

A MAGYAR SZEMLE KINCSESTÁRA



A ZENEI FORMÁK TÖRTÉNETE

ÍRTA

HARASZTI EMIL



BUDAPEST, 1931

KIADJA A MAGYAR SZEMLE TÁRSASÁG

*A Magyar Szemle Társaság tulajdonában lévő
„Old Kentonian Style”anyadúcsokkal szedte és nyomta
a Tipográfiai Műintézet, Budapest, V, Báthory utca 18.*

A ZENEI FORMÁK TÖRTÉNETE

ELŐSZÓ

Népszerű vázlatom merést próbálkozás, hogy a zene fejlődésének leglényegesebb mozzanatait szűk keretbe szorítsam. Az angol zenei művelődés oly heterogén elemekből áll, és Angliában a modern zene sznobjai annyira külön társadalmi kaszt, hogy Percy C. Buck, a *Story of Music* füzet szerzője, Benn-s Sixpenny Libraryjében megengedheti, hogy a modern művészetten kezdve visszafelé pergesse a zenetörténet filmjét s amint a korokon áthalad, tárgyalásának medre egyre keskenyebbé váljék. Nálunk, ahol a szimfonikus zenében Csajkovszkynál, az operában Puccininél tartunk, nem lehet Stravinszkyt választani kiinduló pontnak. Azt sem engedhetjük meg magunknak, hogy önkényesen, kedvünk és hajlamunk szerint bánjunk el egyes fejezetekkel, mint éppen az idézett munka. Összefoglalás nem lehet irányzatos.

Az olvasót a forma lelkiségén keresztül akartam a kor szellemébe bevezetni és megismertetni véle a nagy mesterek egyéniségét és művészetét. Ilymódon nem kellett bajlódnunk a periodizálás problémáival, egyben le kapcsolhattam a zenetörténetnek a laikus számára két legfárasztóbb kategóriáját, az organografiát és a paleografiát. Adtam azonban mulhatatlanul szükséges formai útbaigazítást.

A műfajok fejlődésében egyegy mester arcképe többféle világításban jelenik meg. Ilyenkor ügyeltem, hogy elkerüljem az ismétlést. A formák történelmi

fejlődéséből csupán a legszükségesebb lelki és tárgyi vonásokat ragadtam ki. Bármilyen nehezemre esett, kegyetlen önfegyelmeléssel kellett sietnem a történelem útján. Így egyetlen szót sem vesztegethettem a mozarti művészet problémáira, melyekről ma, mikor már elmúlt a Mozart-kutatás romantikus korszaka, annyit beszélhetnénk.

Az olvasó elé tárt képben lényeges és tárgyilagos vonásokat akartam adni. Nálunk még ma is néhány német zenehistorikus, méginkább néhány rég levitézlett német kézikönyv elavult megállapításait ismételtetik. Azokon a naiv kérdéseken, melyek mint anakronizmus merednek felénk a nagytekintélyű Riemann Hugó kiskátéjában (Seit welcher Zeit datiert Deutschlands Hegemonie in der Musik? — Ist nicht in allerletzter Zeit die Führiere-rolle in der Musik von Deutschland auf andere Nat-ken übergegangen?) ma már mosolygunk, épúgy, mint azon az egész elavult felfogáson, mely gögös felsőbb-ség-gel a német művészetet (unsere musikalische Welt-sprache) állította a zenetörténet központjába és a többi nemzet zenéjében csak holt, arkivális anyagot, vagy nép-rajzi kuriózumot lát.

Főképp az olasz problémákra akartam reámutatni, mert egyre világosabbá válik, hogy a fejlődés tengelyében az olasz művészet áll. A Stamitz-Sammartini kérdést, melyet a németek közreműködése nélkül oldottak meg, az ifjú német zenetörténész-nemzedék is elfogadta. Óvakodtam azonban le nem zárt kérdéseket az olvasó elé vinni, mint például a flamand mesterek jelentőségének csökkenését, vagy Bach Fülöp Emánuel beállítását nagy német mesternek, - szemben atyjával, mint aki meghamisította italianizálásával a német művészetet. Ehhez hasonló ellentétes nézetek, melyekről még javában folyik a vita, nem valók népszerű könyvecskébe. Azért gondom volt, amennyire csak lehetett, hogy a legújabb kutatások eredményeit felhasználjam.

BEVEZETÉS

A zenét három elem alkotja. Jelentkezésük sorrendjében: ritmus, melódia és harmónia. A szellemtörténet erői rajtuk keresztül hatnak és formálják a korszakok zenei arculatát. Az őseMBER mozgásának — kivált a tömegmunkában — megnyilatkozó ritmusa folyvást élesebb; majd a ritmuscsírák az egymásutániség elve alapján, vízszintesen dallammá ívelődnek, mely uralkodni fog az ókor és a keresztény középkor homofóniájában (egy szólamúság). A horizontálisan mozgó, egyidejű dallamok a polifónia (többszólamúság), egyre bonyolultabbá sűrűsödő képleteiben élik ki magukat.

A renaissance életösztone és formakeresése a többszólamúság kavargó, túltömött hangtömegére is reákényszeríti az új szépségisményt: megmintázni azalaktalan anyagot. Kiemel egyetlen dallamot, amelynek a többi szólamot alárendeli. A szólamok egymáshoz rögzített viszonya, a hangközök függőleges helyzete, kiszélesbül az egymásközt való összefüggés — a harmónia — gondolatává, ami a zenének egyik alapja. Az egymás fölé épülő akkordsorokból keverődik a szín, a franco-flamand és olasz festők tónusainak visszaverődése hangokban. A bárók szenvedélyes vonalaiban ismét a melódia uralkodik.

Az elkövetkező századokban pillanatra sem jut nyugóponthoz a küzdelem a vonal és a szín között. De a szonáta — szimfónia szerkezetét, mielőtt még patinát kaphatott volna, felrobbantják a romantika színpatronjai. A kolorizmus jut diadalra, beláthatatlan kromatikus lehetőségeivel. A XIX- század második felében a vonal megkísérti, hogy szövetségre lépjen a színnel a klaszszikus romantikában, de csakhamar kénytelen meghátrálni. A festészetből átcsapó impresszionizmus főslányokra tépi a melódiát, az akkord vertikális elvét helyezi a dallamrajz fölé.

A legújabb, lineáris zene ismét visszahatás a színabszolutizmusa ellen. Primitív ritmusok mozgási energiája hajtja a dallamot, mely közömbösen halad el a harmónia függőleges kapcsolatai mellett, a politonalitás (sokhangneműség) és atonalitás (hangnemenkívüliség) területein keresztül.

A zene fejlődésében a három alkotóelem harcából mindig a kor lelke szól hozzánk. Épen olyan szerves része a zene a szellemtörténetnek, mint a lélek többi formája. Egyetlen művészetben sem jelentkezik határozottabban és gazdagabban a lélek formaképző ösztöne, mint a zenében, melynek a forma a lényege.

A homofóniában a forma körvonalai még határozatlanok, szinte öntudatlanok, a lélek még küzködik, hogy megtalálja érzelmeinek kifejezését. A legősibb formai egység: az egyszakaszos dalforma egyetlen gondolat kerete. A kétszakaszos dalformában lélektani motívum jelentkezik: az ellentét, a szembeállítás elve, mely tudatossá válva formateremtő erővé alakul. Már a gregorián énekben megtaláljuk a háromszakaszos dalformát is, melyben a második szakasz kontrasztja után visszatér az első téma. Az új gondolat által keletkezett hangulatdisszonancia feloldódik az első rész megismétlésében. Az ismétlés a zenei logikának alapelve, melyben psychophysiológiai törvény jelentkezik: a szerves világ immanens ösztöne zenei jelenség formájában. Minden korszak formai építkezésében nagy szerepet játszik, mint a szimmetrikus és párhuzamos szerkesztés legfontosabb stíluskritériuma.

A zenetörténet valamennyi formája ezeknek az ŐS-formáknak a kombinációjából keletkezik. Ilyen a fuga: szerkezetében hármasszerű forma, de kidolgozásában monotematikus, egységes, mert az ellentéma az alapgondolat függvénye és kiegészítője. A szonáta is tagolódásában hármasszerű forma, de felépítésében a dualizmus elve érvé-

nyesül, mert a kidolgozás két téma éles két hangnem mérkőzése.

Amint a formák körvonalai elhalványodnak, vagy új kontúrajai éleződnek, szerkezetük kirajzolódik, majd átalakul, az apró egységek nagyobb egyedekbe, később műfajok szintézisébe tömörülnek, ahogyan a kor pszichéje újra mintázza, hogy önmagát lássa bennük: a formákon át élénk tárul nemcsak a technikai problémák örökké vajúdó halmaza, de a keresztülvonuló szellem-történeti áramlatok zenei átlényegülése bevilágít az alkotó és kora lelkének legtitkosabb rejtekébe.

A formák fejlődése és átalakulása maga a zenetörténet.

Mindegyik kornak megvan a reprezentatív formája, melyben maradéktalanul tudja kifejezni önmagát, eszméit és vágyait. A keresztény középkor átszellemült aszkétizmusa sugárzik a zene liturgikus formáiból. A renaissance ébredező érzékisége a francia chansonban és az olasz madrigálban gyullad ki, humanista eszményét az operában kísérti megvalósítani, melyben a firenzei monodisták a görög tragédia feltámadását látják. Az olasz bárók formák: a kantáta, az oratórium, a fuga, a koncert, a szonáta-szimfónia a rokokóban kifinomulnak, majd a német klasszicizmusban érik el kiteljesedésüket. A hajnalodó század viharában a romantika eruptív ereje szétrepeszti a klasszikus formák külső burkát, a támadt részen friss érzések tavaszi áradata özönlik be: a francia forradalom már kiszabadította a fantáziát a formalizmus bilincseiből.

Daltól visszhangzik az újjászületett Európa, a dal az új korszak polgári otthonainak sokkal demokratikusabb és könnyebben elérhető szórakozása, mint a főúri szalon divatos kamarazenélése. A szimfónia szigorú architektúráját a programzene szimfonikus költeménnyé lazítja. A zenedráma új ideológiát hirdet, mely a megváltás eszméjében éri el legtisztább kifejezését. Faji

formát teremt a nemzeti öntudat felébredése a művészetben.

Végső következményét a romantikusok hitvallásának az impresszionisták vonják le. A plein air fény és árny játéka remeg, a szimbolizmus álomképe lebeg a sejtelmes akkordok felületén. Aztán a differenciálódó hangzatok irrealitása helyébe ismét a dallamvonal pozitívítása lép. A modern mesterek absztrakciós törekvései átalakítják és új tartalommal töltik meg a klasszikus formavilágot. A zenében a formák stíluskritikai vizsgálata a legtökéletesebb elemzés: a zene lélektana.

AZ ÓKORI HOMOFÓHIA FORMÁI

A primitív népek zenéje a ritmus kora. Sokáig a dallam csak mint a ritmus vezetőközege szerepelt. Az ősember ösztöneinek kirobbanása elemi erejű. Artikulátlan, szaggatott kitérései eleinte nem formálhattak még rövidebb lélegzetű dallamot sem. Kialtozását elnyomta az ütőhangszerek ritmikus extázisa. A zene őskorában több a lélektani mozzanat, mint a formai kifejezés, a lélek még szinte kizáróan a ritmusra szorítkozik. Alaktalan, homályos, sokszor zavaros megnyilatkozásaiban a mágiának jut a főszerep. A természetfelettség eszközei a cselekmény ábrázolásában a tánc és a némajáték. A kultúra térhódításával az indulatok megzabolázódnak, vezetőszerephez jut az értelem, az életberendezés nyugodtabb, a lélek ráér önmagával foglalkozni. Rendszerbe foglalódnak a szabadon tonvboló energiák, a dolgok fejlődése biztosabb mederbe te relődik. Skálákba sorakoznak a hangok, a skálák szisztémákba.

Az egyiptomi zenének csak képzőművészeti emlékei maradtak. A kínai himnusz, a hindu raga, a görög nomos, a héber — később keresztény — zsoltár már forma foglalatába illeszti a dallamot. A hellén művelő-

dés világszemléletében a mélosz magára eszmél és lerázna az őskori ösztönök reája tapadó járulékait.

A görög zenében már jelentkezik az a dualizmus, mely mai napig a művészetet két különálló stílusra osztja: egyházira és világra. Ez a felosztás a lélek kettőségében leli magyarázatát. A görögök fellépéséig a zene minden megnyilvánulását áthatotta a vallás. A görög zene is kezdetben kizáróan rituális zene, *musica sacra* volt. Ázsiai elemek növekvő mérvű behatolása Hellász művelődésébe kezdte profanizálni az egyházi jellegű művészetet. Hangszeres virtuozitás szorítja háttérbe az énekes zenét. (Líra, kithara, aulos.) A görög mítosz gazdag zenei mozzanatokban. (Himnusz). A dal változatos műfajokban (gyászdal, bordal stb.) önállósul, külön rendje alakul az éneklésnek: aödök és rapszódok. Legjellegzetesebb műfaja a görög művészetnek a tragédia, melynek recitálásában a szón keresztül a dallam is hatott. A kórusokat énekelték és táncolták. A monológok és dialógok egyrészét szintén énekelve adták elő. A görög tragédia ünnepi játék, egyetemes műalkotás, az összes művészetek közös drámája, amelyről Wagner és Nietzsche álmodtak.

A görög művészet különálló zárt világot alkot. Rendkívül bonyolult elméleti rendszere, amely a tetrachordon épült fel, nem marad hatás nélkül, az egyházi hangnemeken megérik a görög befolyás, ösztönzően és gondolatébresztően izgatja a középkori teoretikusokat, de nem fejlődhetett tovább, már csak azért sem, mert pusztán elméleti alapon nem tartotta konzonánsnak a harmadot, amelyen felépült harmonikus gondolkodásunk alapja: a dur és moll tonalitás (hangnemiség).

Míg a görög elméletírók kimerítően tájékoztatnak a görög zene teoretikus spekulációjáról, mely önmagáért létező elvont tudomány, zenéjük lényegéről nagyon kevesét tudunk. A néhány emlék, ami fennmaradt, Apolló-

himnuszok, Mesomedes himnusza, Euripides kartöredéke, Seikilos sírfelirata, stb. megközelítően sem ad fogalmat, hogyan hangozhatott zenéjük eredetileg. Csak annyi nyilvánvaló, hogy már a görögök is ismerték a különbséget a recitáló és a; melodikus éneklés között. A költő zenész is volt, tehát a vers metrumba szabályozta a dallam ritmusát. A jambusból és trocheusból született a hármás ütem, a spondeusból, az anapaestusból és dactylusból a négyes ütem. A melodikus ének egyetlen fennmaradt emléke Seikilos sírfelirata.

A görög világfelfogásban a zene szerves része a műveltségnek és ellensúlyozza a grammatikát. A görög zene esztétika alapja az ethos elmélet, melynek kifejlesztői Platón és Aristoteles. Szerintük a zenei fenomenológia közvetlen kapcsolatban van érző tehetségünkkel. A hangcsoportok előre tudott érzéseket ébresztenek fel bennünk. A zenében tehát nagy erkölcsi erő rejlik, melyet fel kell használni, elsősorban az ifjúság nevelésére. A dór hangnem megedzette a jellemet, férfiasá, bátorrá nevelte. A frigiai lelkesített, ez volt a ditirambus hangneme.

