes”-hallása. Ezek a komponisták azért jól és szabatosan

hangszereltek, de nem színesen, vagyis az élő és felhasználható s a zeneszerző egyéni világán át megnyilatkoztatható gazdagabb zenekari színezés hiányzott műveikből. Valamint a sok gyakorlati, ú. n. rutinnal rendelkező hangszelőlő is csak a gyakran használt zenei közhelyeket tudja. Még a legnagyobbak között is csak kevésnek volt és van olyan rendkívülien színes hallása, mint amilyen Wagnernek, Lisztnek, Debussynek, Strauss Richárdnak és Bartóknak adatott.

A zeneszerző által papírra vetett gondolatokat és hangszíneket a karmesternek kell életrekelteni. Igazán művészi karmester csak az lehet, akinek belső-hallása, képzelőereje, stílus- és formaérzéke, fegyelmezettsége és kifejezőképessége az előadandó művek zeneszerzőinek lelki és szellemi világával egy magasságban áll. Mivel Bach, Mozart, Beethoven stb. szellemével egyenrangú földi halandó ritkán akad, ezért oly kevés a partitúrákat tökéletesen visszaadó művész-karmesterek száma!

A kis- és nagyzenekarra írt műfajokkal külön-külön fejezetben foglalkozunk. A műfajok fejlődését követve, megemlékezünk a zenekarok szerepéről is.





vélték zenekaraikat. Bár a berliozi példa ragadós volt, mégis mindenki kerülte az ily művészi botlást. A hirtelen meginduló fejlődés végén, mielőtt az összefoglaló lángelme ismét megjelenik, Mahler és Strauss Richárd követelik utoljára a „mammut-orkeszter”, ha nem is oly túlzott igényekkel, mint a múlt század elején Berlioz.

Wagner óriás-zenekara eleinte 90, később 106 tagból állt, amit a színpadi zene játékosaival együtt 120-ra is felnövelt. Liszt 87—90 játékost, Muszorgszky, Debussy is csak 80—90 tagból álló zenekart követelt. Mahler egy-egy szimfóniájában 110—120, Strauss az operáiban és a szimfonikus-költeményei közül főleg az „Alpensinfonie”-ban 110—130 játékost követelt.

Amíg Wagner, Liszt, Muszorgszki, Debussy és más, mértéktartó zeneszerző az óriás-zenekar minden hangszerét kellő zenei és hangzásbeli gazdaságossággal kezelte, addig Mahler és Strauss — valamint a sok epigon, akiknek hosszú sorát fel se említhetjük, — nagyon gyakran feleslegesen növelték zenekarukat. Az előre kiírt partitúra-oldal rengeteg hangszerét csak úgy tudták foglalkoztatni,

hogy minden szólamot több hangszercsoporttal szólaltattak meg, amit zenésnyelven „Jellesleges erősítésnek” nevezünk. Úgy Mahler, mint Strauss művei mérsékelt zenekarral is jól hangzanának, csak kevésbé erősen és zsúfoltan tolazkodnának a hanghullámok a megdöbbenő hallgató felé.

Az óriás-zenekar — mint már említettük, — a XIX-ik század sokrétű szellemi megmozdulásainak, művészi forradalmainak és „izmus”-beli túltengésének mértéktelen eredménye. Mahler és Strauss, majd a XX-ik század vezetői: Stravinszki, Ravel, Respighi és Bartók, műveik legtöbbször az óriás-zenekar lehetőségeire építették. Mahler a „Das Lied von der Erde” című művében, Strauss az „Ariadné Naxos szigetén” című operájában igazolja, hogy a kisebb zenekarral is mesterien tud bánni. Stravinszki, Ravel, Respighi és Bartók pedig céltudatosan mérséklék zenekarukat és gyakran alkalmazzák a kis- és kevésbé nagyzenekar hangszerbeosztását.

Amíg Stravinszki, Ravel és Respighi tökéletesen le nem szűrődött zsenije úgy stílusban, mint kivitelben és hangszerelésben még minden szélsőséget érint, addig Bartók kiala-

kult, kiforrt és példátlanul határozott lángelméje már csak egy irányban keresi a végső egyéni megoldásokat. A lélek lázongó, kapkodó, mindenért rajongó és gyorsan tüzetfogó periódusa után csak kevés művész szabadul fel minden múltbeli felesleg és konvenció alól. A ma élő zeneszerzők közül csak Bartók került ki megtisztulva a „Sturm und Drang” lázongó periódusából. Mikép stílusában, egyéni hangjában, dallam-, harmónia-, ellenpont- és formavilágában elérte az egyedülálló, érintetlen és végleg bartóki attitűdöt, éppúgy hangszerelésében és zenekarában is végső kialakultsághoz ért. Bartók zenekarában csak annyi hangszert találunk, amennyit a mű megkövetel, összefoglaló művészi ereje megszüntette a nagy- és óriás-zenekar öncélúságát, mert elismert alkotói gazdaságosságával a mű belső erőihez és kifejezőt kereső hangzásaihoz mérten írja elő zenekara nagyságát. Mint minden művészi megnyilatkozásában, úgy hangszerelésében is kerül minden ismert mintát, elfogadott szokványt és megkövesedett tradíciót. Mikép Palestrina az „a cappella”-stílusban, Bach az ellenpont művészetében, Mozart a homofon-stílusban,

Beethoven a szonáta fejlődésében, Schubert a dalköltészetben, Wagner az opera-stílusában, Debussy az impresszionizmusban és Strauss a naturalizmusban, éppúgy Bartók a modern zenében és az óriás-zenekar stílusában az összefoglaló lángelmét képviseli.

A kis-, nagy- és óriás-zenekar fogalmát a mű belső tartalmához mérten „szükséges nagyságú zenekar” fogalma váltotta fel.





tészetnek és a zenének közös formai alapja van.

A szonátaforma kialakulását így rekonstruálhatjuk: az egyszerű dal terjedelme a szöveg lírai vagy drámai tartalma szerint növekedett. A hívatásos előadók és virtuóz hangszerjátékosok hatásos részekkel bővítették a dal gondolatát; az egyéni bővítés egy-egy magas hangon, drámai csúcsponton, vagy virtuóz-fogáson érte el tetőfokát s ez után az egyszerű gondolat tért vissza. Az elért hatást valamely ellenkező hangulatú gondolattal próbálták fokozni s ebből keletkezett a trió. A trió és a dal alaphangulata és tempója lehetőleg ellentétben áll egymással. Ha a lezajlott dal gyors és drámai, akkor a trió nyugodt és lírai és fordítva. A trió után ismét a dal tér vissza eredeti vagy kevésbé megváltoztatott alakban. Ez a hármas tagoltság: dal — trió — visszatérő dal, az ú. n. triós-dalforma. Ha az előadó a visszatért dal után még egynéhány ütemre terjedő zenei „zárószó”-t is alkalmazott, akkor már minden formai lehetőséget és szabadságot kihasznált. Ezt a kis függeléket kodának nevezzük.

A mindnagyszerűbb előadók a hatás fo-

kozása érdekében azt is megtették, hogy a pergő, szenvedélyes vagy szeszélyes dal előtt lassú, vontatott, drámai, vagy elbeszélő hangulatú előjátékot énekeltek vagy játszottak. Az így előkészített dal rendkívüli hatást váltott ki.

A fejlődés útját követve, látjuk, hogy az előadott dal után minden átmenet nélkül egy másik gondolatot adott elő ugyanaz, egy másik előadó, vagy a kórus. Majd ismét az első gondolat következett. Utána újabb, második mellékgondolat, majd ismét a főgondolat hangzott el. A két előadó vagy az előadó és a kórus között lezajlott e zenei párbeszéd, feleletés, a zenei körtánchoz, a rondóhoz vezetett. A fő- és mellékgondolatok alaphangulata lehetőleg ellentétes volt. A további fejlődés következő fokán a fő- és mellékgondolatok úgy kapcsolódtak egymáshoz, hogy a két gondolat között áthidaló-, összekötő-gondolattöredéket alkalmaztak. Ugyanúgy alkalmazták a visszavezető-gondolattöredéket a visszatérő főgondolat előtt is.

A triós-dalforma és rondóforma készítette elő a magasabbrendű szonátaformát is. A XVII-ik században alkalmazott szonátaformák

még csak egy-két kiépített gondolatot, azaz csak egy fő-, vagy egy fő- és egy mellék-témát tartalmaznak. A gondolat továbbfejlesztése még kezdetleges, de a fejlődés annál gyorsabb. A XVIII-ik századbeli Mozart-szonátákban már egészen fejlett témakidolgozást és formai építkezést találunk. Az e század végén és a XIX-ik század elején alkotó Beethoven pedig már a legtökéletesebb szonátaformában komponál.

A szonátaforma, mint a dalforma felnagyított mása, három részből áll. Az első részben a fő-, mellék- és zárótémák hangzanak el. A második részben a gondolatok továbbfejlesztését, kidolgozását, a témák erő- és vonalbeli végső emelkedését találjuk. A harmadik részben ismét a fő-, mellék- és zárógondolatok eredeti, vagy megváltoztatott sorrendjét kapjuk. A dráma tagoltságát (a hős és a mellékalakok bemutatása, a végső küzdelemig fejlődő bonyodalom és a költői igazságszolgáltatás) teljesen fedő szonátaforma három részét: expozíciónak, kidolgozási résznek és reexpozíciónak nevezzük. A szonátaforma a zeneköltészet legnagyobb építkezési formája,



melynek egyetemes összefoglaló költője Beethoven volt.

A szonáta másik értelmi jelentése az a többszóteles műfaj, amelyben a zeneköltő teljes érzelem-, hangulat- és gondolatvilága, valamint technikai, formai és kifejezésben tudása érvényesülhet. A tételek változó alaphangulata, tempója és formája olyan széles építkezési keret, amelybe a legnagyobb zeneköltői megnyilatkozások is beleférnek.

A szonáta szó eredeti értelme annyi, mint hangszeren előadott zenemű. A régi „canzon da sonar”-elnevezés még hangszeren előadott dalt jelentett. Az elnevezés lassan „sonata”-szóra rövidült. Sokáig kétféle szonátát és pedig egyházi- (sonata da chiesa) és kamaraszonátát (sonata da camera) különböztetnek meg. Az egyházi szonáta többszólamú és ellenpontozott. A kamaraszonáta egyszerűbb, homofonabb, monodisztikusabb. (Egy szólam kiemelkedik, a többi kíséri.) Az egyházi szonátában a „canzone”-szerű ellenpontozott, a kamaraszonátában a tánc-szerű tételek uralkodnak. Majd közeledés áll be. Az egyházi szonáta tételei egyszerűbbek, homofonabbak, a kamaraszonáta tételei pedig ke-

vésbé táncszerűek lesznek. A sokféle hatás alatt fejlődő szonáta eleinte két, később három tételből áll. A gyors-lassú-gyors, vagy gyors-lassú és táncszerű tételekhez később a negyedik — gyors — tétel járul. Majd a táncszerű-tételt a szellemes, pergő és vidám, gyakran gúnyos scherzo váltja fel. A Haydn—Mozart—Beethoven-stílus és a XIX-ik század mestereinek szonátái általában az: Allegro—Andante vagy Adagio—Scherzo—Allegro-beosztást mutatják. Itt-ott változást találunk úgy, hogy gyászindulót, románcot, menüettet, második andante-tételt, két-triós-tételt, variációs-tételt, stb. illeszt be a zeneszerző. Az első tétel szonáta-, a második tétel szonáta-, dal-, vagy rondó; a harmadik triós-dalformában és a negyedik szonáta vagy rondóformában készül. Változtatások itt is mutatkoznak.

A XIX-ik század mesterei bővítik, szűkítik a formákat, szabadabb, lazább anyaggal dolgoznak. Chopin anyaga lágy és formái szélesek. Liszt nagyvonalú, folyamatos és sűríti a tételek anyagát. Schumann szélsőséges. Hol túlméretez, hol pedig ötvösmunkát végez. Brahms tiszteli a beethoveni formát, de azt nyugtalanabb és komplikáltabb zenei anyag-



Mozart



gal tölti meg. A modernek csak azért fogadják el a szonáta formai beosztását, mert újabbat még nem találtak. Pedig egészen más anyagot szorítanak a kényszerűtségből tisztelt, de meglazított formába ...

A szonáta-irodalom legnagyobb költője Beethoven. Zongora- és zongora-hegedűszonátái úgy költői tartalomban, mint formai építkezésben — egyelőre — felülmúlhatatlannak. A gondolatok kerekése, fejlődése és kibontakozása, egymásközi küzdelme és az ebből keletkező érzelmi feszültség, a hangulatok végtelen gazdagsága és az építkezési technika tökéletessége teszik Beethoven szonátáit egyedülállókká. Beethoven egyetemes lángelméje az egész emberiség érzelmi világát ismerte és műveiben az emberi lélek minden közvetlen és közvetett érzéshullámát kifejezésre juttatta. Ezért váltak Beethoven szonátái az emberiség közkincsévé!

A szonátával rokon szimfóniáról más fejezetben emlékezünk meg.