A KÖZÉPKORI HOMOFÓHIA FORMÁI

A középkor első felében a IX. századig a zene homofón éneklés. Az antik pogány felfogást és a keresztény világnézetet egybekapcsolja a monódia (egyszólamú éneklés kíséret nélkül). A görög művészetből a szó és a zene egysége átmegy az első keresztény századok zenéjébe, melyben szöveg és ének összeforrnak. De a hellén művészet jellemző sajátossága, a ritmus változatossága hiányzik. Minthogy a neumairás-csak a hang emelkedését, vagy esését jelezte, de időtartamát nem, a dallam a prózai szöveg ritmusát vette át: a hosszú és rövid hangok monoton váltakozását.

A keresztény zsoltáreneklés első formája szabad reci-

tálás, melyen zsidó befolyás érzik. A görög hatás alatt keletkezett antifónák (váltóének) Bizáncból származnak át a latin egyház négy liturgiájába: a római, milánói, gallikán és mozarab liturgiába, melyek formái lényegben azonosak.

Az antifónákat két kórus énekelte váltakozva, ahogy a bizánci bazilikában. A psalmusok szövege a szentírásból való. A szöveget bővítik a trópusok, ellensúlyozzák a vokalizációt. A jubiláció (cifrázatos alleluja), a vele rokon szekvencia, prosa (pro-sa — pro sequentia hibás olvasása), mind szertartási ének, melyből az ifjú kereszténység hozsánnás öröme árad szét a katedrálisok hajójában. Az alleluja a-b-a tagolódása már előlegezi a Da capo ária szerkezetét. A mise, mely nem önálló zenei forma, szintén monödikus eredetű, legkezdetlegesebb alakjában antifónák egymásutánja. Halvány világi árnyalatot jelent a liturgikus zenében a himnusz. Szövege független a misétől, nem is biblikus: latin vers, strófászerű szerkezettel; az első vallásos népének. Dalmiai közül némelyik évszázadok múlva a protestáns körökben is fel fog bukkanni.

A keresztény zene első korszakának tevékenysége két egyház fejedelmen keresztül nyilatkozik meg. Szent Ambrus milánói püspök (IV. század) fellépésével a zene, melynek első virágzását a bizánci egyházban látjuk, nyugaton is a hívők nagy tömegeit nyeri meg az unisono éneklésnek. A hagyomány Szent Ambrus nevéhez fűzi az első négy, egyházi, ú. n. autentikus hangnemet és egy csomó himnuszt, melyet metrikusan énekeltek. Kétszáz évvel később, Szent Ambrus demokratikus reformjával szemben, mely a keleti pátriárkákat követte, Nagy Gergely pápa (VI. század) kodifikálta az egyházi éneklés szabályait, a róla elnevezett Gregorián Antifonáriumban összegyűjtötte a megtisztított régi és részben új dallamokat, az énekesek számára iskolákat állított fel (Sankt-Gallen, Rouen). Megszigorította az egyházi

éneklést, mely Szent Ambrus óta sokat veszített tisztaságából. A gregorián ének, a cantus planus nem metrikus, mint Szent Ambrusé, hanem egyforma időtartamú hangokból áll, melyek metruma tetszészerinti. (A cantus figurális már modernebb: időmértékes, musica mensurata.) Így a zene egyenletes, nyugodt, áhítatos, méltó az egyház fenségéhez. Róma ma is őrzi Gergely pápának az egyházi zene megteremtőjének hagyományait, melynek ígét legutoljára X. Pius pápa Motu proprio-ja hangoztatta (1903. nov. 22).

A gregorián ének középkori teoretikusai az éneklés módja szerint két általános kategóriát állapítanak meg: Accentus és Conventus. Előbbi a recitáló, utóbbi a melódikus éneklés.

A cantus ambrosianus hanyatlásának oka jórészt az egyházi zene elprofanizálódása világi elemek beszüremlése által. A nép a templomokban énekelt dallamokra járja az első táncot. Elevenebb ritmusra veszi a dalkmot, szöveget alkot hozzá, primitív szerkezetbe foglalja, melynek jellemzői: a couplet (a dallam visszatérése függetlenül a szövegtől) és a refrain (az ismétlés), melyet nemcsak énekeltek, de táncoltak is. A tempomokból kikerült, deformált dallamok tovább éltek a városban, a kastélyban, a parasztkunyhóban és az országúton. Első hírnökei az eljövendő világi zenének.

A POLIFÓHIA FORMÁI

ARS ANTIQUA

A középkor szellemi élete a vallásban merül ki, melyet az élet minden vonatkozásában megtalálunk. Rómán és gót székesegyházak csodái törnek az ég felé, a művelődés váraiban, a kolostorokban, barátok írják a Mária-dalokat, illuminálják a kódexeket, rajzolják és díszítik a missálékat és antifonáriumokat, festik a freskó-

kat. A zene művelői még kizáróan papok, tehát a művészet is egyházi.

A IX. században északról, Angliából, az írek földjéről és Franciaországból húzódik dél felé a polifónia áramlata. Milyen belső szükségszerűség idézte elő a szólamok önálló életét? Fogadjuk el magyarázatul azt a feltevést, mely az énekhangok különböző természetében, színében, jellegében és lelkületében keresi az éneklés szólamokra oszlásának eredetét és okát. Az angol gymel, az ikerének (cantus gemellus) vagy a többféle francia orgánum és faux bourdon még különböző magasságú, de azonos dallamokat helyez egymásra. A középkori angol traktátusok részletesen leírják a gymel harmadokban, az orgánum ötödökben és a faux bourdon harmadokban és hatodokban mozgó dallampárhuzamait. A faux bourdon nevét onnan nyerte, hogy írásmódja nem egyezett olvasásmódjával, melynek többféle faja volt (sight).

Jelentősebb előrehaladás a cifrázott discantus-szerkezetek különböző válfajai, (motetus, ochetus, rondellus stb.), melyekben az adott dallammal, a tenorral, szemben diszkantáló, új dallamot *is* találunk: punctus contra punctum. Ezek a forrnak, melyeket rögtönöztek (de chanter sur le livre, contrapunto álla mente) eleinte még merevek, de már magukban hordják az ellenpontozó-művészet és így a zene két nagyfontosságú alapelvét: az utánzást és az ellenmozgást.

A többszólamú sene természetesen nem elégedhetett meg a neumák tökéletlen hangjeggyírásával. Meg kellett rögzíteni a hang magasságát és időtartamát. Az előbbit vonalak segítségével jelezték. Arezzói Guidonak, a X. század legnagyobb teoretikusának és pedagógusának négyvonalas rendszere már a mai hangjeggyírás elemeit is magában foglalja.

Guido célja, hogy az énekesek lapról minél könnyebben intonálhassanak és rögtönözdhessenek. A

szolmizálás: a félhangok kifogástalan intonálása a hét hexakordból álló rendszerben (manus Guidonis), a mutató, a hangfajok megosztása, (hexacordum molle és durum) mind ezt a célt szolgálják. Ekkor a zeneelmélet még nem ismerte a zeneszerzés törvényszerűségeit. Csupán az énekkel foglalkozott. Maguk a zene szerzők is mind énekesek, vagy énekmesterek voltak. A hangok időtartamába proporcionális, vagy menzurális írásmóddal sikerült lejegyezni.

A polifónia első időszaka, az Ars antiqua, tisztán egyházi művészet. (Kimagasló mesterei a párisi Notre Dame templom énekesei.) Az egyéni invenció még nem érvényesül, a feldolgozott témák rendszerint gregorián dallamok.

A középkor második felében a zene kezd profanizálódni, az elvilágiasodást elősegítik a hangszerek. Az egyház idáig csupán az orgonát alkalmazta. A templomi énekeseken kívül önálló zenész és énekes kaszt nem volt, a hivatásos muzikusok között mindenféle bizonytalan existencia akadt, jongleur, jocular, minstrel, menetrier, akik violán, hárfán, lanton játszottak.

A lovagi költészet, melyet a kereszteshadjáratok meghihlettek, a női ideált dalban dicsőítette. A főúri dalnok, a troubadour, a trouvère ajkán a dal először Provencban hangzott fel, innen terjedt tovább az északi tartományokba.

A trouvère-költészet ismertebb formái: a reverdie (tavaszi dal), chanson de toile (fonódal), aube (Tagc lied), melyet a lovagnak, vagy kedvesének a vártoronyban örködő bizalmasa énekel, búcsúra intve hajnalhasadáskor a szerelmes párt, (v. ö. Brangene dalát a Tristan és Isolda második felvonásában), estampidas (táncdalok), plainte (gyászdalok), utóbbiak a XVII. és XVIII. században kedvelt lamento és tombeau ősei.

A troubadourok közül külön említést érdemel Adam de la Halé, a Le jeu de Robin et Marion költője. Ez

a jeu hamisítatlan francia műfaj, daljáték. Üde frissesége, vidám jókedve, dallamainak pajkos kecsessége már az opera comique stílusa. Nevezetes Guillaume de Machault is a XIV. században, aki már a többszólamúság kialakulásában jelentős szerepet játszik.

Igen sokáig nem tudtuk olvasni a nóta quadratával, korális hangjegyírással jegyzett troubadour-kódexeket. Nemrég Aubry és Beck zenetörténészeknek sikerült megállapítaniuk, hogy a troubadour-dallamok ritmusa a vers ritmusától függ. Három modust találtak (modális interpretáció), az időmértékes zene legrégebbi alakjait, a ritmusok rekonstruálására.

ARS NOVA

A világi zene főképp ritmusban jelentett gazdagodást az egyházzal szemben, azonkívül színben is. Már a XIII. században nyomát találjuk a kromatikának, a musica ficta, vagy falsának. A zene eddig csupán reprodukáló művészet, a súly nem a kompozíción, hanem előadásán volt. Most az alkotóművészet is kezd tudatossá válni, a lelemény, az egyéni alkotóképzelet föléje kerül az egyházi zene névtelen alkotásainak, melyeknek szerzői ismeretlenül tűntek el az egyház roppant közösségében.

A XIV. századtól kezdve már érezzük a renaissance fuvallatát. Ez az Ars nova (az elnevezés eredetileg Philippe de Vitry egyik írásának a címe), az individualizmus kora a zenében, a felszabadult lélek a maga sajátos, egyéni nyelvén kezd beszélni. A zenész zeneköltő lett, teremtőereje a nép kollektív faji lelkéből táplálkozik. Innen a sok népdaltéma még az egyházi művekben is. Az eredeti, sokszor szabados, obscén szöveg elvész, de a melódia fennmarad — a misében, mely feldolgozza. Csak a XIV. század híres katonadalát, a Thomme armé-t említjük, melyet számtalan misében megtalálunk. A kö-

zépkor szellemi öröksége, a művészet önmagáért, a Tart pour Tart elve az ellenpont kivirágzásában él tovább.

Amint közeledik a zene a renaissance felé, megszűnik a főnemesség kiváltságos művészete lenni. A homofon zene átvonul a társadalom többi rétegén is. A francia főúri trouvereket nyomon követik a XIII. században a nemességből származó német Minnesängerek, akik örömmest vettek részt dalnokversenyeken. Szerelmi költészetük remekművekkel ajándékoz meg. Wolfram von Eschenbach (Parsifal), Gottfried von Strassburg (Tristan és Isolda), Walter von der Vogelweide és társai neve ma is elevenen él. Költeményeik strófák egymásutánja, melyek szerkezete Stolle, Gegenstolle, Abgesang. Műveiket énekelték viola- vagy hegedűkísérettel. Ritmusuk a vers métruma után igazodik.

A nemesség után következett a polgárság. A Meister singerek a polgárok soraiból kerültek ki. A XV. század közepe óta Németország nagyobb városaiban, Mainzban, Nürnbergben iskolák alakultak, ahol a polgárság énekét és költészetet tanúit, melynek szabályait a tabulatúra tartalmazta. Dallamaiknak különböző nevet adtak (Silberweise) és koloratúrákkal (Blumen) díszítették. Különböző fokozatokon keresztül lehetett eljutni a Meister címig.

Köztük leghíresebb volt Wagner Richárd hőse, Hans Sachs, a nürnbergi cipészköltő, akinek egyik szép ezüstdallamát Luther korálja „Ein- feste Burg ist unser Gott”[”] őrizte meg számunkra.

Zene és költészet még mindig elválaszthatatlan egység. A szöveg határozza meg a dallam ritmusát. A Meistersinger-ek mesterdalainak skolasztikus formalizmusa az érzést igen sokszor elsikkasztotta a tudákos szabályok útvesztőjében. A középkori ellenpont-szellem—túlélte önmagát, s még a renaissance elején is megakadályozta a költészet szárnyalását.

A renaissance a lélek forradalma. Az ember a kö-

zépkorban szemét mindig az égre függesztette. A földi lét csupán előkészület a túlvilágra. Nem ért reá egyéb problémákkal foglalkozni, saját lelke is csak az Istennel való összefüggésben érdekelt. A renaissance tanította meg látni, csodálni a világ szépségeit, melyek hamarabb és könnyebben elérhetőek, mint a mennyei örömök.

A művészek az új ideált vászonra vetítik, kőbe vésik, ércbe öntik, vagy dalba foglalják.

A nagy lelki átalakulás hiánytalanul kifejeződik az Ars novában. A zene súlypontja áthelyeződik a világi képzeletbe. Eleinte még párhuzamosan haladnak egy más mellett egyházi és világi művészet, de a világi zene új formái egyre több lehetőséget tárnak fel. Josquin des Prés megkezdi a mélosz kiszabadítását az ellenpont útvesztőjéből. A humanizmus vívmánya a görög ritmus újjászületése a zenében. Főképp Franciaországban művelik Ronsard és a pleiade költői a musique mesurée-t (időmértékes zene), melynek dallamában a szöveg ritmusa reliefet nyer.

Az Ars nova legjellegzetesebb formája:

A CHANSON

A XIV. században ismét franciák ragadják magukhoz a vezetőszerpet a művészetben, mikor a pápa Rómából Avignonba költözik. Az Ars novát és vele a firenzei ballatakat és caccia-kat, (vadász-dalok), csakhamar elhomályosítja a franco-flamand chanson, melynek visszhangja lesz az olasz madrigál. A chanson indítja meg a renaissance zenei forradalmát. Hazája Németalföld, mely ekkor gyűjtőnév, alatta Flandriát, Északfranciaországot és Hollandiát értjük.

A flamand zenekultúra vezetett egész Európában. A cambrai-i székesegyház kórusa és kariskolája, mely év századokon át ad énekeseket és zeneszerzőket valamennyi országnak, méltó versenytársa a pápai énekkarnak. A

burgundi hercegek, Jó Fülöp és Vakmerő Károly kórusa szintén nagyhírű.

A renaissance zenéjében faji akcentusokat hallunk. A művészet nacionalizálódik. A zeneszerző észreveszi a környező világot. Természetszemléletén a quattrocento festőinek naiv naturalizmusa érzik. Nemcsak a világ szépségei, hanem a történelem nagy eseményei is érdeklik. A XVI. század művészei közül egyik legérdekesebb Clement Jannequin, a hangfestő. A La Bataille de Marignan-ban a franciák győzelmét örökíti meg a svájciakon, drámai mozgalmassággal festve a csata folyását. De a fegyverzörejnél jobban csábítja a madárdalolás, (Le Chant des Oiseaux — Lalouette) átszőve szelíd galantériával. Épúgy a vadászat (La chasse) ezernyi izgalma. Jannequin még nem stilizál, csak imitál, zenéje onomatopeia-n, hangutánzáson alapú. Azért ez a művészet már asszociációs zene, a mai programzene őse.

Az új műfaj művelői között találjuk a kor legkiválóbb francia mestereit: Claude le Jeune-t, Pierre de la Rue-t, Jacques Mauduit-t, Claude Goudimelt. A franciák stílusát a németalföldiek fejlesztik tovább, élükön a század egyik legnagyobb zenei zsenije, Orlandus Lassus áll.

A franco-flamand chanson hullámverése csakhamar eljut Itáliába is. Polifon stílusa behálózza az olasz monodisztikus éneklést. Az olasz madrigál eredetileg pásztordalból stilizált műfaj, mint a frottola, villanelia. Már a XIV. században divatos lehetett, mert Dante a Purgatóriumban megemlészik barátjáról, Pietro Caselláról, a legrégebb madrigál költőről, s fki a XIV. század első felében élt. A madrigál polifóniáját északi mesterek importálják a XV. században az Appenini félszigetre. Az olaszokat hamar rabul ejti az új művészet. A madrigálban a chanson stílusa arisztokratizálódik: a palazzok énekes kamarazenéje. Hangja érzéki, bár nem annyira féktelenül erotikus, mint franceflamand testvéréé.

Az első velencei iskola megalapítója flamand mester: Willaert, aki megelőzően Budán működött II. Lajos udvarában, a Szent Márk templom bizánci bazilika-stílusú galériáitól ihletve, megteremti a kettős kórust (cantare a uno et a duoi chori). Ugyancsak flamand származású a „kromatika atyja”, Cypriano da Rore is.

Gutenberg találmányát nyomon követi Petruccié, a hangjegymetszés és nyomtatás.

A velencei műhelyekből kikerülő első olasz madrigál-gyűjtemények telve francia és flamand mesterek — Verdelot, Arcadelt, Willaert stb., műveivel. A franco-flamand stílus hamar asszimilálódott az olasz klímához. Tónusa világos, meleg, édes, a sokszólamuság útvesztő-jében a melódia az Ariadne-fonál. Mint a chanson, a madrigál is rövid, nem tagolódik strófikusan, a végén finom pointe. Skálája széles: drámai, lírai és komikus. Az olasz mesterek csakhamar föléje emelkednek a madrigaiban az idegeneknek: elég, ha említjük Palestrinát, Monteverdet, Luca Marenziot, Gastoldit, Donátit, Gesualdo di Venosat, a hűtlen hitvesét meggyilkoló herceget, aki szerelmi bánatában kromatikusan lesz, akár csak Tristan. Itáliából a madrigál átment Franciaországba, Németországba, majd Angliába. Míg a kontinensen olasz földön kívül, mindenütt elsorvadt, Angliában termékeny talajra talál (Dowland, Gibbons, Morley).

Az énekes zene mellett az instrumentális művészet is jelentékeny. A hangszeres királya ekkor a lant, mely olyan népszerű, mint ma a zongora. A keresztéhadjáratok idején jutott Európába Arábiából, a pireneusi félsziget, vagy Magyarország közvetítésével.

A táncdalokat először csak énekelték. Később kezdtek hangszeren kíséreni, megtámasztva a szólamot. Majd a hangszer váltakozva szerepel az énekkel. Ritournelle-t, közjátékot játszottak, mely mellett az ária (hangszeres dal) kis szerephez jutott. Ebben a szerke-

cetben már benne van a koncertálás elve. A hangszeres kísérszólamok aztán mindinkább önállósultak. Később az énekes többszólamú műveket átírták lantra s így ahkült ki az önálló hangszeres zene, mely kezdetben átvette az énekes formákat.

Minden országnak meg volt a maga lantirodalma és virtuóz előadóiskolája. Feljegyzésére bonyolult írásmódot: olasz, francia, német, spanyol tabulaturát használtak. (A tabulatura írást az orgona- és cembalo-irodalomban is alkalmazták.) Bizonyos fokig a lant a húros hangszerek őse. Megnagyobbodik, húrját verővel verik; ez a timpanon (a cimbalom változata). Az orgona billentyűzetének lantra alkalmazása elvezet a clavicordiumhoz s a clavicembálohoz. A spanyol Cabezon, az angol Byrd, a német Paumann a tiszta hangszeres művészet első mesterei. Mint a polifon, úgy az instrumentális áramlat is észkéről jött. Az angol virginal irodalom fejlettségét-bizonyítja az Erzsébet-korszak legfontosabb zenei emléke: a Fitz William Virginal Book, igen gazdag a kor legkedveltebb, műformájában, a programszerű variációs suiteben.

Itáliában a hangszeres zene legkorábbi képviselői a két Gabrieli: Andrea és unokaöccse, Giovanni. A velencei hangszeres, formák: a canzone, a fantasia, toccata, elsősorban a ricercar átvezetnek az újkor egyik jellegzetes műformájához, a fugához. A billentyűs hangszerek terjesztik a kromatikát.

Mindezek a változások, átalakulások, újítások, nemcsak az eszme és formai tartalmat mozgatták meg, de magát a lényegét, a hangok egymáshoz való viszonyát. A hangok belső törvényszerűség szerint kezdenek igazodni. Az egyházi hangnemek elhalványodnak az ellenpontnak önmagáért való erőfeszítése közepette, hogy előkészítsék a harmonikus gondolkodás útját.

A chanson egyházi formája:

A MOTETT

Az *Ars antiqua*¹ párisi mestereinek műveiben a motett gregorián, vagy ritkán világi dallamból szőtt forma, melynek szólamai szövegben és ritmusban egymástól függetlenek. A renaissance idején a motett szövege rendszeren az istentisztelet latin textusából való. Eleinte teljesen kontrapunktikus, még nyoma sincs sehol a függőleges kapcsolat gondolatának, az egymás fölé helyezett szólamok a legnagyobb önállósággal mozognak. A motett a miséhez viszonyítva szabad forma. Legkedveltebb műfaja a flamand mestereknek. A németalföldi zene virágzása egyidőben kezdődik a flamand képzőművészet, a flandriai gobelin és brabanti csipke, valamint Németalföld politikai hatalmának és gazdagságának fénykorával, amikor ez az ország egész Európa vására és kikötője, ahová mindenfelől özönlenek a kalmárok. Két határköve a flamand művészetnek: 1400, Dufay születésének éve és 1594 Orlandus Lassus halálának időpontja. A közbeeső két évszázad a három németalföldi iskola, Okeghem, Josquin des Prés és Obrecht, az anyagi jólét, az urbanizmus kora, a városok, mint az olasz fejedelmek vetekednek egymással a művészet pártolásában.

A motettben és az egész németalföldi ellenpontoszó művészetben nem szabad a technikát csupán öncélnak tekinteni. Ennek a művészetnek a titkát a vokális világnézet adja meg. Az ember az énekhangon keresztül szemléli a mindenséget, saját énjét az énekhangon át vetíti a térbe. És a hang nemcsak az ellenpont kinetikai energiája, hanem saját, természetes (akusztikai, hanglélektani) törvényei után is igazodik.

A motett legnagyobb mestere Palestrína, akinek misztikus hevületében a művészet a hit olyan végtelen magasságaiba emelkedett fel, ahová azóta sem

sikerült feljutnia. A XVI. század két legkiválóbb mestere, Palestrina és Lassus között a párhuzam némelyik részletében Bach és Händel viszonyára emlékeztet. Palestrina az elmélyedő, meditatív lélek, aki hitében olvad fel. Lassus elsősorban a világ szépségeinek hódolója. Palestrina, ha madrigálokat ír, szívében akkor is magasztos, nemes érzések rajzanak, számára a szerelem nem pc gány érzékiség, de égi gyönyörűség. Lassus a chanson dalnoka, aki pazar bőséggel ontja műveit, melyek száma meghaladja a kétezret, s ugyancsak kedvét leli a renaissance szabadosságában és erotikájában. Egyházi műveiben is tekintete gyakran az égről a földre téved. Nem Dávid zsoltáraiban csodálhatjuk az igazi Lassust, a mérés? újítót, a szellemes költőt és a páratlan formaművészt, de világi dalaiban. Palestrina stílusa homogén olasz. Lassusban, mint Händelben, három nemzet szólamódja vegyül.

Palestrina stílusa visszahatás az elfajult ellenpontozó Zene, sőt némiképp a reformáció zenéje ellen is. Valóságos legendakör szövődött alakja köré. A zenének közvetlen Palestrina fellépése előtt már semmi köze sem volt a hithez, csak a mesterséghez. Nem tudott szárnyalni, lent vergődött a földön, a technika béklyóiban. A kontrapunktikus orgia elérkezett a káosz határához. Az össze-vissza rohanó szólamok különböző szöveggel, különböző ritmusra keringtek. A zene lármává alacsonyult, mintha a templomot hívók áhítatos serege helyett vámosok és kufárok tisztátalan tömege szállta volna meg. A felháborodott tridenti zsinat már ki akarta tiltani a Zenét a templomból.

Palestrina, az Improperiák költője, lett a zene megváltója, aki a hatszólamú Missa Papae Marcelli-ben az ellenpont féktelenül tomboló szólamtömegét akkordokba, hármas hangzatokba fékezte. Személyén keresztül szűrődik és tisztul az ellenpont sokszólamúsága harmóniává. Palestrina polifóniája kezd átalakulni monofóniává, mely deklamáló jellegű.

Zenéje a kinyilatkoztatás erejével hatott. Mennyek után sóvárgó lelke tudója lett az élet és a halál titkainak, megalázta a technika gögjét. Égi sugallat revelálta számára az Isten hangját, mely betöltötte a roppant székes-egyházak térségeinél is nagyobb űrt, a hitetlen ember fásult szívét. Palestrina az új korszak határán áll, ket-tős arccal, az egyik visszatekint a múlt polifóniájába, a másik előre a jövő harmonikus művészetébe.

A motett profanizálódásában az egyház a renaissance pogány ideáljának romboló befolyását látta. Csakhamar azonban új forradalom jelentkezett, melyben a humanizmus által felszabadított szellemi energiák még egy lépést tettek előre: a reformáció. Nem csupán teológiai kérdés, nemcsak világnézeti harc a reformáció, hanem szociális forradalom is, melyben politikái, nemzeti, társadalmi és gazdasági erők mérköztek.

Az új mozgalom programjául tűzte ki a zene megreformálását is. így került szembe a katolikus polifóniával a protestáns homofónia, mely részint a népdalból, részint a gregorián énekből született. Luther zenei világnézete ugyan sokban még katolikus polifónia. Rajong Josquin des Prés-ért. A katolikus egyház arisztokratikus művészetével szemben a protestantizmus demokratizálja a zenét. A protestáns korál népének, már erősen monodikus hajlamot mutat és oly harmonikus kifejezésre törekszik, melynek méhében van a tonalitás törvénye. De még nem tud teljesen szabadulni az ellenpontosító művészet egyik legfőbb alapelvétől, az utánzástól, ami a protestáns korálnak közös tulajdonsága a motettel. Ritmusa a népének ritmusa.

A korál mellett a protestáns liturgia kedvelt műfaja a psalmus, merőben más értelemmel, mint a katolikus zenében. Ugyanazon korál ismétlése bizonyos számú versre. A korál megteremtése Luther nevéhez fűződik és német műfaj. A psalmusé Claude Goudimel, az állítólagos hugenotta zeneköltőhöz, akinek Clement Marot

verseire írott zsoltárait ültette át magyarra Szenczi Molnár Albert. Hazája Franciaország; jelentőségben mögötte marad a német korálnak, mely egy sereg közepes tehetségű zeneszerző után Bach ihletének egyik legmélyebb forrása, az orgona-irodalomban pedig a korálfigurációnak.

A hangszeres zene befolyásolta a harmónia kialakulását. A nemtől és szövegtől független hangszeres szókmok teljesebben olvadnak össze akkordba, mint az ének-szólamok. A hangok elhelyezkedése a gravitáció törvénye alapján történik. Helyzetük meghatározódik a térben és egymás között. A legerősebb, a legsúlyosabb, hang a nehézkedés törvénye alapján legalul helyezkedik el. Ez lesz az akkord alapja, a basszus, évszázadokon át az egész Zenei építkezés fundamentuma. A preharmonikus zene csupán az egyházi hangnemeket ismerte, idegen volt előtte a tonalitás törvénye. Az ambrosiánus zenében négy módust látunk, a gregorián énekben nyolcat, *mz*-lyek inkább dallamok, mint hangnemek. Csupán a félhangok helyzetében különböztek egymástól. Revüket kezdőhangjuktól nyerik.

A harmonikus érzés kifejlődésével a hangok, melyek eddigelé csak horizontálisan, egymásutániségben kapcsolódtak, most már vertikálisan, egymásra merőlegesen helyezkednek el a térben. Valóban hanglétrák, felfelé emelkednek. A dur-moll hangnemiség kialakulásával a félhangok helyzete mindig ugyanaz marad, mind a tizenkét skála egyazon dualisztikus rendszer áthelyezése más más hangra.

A hanglélektan a harmónia hangoszlopát térbeli alakzatnak tekinti, melyre tehát a tér mozgási törvényei érvényesek. A tér mozgásának ereje a dinamizmus. A dinamizmus jelentkezik a harmónia mozgásában: ez a dallam, a mozgások hangsúlyozásában: ez a ritmus, az erősségi árnyalatokban: ez a dinamika, végül a harmóniák színeiben: ez a kolorizmus.

A HARMÓHIKUS MŰVÉSZET FORMÁI

AZ OLASZ OPERA

A XVII. század az olasz hegemonia kora a zenében. Míg a többi állam háborúk súlya alatt roskadozott, mint Németország a harmincéves háborúban, vagy belső harcok emésztették erejét, mint Franciaországban a hugenották küzdelme, vagy vallási villongások, mint Angliában, ahol a helyzet csak a király lefejezésével enyhült meg, Itália nyugodtan élvezhette nagyszerű anyagi jólétét, ami csodálatos kultúrának lett az alapja. A nagy mecénások: az Esték, Gonzágák, Sforzák, Mediciek a képzőművészetek és irodalom pártolása mellett nem feledkeztek meg a zenéről sem. Olaszországban a renaissance új típussal népesítette be a zenei életet, az alkotó és előadó művész mellett az amatőrrel.