így szonátának, sonata-nak, canzone-nak, ouverture-nek, vagy praeludium-nak nevezik. Majd a szvit végére variációs-tételt írnak, mint a chaconne, passacaglia, stb. A kialakult sorrend ez: Allemande, Courante, Sarabande, Gigue, amihez gyakran a: Gavotte, Passepied, Menüetté, Bourrée, Rigaudon, Air, Double közül egy vagy több járult. Az Allemande elé a már említett Ouverture (v. praeludium, v. szonata) is kerülhet. (A régi táncokról az „egy-hangszerre írt zene” c. fejezetben már megemlékeztünk.)

A stilizált táncokból készült szvitek mellett a XVII-ik században uralkodó „opera-suite”-eket is felemlítjük, amelyek az akkori divatos operák népszerű részeiből készültek.

A XVII-ik század végén és a XVIII-ik század elején már olyan zenekari szviteket is találunk, amelyekből minden tánc-szerű elem hiányzik és a tételek a szonátához hasonló tartalmat mutatnak. Ezek a szvitek képezik a XIX-ik század szvitjének alapját, melyben a tételek könnyed hangulatú, lazább szerkezetű, egyszerűbb tematikájú beállítású és szerénységű, hasonló szórakoztató jellegű és nagyvonalúságot mutat.

A XIX-ik század végén és a századunkban írt szvittek kétfélék. Az egyik típus stilizált táncokból vagy tánc-szerű és egyszerű, kisebbmértű tételekből áll. (Debussy, Dohnányi, Bartók, Reger, Respighi, Stravinszki, stb.) A másik típus operák, ballettek, zenés színpadi művek önálló, vagy kiszakított részeiből összeválogatott sorozat. (Bartók, Kodály, Dohnányi, Ravel, Respighi, Stravinszki, Zádor, Strauss R. stb.)

A legújabb törekvések olyan szvittípus kialakításán fáradoznak, amely a lazább-szerkezetű szvit és a szigorú művészi eszközököt követelő szimfónia között foglalna helyet. Egynéhány sikerült kísérlet (Dohnányi fíis-moll, Bartók E-dur szvitje) példát mutatott a fiatal zeneszerző-gárdának erre a kialakuló szvit-típusra is.







gésére legalkalmasabb együttes „jóhangzás”, „symphonia”, az évmilliós fejlődés útján Beethoven szimfóniáiban nyert — ezidő szerint — végső alakot.

A szimfónia késői és lassú fejlődésében olasz-, német- és francia mesterek egyengetik a kibontakozás útját, míg végre a manheimi S t a m i t z reform-kezdeményezésein át Haydn és Mozart végzik a szimfónián az utolsó művészi simításokat. A teljes formai, tartalmi és építkezési befejezőfolyamatot Beethoven egyetemes lángelméje végzi el.

A szimfónia tételeibe a zeneköltő lelki világának minden érzelmi megnyilatkozása belefér. A szimfónia különböző hangulatú és formájú tételeiben az invenció és a mester-ségbeli tudás minden más formai építkezésnél világosabban jut kifejezésre. A kialakult tételrend: Allegro — Andante, vagy Adagio, — Scherzo vagy stilizált-tánc, mint Menüetté, Valse, — Allegro vagy Presto, — minden formát felölel. Az első tétel általában szonáta; a második szonáta-, rondó- vagy dalformában; a harmadik tétel triós-dalformában és a negyedik szonáta- vagy rondófor-









got. A negyedik tétel általában gyorspergésű, élénk és dallamos gondolatokból épül. Ha a tétel rondóformát mutat, akkor a főtéma gyakran visszatér, nem ritkán változtatott alakban is.

A most adott váz csak általános formai és tartalmi keret, amelytől eltérni minden zeneszerzőnek egyéni szabadsága. Mégis legtöbbször híven ragaszkodtak a klasszikus mintához.

A szimfóniák zenekara változó. Haydn, Mozart kis-, Beethoven nagyzenekart kíván. A romantikusok általában Beethoven szimfóniáinak zenekari beosztását írják elő, néha több puzóval és hárfával bővítve. Brahms szigorúan beethoveni zenekart kíván. Bruckner és Mahler egészen egyéni beosztást írnak elő. Csajkovszki és a századvégi zeneszerzők általában a nagyzenekar — már elfogadott — beosztását követelik.

A szimfónia az a b s z o I u t-z e n e csoportjába tartozik azért, mert a zeneköltő a szimfóniában csak zenei elemekkel fejezi ki gazdag lelkivilágának minden érzését és gondolatát. A szimfónia még akkor is abszolút-zene, ha a zeneköltő abban a természet

jelenségeinek, szépségeinek és változó hangulatainak reá gyakorolt hatását fejez ki zenei képekben. (Beethoven VI. szimf.)

De ha a zeneköltő valamely költői, prózai, elbeszélő, vagy drámai gondolatmenetet követ és fejez ki zeneileg, akkor azt programzene-nek, szimfonikus formában pedig program-szimfóniának vagy szimfonikus költemény-nek nevezzük.

A szimfónia a legmagasabbrendű kifejezési forma. A tételek változatos formájában, a zenekar végtelen szín- és kifejezés-skáláját olyan megfoghatatlan látomások, érzések, gondolatok, költői álmok elevenednek meg, hogy ebben az érzéstengerben csak megtisztulni és a legtökéletesebb magasságokba felemelkedni lehet...

A következő sorokban Beethoven IX-Ik szimfóniájának rövid formai, tematikai és beosztási vázlatát adjuk.

I. tétel. Allegro ma non troppo un poco maestoso. (Nem nagyon gyorsan és kissé méltóságteljesen.)

Az üres kvinttel induló bevezető-gondolat sejtelmes homálya mindvilágosabbá válik, míg végre belép a jól előkészített és erőtel-



jes főtéma. A d-mollban elhangzott főtéma után újra a bevezetés sejtelmes hangjait halljuk, majd mesteri előkészítés után ismét a főtéma tér vissza, de most b-dúrban. Ez az újszerű és erőteljes témabeállítás rendkívüli hatást vált ki. A zenekar különböző hangszer-csoportjaiból kisebb közbevetett mellékgondolat hangzik fel, majd a motivikus mellék-téma üde hangzása vált ki némi megnyugvást, de csak rövid időre. Erős fokozással újabb átmeneti motívumhoz érkezünk, amit a teljes zenekar intonál. Ez a jellegzetes motívum a kidolgozási részben komoly szerephez jut. A zenekar most kissé lecsendesül és a zárótéma halkán kezdődő intonálása után komoly erőnövekedéssel siettetni Beethoven az expozíció befejezését. Ebben a befejező-részben még két kisebb zárógondolat hangzik el, amelyeknek sokszólamú (polifon) játékaival, majd a visszatérő — erőteljes — átmeneti motívum „igen erősen”(ff) jelzett beállításával b-dúrban zárul az expozíció.

A kidolgozási rész a sejtelmes bevezető-gondolattal kezdődik. Utána a fő- és mellék-téma, az átmeneti motívum és a zárótémák mesteri polifóniája következik. A témák és

azok motívumainak fokozódó küzdelme a teljes főtéma visszatérésével ér véget. A reexpozíció (visszatérő expozíció) kezdete teljesen egybeolvad a kidolgozó rész végével és így a két rész között határozott választvonalat nem húzhatunk. A visszatérő mellék- és zárótémák után következő kódában előbb a főtéma kerül feldolgozásra, majd merész átmeneteken — modulációk — át, rövid megnyugvást jelentő ütemek váltják fel a hangok küzdelmét. Végül a főtéma erőteljes — ff — beállításával fejeződik be a monumentális első tétel.

II. tétel. *Molto vivace.* (Nagyon élénken.) A főtéma jellegzetes vonala és ritmusa fugató-építkezésben mutatkozik be, ami annyit jelent, hogy a gondolat több szólamban jelentkezik gyors egymásutánban. A továbbszótt és erősen kiszélesített főtéma után belépő melléktéma alatt tovább is a főtéma ritmusa pattog, s ezáltal az egész első rész egységesen hangzik. A főtéma kidolgozását és a visszatérő melléktémát „Trió” (középrész) követi, melynek nyugodt és dallamos hangja igen szelíden hat, az előzőleg lezajlott ritmus-orgia után. Nagyobb átvezetőrész

és egy kisebb közbeiktatott gondolat után ismét a tétel első része következik. A tétel végén felcsendülő kódéban a trió témájának rövidített alakját halljuk. Egy ütem teljes csend után három ütemre terjedő határozott záradék fejezi be a tételt.

III. tétel. Adagio molto e cantabile. (Nagyon lassan és énekszerűen.)

Beethoven lelkének legelrejtettebb érzései és vágyakozásai szólnak meg e tétel zenei gondolataiban. Mély és meleg érzelmhullámok, szemérmesen eltitkolt gondolatok lenyűgöző dallamai és harmóniái emelkednek fel a zenekarból. A nemes és egyszerű főtéma után következő, kissé élénkebb melléktéma változatos ritmusa esdeklésszerűen hat. Gazdagon díszített — ellenpontozott — rész után ismét a fő témát halljuk, majd a melléktéma elváltoztatott — variált — képe jelenik meg. Rövid ritmikus gondolat és a főtéma első motívumának elhangzása után a melléktéma újabb változata következik, majd a kóda szépen épített, kerek záradéka fejezi be a gyönyörű, harmonikus tételt.

IV. tétel. (Beosztása változó.)

A tétel, méreteiben és tagoltságában

egészen újszerű, meglepő forma. Schiller „Ah die Freude” című ódája szolgáltatja az alapanyagot. A kezdő motívum csupa erő. Mint egy felkiáltás az egész emberiséghez, úgy hangzik. Utána válasz-szerű éneket — recitativot — hallunk, majd az előző tétel motívumai csendülnek fel. Ez mind csak előkészítés, ami után a tétel főtemája lép be. A téma fejlődik és ellenponttal gazdagodik. A folyton duzzadó lávaszerű hanghőmpölygést egy közbevetett kis gondolat állítja meg, ami után a tétel kezdőmotívumának erőteljes (ff) beállítását halljuk. Az óda feldolgozása itt kezdődik. A baritonszólo nemesen csengő, férfias dallama után a vegyeskar és a magánénekesek együttese következik. A főtéma zseniális változatai felett hangzó énekszólalmok komoly feladat elé állítják az énekeseket.

A főtéma újabb variációja „Alla Marcia” tempóban következik. Ez az induló rettenetes erőket szabadít föl. Az indulóba a tenor-ária és a férfikar éneke kapcsolódik be. Rövid ideig halk (p) hangokat hallunk, ami után energikusan lép be a teljes kar, amelynek szólamait a zenekar ellenpontja egészíti ki.

A tétel következő (Andante maestoso = méltóságteljes lassúsággal) részét új gondolat nyitja meg. Korálszerű, egységes hangon intonál a férfikar, majd a teljeskar vezeti a gondolatot tovább. Fenséges pompa árad a zene- és énekkarból. Rövid megállás után „Allegro energico” (erőteljes gyorsasággal) tempó következik. A főtéma ritmikus elváltozásban hallható, az énekkar pedig fugátót (a gondolat minden szólamban gyors egymásutánban lép be) énekel. A változatos hangulatú és dinamikájú részt újabb változás („Allegro, ma non tanto” = nem nagyon gyorsan) követi. Ebben a részben a szólóegyüttes, majd az énekkar intonálja Schiller magasztos és gyönyörű verseit. A befejező „Prestissimo”- (a lehető leggyorsabban) részben az öröm és boldogság himnuszát halljuk, ami négy ütem „Maestoso” (méltóságteljesen) után a főtéma újabb változatába torkollik. Ez a végső „Prestissimo” nemcsak a tételnek, hanem a IX-ik szimfóniának is méltó finise. Beethoven minden elfojtott örömét és ember szeretetét hangokká alakította át és ez ujjongásában hitet tett a zene mindent kifejezni tudó ereje és örök élete mellett!









Beethoven IX-ik szimfóniájából merített kezdeményező erőt Berlioz bátor és céltudatos „modern” eszközökkel gazdagította. Ezen az úton halad Liszt is, aki a „Dante” és a „Faust” szimfóniájában még jobban kitágítja a „program-szimfónia” kereteit. Mahler program-szimfóniái már a századvégi óriás-zenekaron érvényesítik a költő vegyes — impresszionista, expresszionista és naturalista — kifejezőeszközeit.

A folyamatos egységbe szorított szimfonikus-programzenét *szimfonikus-költeménynek* nevezzük. Az adott program zenei kifejezése csak zenei eszközökkel, a zenekaron át történik. A költői, eseményben, vagy jelenségben program zenei kifejezése kétféleképpen történhet. Az egyik kivétel szerint az adott programot híven követő zeneszerző magát a történést fejezi ki zeneileg. A másik mód szerint a zeneszerző azt fejezi ki, amit lelkéből az esemény, történet, jelenség, stb. zeneileg kiváltott. A szimfonikus-költemény igazi művészi megoldása az utóbbi módon történik.