Az opera és az oratórium, az újkor két legösszetettebb műfaja, csak úgy, mint a többi forma és műfaj, Itáliában Rullettek. Magukban foglalják a korszak teljes művészetét, egyházi és világi, monodikus és polifonikus, énekes és hangszeres zenéjét. Az olasz renaissance zenei amatőrjei, akik mindenütt a görög ideálban keresték a szépségisményt, teremtették meg az operát. Az opera születéséről is legendakör keletkezett. Bárdi gróf firenzei palotájában, majd Jacopo Corsi házában találkoztak a Camerata tagjai. Itt született meg állítólag, mint Caccini meséli a *Nuove Musiche* (1601) előszavában, az első opera, melynek szövegét Rinuccini, zenéjét Peri, Caccini és Corsi írták. E baráti kör tagjai Caccini énekes és Peri zeneszerző, Vincenzo Galilei, a nagy csillagász atyja és Emilio Cavaliere.

Hosszú folyamat előzte meg az opera kialakulását, melynek gyökerei ugyancsak sokfelé ágaznak. A középkori misztériumjátékok, a liturgikus drámák, a *Sacre Rappresentazioni*, a zenés intermédiумokkal, madrigá-

lókkal teletűzdelt — drámák, komédiák és pásztorjátékok, mind átmennek az új műfaj vérkeringésébe.

Az opera visszatérés az antik világnézethez, KLASZIKUS, történeti és mitológiai tárgyakat keres és vakmennyi művészetet egyesíteni akarja. Zeneileg is szembehelyezkedik a középkorral. A Nuove Musiche (Caccini művének címéről nevezték el a korművészetét) a polifónia- és a canzonetta-stílus helyett a hangszerrel kísért monodiában találja meg nyelvét és a beszéd természetességére törekszik. Még csak vázlatosan, de már kifejleszti a szöveg eszmei tartalmát a zenében, így a recitatívban a drámának alárendeli a zenét, a szavalat hangsúlyának ad zenei kifejezést. Aláfestésről még nincs szó. A recitatív uralkodik (stile recitativo, vagy rappresentativo) a dallamnak még jóformán nincs szerepe, az előadásban az énekes beszéd szabadsága, a nobile sprezzatura del canto érvényesül. A harmónia is csupán elemi funkcióra szorítkozik, melyet csak számokkal jeleznek (continuo: származott basszus). A basszust chitarroneval, theorbával (mély lanttal) realizálták. Néhány ütemes kórust, különböző hangszerekre írt rövid szimfóniát találunk még az opera elsődleges alakjában. Partituraszerűen csak a kórusok kidolgozva. A hangszerek a színpalak mögött játszottak.

A firenzeiek reformja, melyről Peri részletesen szól az Euridice előszavában, elsősorban költők reformja volt. Az új irány rövidesen reakcióra talált a zeneszerzőknél. Orazio Vecchi visszatér a polifóniához, a vígjátékban (commedia harmonica) a madrigált állítja szembe a firenzei monodiával (Amfiparnasso). Ötszólamú énekes szimfóniát ír kórusra, a cselekményt commedia dal arte szerű, álarcos némajáték ábrázolja, a párbeszédet a szók-mok váltakozása adja. Gagliano Dafne-jában már nagyobb szerephez jut a kórus. De a stílus még ingadozik a dekkmalás és ária, a régi hangnemek és az új tonalitás között.

A római operában még inkább növekedik a kórus jelentősége. A római mesterek víg jelenetekkel és komikai mozzanatokkal előkészítik az utat az opera buffához.

A renaissance zenéjének legtökéletesebb kifejezése Monteverde művészete. Alakjain a mitológiai köntös szenvedő lelket takar, nemcsak a renaissance lelki típusát de valamennyi korét. Zenéjében az örök emberi szó-lal meg. Hangja a szív mélyéről tör fel, csodálatos erő-vei és igazsággal. Az Arianna egyetlen fennmaradt töredékét, a Lamento-t, zokogó fájdalmával, szenvedélyes kitöréseivel modernnek érezzük.

Monteverde eszközei is gazdagok. A recitativot kiszélesíti, rajta keresztül eljut az arioso-hoz, mely természetesen még rövid lélegzetű. Monodikus deklamációján később már észrevehető az átalakulás, mely a bel canto-hoz vezet. Zenéjének festői erejét harmóniai adják meg, megdöbbenően újszerűek és merészek (domináns heted és kilenced hangzatok.) Zenekara az Orfeóban a renaissance együttesének mintája. Változatos fuvócsoportok: fuvolák trombiták, kornettek, zinkek, clarinok, harsonák. Ez a zenekar már átéli a drámát, és aláfesti helyzeteit. Monteverde népszerűsíti a drámai hatásnak mai napig egyik legnépszerűbb eszközét, a Biagio Marinótól először alkalmazott vonós tremolot. Ugyancsak nála találjuk meg a vezérmotívum legrégebbi alakját. Az Orfeóban csúcspontját érte el a renaissance zeneje. A *L'Incoronazione di Poppea* már más irányban halad, a barok felé. Itt már a zene szuverénül föléje kerül a szövegnek. Az énekhangok uralkodnak, a kísé- rő szimfónia háttérbe szorításával.

Velencében, 1637-ben, nyílt meg az első operaház, a Teatro Cassiano, melyet csakhamar egész sereg új dal-színház követ Európában. Már nemcsak a főúri palazzok meghívott vendégei, de a közönség is gyönyörködhetnek az operában, amely demokratizálódik. A velencei stílus,

élén Cavallival és Cestivel, a század végéig uralkodni fog. A német fejedelmek páholybélők Velencében és minden bemutatóról hírt kapnak.

Firenze, Róma és Velence mellett a negyedik olasz város, ahol az új műfaj kényes palántája melegágyra talál: Nápoly, a XVIII. században Nyugateurópa operacentruma. Jelentőségét legnagyobb költőjének, a kiapadhatatlan termékenységű Alessandro Scarlatijának-köszönhette. Neki is voltak elődei, Alessandro Stradella és Francesco Provenzale, de a nápolyi stílust az ő zsenije teremtette meg. Mester az ellenpontban, a formában és a jellemzésben. A számozott basszussal kísért secco (száraz) recitativot, mely a cselekmény hordozója, továbbfejleszti *accompagnato*-vá, hangszerekkel kísért *recitativo*-vá.

Scarlatt stílusa élesen különbözik Monteverdétől. A velencei mester művei fölött ott lebeg a tenger királynője vérrel és arannyal írt történelmének szenvedelmes, komor páthosza, mely tragikus akcentusokban zengi fájdalmát. Színei Tizian, Veronese, Tiepolo, *chiaroscuro*ja, az Adria reflexei. A nápolyi opera a vidám, gondtalan, boldog élet formája, az örökké mosolygó ég, a tyrrhenni tenger azúrjának visszatükrözése. Sötét tragikum helyett a melódia érzékisége, a *belcanto*, mely az áriában leli meg formáját. Az emberi hang szépsége teljes pompájában először a nápolyiak stílusában borúi virágba. Az ária hármas tagolódású szimmetrikus forma (a-b-a), a dalt a középső részben harmonikus kíséret öleli át, az ismétlésben a dallam nyaktörő nehézségekkel teletűzdelt koloratúrával tér vissza. Ezért ária *di bravura*, másnéven *Da. capo* ária az ismétlés miatt. Követelményei, a *canto fiorito*, az énekművészetet káprázatos virtuozitássá fejlesztették; Az ornamentika a művészek tehetőségére és tudására volt bízva. Az ária valóságos énekes szonáta. A legnépszerűbb uralkodó forma két és félszáz évig, a nagy mesterek lelki élményeinek kifeje-

zője, mely a maga énekes dallamvonalát a hangszeres formába is beidegzi.

A darabok előadása ragyogó látványosság, remek, plasztikus díszletek, mesés gépezetek és drága kosztümök. Az olasz énekesek közül csakhamar világhírűekké váltak a kasztráltak, akik Franciaország kivételével el-özönlik az európai színpadokat.

A komoly dalmű (opera seria) mellett már komikus darab is feltűnik. Az új műfaj az opera buffa, melynek legelső mestere Pergolese, aki a *commedia del arte*-t stilizálja (Serva padrona).

Az olasz operát érdekes, új hangszeres forma előzi meg, a simfonia, mely Scarlatti alkotásai: két gyorsabb ütemzésű rész közé ékelődik egy lassú. Ellentéte a francia *ouverture*, ahol két *grave*, melyek közül az első ünnepélyes hangjai mellett történt a király és az udvar bevonulása, közrefog egy fugáit *allegro*t.

A FRANCIA OPERA

XIV. Lajos és udvara rajongott a ballettért, mely nem volt tisztán koreográfiai látványosság, de drámai, énekes és táncos jelenetekből összetett műfaj. Még Perrin és Cambert balsikerű *pastoráléja* (1659), az első francia operai kísérlet, előtt nagy sikert aratott már Parisban Luigi Rossi *Orfeoja*, melyet Mazarin bíboros hívására, a Sorbonne és a parlament tiltakozása ellenére, olasz énekesek mutattak be (1643).

A francia dalmű megteremtője, egyben diktátora az olasz Lully, aki kuktasorból emelkedett fel Franciaország legrettegettebb zenei hatalmasságává. Nemcsak alkotó lángész, de rendkívüli szervezőtehetség is. Az első operaignagatónak, aki egyúttal kiváló vállalkozó- és üzletember. Stílusa — s ez könnyen érthető firenzei származása miatt — a monódiában gyökeredzik, mely ekkor már félszázada letűnt a színpadról. Operáinak lényege a

recitálás. Hallunk áriákat is, ezek hangulatképek, a szereplők lelkiállapotot festik.

Az olasz hatáson kívül még egy erős befolyás ütközik ki műveiből, a francia tragédia, Corneille és Racine antik világa és formaművészete. A klasszikus tragédia koturnusos pátosza és szavaló stílusa érzik meg Lully deklamálásán, mely féltő gonddal ügyel az alexandrin prozódijára. A ballett és a látványosság igen nagy szerepet játszik mitológiai tárgyú darabjaiban.

Lully operáinak (Alceste 1674, Thésée 1675, Psyche 1678, Armide 1686) szerkezete a következő: 1. Megnyitó a suite kettős tagolódású formájában. 2. Prológ kórossal. 3. Recitativ és áriák. 4 Mindegyik felvonás végén kórus és tánc. A kórust, melyet a firenzeiek és velenceiek elhanyagoltak, Lully szívesen használta, de homofon tétellel. Férfi-, női-, osztott- és visszhang-kórusaival nemcsak zenei hatásokra, de a színpad tömegének, az előadás pompájának fokozására is törekedett. Igen népszerűek táncdalai, csakhamar bevonulnak az önálló hangszeres zenébe (menüetté, gavotte, bourrée stb.) ötszólamú zenekara a párisi együttesre (24 violons du Roi) támaszkodik.

Lully nyomdokain halad a XVIII. század egyik legnagyobb mestere Rameau, az összhangzattan első kodifikálója, aki magáévá teszi Lully alapvető dramaturgiai tételeit, melyeket tovább fejleszt. Elkeseredett harc után, ötven éves korában, sikerült detronizálnia félelmetes ellenfelét legelső operájával (lullysták és ramorieurök harca). Rameau darabjaiban a recitálás és ária mellett uralkodik a leíró, festő elem, főképp hatalmas kórusaiban. (Csataképek, viharok, titánok harca), ami természetes, ha clavecin programzenéjére gondolunk. A színpadi akciót is átformálja, szövegével nem törődik, dráma helyett inkább programot ad zenéje számára. Operái (Hippolyte et Aricie, 1732; Castor et Pollux, 1737; Les Indes

Galantes, 1735 stb.), erősen szimfonikus jellegűek; szerzőjük motettek költője.

A táncformákban mutatkozik meg egész gazdagságában Rameau fantáziája. Az érzelmek széles skálája, ellentétes hangulatok, a miniatűr formába tömörített dráma, a teremtőerő és formaművészet friss és újszerű leleményességével. A Lajosok korának táncos világné-Zete, az élet stilizált jelenetei zengő melódia-vonalakban.

Rameau zenéje mindinkább az abszolút művészet felé halad. Közönség és kritika Rameaut „bárok (bizarr) akkordok desztillálójának” tekintette. Ez a körülmény igen megkönnyítette az olasz opera buffa párisi térfglalását, ami évtizedes harcoknak lett oka: a buffonisták és antibuffonisták, sentimentalisták és racionalisták csatározásainak. Ez a háborúság, melynek nyomait az utókor számára dicsőítő és ócsárló pamfletek őrzik és amely előadás után az utcán is folytatódott, az egész párisi szellemi életet két pártra osztotta (Coin du Roi és Coin de la Reine), az olasz muzsika híveire, a buffonistákra, akik közé tartoztak Rousseau és az encyklopedisták és a francia zene jövőjében bízó antibuffonistákra. Alapjában ez a csatározás nacioanalista lázadás volt az olasz Zene imperializmusa ellen, a faji öntudat, a művészeti függetlenség legelső megnyilatkozása.

A francia dalmű első formáját olasz mester terem-tette meg, harmadik típusa német zeneköltő, Gluck mű-veiből került ki. Gluck Lully dramaturgiájából indult ki, tehát olasz, esztétikából. A buffonisták és -antibuffonisták harca újból fellángolt a gluckisták és piccinisták küzdelmeiben, mely kétféle olasz stílus mérkőzése: a tiszta olaszé (Piccini) és a francia mázzal bevont német-olaszé (Gluck). Hatvan éves koráig Gluck a német-olasz stílusban ír. Azután következik az öt francia opera: Orphée, Alceste, Armide és a két Iphigénie. Gluck ezekben a darabjaiban az opera szellemét megnemesíti, az olasz érzelmességét a német szimfonikus stílussal ke-

veri a francia tragédia leegyszerűsített formájában. Hátart szab az ária uralmának, hadat izen az énekesek, a *primi uomini* és a *prime donne* diktatúrájának, mely a nápolyiak gyengeségéből ízléstelenséggé fajult. A zenét alárendeli a drámának. A recitálás deklamálása stilizálódik és gerince lesz a darabnak. Már többé nem az áriák összekötésére szolgál, hanem maga a dráma. Ez a deklamálás öse a wagneri szavalóénekeknek.

Régebben a franciák Gluckot nemzeti zeneköltőjüknek tartották. Ma náluk az a felfogás kerekedett felül, hogy a Gluck-Piccini-harcban az akkori modern Olaszország aratott győzelmet a régi fölött Gluck hellenizmusában, ahol a francia hatás csak külsőség, nem belső lényeg, az olasz hősi zenedráma érte el fejlődésének legmagasabb pontját.

AZ ANGOL OPERA

Az angol puritánizmus sokáig késleltette a színházi élet fejlődését. Csak a XVII. század második felében támad Angliában a zenének olyan mestere, — ma is legnagyobb géniusza — Henry Purcell személyében, aki az olasz opera, valamint az angol álarcos játék (*masque*) hatása alatt megteremti az angol nemzeti dalművet, melyen azonban megérzik a hanyatló polifónia is: Purcell az *anthem* (a motett és kantáta között álló polifon műfaj) mély érzésű költője. Stílusa ünnepies, pompázó anélkül, hogy hivalkodó lenne. Sötét fájdalommal nem egy szer tragikus feljajdulásig fokozódik, angol komorság árad belőle és megsejtése a közeli végnek.