Berlioz, Liszt, Debussy, Strauss, stb., stb. szimfonikus-költeményei a költői tartalmat a

legpregnásabb formában, világos és kifejező motívumokkal, a lírai és drámai, valamint a zenekari színhatások állandóan bővülő gazdag fegyvertárával elevenítik meg zeneileg. Az érzékeny lélekre gyakorolt minden hatás hangokká alakul át és a zeneszerző egyéni megnyilatkozási módján kivetített lelki hullámzások kisebb-nagyobb képeiből keletkezik a szimfonikus-költemény zenei képsorozata. Liszt, Debussy és Strauss idevágó művei csodálatos érzékenységről és kifejezésben gazdagságról tesznek tanúságot.

A Wagner által érvényesített „összművészt” eszközei közül a szimfonikus-költemény területére a költészet, festészet és a zene művészi eszközei kerültek át. A motivikus gondolkodás vezérelve is vezetőhelyre jutott. A zene lírai és drámai nyelve, a zenekar színkeverési lehetősége és a formák kerete erősen bővült, új eszközökkel és változatokkal gazdagodott. Az impresszionista művészi irány sok lágy anyaggal, puha tónussal, sejtelmes, árnyékszerű, könnyen változó elemmel; az expresszionista irány kemény faragású eszközökkel, reális, világos és élő elemmel; a naturalista művészi irány pedig a szél-

sőséges, természetes, hol gyermekien gyöngő, hol meg vad hangokkal, nyers és válogatás nélküli öselemekkel gazdagította a zene kifejezőeszközeit. A zenekarokból sohasem hallott színhatások, hangkáprázatok, dantei fantázia-gazdagság, ideális és reális, ösztönös és tudatos képzetek, lelki és testi kívánságoknak, érzelmi és érzéki bujaságoknak addig el sem képzelt zenei átvitele hullámzott a hallgató felé. Az így meggyarapodott zenei nyelv erősen felfrissítette a már túlságosan elpuhult, beteges romantikával átítatott dallam-, harmónia- és hangszínanyagot. Berlioz, Wagner, Liszt, Debussy, Strauss, Mahler és a többi eredeti tehetséggel megáldott zeneszerző művészi alkotásai a zene minden más műfajára is döntő hatással voltak. Az egy-hangszeres-, a kamarazene-, a koncert-, kórus- és operairodalom is irányt változtatott és a múlt század derekán megindult „modern-zene” is ebből a termékeny talajból nőtt ki.

A szimfonikus-költemények formái, a rondó- vagy a szonátaforma keretei között épülnek, vagy szabad, a szövegbeli program által megadott kisebb-nagyobb képek soro-

zatos egymásutánjából összerakott formát mutatnak. Legtöbb szimfonikus-költemény a rondó- vagy a szonátaforma keretein belül épül, de a szigorú határvonalak és formai korlátozottságok merész és egyéni felszabadítása mellett. A szélsőséges határokat Liszt és Mahler művei jelzik. Liszt formatisztelő és keretet tartó, Mahler féktelen és széles, elmosódó formákba gyúri eklektikus zenei anyagát.

Az alábbi néhány sorban Liszt két közismert szimfonikus-költeményének költői tartalmát adjuk. (A cezúrák az önálló részek határait jelzik.)

„Ce qu'on entend sur la montagne”. Hugó Victor költeménye zeneileg így tagozódik: a természet nyugodt, harmonikus békéjét az ember örök kétkedése, hitetlensége és békétlensége zavarja meg. // A küzdő ember harcába, küzdelmeibe, állandóan beléfonódik az örök kérdés: és mindez miért? // Már-már kétségbeesik a hős, amikor a hit felcsendülő hangja minden kétséget eloszlat, a lélek kavargó hullámaint elcsitítja és a kétkedő ember lelkierejét visszaadja. Tehát hinni és remélni kell!

„Les Préludes”. Lamartine költeményét Liszt így tagolja: az élet csak a halál előjátéka. //Az élet tartalma a harc és a szerelem. // De a legigazabb lelket is kétségek gyötrik, belső viharok tépik szét és e küzdelmek a legszentebb oltárokat is felégetik. //A küzdelmet már nem bíró hős a falu csendjébe menekül. // Már-már megnyugszik, amikor felébred benne a harc, a küzdenivágyás, az új izgalmakat követelő örök-ember ösztöne.// A visszanyert életerőtől duzzadó ember ismét küzd, szeret és győzelmét a halál felett végtelennek érzi, amikor felcsendül az örök mementó: a halál motívuma. // Az ember csak ember és földi élete véges. // De a dicsőséges halál végtelen ...





pal) a zenekarral (ripleno, tutti). A XVIII-ik század „concerto grosso”-ja ebből a koncertfajtából fejlődik ki. (Torelli, Vivaldi, Bach, Handel „concerto grosso”-i.) Az első szólókoncerteket — még a csellószerű gambára — Torelli, Albinoni, Jacchini írták. Hegedűre Vivaldi, zongorára Bach írta az első szólóhangszer-zenekari versenyművet. A szonátaforma mind tökéletesebb kialakulása eredményezte a Haydn—Mozart-, később a Beethoven-versenyműveket.

A versenyművek legáttekinthetőbb és legnépszerűbb összeállítása a szólóhangszer és zenekar versengése. A „concerto grosso”-k és a több szólóhangszerre és zenekarra írt versenyművek összeállítása (Bach több-zongorára vagy hegedűre és zenekarra írt versenyművei, Mozart, Beethoven, Brahms két-három szólóhangszerre és zenekarra írt koncertjei, mint a híres „Tripelkoncert”) a nagyközönséget kevésbé kötik le, mint a szólókoncertek. Főleg Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt, Brahms, Csajkovszki, Saint-Saëns, Goldmark, Dohnányi versenyművei váltak közismertté.

A versenyművek formai beosztása általában a szonáták tételeihez hasonló. Az első tétel gyors és szonátaformájú, a második lassú és szonáta-, rondó- vagy triós dalformájú és a harmadik tétel ismét gyors és szonáta- vagy rondóformában készül. Scherzo és stilizált-tánc, mint Menüetté, Valse, stb. csak kevés koncertben található. A tételek szigorú lezárását már Beethoven, majd Weber és Schumann is kerülte, azaz a tételeket átvezetőrésszel hidalták át. Liszt pedig folyamatos egymásutánban állítja be a versenymű 3—4 tételét. Ez a „modern”-ebb forma egységesebbé, hangulataiban összefüggőbbé és lendületesebbé teszi a művet, ami úgy az előadóművészeknek, mint a hallgatóságnak megkönnyítést jelent.

A versenyművek szólóhangszer-szólama az előadóművész minden zenei és technikai felkészültségét igénybe veszi. A tételek különböző hangulatát átélő és kifejező művész játékában nemcsak az érzelmi gazdagság, értelmi és stílusbeli biztonság, technikai csíszoltság és a hangszeren való feltétlen uralkodás művészi közvetítőeszközeinek kell megnyilvánulnia, hanem az ú. n. „muzikális”-



azaz egyetemes zenei alapnak is. A művész tökéletes tudásához nemcsak a saját szólómának, hanem a zenekar valamennyi szólómának kívülről való határozott tudása is szükséges. Tudnia és éreznie kell a hangszere és a zenekar közötti egyensúlyt, az egyes hangszerek szín- és erőbeli gazdagságát és így azt is, hogy a zenekar különböző szólóhangszereihez és hangszercsoportjaihoz, valamint a kisebb-nagyobb teljes zenekarhoz viszonyítva, milyen szín- és erőbeli minőséget és mennyiséget vegyen igénybe saját hangszereiből. A vérbeli muzsikus „osztatlan sikere” ezekből a művészi erényekből származik.

A zongorából a billentés ezer módjával életrekellett hang, hangzat, futam, trilla, stb.; a vonóhangszerekből a vonóvezetés és vonónyomás kifinomult mozdulataival elővarázsolt dallam, akkord, üveghang, stb.; az egy játékos által kezelt óriás-organából megszóltatott emberi és zenekari hangszínek tökéletes utánzata; a hárfából a pengetés kényes és változatos módján előcsalt légies hangzások mind-mind az előadóművész lelkében megszületett érzeteknek és képzeteknek zenei kivetítődései. Az előadóművésznek, aki

szólóhangszerével, a zenekar jellegzetes hangszereivel és a hangszerekből elővárázsolható hangszínek tündöklő káprázatával versenyezni akar, a vezérkönyv minden sorát-hangját a vezénylő karmesternél is jobban kell ismernie. A már említett „egyensúlyban-tartás” fontossága minden más művészi értéknél előbbrevaló, mert egy-egy aránytalan dinamikával képzett hang, hangzás, a legművésztlenebb lelki gixer.

A következő sorokban Beethoven hegedűversenyének második tételét elemezzük. Hivatkozunk a szólóhangszer és a zenekar közötti egyensúlytartás kényes helyeire és mindarra, amit az előadóművésznek szem előtt kell tartania.

A gyönyörű gondolattal kezdődő lassútétel első tíz ütemét a hangfogóval tompított vonósok játsszák. A belépő kürtök hangjai között a szólóhegedű édes (dolce) dallama emelkedik a magasba. A gondolatot a klarinét lágy hangja folytatja, a kürtök és a vonósok támogatásával. A hegedű az előző motívumot ismétli, majd még feljebb emelkedik és légiesen trillázik a zenekar kitartott akkordja felett. A hegedűművésznek már eddig

is több ténnyel kellett számolnia. Így: a kürtök nemes és szerény hangjával, amihez csak lágyan és könnyedén szabad hozzácsatlakozni. A klarinéttal megerősödő kürtök felett ismételt motívumot valamivel határozottabban és tömörebben kell intonálni. A kitartott akkord felett hangzó trillát a lehető leghalkabban, majd erősödve és visszahalkulva kell játszani. A trilla utáni kiegészítőhangokat és befejező — kitartott — hangot nagyon megnyugtató érzéssel kell kifejezni.

A klarinéton és vonósokon folytatott téma felett szóló hegedűszólamot a kis együtteshez viszonyítva, egészen légiesen és mérsékeltten erősödve kell játszani. A téma befejezéséig általában lefelé haladó klarinét szólam felett a hegedű is lefelé halad, mégis érzékelteni kell, hogy ez még nem a végleges záradék, hanem, csak pillanatnyi megállás, ami után a téma teljes egészében visszatér. A fagót dallamos, de szürke hangszínű téma-vezetése felett emelkedő hegedűszólamot most már tömörebben és kissé élénkebben kell játszani. A téma zárata felé gyönyörű aprózásban csillogó és mégis bánatos hegedűszólamot előbb lankadó, majd erőteljesen

emelkedő színárnyalással kell előadni. A belépő teljes-zenekar (tutti) erőteljes hangon megismétli a témát, aminek befejező akkordjai között a szólóhegedű lassan emelkedő és visszaeső futamai a második témát készítik elő. Az egész halkán intonáló vonós-zenekar felett lágyan zengő szólóhegedű mély és le-tompított belső küzdelmet fejez ki, aminek elhaló hangjai közben a zenekar pizzicato — pengetett — játékkal játssza a főtémát. A tíz ütemre terjedő főtéma-visszatérést a szólóhegedű folyamatos, dallamban és ritmusban tökéletesen kiegészítő melódiája gazdagítja, tehát a művész játéka itt a zenekar szólamai-val egyenértékű és csak hangszíneben emelkedhet a zenekar fölé.

A vonósok kitartott hangjait a kürtök pregnáns ritmusa színezi. A hegedűszólam kissé bágyadt dallamát csak változatos ritmusa élénkíti. Ismét a második témát halljuk, amit a klarinétok és fagótok lágy akkordjai támasztanak alá. A visszatért második gondolatot most egyszerűbben és kevésbé színesen kell előadni, mert a klarinétok és fagótok színkeveréke sokkal józanabb, prózaibb, mint az első beállításnál hangzó vonósoké

volt. A befejező ütemek azonos harmóniáit ismét a kürtök pregnáns ritmusa élénkíti, amihez a hegedű tömörebben kezdődő, majd végleg elhalkuló dallama és ritmusa járul. A hegedű kapaszkodásai alatt a szordinált kürtök a főtéma kezdő hangjait hozzák vissza, amire a vonósok a lehető leghalkabban felelnek. Az utoljára felemelkedő hegedűszólamot légies finomsággal és a zenekar hegedűihez jól viszonyított színárnyalattal kell játszani. A zenekar erőteljes akkordjai után a szólóhegedű szabad játéka, az ú. n. kadenecia, majd minden megszakítás nélkül a III-ik tétel, a rondó következik.





lett művészi munkák, hogy azokat bátran nevezhetjük az opera-stílus alapanyagának.

A XV-ik század második felében megindult zenei megújulás vezetői, névszerint Bárdi és Corsi firenzei nemesek és Rinuccini, Galilei, Peri, Caccini, Mei, Strozzi és más irodalmi, zenei és tudós férfiak azt tűzték ki céljokül, hogy a költészet és zene értelmi és kifejezésben egyensúlya érdekében minden komplikáltsággal szakítva, megteremtik az egyszerű monódiát. A görög mintát szemelőtt tartó reformátorok a többszólamú (polifon) és bonyolult kifejezésmód helyett az egyszólamú és hangszerrel vagy hangszerekkel kísért éneket (homofon), a „stilo recitativo”-t követelték.

A lelkes együttes korszerű parancsait tettek követték. 1594-ben, a Corsi-palotában már be is mutatták Rinuccini (szöveg) és Peri (zene) „Dafné” című operáját. A siker hatásának eredménye Peri második operája, az „Euridice” volt. Ezt a szöveget Caccini is megzenésítette. Az új stílus hódítóereje az oratóriumot és az egész egyházi zenét is irányváltoztatásra kényszerítette.

Az énekbeszéd (recitativo) és a dalla-









Wagner



mos ének (arioso) drámai erejét és hangzásbeli szépségét Monteverdi (1567—1643) fejleszti tovább. Operáiban, főleg az „Orfeo”-ban, egészséges drámai fordulatoságot, észszerű menetet és fokozást és a helyzetek költői megoldását találjuk. Harmóniai merészek és meglepőek és dinamikája a drámai helyzetet híven követi. Monteverdi operastílusa egészen a XIX-ik századig fennmarad. Formai szempontból azonban változik az opera.

Amíg az opera a főúri kastélyok válogatott és kevészámú vendégeinek zenei csemegéje volt, addig az igazi és életteljes fejlődés és a nyilvános bírálat lehetősége is szűk mederben haladt. De az 1637-ben megnyitott velencei San-Cassiano operaház már a nagyközönség előtt is kitérte kapuit és a költői szövegű, dallamos zenéjű, szép előadandó és gazdagon kiállított operák oly hatalmas tömeget mozgattak meg, hogy rövid időn belül csak Velencében közel tíz operaszínház nyílt meg.

A Firenzében, Velencében és Nápolyban működő operaházak mind nagyobb látogatottsága egyrészt befolyásolta az operák stí-

lusát, másrészt a művekben válogatni kívánó igazgatók sok zeneszerzőt foglalkoztattak, így alakult ki a három város önálló „iskolá”-ja. A velencei iskola vezetői Monteverdi, Cavalli és Cesti, a nápolyi iskoláé pedig Scarlattí, Pergolesi, Hasse, Leo, Zommeli, Porpora és Traetta voltak. A már elöbör említett firenzei iskolához Peri, Caccini és Cavalieri tartoztak.

Az olasz opera hatása rendkívül gyorsan megmutatkozott Európa zeneileg fejlett országaiban. A ballett-ének-próza keverékből álló francia „ballet de cour” folyománya lett az olasz befolyás alatt kialakult francia opera. A Parisba került olasz együttesek sikerének hatása alatt a francia Cambert komponálja az első párisi operát, a „Pomone”-t, amelynek szövegét Perrin írta. A bemutató 1671-ben volt.

A francia iskola igazi megalapítói azonban Lully és Rameau voltak, akikhez később Charpentier, Campra, Marais és Clérambault csatlakoztak.

A német opera vezetője Schütz, további mesterei Kusser, Keiser, Telemann, Mattheson, Theile és Strungk voltak.

Az angol opera egyetlen kimagasló egyé-

nisége Purcell volt. A később odakerült Händel is a Purcell által kivívott „nemzeti hanghoz alkalmazkodott.

Az operák szövegkönyveiben kevés kivétellel az antik mitológiát dolgozták fel. Ezek a komoly operák, „opera seria”-k, minden szépségük és tartalmasságuk mellett, hosszadalmasak és egyhangúak lettek volna, ha a felvonások közé könnyebb fajsúlyú, tréfás, parodisztikus, az élethez közelebb álló közjátékokat, „intermezzo”-kat nem illesztettek. Az örök találékonyság azt diktálta, hogy ezeket az — egymástól gyakran független — intermezzókat a komoly operától elválasztani és egyesíteni kell. így született meg a vígopera, az „opera buffa”.

A mindennapi élet komoly, vidám és tréfás helyzeteit színpadra emelő szövegírók librettói gyorsan hatottak. A zeneszerzők boldogan komponáltak, hiszen őket is fárasztotta a komoly opera állandóan patetikus és elvont hangja. A vígoperák üde, pergő, ritmikus és pajzán zenéjét mohón fogadta az egész művelt világ. Az első önálló és művészi opera buffát Pergolesi írta. A mű „La serva padrona” címen 1752-ben került bemutatásra.

Pergolesi második vígoperája a „Maestro di musica” volt. A további olasz zeneszerzők Piccini, Galuppi, Logroscino, Paisiello, Salieri és Cimarosa voltak.

A franciák közül Rousseau, Philidor, Duni, Monsigny és Grétry; a németek közül Hiiler emelkedik ki.

A fejlődés útja reformeszmékhez vezet. Az „opera seriá”-k szövegkönyvei sablonokba fulladtak. A zenében sem volt lényeges változás. Az énekesek hiúságát kielégíteni akaró zeneszerzők végtelen koloratúrájú áriákat, a ballet-kar foglalkoztatása érdekében pedig indokolatlanul beállított táncrészeket komponáltak. A hibákat jól látó Gluck (1714—1787) bátran nyúlt az opera seria már-már megkövesedett formáihoz és drámailag, zeneileg, színpadilag és színésziileg megreformálta a német operát. Műveiben (Alceste, Orfeusz, Iphigenia, stb.) egyszerűbb szerkezetet, mérsékeltebb pátoszt, őszintébb melódiát és németebb hangot adott s az operák hiú elemeit, mint a túlzott koloratúra, felesleges táncok, stb. puritán eszközökkel pótolta.

A másik nagy reformátor Mozart volt.

Egyedülálló tehetsége ösztönösen megérezte a kor és a fejlődés követelményeit. Vigoperái és ú. n. félkomoly — semiseria — operái az opera buffa-stílus csúcspontját jelentik. Művei közül a Don Jüan, Varázsfuvola, Szöktetés a szerályból, Figaró házassága, Cosi fan tutte, stb. a legszelebb népszerűségig jutottak. Mozart mindenben megnyilvánuló egyszerűsége, érzékeny és jellegzetes dallama, világos harmóniai, színes és gazdaságos hangszerelése és páratlan összefogóereje annál is tökéletesebben érvényesülő kifejezőeszközök, mivel azokkal az operák személyeit legegyénibb vonásaikban jellemezte.

Beethoven egyetlen operáját, a „Fidelio”-t, mély drámai hang, klasszikus tisztaság, kerek forma és a nemesen egyszerű dallamvonal jellemzi. A műhöz Beethoven négy nyitányt írt, melyek közül a „III. Leonóra-nyitány” címen ismert a legnagyobb. A mű egész drámai tartalmát, feszültségét és megoldását a legigazibb beethoveni eszközökkel sűrítette a nyitány szűk formájába.

A XIX-ik század „izmus”-okkal teli, forrongó és tehetségekkel gazdag levegőjében még a századfordulóval átkerült zeneszerzők



is megváltoztak. A szépdallam (bel cento) hívei közül az olasz Rossini, Bellini, Donizetti, Spontini művei, a már fejlettebb eszközökkel és drámaibb hanggal dolgozó mesterek közül Ponchielli, Giordano és Boito művei emelkednek ki. A francia opera és az ú. n. „nagy opera” stílusában Halévy, Meyerbeer, Gounod, Thomas, a vígopera stílusában pedig Boieldieu, Auber, Herold, Adam és Offenbach dolgoztak. A németek közül Weber, Marschner, Spohr, Lortzing és sok más zeneszerző alkottak komoly- és víg operákat.

A század két kimagasló operakomponistája Verdi és Wagner volt. Verdi operái az egész művelt világ közkincsévé váltak. Verdi erőteljes és feltétlen eredeti génusza nemcsak az olasz nép zenei gondolkodásmódját, hanem a nyugateurópai zenei műveltséget és építőtechnikét is kifejezésre juttatta és így egyesítette alkotásaiban. Az eleinte még egyszerű kivitel mind fejlettebbé emelkedik, míg végül a wagneri zenei eszközök is bekerülnek Verdi gazdag kifejezésben fegyvertárába. Verdi drámai ereje elsősorban minden kifejezni tudó dallamában él. Ezek a dallamok a leghalkabb lírától az orkánszerű

vad viharig, a csipkelődő gúnytól a legkomorabb tragédiáig minden szín- és erőárványlatot híven és drámaian fejeznek ki és érzékeltetnek s csodálatos hajlékonyságukkal és fveió vonalukkal elbűvölik a hallgatót. Az áriák kerekése és egészséges üdesége, az együttesek szín- és harmóniagazdagsága, a kórusok erőteljesen tömör hangzása és a zenekar világos és egyszerű kezelésmódja — ezek teremtik meg Verdi egyéni és hódító zsenijének zenei világát. Az utolsó három mű: Aida, Otelló és a Falstaff, a verdii fejlődés csúcspontját jelzi. A „Falstaff” leegyszerűsödött és tökéletesen tiszta hangja már már Mozart világába emelkedik. A „Falstaff” megalkotásakor Verdi már 80 éves volt s a műből mégis fiatalos lendület, rugalmas és pajzán gondolkodás, egészséges filozófia és világos derű árad. Verdi művészetének e végső kiegyensúlyozottsága a mester tökéletes felszabadultságát és a földi realitásoktól való teljes elszakadását igazolja.

Wagner műveiben századának minden törekvését leszúrten és plasztikus tisztasággal, a wagneri eszmék egyéni gazdagságával párosulva találjuk meg. Az „összművé-

szet” — azaz a szobrászat, festészet, építészet, költészet, zene, tánc és színészet közösségéből fakadó magasrendű művészi harmónia — erős talajára épített operában lassan-lassan minden tradícióval szakít és megteremti a „beszélő ének” és a motívikus-építkezés közös stílusát. A zenekar önállósága, a motívumok jellegzetessége, az énekszólamok egyszerűsége és drámai indokoltsága s a művek költői-zenei egyensúlya, — ezekben az értékekben van Wagner művészetének eredetisége és egyedülálló színpadi kiválósága. A „Mesterdalnokok”-ban és a „Nibelung-gyűrű”-ben (Rajnakincse, Walkűrök, Siegfried, Istenek alkonya) a germán zenei és irodalmi gondolkodás leghűbb tükörképét adta. A „Trisztán és Izolda”-ban a motívikus építkezés és az eszményi énekbeszéd csúcspontjáiig jutott. Műveinek érzelmi és értelmi gazdagsága, melódia-, harmónia-, ellenpont- és hangszínvilága, a motívumok szövésének, életének és kifejezőerejének egyedülálló művészi felhasználása, ezek a rendkívüli és egyéni tulajdonságok teremtették meg a mindmáig változatlan értékű és erejű Wagner-kultuszt.

A wagneri hatások alatt alkotó mesterek közül a német Cornelius, Götz, Humperdinck, Pfitzner, D'Albert; a magyar Mihalovich, Poldini, Ábrányi, Schmidt, a francia D'Indy, Franck és az olasz Respighi (egyes műveivel) említendő meg.

A múlt század egyes művészi irányait sorra ejtve: a verizmus (az igazság, a való élet művészi kifejezéseit hangsúlyozó irány) képviselői az olasz Mascagni, Leoncavallo, Giordano és Puccini; a francia Bizet, Delibes, Charpentier, Bruneau; a nemzeties szellemet (nacionalista irányt) a francia Saint-Saëns, Massenet, az orosz Borodin, Csajkovszki, Rimszki-Korszakov, a spanyol Fallá, a cseh Smetana, Janacek, Förster, a lengyel Szymanovszki, a magyar Erkel, Mosonyi, Doppler, Ábrányi, Szabados, Rékai stb. képviselték.

A modern zene legkiemelkedőbb egyéniségei: a francia Berlioz, Debussy, Ravel, Ducas; az orosz Muszorgszki, Prokofiev, Stravinszki; a német Strauss Richárd, Busoni, Schönberg, Hindemith, Schillings, Schrecker, Berg, Kfenek; az olasz Alfano, Pizzetti, Respighi, Zandonai, Malipiero; a svájci Honegger; az angol Wallace, Holst, Elgar és a

magyar Hubay, Dohnányi, Bartók, Kodály, Weiner, Siklós, Zádor, Kosa, stb.

Az opera fejlődésének legerősebb szellemi pillérei: Monteverdi, Lully, Mozart, Verdi, Wagner, Debussy, Strauss és Bartók. Berlioz, Rossini, Muszorgszki és Puccini egy-egy típust képviselnek. A többiek alkotásai az előbbieket által képviselt valamelyik irány szellemében készültek.