A külföldiek közül a velenceiek és Lully hatottak rá. A velenceiektől lesi el az *ostinato* állandóan ismétlődő figuráját (*ground*), mellyel megragadó drámai hatásokat ér el. A szünni nem akaró fájdalom gyászos lassúságával állandóan lefelé hullámozó basszus tompán dübörög, mint a koporsóra hulló rög, míg Dido zokogva búcsúzik az élettől. Lully a kórus alkalmazá-

sában volt mestere, a kar nála aktív részese a cselekménynek. A nemrég felújított *Dido and Aeneas* és a *King Arthur* a leghíresebb darabjai.

Purcell korai halálával sírba szállt az angolok legnagyobb reménysége. Olasz kasztráltak ütötték fel tanyjukat Londonban, melynek ízlését a pasticcionak nevezett tarka operaegyveleggel mételeyezték meg. John Gay keserű gúnnyal csúfolja ki a Koldus operában (*Beggars opera*) az olaszok garázdálkodását (1728). Az angol művészet évszázadokra elvesztette lehetőségét, hogy az angol dalmű kibontakozzék az idegen befolyásokból, hogy saját nemzeti életét élhesse. így történhetett, hogy a XVIII. század legnagyobb angol operaköltője, az olasz” muzsikát író — német Händel.

A NÉMET OPERA

Olasz földről Schütz Henrik, a német korai barok legkiválóbb tehetsége, ülteti át hazájába az operát, melynek elterjedését a harmincéves háború késlelteti. Schütz Velencében tanult Gabrielinél. Hiába ír azonban német dalművet, melynek szövegét olaszból Martin Opitz, fordítja németre, zenéje a kortársak feljegyzése szerint — a vezérkönyv elégett — olasz volt. Schütz ugyancsak olasz hatás alatt orientálódik az oratórium felé. És hiába teremt Hamburg német operát, mely különben úgy eldurvul, hogy az egyház is tiltakozik ellene, a nagy német városok sorra behódolnak az olasz szellemnek, olasz zeneszerzőknek, olasz énekeseknek, olasz zenészeknek és olasz díszletfestőknek: München (1657), Drezda (1662), Hannover (1689), Berlin (1700), Stuttgart (1698), Bécs pedig valóságos olasz zenei központ lett.

Az olasz opera bécsi uralmára és az egész olasz hegemóniára érzékeny csapást mért Mozart, a Szöktetés a szerályból című daljátékával (1781), melynek gobelin orientálistusa, ellentétben a többi keleti buffonériával,

(Türkenoper) az első igazi német Singspiel. Mozart élete végén visszatér a daljátékstílushoz, de már népies hangnemben: a Varázsfuvola, az a színpadi revü (Machinescomoedie), a népfantáziának és az Aufklärungnak megkapó keveréke. Mozart nagyszámú dalművei közül hármat említünk meg, mindegyik az olasz melodikus stílus csodálatos megnyilatkozása, melyben a zene lesz úrrá a drámán: a Figaró lakodalma, a legtökéletesebb felsőbbrendű zenei vígjáték, drámai mélységeket takar, a Don Jüan, a tragikus és buffoelemeknek merész vegyítése, akár csak Shakespearenél tragikum és komikum, s a *Così fan tutte*, a leggazdagabb valamennyi között a formák kiteljesedésében. Mind a háromban eszményi az énekbeszéd.

A2 OPERA COMIQUE

Franciaországban az opera mellett az énekes színpadnak új műfaja támadt: az opera comique, mely szintén változatos családfára tekinthet vissza. A pásztorjáték (bergérie, jeu), a durva bohózat (farce), a vásári színház (théâtre de la Foire), a chanson, a komédia zenés betétekkel: mind hozzájárultak az új műfajhoz. Az opera comique véralkatában jellegzetes francia és lényegesen különbözik az olasz opera buffától. Az olasz buffonériában az ária[^]secco recitativo-val váltakozik, az opera comiqueban az éneket prózai párbeszéd követi. Az olasz Buffonéria legszívesebben az alsóbbrendű komikum légkörében mozog, a francia opera comique a vidámság mellett érzelmességével is hat. (Sedaine Monsigny *Le Deserteur*-jének szentimentalizmusa még Heinét is megindította.) Harmonizálásában is finomabb, választékosabb és előkelőbb.

Rousseau opera-comiquenak nevezi a *La Devin de village* (1752) című darabját, de ez még csak gyenge

olasz; utánezat. Az opera comique stílusának Philidor, Dalayrac, Monsigny és a belga Grétry az igazi mesterei.

A KANTÁTA

Ez a műfaj, melynek eredete a XVI. századra nyúlik vissza, eleinte énekhangra írt áriát jelentett, (Alessandro Grandi: Cantate ed Ária a voce solo) később magánhangra, kórusra, hangszeregyüttesre, vagy zenekarra írott darabok egymás utánja. A monódia két főeleme érvényesül benne: a recitálás és az ária. Mind a kettőnek más a lélektani szerepe. A recitatív exponál, az ária kifejez. A kantáta szerkezete: zenekari bevezetés, kórus, recitatív beékelt kórusokkal, áriák és zárókar. Akár lírai, akár drámai, cselekménye csak a lényegesre szorítkozik. Hangulata egyházi, vagy világi: cantata de chiesa és cantata da camera. Az előbbi egyházi, de már nem liturgikus zene, felszabadul úgy a gregorián korál, mint az énekes polifónia hatása alól. A kamara kantáta legkiválóbb mestere Carissimi. Stuart Mária haláláról írt kantatájának hangja igaz és őszinte, Monteverde realizmusa nélkül.

Az egyházi kantatából fejlődött az oratórium. A világiból (ária) nyerte egyik lényeges alkotórészét az opera. A kantáta olasz földön nemsokára elsorvad. Kerekeit az olasz szellem szűknek találta. Epikai festésre nem tudott elég nagy távlatot adni. Carissimi ezért teremti meg belőle az oratóriumot. Drámai kifejezésre a kantáta szintén nem elég alkalmas, ezért fordulnak a monodisták az opera felé. Elmélkedésre, kontemplatív elmélyedésre az olasz-génius e műfajban nem tudott alkaimat találni, nem tudta benne megelélni önmagát.

Franciaországban Charpentier próbálkozik meg a kantátával (Le reniement de St. Pierre). De elszigetelten marad. Sokkal inkább otthonra talál a kantáta Németországban, melynek a XVIII. században egyik jellegzetes műfaja. Schütz Henrik hozta a kantátát

is Itáliából, ahol velencei tanulóéveiben ismerkedett meg vele. Kibővíti szerkezetét, nagyszerűen összeegyezteti a drámai hatást a polifóniával többszörös kórusaiban, melyeket szintén Olaszországban tanult el. *Symphonia sacra* elnevezésű darabjai dramatizált motettek, elsődleges alakjai a német kantátának, telve merész realizmussal. A recitatív és az ária váltakozása Schütznél a drámai fokozás elementáris eszköze, szintúgy a kezdőmotívum megismétlődése a zárórészben. *Saul Saul varum verfolgst du mich?* motettjében égi háború közepette sújtja le a mennyei szózat Sault, kinek lelkét a látomás nyomán a megtérés vihara rázza. Őserejű drámai tehetőség mozgatja a három kórust, a természet és a hit misztikus erői hullámanak kitöréseiben.

Schütz a korszak határán áll, még nem tudja teljesen átadni magát az új tonalitásnak, szívesebben gondolkodik egyházi hangnemekben. Stílusának külső ötvözete olasz. Folyton az olasz oratórium felé hajol. Ez a lélektani magyarázata, hogy nem tudta meghódítani a német közönség széles rétegeit. Idegennek érezték művészete formáját, pedig a lelke német volt. A kantáta tartalmának elmélyítése, drámai mozgalmasság belepréslése a szűk formába, metafizikai problémák felvetése: német lelkiség. Schütz az első nagy, német mester. Hangjába még vegyülnek idegen színek, de lelkében már megszólal a német faji psziché, mely Bachban fogja elérni beteljesedését.

Bach művészetében a kantáta tovább fejlődik és elnyeri legtökéletesebb formáját. Kantátáinak száma majd háromszázra megy. Egyháziak és világiak. Az előbbieket a jelentékenyebbek, öt esztendő vasárnapjait ölelik fel. Bach képzelete szabadon csapong bennük, az ember kapcsolata Istenéhez folyvást megújul.

Mint az *Ars antiqua* idején a gregorián korál, úgy most Bachnál a protestáns korál jut döntő szerephez, belőle épül fel a kantáta. Bachnál már jelentkezik a

modern drámai stílus legfontosabb formája, az énekbeszéd: szó, ritmus és hang kiegyensúlyozódnak. Míg Schütz sokszor feláldozta a szöveget a zenének — gyakran a kadencia nem esik össze a szöveg megnyugvásával, — Bachnál a *szöveg a zenében* plasztikusan domborodik ki. Dallama hármasán tagolt formát mutat, olasz hatás alatt gazdag vokalizációval és ornamentikával, melyek a kifejezés skáláját kibővítik, a szóból, majdnem a szótagból is valóságos spirituális tartalmat vonnak ki.

A harmonikus gondolkodás megszilárdulása tovább halad. Bach kantátaiból már a dur-moll tonalitás szól hozzánk. A forma fejlődésével együtt gondolatvilága behatol a nagy problémák régiójába, mely megadja a kulcsát szimbolikájának. A lélek kiszabadul a középkori misztika börtönéből és hatalmas szárnycsapással emelkedik fel Istenéhez. Szeretet, bűnbánat, vezeklés hatják át, őszinte, igaz, emberi érzések. Ezért oly emberi Bach kantátainak világa. Ezért egyszerű, nyájas, szelid, édesen-szomorú, ahogyan az Istenember él az újkor lelkében. Schütz zenekarának primitivizmusát Bachnál már szimfonikus stílus váltja fel, a vonósokhoz fúvók is csatlakoznak, amélikül, hogy az orgonát háttérbe szorítanak. A zenekar önállósul és a drámai kifejezés lényeges eszközévé válik.

A XVIII. század második felének racionalizmusa csakhamar megölte a kantátát. A felvilágosodás detronizálta a hitet, a forradalom a lélek helyébe az észet ültette. Minthogy az istenhívés kialvóban és nincs érzés a forma megtöltésére, az egész műfaj elpusztul. A kantáta amint átkerül Németországba, szülőhazájában talaját veszítette. Bach után új hazájában is gyökértelen marad. Az egyházi kantáta Európaszerte a vallással együtt hanyatlik le. Csupán a világi kantáta vegetál még, de olyan nagy mesternek, mint Mozart is, kantátaí között egyetlen sem akad, mely felvehetne a versenyt Bach-al. A világi kantátának a francia forradalom alatt akadnak művelői:

Gossec és *Cherubini*, de aztán a műfaj, nem számítva egyes kivételeket (*Beethoven*: *Meerestille und glückliche Fahrt*; *Debussy*: *La damoiselle élue*) eltűnik.

AZ ORATÓRIUM

A kantáta kibővüléséből keletkezett. Az opera előtt a legdrámaibb valamennyi műfaj között, mely csak a XIX. században lendül epikai szélességbe. Nevét *Philippo Neri* imaterméről (oratórium) nyerte, ahol az egybegyűlt papok áhítatosságaik fényét a *Laudi Spirituali*, valamint a *Palestrina* és *Animuccia* himnuszainak éneklésével növelték. Ezek a himnuszok később átalakultak több hangra írt misztériummá, ahonnan már csak egy lépés az oratórium primitív formája.

A firenzei monodikus kísérletek hatása alatt *Emilio del Cavaliere* írja ez első oratóriumot: *La rappresentazione di anima e di corpo*-t. Csupa allegória és szimbólum, alakjai elvont fogalmak megszemélyesítései. Magánszámok és karok váltakoznak *continuo* kísérettel. Bízvást nevezhetjük moralitásnak, misztériumnak.

Az oratórium és az opera születési időpontja csaknem összeesik. A különbség köztük csupán a szövegben rejlik, mert ekkor az oratórium még egyházi dalmű, melynek előadása eleinte éppen úgy színpadi ábrázolás, mint az operáé. A műfaj *Carissimi*-val kezd átalakulni, elszakadni a színpadtól, melyet a *historicus* helyettesít, aki az eseményeket elbeszéli. *Carissimi* az oratórium dramaturgiájának megteremtője, Ez az átalakulás még nem teljes megújulás. Még mindig a drámai mozzanatok uralkodnak a lírai és epikai elem fölött, objektivizmus helyett szubjektívizmus. A zene néha átsiklik világi területre, de sohasem realiztikus. *Carissimi* szubjektív hangja legerősebben a *Monteverdétől* átvett *Lamentoban* szólal meg (*Jephta*).

Egészében a firenzei monodisták tanait fogadja el:

recitatív, ária és kórusok. Áriájában az olasz mélosz érzéki szépsége prerafaelitává tisztul.

Utána nagy visszaesés áll be a műfajban, a latin oratórium helyett az olasz nyelvű oratorio volgare lesz népszerű. Mesterei Stradella, Alessandro Scarlatti, Marcello, Durante és Leo, nem tudják tartani az iramot Carissimi kezdéséhez mérve. Stradella alkotja a legmaradandóbb művet (San Giovanni Battista), de Róma elzárja előlük a bibliát és az evangéliumot. Meg kell elégedniök Krisztus helyett az Acta Sanctorum ihletével. Ezért nem tud felemelkedni az olasz oratórium a német mesterek metafizikai magaslatára.

Az olasz bárók minden pompája ragyog Händel művészeiben. Händel oratóriuma dekoratív műfaj, alapelve a festőiség, a csillogás, az angol udvar látványosság-szomjazásának kielégítése. Az oratórium nála ismét visszatér ikertestvéréhez az operához, Szerkezete epikaian terjengős, hangja profán, drámai.

Bach saját lelkébe tekint. Händel a világba. Bach a Tamás-templom orgonistája, hívő lélek, aki a zenében Istenével társalog, szívét a túlvilág látomásai népesítik be. Händel világfi, hölgyek és udvarok ünnepelt kegyeltje, ügyes üzletember, igazgató és impresszárió. Nem ér rá megkeresni lelkét, sóvár tekintetét a világra szegezi, melynek szépségeit és eseményeit akarja óriás freskokba fogni. Bach a magány művésze, Händel a tömegé. Bachot érik francia és olasz hatások is, de ezeket felszívja. Händel a melódia szerelmese, mohón habzsolja a dallam édességeit, nem törődik azzal, ha egy melódia a másé, elveszi, magáénak érzi, mert az alkotás mámorában úgy hiszi, hogy a régi dallam újra fogant meg lelkében. Ezért tartják évszázadokon át plagizátornak s a vád még ma sem hallgatott el tekintélyes tudósok tollán.

Bach minden üteme sűrített drámaiság. Händel első sorban epikus, aki harsogó retorikával ömleng hősei sor-

sáról, leíró- és festőművészete nem tud betelni önmagával. Bach az ellenpont hőse, az emberi lélek életét mozgó vonalakban ábrázolja. Händel a harmónia énekese, színek keverője, aki a vonalat is a kolorizmus tündöklésén át látja. Bach képzeletében az égi igazság örvendezik, Händel a kereszténység hőseit pogány diadalénekekkel köszönti. Bach csontja velejéig német. Händel kozmopolitizmusán át három ország lelke szűrődik. Tulajdon fájának hangja a leggyengébb a nyelvezetében, nem németül szól, de a nápolyi stílust harsonázza.