Az opera formai építkezése kétféle lehet és pedig: zárt számokból és fináléból álló felvonások egymásutánja; vagy végigkomponált, azaz az önálló részeket és a motívumok fejlődését a zeneszerző egybeszövi. A zárt számokból épített operák száma igen nagy. Wagnerig és újabban ismét a zárt számokból álló operákat látjuk. Wagner, Debussy, az utolsó műveiben Verdi, Strauss, Stravinszki, Bartók, a legtöbb századvégi és modern-zeneszerző a végigkomponált építkezési módot választotta. A zárt számokból álló operák egyes számai több alkalmat adnak az énekművészeknek tudásuk és virtuóz-készségük bemutatására, valamint a nagyközönség általában könnyebben tekinti át az önálló egységekre tagolt operákat. De

drámai és építkezési szempontból a végigkomponált opera-típus a magasabbrendű és művészebb. Egyrészt azért, mert a drámai cselekmény folyamatosan halad, másrészt a zenei anyag egységesebb, jobban feldolgozható, drámai ereje lüktetőbb, feszültebb és az énekesek játéka és énekbeli kifejezőereje, minden egyéni hiúságtól mentesen csak a drámai hűség minél tökéletesebb művészi kivitelét szolgálja. A zárt számokból épített felvonásokban minden szám önálló, drámailag befejezett, tehát valamennyi szám feszítőereje a legmagasabb fokig és izgalomig, azaz az énekhang legfelső, vagy legalsó határáig halad. A végigkomponált felvonásokban pedig csak a drámailag indokolt helyzeteket lehet túlfeszíteni, kidomborítani, aminek következtében sem az énekes, sem a zenekar a mű rovására nem virtuózkodhat, a felvonás nem zenei hegylancok egymást túlhaladó magaslatából, hanem egységes, csak egykét, hatalmasan az égnek meredő, tündöklő csúccsal végighúzódo hegytömbből áll.

A zárt számokból álló operák legnagyobb mesterei: Mozart, Verdi és a szélső

vígopera-stílusban Rossini; a végigkomponált operáké: Wagner, Debussy, Puccini és Strauss Richárd. A két típus között lévő, — hol zárt számokból, hol nagy, folyamatos egységekből épített operák legkiválóbb zeneszerzői: Bizet, Mascagni, Leoncavallo, Muszorgszki, D'Albert, Goldmark, Dohnányi és Respighi.

A zárt számokból álló és a végigkomponált operák közül a Don Jüan és a Mesterdalnokok egy-felvonását elemezzük.

A Don Jüan második felvonása minden bevezető-zene nélkül, Don Jüan és Leporelló duettjével kezdődik. A pergő, szellemes „szám” után a két szereplő zongorával kísért énekbeszéde — recitativo-ja következik. Ezt Donna Elvira, Don Jüan és Leporelló tercetje követi. Ez a „szám” ismét recitativoba torkollik. Most Don Jüan híres Szerenádja hangzik. A rövid számot újabb recitativo váltja fel. A következő kimagasló számot Don Jüan énekli. Ismét recitativo, majd Zerline áriája hangzik el. Változás után Leporelló és Donna Elvira recitativoját, majd a gyönyörűen felépített szextettet halljuk. (Donna Anna, Elvira, Zerline, Don Octavio,

Masetto és Leporelló.) A szélesméretű együttest rövid recitativo, majd Leporelló áriája váltja fel. Ismét a prózát zeneileg feloldó recitativo-rész, utána Octavio áriája, majd újabb recitativo és Leporelló—Zerline duettje következik. Az Összekötő énekbeszéd után Elvira hosszabb áriáját halljuk. Ismét változás. A temetőben az élcelődő Don Juan, a rettegő Leporelló és a szoboralakjában is félelmetes őrgróf merész recitativoját halljuk, ezután Leporelló és Don Juan duettje következik, amelybe beleszövődik az őrgróf hangja is. Újabb változás. A templom oltáránál Imádkozó Anna és Octavio recitativoját Anna szomorú kérése, majd az első részében lassú, a második részében gyorsabb rondó-ária követi (Donna Anna). Néhány ütemre terjedő recitativo után színpadi változás történik. Most Don Juan kastélyában vagyunk. Don Juan és Leporelló gyorspergésű duettjét színpadi zene színezi. A duett végén újabb színpadi zene kezdődik, amibe Don Juan és Leporelló énekszólama szövődik bele. A következő szám Elvira, Don Juan, Leporelló váltakozó összetételű együttese. Rövid, de annál drá-



maibb duett (Don Jüan—Leporelló) után az opera nyitányának anyagát halljuk, amit a megjelent őrgróf keményzengésű hangja, valamint Don Jüan és Leporelló hol hetyke, hol pedig kétségbeesett szavai gazdagítanak. Az őrgróf mind követelőbb és határozott parancsától fokról-fokra kétségbeesettebb Don Jüan tragikus énekszólama és Leporelló leplezetlen féelme telítik a mesterien felépített finálét, melynek utolsó ütemeiben a pokol lángnyelveivel körülvevett Don Jüan végső feljajdulásait halljuk. Az opera befejezését a legtöbb rendező a most vázolt finálé után kívánja, míg mások az eredeti, kevésbé drámai befejezéshez ragaszkodnak, ami Donna Elvira, Donna Anna, Zerline, Don Octavio, Masetto és Leporelló szextettjéből, Donna Anna és Don Octavio duettjéből és az Igen gyors befejező-szextettből áll.

Amint látjuk, a második felvonás 12 önálló énekszából, a hatalmas fináléből és 13 recitativoból áll. A gyakran megakasztott cselekmény, az áriák és együttesek önálló szépsége, a recitativók meglágyított drámai feszültsége következtében a felvonások építési szerkezete is lazább. Az önálló számok-

ból álló opera-stílusnak hibáit csak Mozart és Verdi rendkívüli zsenialitása tudta áthidalni, míg mások műveiben gyakran érezzük a folyamatos egység és a művészi gazdaságosság hiányát.

A végigkomponált operák közül a „Mesterdalnokok” III-ik felvonását elemezzük. A motívumokból és a néhány önálló részből szőtt felvonást rövid, de tartalmas előjáték vezeti be, amelyben Wagner a fájdalom, a hit és a szeretet érzéseiből összetevődő sachsai belső küzdelmeket ecseteli. A felvonás elején Hans Sachsot bibliája fölé hajolva látjuk. Az elmélyedve olvasó mestert a jókedvűen belépő és önmagát mindenkép észrevétni akaró Dávid sem zavarja meg. Az önmagával beszélgető inas virágokkal teli kosarát Sachs végre mégis észreveszi és jóságos hangon kérdi: miért e virágok? A Dávid- és a János-napi motívumok finom játéka és az inas szavai adják értésünkre, hogy János-napja van. A mester az ünnepi verset kívánja hallani, amibe Dávid azonnal belefog, de belesül. Újrakezdi, sikerrel énekel és amikor a versben a „János” szóhoz ér, akkor tér észre: hiszen a mestere is János!

A Dávid-motívum ritmikus játéka felett éneklő inas mindent mesterének kínál, de az köszönettel elhárítja a bőséges ajándékot. Dávid elcikkázik, a motívum tréfás játéka lassan elül és Sachs lelki fájdalmának nyugodt, kifejező motívumát halljuk. Az egyedülmaradt, a világ dolgain elgondolkodó Sachs énekét előbb az előző motívum továbbfejlesztése, majd a Nürnberg-motívum játéka támasztja alá. A nyári est hangulatát és a János-nap örömeit kifejező motívum-játék után Walther versenydalának motívumát halljuk és a széles futam elhangzása közben belépő Walthert szeretettel üdvözli Sachs. Az álom-motívumból és Walther énekéből megtudjuk, hogy az ifjú dalnok gyönyörű álmot látott, s ezt azonnal elő is adja. A szép dalt Sachs mindjárt leírja és a fejlődő, alakuló, folyton teltebbé váló versenydal-motívum önálló egészévé fejlődik és mint ilyen, többször visszatér. Sachs kioktatja a dalnokot, hogy miképp vezesse tovább a dalt és felszólítja a versenyen való részvételre. A János-napi motívum boldog hangjaitól áradó zenekar szólamaiba Sachs fájdalom-motívuma is beleszövődik, amivel







Wagner a mesternek Éva iránti szeretetét és a leány kezéről való önkéntes lemondását fejezi ki. A motívum-játékhoz a gyűlölt Beckmesser-motívum csatlakozik. Az üresen maradt szobába belépő öreg, sánta, de kamaszosan cifraöltözötű Beckmesser még az éjszaka lármáját hallja, a verés utófájdalmait érzi és a pantomimikus jelenet gúnyos motívum-játéka alatt össze-vissza rohanó jegyző végre az íróasztal melletti székre rogy le. Az asztalra tévedt tekintete a Sachs által leírt álombeli költeményt, Walther mesterdalát pillantja meg. Kapkodva olvassa és a motívum-játékból is halljuk, hogy a gonosz Beckmesser most kátyúba kerül. A belépő Sachs elől Beckmesser az írást zsebébe rejti. A Beckmesser-motívum évődő és élesen gúnyos játékából megtudjuk, hogy Sachs átlát a zűrzavaros jegyző látogatásának rejtett szándékán, de mégis jóságosan fogadja. A jegyző tehetetlen dühének motívuma ezer arcot ölt és Sachs mosolyogva élvezi Beckmesser mesterkedését. Amikor a jegyző már azt is megtudja, hogy Sachs semmiképp sem versenyez, meggondolatlan gyanakodással húzza elő az eldugott verset. Sachs csodál-

kozik. A dal felszínre került motívuma hamar elakad. Sachs mindent tud és ráhagyja a jegyzőre, hogy a dalt ő írta. Hogy senki se mondhassa a jegyzőt tolvajnak, hát a verset neki adja és a szerzőségét is átengedi az együgyű és boldog jegyzőnek. Sachs tudja, hogy mit csinál. A motívumok mesteri játéka is megnyugtat bennünket és ami a szavakból még ki nem tűnik, azt a zene fejezi ki. Az elrohanó Beckmesser elhaló motívuma felett Sachs finom iróniáját halljuk és a továbbvezetett motívum-játékba előbb a János-napi, majd Éva megjelenésekor Sachs fájdalomának motívuma szövődik bele. Ebből a motívum-játékból az Éva-motívum gyöngéd szólamai fejlődnek ki és megkezdődik a Sachs és Éva közötti duett. Sachs jól tudja Éva jöttének igazi okát, amit kedvesen és naiv mosollyal leplez. Az izgalmát elrejteni nem tudó Éva belső küzdelmeit a zenekar adja tudunkra. A már ingerült leány éppen újabb kifogással áll Sachs elé, amikor a várva-várt lovag belép. Éva boldogságében felsikolt. A zenekar élesen zengi a természet örömeinek dallamát és Sachs kedvesen, öregesen énekel önmagának. Hiszen a most ki-



tört boldog érzést ő már előre megsejtette ... A szerelmi dalt újra eléneklő Walthert mohó vágyakozással nézi a szerelmes Éva. Boldogságában túlradó gyerekesseggel veti magát Sachs karjaiba, aki egy pillanatra maga is megtántorodik a nemvárt öleléstől. De hamar erőt vesz magán és atyai jósággal vezeti Évát a lovag kitárt karjaiba. A széles jókedvvel felcsendülő „Éva a Paradicsomban” kezdetű dal motívuma alatt ismét Sachs lelkének fájdalmát ecseteli a kihangzó lemondás-motívum, de most valamivel enyhébb a hang színe, mikép Sachs fájdalma is. Éva motívuma erőteljesen fejlődik, ezer színben ragyog. A fejlődést Éva közbevetett gondolata akasztja meg: miért nem nőszül a Mester? Hiszen ő boldogan hozzámenne ... Sachs jóságosan válaszol és Trisztán és Izolda bús történetére hivatkozik, miközben a Trisztán-motívum hangzik fel a tompán színezett zenekarból. Nem! ő nem akar Marké király sorsára jutni. Ő még idejében akarja boldognak látni a fiatalokat... És az elhaló Trisztán-motívum örvendező, kacagó muzsikába megy át, miközben a boldog Dávid és Magdaléna, a menyasszonya lép-

nek a szobába. Sachs a szerelmi éneket „megkereszteli”, majd Dávidot segéddé „üti” és a színesen zengő koráldallam előbb a mesterdalnok-, majd az álom-motívumba megy át. Így fejlődik ki a híres kvintett előjátéka, amiből a mennyei szépségű, mesteri polifóniájú, gazdag melódiájú együttes alakul ki. A Sachs, Éva, Walther, Magdaléna és Dávid énekegyüttese a motívum-építkezés csúcspontja. — Aztán a 3ános-napi motívum felhangzása jelzi az elkövetkezendő eseményeket és a motívumból fejlődő közjáték alatt változik a színpad képe is. Mire a függöny ismét felgördül, addigra a mesterdalnokok-motívuma is beleszövődik az előbbi motívum-játékba és a fejlődő zenei gondolat kibontakozásának egyik gyönyörű helyén a gazdagon feldíszített ünnepi tarta képe tárul elénk.

A Szent 3ános-napi ünnepség fénypontja a dalnokverseny. A győztes nyeri el Éva kezét is. Miután Sachs nem énekel, Beckmesser egyedül áll ki Éva kezéért. Walther szereplését még csak Sachs tudja.

A felvirágozott, zászlódíszben pompázó térségre sorban érkeznek a céhek. A cipé-

szek karát az „Éva a Paradicsomban” kezdetű dal motívumaiból szőtte Wagner. A komikus zenei közjáték után a pékek kórusát halljuk, amit a szabók kara azonnal követ. Amikor ez is elhangzik, újra a János-napi motívumból szőtt átvezetőrészt halljuk, amit az önálló tánc, a „régi német-tánc” követ. A nyugodt, dallamos, ellenpontozott és pompásan hangszerelt „Walzer”-t az egész ifjúság eltáncolja. A tánc utolsó ütemeiből a mesterdalnokok-motívuma lép elő és ezzel megkezdődik a mesterek díszes felvonulása. A nyitányban is felhasznált hatalmas „bevonulási zene”, a korális dallamú, Nürnberget és Sachst dícsőítő karének polifóniájába torkollik. A hosszan éltetett Sachs „szólásra” emelkedik és motívumának szélesen zengő dallama felett megkezdí nagy dícsőítő énekét a mesterekről, a mesterdalról és a művészet szépségéről. Az első felvonásban már hallott motívum-játék itt továbbszövődik és a mestereket dícsérő hatalmas zenei kép a János-napi motívum dallamával gazdagodik, majd lassan visszafejlődik és ismét az előbbi motívum-játékot halljuk. Beckmesser groteszk motívuma kap-

csolódik az előbbiekhez, miközben a Jegyző a zöld dombra áll. Nehezen találja helyét, amit a zenekar kacagatóan fest alá. A mesterek is nevetnek, a zenekar a mesterek motívumát idézi és a lámpalázzal és készületlenséggel küzdő Beckmesser — a nép mindjobban kitörő kacagása s a Beckmesser-és mesterek-motívumának gúnyos szövéséből fakadó zseniális zenei kép hangzása közben — hangolni kezd. Lantján néhány akkordot, majd futamot penget és belekezd a Sachstól ellopott dal felismerhetetlenül elferdített, rossz előadásába. A zenekar gúnyos muzsikája mellett a mesterek kara, valamint a nép kacagni kezd és az izgága jegyző még zavarosabban folytatja a „mesterdal-t. A nevetést most már semmi sem bírja visszatartani és a megszégyenített jegyző toporzékolva rohan le a dombról. Az ellopott írást Sachs elé dobja s durván kiabálja, hogy ez a vers Sachsé és őt a mester tudatosan vitte ebbe a csúnya játékba. A meghökkent mesterek és az ámuló nép még a csodálkozás szavait éneklük, amikor Sachs feláll és kijelenti, hogy a jegyző tévedett, mert a dalt

nem ő, hanem az írta, aki minderre az egyetlen tanú és kéri, hogy az illetőt hallgassák meg. A szerelmi dal hangjaira belépő Walther rokonszenvvel fogadják. A mesterek csak most ismerik meg az „elbuktatott jelölt”-et, amit a zenekar az első felvonásbeli szerelmi dal motívumával jelez. Az álom-motívum elhangzása után Walther a dombra lép és elénekli a jegyző által elrontott dal gyönyörű eredetijét. A népet és a mestereket Walther végkép elbűvöli és a siker tetőfokán Sachs felteszi a kérdést, hogy tanuját jól választotta-e meg? Mindenki Sachstól érteti, a céhek motívuma erősen hangzik, jelezve, hogy egyöntetű az elismerés. Éva apja: Pogner a mesterek láncát akarja a dalnoknak átadni, amit Walther elhárít, ő nem akar azok közé kerülni, akik őt elutasították! Az általános meglepetésből ismét Sachs tér elsőnek észre és a mesterdalnokok-motívumának dicsőségteljes színpompája közben felemelkedik és hódító szavakkal, szárnyaló énekkel győzi meg a fiatal lovagot: becsüld és tiszteld a mesterdalnokot, miképp műveit is! A céhek-motívumának teljes pompában zengő akkordjait halljuk. Walther a láncot és

a babérkoszorút mégis elfogadja és a mes-terdalnokok motívumának utolsó felhangzása és a babérkoszorúval kitüntetett Sachs életetése közben fejeződik be Wagner örökértékű operája.

A motívumokkal való építkezés nemcsak művészi gazdaságosságot jelent, hanem egységes, folyamatos drámai haladást és világosabb jellemzési lehetőséget is biztosít. A zeneszerző szelleme szabadabban szárnyalhat, mert a jellegzetes 2—4—6—8 ütemes motívumot ép akkor emelheti a felszínre, amikor azt indokoltnak tartja. A motívumot egészében, töredékében, csupán ritmusában, elváltoztatva, meghosszabbítva, nagy formává kifejlesztve és még ezerféleképpen idézheti aszerint, amint azt a drámai helyzet megköveteli. A motivikus gondolkozásmód a hallgató figyelmét és követőképességét is erősen elősegíti, mert a jellegzetes motívumok felbukkanása a drámai helyzetet is megmagyarázza, hiszen a zene polifon nyelvének segítségével a legbonyolultabb — kétszeres és többszörös külső és lelki eseményeket is egyidejűleg képes kifejezni és megértetni. A gyakran visszatérő

motívumok Ismertté válnak, a hallgató emlékképei állandóan a felszínen maradnak és így csupán az egyes operák 20—30 motívumát kell a drámai cselekménnyel társítani. Bár az opera nem önálló zenei forma és szövege sem mindig világos és tökéletes értékű irodalmi alkotás, mégis megkülönböztetett zenei műfajjá vált. Ezt annak köszönheti, hogy a dráma és a zene egyesített és lehető egyensúlyban tartott művészi, tehát gyönyörködtető elemeit egyidejűleg nyújtja a színpadhoz oly rendkívüli tisztelettel és kitartással ragaszkodó emberiségnek. A színpad festett világa, a szó és a dallam, valamint a zenekar végtelen színpompája elkápráztatja a hallgatót, az örök-embert, aki a küzdelmes élet elől mindig boldogan menekül a színház tündöklő, élvezetet nyújtó költői világába...







kok, pantomimok és melodrámák (zenével kísért drámák) az egész udvari és a főúri életet átalakítják és közvetlenebbé teszik. A művekben szereplő, táncoló főúri társaság mind nagyszerűbb előadást nyújt, a zeneszerzők szívesen komponálnak és a kastélyok zárt falai között előadott táncjátékok szépségéről és fejlődéséről irigykedve vesz tudomást a polgárság. Az általános vágyakozást és kíváncsiságot a színházigazgatók elégítik ki. Az előadásra kerülő drámákba tánc-számokat, balletet illesztenek be (néha indokolatlanul vagy erőszakoltan). A polgári osztályból színpadra kerülő táncművészek és művésznők demokratizálják a nagyközönség előtt oly sokáig elzárt táncjátékot s ez a műfaj hatalmas fellendülését eredményezi.

A drámai művek táncbetétei és ballettjei az operák keretén belül is helyet kapnak. Az opera és a ballett szerves egésszé fejlődését Gluck (1714—1787) segíti elő, akinek opera-reformatori elveit és eredményeit szívesen fogadta és másolta az egész művelt Nyugat. A XIX-ik század opera-ballettjei (Carmen, Faust, Aida, Sába királynője, Zsidónő, Bánk bán, Hunyadi László, stb., stb.) a glucki

reformeszemből indulnak ki. Wagner is — ki nagy Gluck-tisztelő volt, — több operájában, így a Rienzibe, Tannhauserbe és a Parsifálba tánc-számokat, ballettet komponál.

A XIX-ik század önálló táncjátékai, pantomimjei három irányban fejlődnek. Az elsőbe azok a táncjátékok és ballettek tartoznak, amelyeknek zárt táncszámai valamilyen egyszerű szöveget, mesét követnek. Ezek a látványos ballettek (Coppélia, Silvia, Babatündér, stb.) a nemesebb szórakoztatás jegyében születtek. A második csoportba azok a művek tartoznak, amelyeknek szövege magasabbrendű, drámai bonyodalmat és feszültséget tartalmaz, amit a zeneszerző szélesebb alapon dolgozhat fel, komponálhat meg. Ezek a magas művészi igényeket kielégíteni kívánó művek a ballett és a pantomim egyesítését mutatják, amelyekben a tánc- és mozdulatművészek úgy a táncművészeti, mint a mimikus készségüket érvényesíthetik. (A kéz, Pierette fátyola, A tékozló fiú, József-legenda, Feuersnot, stb.) A harmadik csoportba tartozó pantomim — ballett — mimodráma egyesített típusa úgy szövegében, mint zenéjében a modern és kifejezetten drámai eszközökkel

épített egységes forma kialakultságát mutatja. A szöveggönyv drámai menete folyamatos, felvonásai, vagy jelenetei művészileg kidolgozottak és a drámai-lírai részeket kellő előkészítés előzi meg. A zene széles alapon nyugszik, önmagában is híven kifejező, építkezésében pedig folyamatos, kerek és a zárt részeket előkészítő- és továbbvezető részek kötik össze. Tehát a legmagasabbrendű művészi munkát képviselik. (Petruska, Egy katonáélete, A fából faragott királyfi, A háromszögletű kalap, Csodálatos mandarin, stb.)

A következő sorokban Bartók: „A fából faragott királyfi” című táncjátékát ismer-tetjük.

A játékot szélesméretű nyitány előzi meg, amelyben a szerző a Természet tisztaságát és a mű meseszerűségét ecseteli. Az első jelenetben a királykisasszony játékos mozdulatait látjuk, amit Bartók táncszerű, pajkos és erősen ritmikus zenével támaszt alá. Az elhangzott motívumokból fejlődik ki az első tánc, amit a királykisasszony táncol az erdőben. A zene világos dallamvonalát és határozott ritmusát merész akkordok kísé-

rik. A tánc egyszerűsége a királykisasszony önfeledtségét és tisztaságát fejezi ki. A parancsoló tündér széles és öntudatos mozdulatait a tánc folyamatos menetébe beleszöve jelzi a szerző. A pajkos és ritmikus muzsika egy éles és hosszan kitartott hangon elakad. A várából kilépő királyfi zavarja meg a királykisasszonyt és az erdő harmóniáját, amihez még a tündér szigorú parancsa is hozzájárul: a királykisasszony menjen a várába! De a királykisasszony ellenszegül. A zenekarból erőteljes és merész vonalak, akkordok törnek fel. A mozgás előbb kissé megnyugszik, aztán mind gyorsabb lesz, miközben a királykisasszony mégis áthalad a hídon és a vára felé siet. A fokozatosan megnyugvó zene egyszerű és világos dallamba megy át, ami az egykedvű királyfi nemtörődömségét fejezi ki. Az ismét fokozódó, de még egyszólamú zene mind szilajabbá válik, amivel a szerző a királyfi hirtelen szerelemre lobbanó vágyakozásait festi. Mert, amint a királykisasszonyt meglátta, nyomban szerelemre gyúlt az előbb még céltalanul lépkedő királyfi. A zene széles, érzékeny hangú melódiája a királyfi szerelméről számol be. A

vonószenekear mind ritmikusabbá váló menete a királyfi fájdalmas töprengését fejezi ki. A pillanatnyi tanácsstalanságot hosszabb zenei szünettel oldja meg Bartók. A királyfi hirtelen felugrik, a királykisasszony felé rohan, de a tündér bűvös mozdulataira az erdő megmozdul, majd táncba kezd. A királyfit visszatartó erdő sajátságos táncát egészen különös, eredeti és merész muzsikával fejezi ki a szerző. A lassan kezdődő, majd mind jobban fokozódó zene a vonószenekear szóla maiban lezajló fugató-játékból áll (a téma az egyes szólamokban egymásután belép) s ehhez a fafúvók és a trombiták erősen ritmizált motívuma csatlakozik. A halkán kezdődő zene folyton erősödik és súlyos harmóniákkal gazdagodik. A további fokozás alatt a királyfi küzdeni kezd az erdővel s szerencsésen át is jut rajta. Az erdő lassan lecsendesedik, táncá alábbhagy. A zene kifejezőereje a királyfi sorsa felé fordul és az ő nagy bánatát, szomorú fáradságát ecseteli. Az ellankadt királyfi újra erőre kap, a híd felé tart, de a tündér újabb bűvös mozdulataira a híd alatt elhúzódó patak felemelkedik, a hidat is magával emeli és így a kí-





rályfi hiába próbál a királykisasszony várába jutni. A zenekar széles és hangzatos futamokkal, erősen kiemelt, markáns dallamvonallal fejezi ki a patak táncszerű mozgását. Az elcsüggedt királyfi komoran szemléli a lassan elcsendesedő hullámokat, majd hirtelen elhatározással nekimegy a már-már megnyugvó pataknak. A hullámozás újból erőre kap, a zenekar színpompájából csodálatos futamok, bőzengésű akkordok és a már hallott markáns dallam erősített vonala és a fafúvók bőtarajú hullámozásai emelkednek ki. A küzdelem hiábavalóságát Bartók zseniális eszközökkel tolmácsolja. A hallgatót nemcsak magával ragadja, hanem mély együttérzésre is készíti a szégyenteljesen visszakullogó királyfi iránt. A megnyugvó muzsika mély bánatról beszél. Az elakadt dallam a királyfi újabb ötletkeresését fejezi ki. A hirtelen nekilendülő zenekar a királyfi most született elhatározásáról számol be: botjárakacsztja palástját. Pajzán ritmusok, éles pizzicátók (a vonóshangszerek pengetett játéka) bő trillák, változatos futamok és hangszínek fejezik ki a királyfi reménykedő játékát. A színes és gazdag zenekari játék csúcspont-