Ezek az ellentétek majd mindig kiütököznek művészetükből. Mégis a legfőbb alapvető különbség világnézetükben rejlik. Bach szemlélete hangszeres, Händel énekes. Bach a jövőről álmodozva az újkor egyre tökéletesbülő, bűvös szerszámából, a hangszerből csalja elő hangjait és belőlük szövi álmovilágát. Händel a történelem határmesgyéjéről a középkorba tekint és az ember legrégebb zenélő szerszámával, az énekhanggal hirdeti érzéseit. Ezért homofon és harmonikus.

Az énekhangot monumentálissá sokasítja, hogy fantáziája látomásait lenyűgöző dimenziókban varázsolhassa elő. Hűtlen lesz az operához, az oratórium felé fordul, mert ezekben a dramatizált epepeákban nagyobb tömegeket alkalmazhat. Egyik oratóriumát (Ester) előadatja színpadon s szándéka folytatásában csak London püspöke akadályozza meg.

Az elemek és a szenvedélyek vihara a Händel igazi világa, míg Baché a félhomály, az egyedülvalóság, a magárahagyottság, az önmagábamerülés. Händel képzelete akkor lángol, ha tekintete boldogan siklik végig ezrek fényben fürdő arcán. Berliozig és Mahlerig nem akad ilyen imádója a hangkolosszusoknak.

Bach szerényen néhány tucat énekest és zenészt kér a lipcei városi tanácstól a Máté passió előadásához. Händel mindig arra vágyik, hogy a Kristálypalotában hatalmas tömegeket vonultasson fel. Csak a francia for-

radalomban, mikor a nép a kórusban önmagát látja, saját politikai szerepének és súlyának megtestesülését, írnak majd Gossec, Lesueur, Mehul ilyen masszív énekes stílusban.

Bach passiói más légkörbe visznek, a német motett passiók egyszerű, őszinte világába, ahonnan Schütz is elindult. Händel oratóriumainak (Messiás, Júdás, Makkabbeus, Sámson, Saul, Izrael Egyiptomban stb.) az egzaltációig fokozódó heroizmusa egyúttal alaphangja operáinak is. Freskói ornamentikájába bedíszíti a fugát is. Händel darabjainak központjában őrző, kavargó tömeg ágál. Bach passióinak is a zsidó nép az aktív, míg Jézus a passzív hőse, de nála a líra dominál, nem a tömegszenvédély. Egyszerűségükben az evangélistát követik. A Máté passióban Bach lemond víziós képzelete rajongott formájáról a fugáról is, hogy a tragédia jeleneit egy síkban vetítse elénk.

Händel elkerüli Jézust, az ő evőét ujjongó szívében nem lakozik isteni szeretet. Bach szeme előtt folyvást ott lépked a Megváltó, amint keresztje alatt roskadozva megy a Golgothára. Bach letragikusabb momentumai is saját lelkének vergődésével ragad meg, Händel az olasz kantilénát a német polifóniával keveri. Bach oratóriumaiban is úgy *vési* recitatívjait, mint kantátáiban. Az áriák olasz levegőt ontanak. Karácsonyi Oratóriuma felnagyított kantáta, kis kantáták összefűzése.

A IX. században az oratórium veszít egyházi jellegéből. Haydn (A teremtés, Az évszakok), nem annyira lírai vagy drámai, mint epikai zenét ír, mely elbeszél. Beethoven (Krisztus az olajfák hegyén) megközelítően sem tud oly drámaiságot önteni ebbe a formába, mint egyéb műveiben. Berlioz (Krisztus gyermeksége) és Liszt (Krisztus, Szent Erzsébet legendája) a romantikus oratórium mintaképei, égi zene helyett nagyon is földi muzsikát adnak. Mendelssohn (Paulus, Éliás), valamint Schumann (A paradicsom és a Peri, A rózsa zarándok-

útja) szintén a német romantika programjával vélik életbentartani a műfajt, melyet a század második felében Franck Cézár neochristianizmusa akar modernizálni (Ruth, a Megváltás, A boldogságok). A XX. században Debussy miszticizmusa (Szent Sebestyén vértanúsága) a dramatizált és szavalt oratórium, határkő a műfaj útján. Mahler (VIII. Szimfónia) és Schönberg (Gurrelieder) ezres szimfóniái oratórium jellegűek. A lineáris zene szintén kedvvel fordul majd e műfaj felé (Honegger: Dávid király; Stravinszky: Rex Oedipus).

A BAROK HANGSZERES FORMÁK

Nemcsak az énekes zene, de a hangszeres művészet új formái is az olasz félszigetről terjedtek szét Európában. A bresciai és cremonai hegedűkészítő iskolák (Amati, Guarneri, Stradivari) hangszerei meghódítják a világot. A mesterhegedű nyomán virtuózok és komponisták raja támad: Marini, Vitali, Corelli, Vivaldi, Locatelli, Tartini. Az énekes világnézetet kiszorítja a hangszeres gondolkodás. A zenei frázis megszabadul az emberi hang árnyékától, az instrumentális zene maradéktalan kifejezése lesz a léleknek. A hangszeres gondolat formái különböző alakzatokban jelentkeznek Itáliában: ricercar, canzone, sonata. A sok hegedű-, cembalo- és orgonakompozíció között igen népszerű a két hegedűre írt darab continuoval, melyet megkettőztek: a cembalo mellett gambával. (Ez a forma egészen Haydnig divatos.) Az olasz befolyás igen nagy Franciaországban. Corelli hegedűszonátája az első ilyenmű darab, mellyel Parisban megismerkednek. Az ellentét elvén alapszik: lassú-gyors — lassú-gyors részek váltakozása. A nagy Couperin *Le tombeau de Corelli* című szimbolikus darabjában a sonatát sonade-re változtatja, hogy franciásítsa az élnevezést. A komoly, nyugodt plasztikájú, olasz stílus mellett a hajlékonyabb, elevenebb ritmikájú, gazdagabb cirá-

dáju francia stílus úgy tűnt fel, mint az ízlés rovására tett engedmény. Francoeur, Leclere és a francia hegedűsök többé-kevésbé mind Vitali és Corelli hatása alatt állnak.

Ez idő szerint azt hisszük, hogy a fuga Frescobaldi ujjai alatt hangzott fel először az orgonán. Ez a műfaj és a cembalo suite innen kerül Franciaországba. A clavecinisták rövidesen felülmúlják első mestereiket. A francia gáláns stílus, mely Watteau festményeinek, az ancien régimédnek negédes, précieux világát ábrázolja, ékítményes (agrément) darabjaiban Chambonnierestől Couperinig tökéletes miniatűrművészet.

Franciaország nemsokára felszabadul a hangszeres zenében az olasz hatás alól, Németország még jóidőig küzdöködik az italianizmussal, míg végre megtalálja saját nyelvét. Frohberger, Buxtehude, Kuhnau mind olaszul írnak, Bach sem menekülhetett a Da capo ária varázsa elől. Fia Fülöp Emánuel is a német polifóniát olasz melódiával győzi le. A klasszikus szonátatípus, melyet Bach Fülöp Emánuel mintáz meg, Corelli, Domenico Scarlatti és Sammartini szonátáinak kiszélesítése. A német Telemann, Bach legünnepelebb zeneszerző kortársa, nyíltan kimondja, hogy a fiatal művésznak az olasz melódisták iskolájában kell tanulnia, nem pedig az öreg kontrapunktistáknál. Wilhelm Rust Itáliában dolgozik, éppen úgy, mint a szász Hasse (II Sassone) Alessandro Scarlatti és Porpora tanítványa, aki olasz stílusban ír, csak úgy, mint Benda, a melodráma megteremtője (Ariadné auf Naxos). Sammartini megelőzi Stamitzot a szimfóniában, Haydn Porporánál tanul. Mozart háromszor utazik Itáliába, olasz operákat ír. Beethoven műveiben is sok helyen, nemcsak a Fidelio-ban, megérzik az olasz hatás, sőt az italianizmus legnagyobb ellenfelének, Wagner Richárdnak első operáin is észrevehető az olasz stílus, (Rienzi, Bolygó hollandi). Két ország emberöltőkön át nem tud nemzeti dalművet létrehozni Itália miatt.

Anglia sokáig Händel olasz jármában vergődik. Oroszországot Anna cárnő uralma alatt olasz komponisták: Galuppi, Sarti, Cimarosa, Salieri operái árasztják el. Fomine dalműve, a Boszorkány molnár az első oroszos opera, csak 1779-ben jelenik meg a színpadon. Zenéje az orosz népdalt italianizálja.

A SUITE

A középkor énekes-homofóniája, a népdal, a suiteben született újjá, míg az egykori vokális polifónia a fűgában. Az instrumentális zene első termékei dalok, főként táncdalok, melyeket átírtak hangszerre. A canzone da sonar olasz elnevezése mutatja legjobban a dal átvitelét a hangszerre. Ezek a táncdalok: allemande, tambourine, rigaudon, pavane, gavotte, gigue, sicilienne, (páros ütemek), gaillard, menüett, canzone, passepied, polonaise, courante (páratlan üteműek), passacaglia, menüetté, rondeau (váltakozó üteműek) minden országban fajiságot sugároztak. Egyéni életüket tovább éltek, némelyik elmélyült és levette egykori megkötöttségét, mely a tánc gesztusaihoz kapcsolta, a zeneköltő egyéniségén át a kor lelkének lett kifejezője. (Corelli: La Fólia, Bach: Chaconne). A stilizált életforma, a szertartások, melyek mindinkább átalakították az életet, a népdal hangját a rokokó szalonok tónusához finomították.

De már a XVII. században a táncdalok csoportosan elrendeződtek. így keletkezett a suite, más francia szóval ordre vagy partita. A suite ciklikus forma, de nincs szigorú szerkezete. A dalok kétszakaszosak, összeállításuk tetszés szerinti. (Négy tételes formája Chambonniéres nevéhez fűződik.) Rendszerint eleve nebb ritmusú dallammal, gyakran allemande-del kezdődik, a zárótétel még gyorsabb, sokszor gigue, a suite közepén egy vagy két lassú darab. Ha a suiteben nagy számú darab van, akkor a középső rész rendjében is

váltakozik a gyors és lassú. Mindegyik darab megismételve teljességében, vagy variáció alakjában, melynek neve double.

Couperin „a rokokó Chopin” mellett a suite legnagyobb mestere: Domenico Scarlatti, az Essercizi per Gravicembalo költője, aki friss ritmusaival, szólamkeresztczézeivel, tört akkordjaival, futamtechnikájával merész újító a cembalo irodalomban. Bach négy zenekari suiteja klasszikus mintája a formának és a francia rokokót varázsolja élénk.

A suite lesz majd a szonáta egyik gyökérszála.

A FUGA

A zenei architektúra legklasszikusabb formája. A középkori többszólamúság szelleme támad *fel* a fuga lineáris ellenpontjában. Alapelve az *j*Litánzás, a téma különböző szólamokban lép fel, melyek egymás elől menekülnek.

Az imitáció első formája a kánon, melyben a téma kisebbitve (*diminutio*) vagy nagyobbítva (*augmentatio*) lép fel, vagy megfordított hangközökben (*tükörkánon*) vagy ellenkező irányban (*rákkánon*) halad.

A fuga már az utánzás felsőbbrendű formája. Hármas tagolódást mutat, belső összefüggésében a szimmetria elve érvényesül. Megnyitója az *expoziáció*, melyben a téma a vezérszólamban, felelete a társszólamban lép fel. Rövid *közjáték* után következik a, *kontraexpoziáció*. A fuga második része, a *kidolgozás*, az *expoziáció* három főalkatrészével operál: téma, felelet, ellentéma. A szá-Zad ellenpont leleményének minden raffinált ötletessége érvényesül itt, a legváltozatosabb modulációk és imitációk izekre szedik a témát, megfordítják és átalakítják. A *kidolgozás* beletorkollik a *visszatérésbe* és egyre erősebben az eredeti tonalitás felé törekszik. A fuga kódával fejeződik be, melyben az összes elemek drámai feszültségben torlódnak.

A műfaj kialakulásában mellőlük az első kísérleteket. (Frescobaldi, Froberger, Couperin, Byrd). A fuga Bach művészetében nyer egyetemes jelentőséget. Lelkébe legmélyebben a fugán keresztül láthatunk be, melyben benső világát exteriorizálja. Jelenéseinek extázisa itt a legnagyobb.

A fuga Bachnál lelki meggyőződés és szükséglet, kinyilatkoztatás, életforma. Képzeletében lánggra gyúl az ellenpont aszkézise. Fantáziájának szárnyalása, hitének végtelensége leggazdagabban, mégis legegységesebben itt tárul elénk beláthatatlan távlattal. A fuga prizmáján át csodáljuk Bach lelkének sugártörését és színein keresztül magát a világot, amint újjáteremti.

Bach egész lelke átlényegül a fugában hangszerré, melyen minden gondolatát és érzését megtalálja. Lelki világa a hang élete, az instrumentum hangjának élete, mely befelénézőbb, mint a kiragyogó emberi hangsugár. Szívesen foglalkozik hangszerekkel, ő tervezte meg a viola pomposa öthúros vonóshangszert a hegedű és gordonka keresztezéséből. Rendkívül érdekelték a cembalo problémái is. Werckmeister András elgondolása alapján a temperált hangolást alkalmazza a cembalora s így a korlátlan harmonikus lehetőségek szemhatárát mutatja meg. A cembalo újtechnikájában az első korszakot Couperin jelenti. (*L-art de toucher le clavecin*, 1717), a másodikat Bach (*Wohltemperirtes Klavier*, 1744).

Ahány fugája, annyi csodálatos látomás, mindegyik más és eredeti, új, sohasem ismétli önmagát. Kozmikus világ, az érzelmi és értelmi dinamizmus eszményi egyensúlyával. A középkor istenkeresése bárók szenvedélyességgel. Bach fugaművészete a legskolasztikusabb forrásban a legegényibb szubjektivizmus.

A SZONÁTA

Egy, vagy több hangszerre (Gabrueliék hangszeregyüttesre is írtak) komponált darabot jelentett, ellenében az énekes kantátával.

A szonáta, mint végső derivátum, a fugából fejlődött ki az olasz szonátán keresztül, a monotematikus kettős-fonna és a kéttémájú hármasma egyesítésével.

A szonátában a XVIII. század második felében két-féle szonáta fog egybeolvadni: a suiteből kifejlődött sonata da camera és a sonata da chiesa. Mind a két ős család-fája terebélyes és messzeágazó, úgy, hogy nem terjesz-kedhetünk ki a szonáta teljes genealógiájára, csak leg-fontosabb mozzanatait említjük.

Egészen Bach Fülöp Emánuel fellépéséig a szonáta monotematikus marad. Ez a mester állítja be Corelli és Domenico Scarlatti szonáta típusába a második témát, és kiszélesíti a kidolgozást. A tematikus dualizmus az új, klasszikus szonátatípus legfőbb jellegzetessége.

Bach Fülöp Emánuel művészete betetőzése a stílus átalakulási folyamatának, a homofon technika elmélyülésének kontrapunktikus gondolkodássá. A számozott basszus uralma megsemmisült, a súlypont a legmélyebb szólamból a legfelsőbe helyeződik át. A kadenciák által megszakított rövid motívumok helyébe szimmetrikusan elhelyezett négyütemes periódusok lépnek. Megkezdődik a tematikus munka és a szimfonikus építkezés megalapozása.

A sonata da camera táncdarabokból áll, hasonlóan a suitehez, ugyancsak kétszakaszos formákból, de már éle-sebb szerkesztési kontúrokkal. Némelyik suite első tétele olasz szonáta volt. A camera szó nem intimebb hatást jelöl, hanem valamelyik főúri, vagy királyi palazzo termét, esetleg hangversenytermet, ahol előadják a darabot, melynek jellege világi. A másik ős a sonata da chiesa, a canzoneból fejlődött, komoly hangulatú, kontrapunktikus kidolgozású tételekből áll. Szerkezete: Allegro, melyet gyakran bevezető grave előz meg. — Rövid grave. — Középtétel háromnegyedes ritmusban, nyugodt tempóval. — Fugató az első tétel témájából-

Az egyesülés után a szonáta szerkezete a fejlődés folyamán a következő alakot mutatja:

Többnyre az első tétel a szonátaforma. A három tétel együtt maga a szonáta műfaj. (Később majd negyedik is csatlakozik hozzá.) A három tétel: két gyorsabb rész közrefog egy lassút, tehát az olasz opera-szimfónia formája.

Legfontosabb az első rész, mely a fugához hasonló három periódusra oszlik. Expozíció nyitja meg: két egymással ellentétes hangulatú téma. Utóbbi a domináns (ötödik fokra épített) hangnemben. A két téma mérkőzik egymással, a küzdelem az első téma győzelmével végződik. Második rész a kidolgozás, mely a tulajdonképeni tematikus munka. Végül következik a visszatérés, de itt a tonális egység nem teszi lehetővé mint a fugában a nagymérvű modulatorikus kilengést és a második témát az első téma hangnemébe kényszeríti. Az első tétel szerkezete a legnagyobb szabású az egész műfajban.

A második tétel rendszerint dalforma. Expozíció (téma, epizód, visszatérés) középrész, reexpozió. Érzéstónusa rendszeren Adagio, mely ellentétül az első rész forrongó gondolatharcának, gyöngédebb, megnyugtatóbb.

A harmadik tétel scherzo, a menüettből fejlődött ki, mely még a legtovább tartotta magát, mint az egykori suite maradványa és a XVIII. század legnépszerűbb tánca (Összetett dalforma, a közepén a trióval.) Később a menüett átalakult scherzová, elvesztette táncjellegét, de ritmusában elevenebb és könnyebb, azonkívül tematikus munkát is ad. A reexpozió visszatérés jellegű. Bohó vidámság, bájos derű árad belőle, később bölcs és mély humorrá nemesedik,

A negyedik tétel, a finale, rendszerint rondóforma. Témája többszöri visszatérést, különböző hangulatú epizódok szakítják meg, mint a chansonban a refrain ismét-

lődését a coupletek. A finale változó hangulatú, de rendszerint a szonáta drámájának megnyugtató befejezése.

Bach Fülöp Emánuel stílusa már egyéniség körvonalait mutatja, a személytelen formulák helyett néhol erősen szubjektív érzések, formakereső merész akcentusok csendülnek meg zenéjében. Nyugtalan harmóniában és ritmusban. Hirtelen és váratlan dinamikai ellentétei meglepőek. *Stile espressivo* a Bach Fülöp Emánuel hangja. A véle kezdődő irány klasszikus kiformalódását Beethovennél látjuk.

Bach Fülöp Emánuel után következett Haydn, kinek szonátaformája világosabb, szabatosabb, a témák metazete klasszikusabb. Azért jelentéktelen változások kivételével a szonáta még elsődleges alakját mutatja. Mc Zárt kibővíti az első tételben a két téma között az átvezető részt és a finálé kidolgozását. Haydntól és Mozartói Wilhelm Rust vezet át Beethovenhez.

A szonátában Bach Fülöp Emánuel némely darabjának és Mozart utolsó műveinek, mint a cmoll fantázia és szonátának kivételével általános tematikus kepletek szerepelnek túlnyomólag. Beethoven egyéni gondolatait, drámai érzéseit írja témákkul, melyeket a romantika feszültséggel *telített levegője* mindinkább szubjektívé érlel. A homofónia és az ellenpont harca lehiggadt, hogy előtérbe lépjen a dráma. Az anyag harmónikusán és architektúrában is elrendeződik. A kidolgozás elmélyül. A kifejezés legfőbb eszköze a dallam, belőle font szálak mozgatják a gondolatokat és szövik a harmóniát.

Ahogy a fuga mozgalmas dráma Bachnál, épenúgy Beethovennél drámává elevenedik a szonáta, melynek formai keretein áttörnek a gondolatok, anélkül, hogy a belső egység kohézióját veszélyeztetnék. Beethoven drámai lélektana a formai logikán lényeges változásokat eszközöl: a fő és melléktema közé szélesebb átvezető részt iktat, a zárórészben az expozíció teljes

ismétlését fokozatosan elhagyja. Az egyes tételek tematikája között rokonság létesül. A témák drámai jelleme azonos vonásokat ölt, végül lelki arculatuk hasonlóvá válik. Később már visszatérő témákat találunk (ciklikus szonáta).

Az Appassionatá-ban az első tétel allegrója témáinak szelleme végigvonul az egész munkán. A 110. szonáta harmadik tételében két ariosoval találkozunk, mind-egyik arioso bevezetése egy háromszólamú fugának, de a második fugában az első fuga témája fordítva jelenik meg. A menüett Beethovennél alakult át scherzová, mely a legvirtuózabb formává fejlődött. Beethovennél a témák szembeállításával nem csupán a szonáta első tételében találkozunk. A gondolatbeli oppozíciót átviszi a többi tételre is.

Mikor szükségét érzi, hogy az első tételben szerkezeten kívül mondjon valamit, prólógot csatol a darab elé, mint a Patetikus szonáta bevezetését, hasonlóan a Bach fugáját megelőző preludiumhoz. Ugyanígy a záró allegro elé (101, 110. mű). Csak egyetlen példát említünk, mennyire szabadon kezelte a szonátát, mint műfajt: a Holdvilág szonáta tételtől tételre fokozódó emócióját követve a sorrendet felforgatja. Az első tétel lassú, a második rövid scherzo, míg az utolsó drámai hangulatú tétel a szonátaforma.

A fuga fejlődése megállott Bachnál. A szonáta is stagnál Beethoven óta. Azok a változások, melyeket utána láttunk a műfajban, nem oly lényegesek, hogy átalakítanak. A romantika nem építette tovább a klasszikus formákat. Chopin szonátaiban, mint valamennyi darabjában, a zongora uralkodik. A zongorán keresztül érzett és gondolkozott, tematikus munkájában a zongoraszerűség a vezetőszenpont. Liszt Ferenc egytétéles monotematikus h-moll szonátája ciklus-forma. A romantikus klasszicizmus: Brahms és Franck szintén hű marad Beethoven hagyatékához.

A KONCERT

A XVIII. század legnépszerűbb műfaja. (Torelli, Corelli, Vivaldi, Bach, Händel). Szerkezete főbb vonásaiban egyezik a szonátával. De mindegyik rész magában foglal solot, melyet tutti (együttes) előz meg. Minthogy gyakran a komponista több magánhangszert írt elő, az olaszok concerto grosso-nak nevezték. A téma a tuttiban lép fel és a solóban van kidolgozva. Az'első solo megfelel a szonáta expozíciójának, a második a kidolgozásnak, a harmadik a visszatérésnek. Az első tételben rendszeren a domináns fölött kádencia van, a művész technikai képességeinek bemutatására. Előfordulhat azonban az utolsó tételben, vagy mind a kettőben is.

A XVIII. századig concertonak nevezik a hegedűre írt darabot. A koncertálás alap gondolatával, a soli és tutti versengő szembeállításával már találkozunk Marini és Rossi hegedűszonátaiban. A műfaj megteremtőjéül Corellit tekinthetjük. A német bárók mesterei alkalmazzák a concerto-t először cembalóra és orgonára. Bach átírja Vivaldi hegedűversenyeit cembalokra. Brandenburgi versenyei és Händel concerto grosso-i a színek és hatások változatos vegyítésévei a műfaj remekei. Bach Fülöp Emánuel a cembálóversenyt is már szonáta formában írja. A klasszikusok: Haydn, Mozart, Beethoven a koncertet úgy kezelik, mint a szonátát és szimfóniát. Beethoven a zenekar szerepét bővíti ki, a romantikusok, elsősorban Liszt, a hangszer technikáján keresztül csillogtatják új színeiket.

A műfaj a XIX. század második felében egyre elsekélyesedik. Eldöntetlen benne a küzdelem a magánhangszer és a zenekar között. Minthogy modern formájában mégis csak virtuóz célt szolgál, benső érték helyett külső ragyogásban éli ki magát: előadási darab.

A SZIMFÓNIA

Az abszolút hangszeres gondolkodás első formája. A szonáta átvitele zenekarra. Három fejlődési foka: magánhangszer, kamarazene, zenekar. A forma mindig ugyanaz marad, de átértékelődik. A hangszeren a szonáta tömörebb, vonósnegyesben plasztikusabb. Zenekaron — minthogy kifejezési eszközei megsokasodnak, — színesebb.

A szimfónia elnevezéssel találkozunk az plaz opera megnyitójában, a korál előjátékában, a két- és háromszólamú invenciókban. Az olasz szimfónia a XVIII. század első évtizedeiben Alessandro Scarlatti háromszakaszos fogalmazásában a színházból átment a hangversenyterembe; kiszorította a suitet, a concerto grossot, csak úgy, mint a zongoraszonáta meghátrálásra kényszerítette a cembalo suitet, vagy a fugát. Ugyancsak ebben az időben alkalmazzák először a szimfónia elnevezést, önálló, többtétéles zenekari darab megjelölésére.

Félszázad előtt a zenetörténelem Haydnt ékesítette fel a szimfónia megteremtője jelzővel. Mintegy harminchét év előtt Riemann Hugó lipcsei egyetemi tanár bedobta a köztudatba Johann Stamitzot s a mannheimiakat, mint akiknek nevéhez fűződik az első szimfóniát. A német nacionalizmus örömmel kapott Riemann elméletén. A következő történetírói nemzedék azonban helyreigazította a tévedést. A modern zongoraszonáta forma megalkotója Bach Fülöp Emánuel, de a zenekari megformálás dicsősége nagyrészt az olasz G. B. Sammartinié. Ez az érdekes milánói komponista, akiről sokáig csak annyit tudtunk, hogy Gluck mestere volt s aki után nagyszámban maradtak triószonáták, még inkább kézíratos szimfóniák, ma egyre jobban az érdeklődés központjába kerül. Haydn, mikor Sammartinit mintaképeül emlegették, méltatlankodva tiltakozott a rágalom ellen. Ma mégis tisztán látjuk, hogy a tematikus anyag dualizmusában és

elrendelésében, az, éneklő témák megszerkesztésében, a motívumok kiszélesítésében és a gondolatok zenekari elosztásában, sőt a szonátatétel kialakításában Sammartini áttörő. (Fivére, Giuseppe, alighanem osztozik a kezdeményezés dicsőségében.) Invenciója felszínes, gyorsan pergő, frivol dallamaiból vidámság ömlik, lelki problémákfiak azonban nyoma sincs.

A német Stamitz-al egyidejűen a belga Gossec, a francia-Mouret, Boismortier is hozzájárulnak az új műfaj kialakulásához (s franciák jelentőségét csak akkor fogjuk majd tisztán látni, ha a párisi konzervatórium könyvtárában őrzött háromszáz „Mannheim előtti” szimfóniát közzéteszik). Amint az újabb kutatások a legenda világába utalják az opera megalkotásáról elterjedt nézetekét, úgy a szimfóniánál is kétségtelen, hogy nem egy ermSer teremtette meg, hanem számtalan,mester dolgO-Zött megmintázásán.

Stamitz karmester, zenekarvirtuóz, tulajdonképeni jelentősége a mannheimiek nagyszerű orkesZ-terében van. Önálló zenekari stílusról csak a szimfónia feltűnése óta beszélhetünk. Ezt a műfajt művéli Stamitz mannheimi zenekara, melyet Károly Tivadar, a mecénás bajor választófejedelem/ tartott fenn és La Pouplinière adófőbérllő párisi- orkesztere, jpitkán hallható fúvó és ütőhangszerekkel.,E két zenekar a kor egyik legnagyobb eseménye, melyről Európaszerte sok szó esik. Még a fiatal Mozart is azt írja atyjának, hogy nincs nagyobb gyönyörűség, mint egy szimfónia két klarinéttal! A mannheimi zenekar dinamikája elbűvölte hallgatóit. Schubart, a sváb költő, rajongva magasztalja: forte-ja mennydörgés, pianoja tavaszi fuvallat, kressendoja felelmetes zuhatag. Ma már tudjuk, hogy ugyanakkor Nápolyban és Parisban szintén alkalmazták ezeket az orkesztrális hatásokat, de vitathatatlan, hogy bizonyos dinamikai fogások,” rövid motívumok szekvenciaszerű felkergetése a magasba, harsogó fortévá, amit a XVIII.

század „mannheimer gout”-nak nevezett, még a következő század elejének mestereire is hatott (Bellini).

Haydn stílusát legérettebb és legkiforrottabb alakjában a londoni szimfóniái mutatják. Hangjuk is új, az olasz páthosz és érzelmesség helyébe a népdal őszintesége lép, és egy eddig ismeretlen hangulat: a humor. (Couperin csak ironizál). Haydn művészte tükörképe a XVIII. század lelkeségének, mely egetostromló szenvedélyeket is udvarképes formában parókásan, hajporozva akar látni és kerülni óhajtja a túlságos izgalmakat. Tematikus dolgozómódját legjobban első tételeiben és rondó fináléiban figyelhetjük meg. Rendesen apró motívumokból, nem ritkán egyetlen hangból indul ki, belőlük fejleszt ki finom és elmés munkával nagyobb témákat. A lassú tételben szívesen használja a variációs formát, melyet előtte csak a kamarazenében és a zongora-irodalomban találunk. Zenekara: vonós ötös, fuvola, oboa, klarinét, fagot, kürt, trombita, üstdob. A continuo-t mindig kidolgozza, még kamarazené darabjaiban is. Hangszerelése új csapáson jár. Megszűnik a kórosszerűség, egyéníti a hangszerek nyelvét, önálló szerepet juttat nekik. Haydnt megfősztották a szimfónia megteremtésének dicsőségétől, a vonósnegyes megalkotása azonban elválaszthatatlanul *b&Z*-szefortt nevével.

Mozart művészte tartalomban és formában is mélyebb Haydnnál. Mikor Haydn londoni szimfóniáit írta, Mozart már jeltelen sírjában pihent. Bár Haydn csaknem húsz évvel élte túl Mozartot, a Jupiter megteremtője a szimfonikus stílusban Haydn és Beethoven között foglal helyett. A vonósnegyesben Haydn a mestere Mozartnak, de a szimfóniában a viszony fordított.