ján a királyfi magasra emeli palástját. Feszült várakozással figyeli a királykisasszony gyönyörű orcáját, de az hideg és közönyös marad. Az újabb kétségbeesés fájdalmából ismét hirtelen ötlet vezet ki a királyfit: a koronáját is ráteszi a paláستtal díszített botra. A zenekar ujjongva zeng, a királyfi remél, de hiába. A királykisasszony egykedvű és részvétlen marad. A muzsika néhány szenvedélyes hanggal tolmácsolja a végkép elkeseredett királyfi lelkiállapotát. Gyors, pergő ritmusú zene jelzi a királyfi újabb és utolsó ötletét: a haját levágja és a botra illeszti. A teljesen felöltöztetett botot magasra emeli és büszkén mutatja a várában ülő, gőgös királykisasszony felé. Pillanatnyi csend. A királykisasszony szeszélyes, csapongó jókedvvel rohan a báb felé. A gyorsuló muzsika híven fejezi ki a királykisasszony széles jókedvét. Amikor a királykisasszony a földbe szúrt bábhoz ér, a királyfi széttárt karokkal áll a büszke leány elé, aki erre undorodva menekül az erdő felé. A tündér életre kelti a fabábot. A pregnáns ritmussal kifejezett mozdulatokra figyelni kezd a királykisasszony, odafut és meg akarja ölelni a fabábot. A ki-

rályfi visszatartja. Küzdenek. Bartók ismét csodálatos színekkel és ritmusokkal fejezi ki a fokozódó küzdelem gyorsuló menetét. A királykisasszony győz és táncra perdül a fabábal. A most következő szélesméretű, gazdag metodikájú, változatos ritmusú és mesterien felépített tánc a mű leghatásosabb táncszáma. Bartók lángelméjének egyik legszebb megnyilatkozása. Ez az 1916-ban befejezett mű messze előre jelzi Bartók művészi fejlődésének útját. A királykisasszony kitáncol a fabábai és az egyedülmaradt királyfi kétségbeesve tekint a messzeségbe eltűnő keményszívű leány után. A zenekarból fájdalmas panaszkok, reménytelen érzések jajszava sóhajt fel. A királyfi végül lefekszik és elalszik. A tündér odamegy hozzá, álmában vigasztalja. A hangszerek érzékeny melódiát intonálnak, amit halk akkordok támasztanak alá. A tündér parancsára a Természet hódolattal vonul el az álmodó királyfi előtt. A zenekar lágy színekkel, mély akkordokkal és szélesvonalú melódiával fejezi ki a boldogtalan királyfi érzéseit, álmainak szépségét. A tündér virágkelyhekből aranyhaját, majd fényes aranykoronát varázsol elő és a királyfi fejére

illeszti. Palástot is elővarázsol valahonnan és az így felöltöztetett, újra tündöklő királyfit kézenfogva vezeti a magas dombra. A Természet, a fák, az erdő, a vizek és a virágok hódolattal üdvözlik a lassan ébredő királyfit. Ezt az apotheozist nyugodt, világos színekkel, széles vonalakkal és lágyan tömör harmóniákkal fejezi ki zeneileg Bartók. Az ismét diadalmas királyfi teljes fényességében ragyog, amikor a királykisasszony megjelenik a már megtépázott, kifecamított, kócos és szálnalmas külsejű fabákkal. A muzsika groteszk melódiája híven fejezi ki a fabáb szomorú külsejét és a királykisasszony kétségbeesett lelkiállapotát. De a gögös leány még ezt az elnyűtt fabábot is táncra kényszeríti. A nehezen mozduló, ügyetlen bábot dühösen nógatja, rángatja és a hiábavaló kísérletezés tán végül is undorodva löki el magától a tehetetlen fabábot. De ugyanakkor észreveszi a tündöklő, délceg királyfit. Kacér és magát kellettő mozdulatait tréfás és kissé gúnyos zene kíséri. A királykisasszony újabb táncba kezd, a zenekar ördögi kacajjal tombol. A királyfi azonban hűvös és elutasító tekintettel kíséri a kétségbeesett leány akará-

sait. Az elforduló és másfelé tekintő királyfi útnak indul. A királykisasszony utána iramodik, de a megelevenedett erdő visszatartja. A mű elején elhangzott „erdő tánca” visszatér, természetesen megváltoztatva, új színekkel gazdagítva. A királykisasszony küzdelme sikertelen marad. Szomorúan ballag az út felé, fájdalmát nem is palástolja. A zenekar széles tempója nagy belső küzdelmet árul el. A melodikus vonalat ritmikus és gúnyos motívum szakítja meg: a királykisasszony belebotlott a fabába. Haragosan félrerúgja. Majd bánatában ledobja koronáját, palástját, a haját tövig levágja és zokogva kuporodik a földre. Nagy az ő fájdalma. Tehetetlenül temeti arcát két kezébe és sűrű könnyei-vei öntözi a pázsitot. A hangok is mélységes fájdalommal fejezik ki a leány nagy szomorúságát. A királyfi lassan előjön és a leány felé tart. A zenekar élénkebbé válik, a dalamos muzsika a megbocsátó királyfi felébredt érzéseiről számol be. A királykisasszony első táncának visszatérő főmotívumát halljuk. A szégyenkező, kopasz és meggyötört királykisasszony elmúlt dicsőségére és céltalan gőgjére emlékezik vissza. A királyfi vigasz-

talja, magához ölelt, megcsókolja és mintegy ezt mondja: „nékem így is szép vagy!” A zenekarból a boldogság és a megelégedettség mindent betöltő harmóniája árad, a dallamvonal kiszélesedik, az akkordok lágyan zengik a szerelmes ifjak nagy örömének himnuszát. A velük örvendő Természet minden eleme ismét elfoglalja régi helyét, az örökrend helyreáll és a muzsika szélesen ívelő melódiában fejezi ki a királykisasszony és a királyfi „egyszer volt” boldogságát.





számai áriák, kórusok, recitativók, ének- és karegyüttesek, osztott kórusok és zenekari részek. A szövegkönyvek elbeszélő, lírai és drámai részekből állanak és a partitúrák egyes számai hol egyszerű, kíséretes homofon rajzúak, hol bonyolultan sokszólamú (polifon) imitációs, kanonikus vagy fúgaépítkezésű a számok-tételek kivitele. A XVII-ik és XVIII-ik század oratórium-szerzői nagyrészt a kor — mér máshol ismertetett — opera-, egyházi és világi zene alkotóiból kerültek ki. Egyesek nevét mégis újra feljegyezzük, mert alkotásaik túlnőnek a rengeteg komponista munkaátlagán. így: az olaszok közül Cavalleri, Anerio, Carissimi, Scarlatti; a németek közül a rendkívüli képességű Schütz, Weckmann, Joh. Chr. Bach, Förster, Mattheson, Telemann, Ph. E. Bach, Friedeman Bach és Leopold Mozart nevét említjük meg. A későbbi oratórium-stílus mesterei közül pedig az olasz Caldara, Conti, Bononcini, Porsile, Leo, Pergolese, Porpora, Dommelli, Majo és Galuppi; a német Fux, Reutter, Hasse és Naumann érdemelnek megemléítést

Új erőt, színt és áradó bőséget jelentenek Handel oratóriumai. A csodálatos lelki és

szellemi gazdagsággal megáldott Handel minden oratóriuma újabb és újabb meglepetést szerez a kutatóknak. Áriái ívelő dallamúak, kórusai erőteljesek és világos kontrapunkt-kájúak, zenekara színes, gazdagon polifon és kifejező hangszerelésű. Művei hol merészen nagyvonalúak, hol a legfinomabb ötvösmunkát mutatják. Általában Händel valamennyi művéből az egyetemes zenei tudás és a fölényes műveltség bősége árad. (Eszter, Saul, József, Messiás, stb.)

Bach oratóriumai (Karácsonyi-, Húsvét- és a Mennybemeneteli-oratórium) szintén kimagasló értéket képviselnek, de népszerűségük messze elmarad Händel oratóriumai mögött.

A következő nagy mester Haydn. Műveit (Évszakok, Teremtés) világos stílus, egyszerű szerkezet és ragyogó ellenpontosító művészet jellemzi. A passióval vegyes ú. n. passió-oratórium-stílusban Haydn a „Krisztus hét szava”, Beethoven a „Krisztus az olajfák hegyén” című művet alkotta. A romantikus-mesterek közül Schneider, K. Loewe, Berlioz, Mendelssohn, Schumann, Marx, Kiel, Bruch, Rubinstein, Gade, Liszt, Wagner, Lesueur,



Gounod, Massenet, Safnt-Saent, Franck, Benoit, Tilnel, Mackenzie, Stanford, Sullivan, Bantoclc, majd a modernek közül Perost, Wolf-Ferrari, Busoni, Pierné, D'Indy, Debussy, Mailplero, Honegger és Stravinszkt neveit kell felemlíteni.

Az oratórium formai beosztása általában ez: nyitány (sinfonia, praeludium) áriák, recitativók, duettek, tercettek, stb. Kórusok, kettős- és többszörös kórusok, — amelyek hol aktív-, (cselekvő), hol passzív- (együtt-érző, megerősítő, a szólóének erkölcsi , fel-emelő, vagy lesújtó véleményét elismerő, ahhoz hozzájáruló) jellegűek, — előkészítő-, kísérő- és önálló zenekari részek, elő-, köz- és utójátékok. Az oratórium áriái dallamos vagy cifrázott (koloratúra) énekek. A recitativokat cembalo, zongora, orgona, vagy zenekar támasztja alá. A kórusok hol korálszerűek (egyenletes, nyugodt ritmusú, megnyugtató dallamok), hol imitációs-, kanonikus- vagy fugaszerkezetűek. A zenekari részek is a homofon- és polifon-stílus széles keretén belül váltakoznak.

A romantikus- és modern-oratóriumok úgy szövegükben, mint zenéjükben szaba-

dabb formát és szerkezetet mutatnak. A zenekar is megnő, festői elemekkel gazdagodik és gyakran operaszerű hatásokat ér el (Berlioz, Liszt, Massenet, Pierné, stb.) A legújabb kísérletek is az oratórium és az opera (oratórió-opera) egyesítését és a drámai-lírai elemek operaszerű felhasználását mutatják. (Honegger: Dávid király, Stravinszki: Oedipus király.)

Az egyházi és világi oratóriumok csak szövegük tartalmában térnek el lényegesebben egymástól. Zeneileg, formailag és szerkezetileg igen sok bennük a közös elem. Egyben azonban teljesen megegyeznek: az erkölcsi világrendért való küzdelemben. Minden oratórium szövegét és zenéjét a legnemesebb érzés, a magasabb és tisztább eszmék iránti legmélyebb művészi alázat hatja át. Ezért keltenek az oratóriumok a hallgatóságban oly rendkívülien megnyugtató és felemelő érzéseket.





A kantáták zenei mérete is változó. Általában kisebb formákból épül, nehogy az oratórium formái keretét elérje. A kantáta értéke éppen abban rejlik, hogy rövid formákon belül, rövid időtartamban komoly, elmélyült és nemes tartalmat nyújt. Úgy az ének-, énekkari, mint a zenekari részek egyszerűbb szerkezetűek, kevésbé zsúfoltak és lehetőleg a homofon-stílus keretén belül épülnek.

Az olasz és német mesterek kantátái a zeneművészet legszebb ékkövei. Bámulatra méltó az a rugalmasság, amit ezek a művek elárulnak. Az opera- és oratórium-stílus mesterei, akik ezeken a nagyformákon belül már-már a színpadias kivitel végső hatása alatt álltak, ismét megtalálták a lélek intimebb kifejezőeszközeit és egyszerűbb formáit. Az operák és oratóriumok már felsorolt szerzőin kívül még a következők írtak egyházi és világi kantátákat: Rameau, Schein, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Berlioz, Weber, Schubert, Schumann, Brahms, Liszt, Bruch, Bossi és eger. Bach több mint 200 kantátát írt. Ennek a rendkívüli munkakedvnek rugóit abban az intézkedésben kell keresnünk, mely a kantá-





lom két legtökéletesebb műve. A János-passió líraibb, érzékenyebb és Intimebb hatásokra berendezett alkotás, míg a Máté-passió csupa eleven erő, drámai feszültséggel és rendkívüli művészi eszközökkel telített csodálatos szellemi megnyilatkozás.

A Bach utáni passió-zeneszerzők közül Paesiello, Jommelli, Graun, Cr. Fr. Bach, Rossetti, Haydn, Beethoven (Haydn: „Krisztus hét szava” és Beethoven „Krisztus az olajfék hegyén” című művét már az oratórium-fejezetben megemlégtük, mint passió-oratóriumot. Mivel e két mű a passió-műfaj formai és stílusbeli követelményeinek is megfelel, azért lehet azokat itt is felemlíteni.) Spohr, Schneider, Loewe, Draeseke, majd a misztérium-szerű passió-komponisták közül Gounod, Franck, Elgar, Perosi, Kaminski és Thomas nevelt említjük meg.

A passiók szövegét lehetőleg a biblia híven idézett soraiból állítják össze. Találunk érintetlen bibliai sorokból összeválogatott szövegekönyveket, kevésbé vagy jobban meglazított, lírai, elbeszélő vagy drámai elemekkel kibővített részeket, valamint olyan feldolgozást is, amelyben a biblia szavait

szabadon költötte át a poéta. A szövegkönyvek egyik részét csak egy-egy evangélista elbeszéléséből, míg a másik részét a négy evangélium legjellegzetesebb és legkiemelkedőbb fejezeteiből állították össze, költötték át a szövegírók. A passiók állandó szereplői a következők: az evangélista, Jézus, Júdás, Péter, Pilátus, a főpap és a tanúk. A Jézushoz közelálló személyeket névtelenül szólaltatják meg a szerzők, míg a Jézus mellett és ellen küzdő tömeget a kórusok egy-egy csoportja képviseli.

Bach „Máté-passiója” így épül fel: bevezető zenekari rész, recitativók, áriák, duettek, tercettek és kvartettek, korálok kórusra, egyetemes és osztott kórusok, közös szóló- és karrészek. Az egyes számok hol lírai vagy elbeszélő, hol erősen drámai jellegűek. Az evangélista a „beszélő” szerepét tölti be. Minden jelenetet előkészít, a szereplők gondolat- és érzelem-hullámozását kifejti és megokolja. Az evangélista tárgyilagos hangját (recitativoját) cembalo, orgona, igen ritkán pedig a zenekar akkordjai támasztják alá. Az evangélista tenor-, Jézus bassz-bariton, Júdás basszus-, Péter basszus-, Pilátus



basszus-, a főpap basszus-szerep és a tanukat alt- és tenor-szólamok intonálják. Az érzelmi világot képviselő szólisták áriáit szoprán-, alt-, tenor- és basszushangra írta Bach. A kórusok kifejezőereje félelmetes és megdöbbentő. Aktív és passzív szerepük az egész emberiség lelki vajúdásait képviseli és kifejezi.

A zenekar (gyakran kettéosztva) fuvolából, oboából, „oboe da caccia”-ból (angolkürt), „oboe d'amore”-ből (középmély oboa) vonósokból, cembalóból és orgonából áll. A szólóénekeket különböző összeállítású zenekarok kísérik, a kórusokat azonos — fuvolából, oboából, vonósokból, cembalóból álló — zenekar támogatja.

A XVIII-ik és XIX-ik század passió-komponistái különböző zenekarokat követelnek és a magánének- és kórusrészeket is feltűnően egyénien állítják össze. De eszmei alaphangban valamennyien Bach kikerülhetetlen befolyása alatt állnak és műveik jellegzetes részeihez mindig Bach utolérhetetlen gazdagságú érzés- és kifejezésvilágából merítik a szükséges hangulatot és abból válogatják a mértéktartó művészi eszközöket is.

A legmodornebb zeneszerzők is Bach szellemét igyekeznek feléleszteni és „neoklasszikus” takarójuk alól is Bach vonal- és építőtechnikájának hímes szőttése látszik ki...





csoport szövege adja a mise keretét, amit különböző ünnepi és más alkalmakkor a változó csoport egy vagy több részével bővítenék ki. Mivel az állandó csoport szövege érinthetetlen, a zeneszerzők főleg az e csoportba tartozó hat rész megkomponálásával foglalkoznak. A változó csoport irodalma jóval kisebb.

Az állandó mise énekanyaga eleinte — mint már említettük — népi énekekből, később az ú. n. gregorián-énekekből állt. I. vagy Nagy Gergely pápa (590—604-ig ült a pápai trónon) összegyűjtette és rendszeresítette az egyházi dallamokat és azok használatáról rendeleteiben adott utasítást. A római énekiskolát is ő alapította. Ezek a gregorián-énekek váltak a későbbi misék zenei alapanyagává. Az eleinte egyszólamú mise később többszólamú, majd mind bonyolultabb polifóniájú lett és a nagy zűrzavarban elsőnek Palestrina (1526—1594) csinált rendet. Utólérhetetlen stílusával örök mintaképet állított a zeneszerzők elé, aminek kihatását még ma is érezzük.

A miseszöveg Inspirálóereje igen sok zeneszerzőt állított az egyházi zene szolgál-

latába. A legnagyobb zeneszerzők közül Palestrina, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Bruckner és Dohnányi miséi emelkednek ki. A legmagasabb fokon Bach h-moll miséje áll. Bach egyetemes érzés- és gondolatvilága az egész Emberiség nevében keresi a méltó kifejezéseket, amelyekkel a Mindenható elé járulhat és amelyek Jézus szeretetére az embert méltóvá tehetik. Az áriák és duettek, valamint a kórusok lírai, elbeszélő és drámai ereje és az egész mű rendkívüli gondolat-, szépség- és színgazdagsága az őserők és a tudás legcsodálatosabb kifejezőképességével párosulnak. Bach lángelméje minden lelkiállapotra és érzésre oly végső hangbeli kifejezést talált, amelyen túl már csak maga a Természet énekelhetne!





szép, öröm, fájdalom, ujjongás és küzdelem, alázat és hit egy-egy zseni művéből felénk árad, az a Természet saját hangja. Mozart rekviemje oly magasságokba viszi a hallgatót, ahol a Világrend legtitkosabb erői nyilatkoznak meg. Bach h-moll miséje és Mozart rekviemje a legtisztább eszmei tartalmat és a legmagasabbrendű szépet képviseli.

A rekviem-irodalom kisebb, mint a miséé. A rekviem elvont és gyászos hangja kevesebb alkotót inspirált munkára. Mozart után Cherubini, Berlioz, Brahms és Verdi írtak rendkívüli értékű gyászmiséket. Brahms művét mély komolyság, gondolatteljes tartalom és puritán alázat jellemzi. Verdi rekviemje operaszerű, szélesen ívelő metodikájú és világias színezetű. Az érzések drámai ereje a dallamban nyilvánul meg. Harmóniái és zenekari színei szintén operaszerűen hatnak. Mindazonáltal a műből rendkívül) érzékenység és mély fájdalom árad és benne a költő gazdag lelkének csodálatos kifejezőkészsége nyilvánul meg.

A rekviem szövegét zeneileg tökéletesen kifejezni csak az a művész tudja, aki vagy az élet fölött áll, mint Mozart, vagy az, aki a

halálban csak a test pusztulását látja és hisz a lélek örökéletében. A kételkedő, sötéten látó, hitetlen lélek nem juthat közel a rekviem szövegének hitteljjes, reményt sugárzó és mégis elvont értelmeihez. Berlioz kiegyensúlyozatlan, fáradt és kételkedő lélek volt és ezért nem árad rekviemjéből sem a megnyugtató, sem a vigasztalás boldogító érzése.

De a rekviem komponálásához szükséges lelki adottságokkal rendelkező legnagyobb mesterek is többnyire kerültek a gyászmise szövegét és ezért oly kevés az igazán tökéletes rekviemek száma. A forrongó és lázongó muzsikuslelkek közül csak kevesen bírták elviselni a „requiem aeternam” gondolatát ...







Donizetti 102  
Don Jüan 108  
Dráma 62  
Drámai szoprán 11  
Ducas 105  
Duni 100

Ecossaise 37  
Egressy 17  
Elégia 37  
Elgár 105  
Erkel 105  
Etude 38  
Expozíció 38  
Expresszionizmus 81

Fallá 105  
Favola pastorale 94  
Förster 105  
Fötéma 61  
Franck 105  
Franz 17  
Fuga 38  
Furiánt 37  
Fúvós-zenekar 48  
Fux 136

Gade 136  
Gaillarde 86  
Galilei 96  
Galop 37  
Galuppi 100  
Gamba 88  
Gavotte 36  
Gergely pápa 152  
Gigue 37  
Giordano 102  
Gluek 100  
Goldmark 88  
Gondoliera 37  
Gounod 102  
Gotz 105  
Gregorián-ének 152  
Grétry 100

Gyermekalt 11  
Gyermekszoprán 11

Halévy 102  
Hangszerek beosztása 42—43  
Hasse 98  
Haydn 72  
Handel 88  
Herold 102  
Hiller 100  
Hindemith 105  
Holst 105  
Homofon 17  
Honegger 105  
Horváth 17  
Hőstenor 11  
Hubay 105  
Humoreszk 37  
Humperdinck 105

Impresszionizmus 83  
Intermezzo 99  
Invenció 38

Jacchini 88  
Janaéek 105  
Jommeli 98

Kamaraegyüttesek 4f  
Kaminski 146  
Kar-kórus 22  
Kánon 38  
Keiser 98  
Keringő 37  
Kidolgozás 38  
IX. szimfónia 75  
Kis-zenekar 47  
Kithara 34  
Kóda 60  
Kodály 69  
Koloratur-szoprán 11  
Koncertkórus 25  
Koráikantáta 143  
Kosa 106  
Kfenek 105  
Kusser 98

Lasso 145  
Legenda 37  
Leo 98  
Leoncavallo 105  
Lírai szoprán 11  
Lírai tenor 11  
Liszt 85  
Loewe 17  
Logroscino 100  
Lortzing 102  
Loure 36  
Lully 98

Madrigál 30  
Mahler 55  
Malipiero 105  
Mammut-orkeszter 54  
Marais 98  
Marschner 102  
Marx 137  
Mascagnl 105  
Mattheson 98  
Mazurka 37  
Mei 96  
Meister-ének 17  
Melléktéma 61  
Mendelssohn 137  
Menuet 37  
Mesterdálnokok 111  
Meyerbeer 102  
Mezzoszoprán 11  
Mihalovich 105  
Mimodráma 123  
Minne-ének 16  
Mise-részek 151  
Monodia 33  
Monsigny 100  
Monteverdi 97  
Motivum játék 112  
Mozart 72  
Musette 36  
Muszorgsaski 105—106  
Műdal 15

Nagyzenekar 48  
Naumann 136  
Népdal 14  
Nocturno 37

Oboe da caccia 148  
Oboe d'amore 148  
Obrecht 145  
Offenbach 102  
Opera buffa 99  
Opera seria 99  
Óriás-zenekar 53

összművészet 83

Paisiello 100  
Palestrina 29  
Pantomim 123  
Passaeglia 36  
Passamezzo 36  
Passepied 36  
Pavane 36  
Pergolesi 98  
Peri 96  
Perosi 138  
Perrin 98  
Pfiizner 105  
Philidor 100  
Piccini 100  
Pierné 138  
Pizzetti 105  
Poldini 105  
Polifon 17  
Polka 37  
Polonaise 37  
Ponchielli 102  
Porpora 98  
Prelúdium 38  
Principal 87  
Program-szimfónia 75  
Program-zene 75  
Prokofjev 105  
Puccini 105  
Purcell 99

Rameau 98  
Ravel 55  
Recitativo 95  
Reexpozióció 38  
Reger 142  
Rékai 105  
Rekviem-részek 155  
Respighi 105  
Reutter 136  
Rigaudon 37  
Rimszki-Korzakov 105  
Rinuccini 96  
Ripieno 88  
Románcé 37  
Rondóforma 61  
Rossini 102  
Rousseau 100

Saint-Saéns 88  
Salieri 100  
Saltarello 36  
Sarabande 36  
Scarlatti 98  
Sehein 142  
Scherzo 37  
Schillings 105  
Schmidt 105  
Schönberg 44  
Schreeker 105  
Schubert 17  
Schumann 17—89  
Schütz 98  
Seguidilla 37  
Sermisy 145  
Siklós 106  
Simonffy 17  
Smetana 105  
Sonata da camera 63  
Sonata da chiesa 63  
Spohr 102  
Spontini 102  
Stamitz 72

Strauss R. 105  
Stravinszki 55  
Strozzi 96  
Strungk 98  
Szabados 105  
Szentirmay 17  
Szimfonikus költemény 75  
Szonáta 38  
Szonátaforma 62  
Szoprán 11  
Szvit 38  
Szynianovszki 105

Traetta 98  
Tambourin 37  
Tarantello 37  
Telemann 98  
Tenor 11  
Theile 98  
Thomas 102  
Toccatá 38  
Torelli 88  
Trió 60  
Trubadur-ének 16  
Tutti 88

Variáció 38  
Verdi 102  
Vivaldi 88  
Vonós-zeneka? 47

Wagner 103  
Wallace 105  
Weber 102  
Weckmann 136  
Weiner 106  
Wolf-Ferrari 138

Zandonai 105  
Zádor 69  
Zárótéma 62