Mozart számára a világ képe hangokban jelent meg. Lelkiélete, egyéniségének összefüggése a mindenséggel, önkénytelenül és természetesen reflektálódik zenéjében. Ezért mondjuk a legzeneibb géniusznak. Rokokó formái-

nak csipkefinomságú körvonalai és napsütése mögött sokszór fájdalmas sötétség feketélik. Tematikus munkájának egyszerűsége szintén csak látszólagos. Végsőkig kifinomult raffináltságot leplez, melyet művészetének kaleidoszkopja átlátszóan világosnak mutat, mint ahogy a mozaikban az apró kövecskék egységes képpé olvadnak össze. Az espressivot beviszi a szimfónia gyors tételeibe, az éneklő allegro egyik sajátossága lesz a mozarti melódikának, melynek fogamzása vokális és így a hangszeres stílus szaggatott motívumai helyett szélesebb dallamokban lélegzik. Mozart formaművészetének és szimfonikus gondolkodásának a görög szellemet idéző tökéletessége a Jupiter-szimfónia utolsó tételében bontakozik ki: fuga gregorián témán szonáta formában. Szuverénül uralodik anyagon és formán: a forradalom embere. De műveiben nem látjuk harcát a formával, mindig csak a végső diadalt, míg Beethoven alkotásai a mester műhelyébe munka közben engednek bepillantást, mikor titáni homlokáról véres verejtékcseppek gyöngyöznek.

A klasszicizmus Beethovennél a szubjektívizmus uralma a formán. Nincs művész, aki annyira szubjektív volna, aki az egész világegyetemet annyira saját egyéniségének gyújtólencséjén keresztül nézné. Ez az ember, akiben örökké gigászi erők lázonganak, ez a képzelet, mely szüntelen szörnyű vívódásokban marcangolja önmagát, saját természetfölötti arányait akarja kihelyezni a formába. Ezért érezzük Beethoven formáit monumentálisnak.

Ezek a formák folyton változnak, új alakot öltenek, szinte állandóan mozgási stádiumban vannak, mert lényegük a dinamizmus. A drámai mozgás lelki mozgás, lélekrengés. Erre figyelmeztet a sok felirat, melyet műveiben olvashatunk. Beethoven gondolata mozgóerő. Az erő pedig formaképző. Formái a legtökéletesebb absztrakciók, lelkének önarcképei.

Kilenc szimfóniájában egyéniségének három fejlődési foka vonul el előttünk. Első szimfóniái még Haydn, sőt Mozart hatása alatt állanak. Az Eroika heroizmusából már új hang csendül ki, a romantika. Bármennyire patetikussá és emberfölöttivé fokozza is hangját Beethoven, mégis emberi marad. Az ötödik szimfónia a legizgalmasabb dráma. Kezdő motívuma, melyben a végzet dörömböl az élet kapuján, valóságos vezérmotívum, a dráma központjában áll. Belőle születik a scherzo témája. Maga a scherzo óriás arányokban magasodik fel. A hatalmas kidolgozás fölé impozáns kóda borul.

Beethoven elhagyva hősi küzdelmeinek világát, a Pásztor szimfóniában a természet idilli hangjait lesi el. Szinte programzene, a természetrajongó költő rousseau-i élményei. Azért mondja: mehr Ausdruck der Empfindung als Maierci. A természet képe az ember lelkének tükrében. A VII. szimfónia dionizioszi mámore, a VIII. szimfónia homéroszi humora után felzendül a IX. szimfónia: a dráma diadala a formaművészetben. Beethoven, aki a hangszeres kifejezés oly csodálatos gazdagságát tárta fel, most úgy érzi, hogy a hangszerrel már nem tud többet mondani. A szó, az ének hatalmához folyamodik. A forma vázát is feldúlja: a scherzo az allegro és a lassú tétel közé kerül, a finale az előző tételek összefoglalása, A scherzo egyszerű daktilus ritmusból az öröm deliriumában kicsorduló extázis mint friss, bódító levegő áramlott a hangverseny terembe. Az utolsó tétel drámai recitatívja merészen új hang a szimfónia stílusában, melyből azonban nem siklik ki. Az énekhangot instrumentálisán kezeli. Végül ciklikusan összefoglalja az előző tételek témáit. A záróhymusz, az óda az örömhöz, Beethoven egzaltációjának csúcsa.

A ROMANTIKA FORMÁI

A legelavultabb, egyben leghamisabb zenetörténeti közhely, mely a romantikában a formaművészet hányatlását látja. A romantika átalakította a formákat saját világnézetének megfelelően, de nem semmisítette meg. Nem beszélhetünk a romantikában a formák dekadenciájáról, csak átértékelésről. Mindazok az erők, melyek a politikai kataklizmák nyomán végigsüvítettek a XIX. század elején Európában, egyformán jelentkeznek a szellemtörténet minden fájában. A Hugo-Delacroix-Berlioz háromság ideológiája lesz az új irány hitvallása. De ez a három génusz már csak végső beteljesülése a klasszikus művészet utolsó éveiben forrongó energiáknak.

A romantikus képzelet asszociációkban tombolja ki magát. Az antik hagyományok helyébe, melyek a renaissance óta kísértének, a mítosz, a lovagvilág és a természet lép. A forradalmak az égről a föld felé fordítják az ember tekintetét. Elég volt az Istenből, akit az ember szeretett-volna megtalálni az égben és saját lelkében. A Missa Solemnis a bizonyosága mily türelmetlenül, sokszor gyötrő kétségek között kereste Beethoven az Istent. Nem a hívő alázatosságával, de a lázadó lélek nyugtalan vágyáival. Az új művészet elfordul a katolicizmus évszázados hangjától, a liturgikus zene is a pro fanizmus karjaiba veti magát.

A romantika katolicizmusa ünnepies és pompázó, néha színpadias. A középkori egyházatya és Chateaubriand kereszténysége között nincs akkora távolság, mint amekkora a különbség Palestrina és Liszt deizmusa között. Berlioz a Krisztus-trilógiában néha megindító lírával köszönti az Urat, de a vallás az ő számára csak a fantáziát izgató szer. Liszt lelki válságokon keresztül keresi az Istent, meg is találja, de zenéjében mintha sokszor cserbenhagyná. Palestrina a Péter-templom ragyogása, a pápaság káprázatos pompája között is elvo-

nul, magábaszáll és imádkozik zenéjében. Liszt, ha Istenéhez szól, a világfi romantikus pózában szavalni kezd.

A preromantika még a klasszicizmusból szívja életerejét. Schubert a klasszikus formák valőrjeit még nem értékeli át, a dal nála szigorú forma. Berlioz mindig Beethovenről álmodozik. Berlioz Liszt programzenéje mellett Chopin zenéjében a francia romantikus költészet puha, lágy tónusai rezdülnek meg. Lamartine gyöngéd lantja, melynek édes halk szavát, az éjszaka poezisét azonban csakhamar elnyomja a lengyel táncok büszke ritmusa, a lengyel sors harsonáinak rivalgása, a virágok alá rejtett ágyuk dörgése, ahogy Schumann a polonaise kat nevezte és a hazája végzetén vérző lélek jajkiáltása. Berlioz és Chopin a francia romantika egymást kiegészítő két világa.

A romantikus vágyak feltörése ösztönzi a virtuózoikat, hogy hangszerük formanyelvén lelküket minél gazdagabban fejezzék ki. A hegedű fénykora a XVII. század. Ekkor készítik a mesterhegedűket, de a hangszer minden titkát csak a XIX. század első felében „az ördög cimborája”, Paganini fedti fel, akinek halála óta a hegedűtechnika mintha megállott volna. A kalapácszongora még alig néhány évtizedes hangszer. Chopin az első igazi nagy művésze, de zsenije csakhamar kilobban. Liszt Chopinből indulva ki, a magyar temperamentum őszerejével veti magát a zongorára, melynek játékstílusát megte-remti.

A romantika nemcsak a virtuózok kora. A világ-mellett a lélekről sem feledkezik meg, ezért mondják a német romantika zenéjét innig-nek. Berliozt vizuális kezek kísértik, Liszt Ferencet elvont látomások izgatják. Mendelssohn érzelgős, Schumann álmodozó. A német romantika kerüli a pátoszt, — e ponton megtagadja Beethovent — és gyöngéd merengésben ringatja magát. Komor végzetes küzdelmek harci zaja helyett a tavasz vidám danája vagy az őszi alkony sejtelmes melankóliája

cseng fülében. Csak Schumann *zenéjében* riogatnak patológikus tünetek. A romantikus zongorairodalomban Chopin ábrándos formáinak ikeralakjai a Lied ohne Worte és a Charakterstück. Mind a két műfaj jellemkép, mint Schubert biedermeier Moment Musical-ja.

A DAL

A lélek legrégebb formája a dal, az ember zenei ösztönének természetes és ősi megnyilvánulása. Formai segítségét minden korban megtaláljuk, a német mesterdal, a francia air de cour, az olasz ária, a XVIII. század chansonja, mind ugyanazon zenei törekvés különböző megformulázása.

A romantika legnépszerűbb formája lesz, mindegyik Zeneköltő ír dalokat, nemcsak a német mesterek, de Berlioz is, akinek egyéniségétől a dal miniatűrje távol áll. Sőt Chopin is, akit a zongorán kívül semmi sem érdekel. A dal elnevezés alatt ma általában a német Lied-et értjük. Ezt a kifejezést a kevésbé purista francia nyelv is befogadta, akárcsak a wagneri dalmű jelölésére a Musikdrama-t. A dal fejlettebb formája az átkomponált dal, mely a szonátaforma szerkezetére alkalmazza az énekszólamot, szemben a strófikus dallal. A XVIII. században Hiller és Reichardt német dalt írnak, de Mozartnál, Glucknál és Beethovennél a dal még olasz palánta. A német dal gyöngéd érzésvilágát Beethoven Adagio-iban találjuk meg. Mozart az olasz ária igézetében alkotott, Haydn a francia románccal kacérkodott.

A német műdal első, tudatos úttörői Zelter és Zumsteeg. De igazi megteremtője Schubert, aki a dalnak olyan örök típusát adta, mint Beethoven a szonátának és a szimfóniának. A napóleoni hadjáratok ágyúörgésétől, a csaták hősi eposzaitól elfáradt világ vérgőztől borított tekintete elé Schubert új képet tárt: az embert vágyaival és szenvedéseivel, szerelmével és fájdalomával, a természet nyájas szépségeit és az élet melankóliáját. Nem

felnagyítva és felforralva a heroizmus pátoszában, örökös meddő küzdelemben a végzet ellen, nem az elbukó vagy diadalmaskodó hős napfénytől aranyozott pózában. A kép csupa bensőség, a lélek igazi arcának fotográfiája. A keretek néha szertehullanak, Goethe és Heine csodlatos jelenései döbbsentenek meg (Erlkönig, Doppelgänger). Mindez természetes, az értelem legcsekélyebb - erőfeszítése nélkül, önmagából fejlődik.

Nem felejtjük: a dalhoz szöveg szükséges, melynek pontos és hű kifejezése lesz a zene. De a szöveg hangulata feloldódik a zenében. A schuberti dal olyan kiegyensúlyozása az énekes és hangszeres művészetnek, amelyre eddig nem volt példa. A romantika, mely mindent a költő énjén szűrt át, tudta csak megteremteni ezt a formát. Az énekszólam a költő szubjektívizmusa, a zongorakíséret, a drámai keret, érdekes és újszerű, motivikus aláfestéssel. A kettő oszthatatlan egység.

Schubert művészetét továbbfejleszti Schumann, bár kettejük lelkülete és formavilága élesen különbözik. Schumann művészete tökéletes kisplasztika. A kíséret programjellege megváltozik, Schumann zongorája már nem zenekari illusztrációban éli ki magát, párbeszédet folytat az énekkel. Szomorúsága a romantika világfája dalma, melyet a költő egyéni tragédiája még sötétebb tónusba árnyékol. A formák kontúrjait feloldja, halványan rajzolja, néha elnagyolja, hogy a gondolat megvalósítása álomszerű legyen, hogy egyéniségének komor sziluettje ott borongjon mindig.

A német dal fejlődése további folyamán absztrahálódik. Franz, Brahms és Wolf nem alkotnak újat a dalformában. Strauss Richárd, Mahler és Schönberg szimfonikus és zenekari stílusra hangolják át a műfajt mely ilymódon miniatűrből freskóvá lesz.

Mussorgsky a dalból orosz realista drámát ír. A Zene eszköze — mondja Mussorgsky — az emberekkel való társalgásnak. Nem elég, ha érzelme

ket és indulatokat tolmácsol, az emberi beszédet kell kifejeznie mindenekelőtt. A természetes beszéd hanghordozását kell visszaadnia, a kifejező akcentust, a folyamatosság megszakítását. Mussorgsky elveivel a szigorú szerkesztés, a forma törvényeit halomra dönti. Dalaiban a zene szabadon követi a gondolat rapszodikus röptét, a természetes kifejezés közvetlenségét. Nem széles dallamívben, hanem apró színfoltokban.

A francia dal, a *mélodie* ugyanazt a formát mutatja, mint a német, csak faji sajátosságaival. Átlátszóbb, a lírában közvetlenebb, a drámában egyszerűbb. Legkiválóbb mestere Henri Duparc. A modernek közül Gábiel Faúrét említjük és Debussyt, aki Mussorgskynak énekbeszédtechnikai elveit próbálta alkalmazni a francia nyelvre, sajátos parlandóival és melodikus foszlányaival. Debussy zenéjének bágyadt finomságát, idegrezdülésig érzékeny szenzabilitását, még zongoradarabjainál is kifejezőbben tükrözik dalai. Charles d-Orléans archaikus, naiv bája, Villon a bohémköltő ájtatossága és gúnyolódása, Verlaine és Baudelaire lírájának mély hangulatai, verseik benső muzsikája, cseng ki Debussy dalaiban. Technikája: az *arioso* és a recitativ váltakozása az ének-szólamban, melyet színdús harmóniák támasztanak alá.

A SZIMFONIKUS KÖLTEMÉNY

A romantika új világnézetét a szimfonikus költemény valósítja meg, mely programzene. A klasszicizmus tiszta absztrakciója helyébe az asszociáció lép, gondolatsorok, de még inkább természeti képek, képzőművészeti, vagy irodalmi hatások.

A romantika szemlélete és formavilága Beethoven titanizmusának egy-egy problémájában, a probléma kifejlődésében már benne van. Berlioz szimfonikus művészete Beethovenből indul ki. Tematikus dolgozómódja még egészen szigorú. Az asszociációs folyamat zenei ábrázolásában Berlioz *idée fixe*-je, a vezérmotívum

elődje, már formakapcsoló szerepet tölt be- Azért a vezéreszme még messze van a végtelen dallamtól (Unendliche Melodie). Egymástól elkülönített zárt formákat és hangulatokat kapunk, a szimfónia mindegyik tétele önálló szimfonikus költemény. Az ídeé fixe még nem annyira technikai alapelv, mint lélektani eszköz.

A Fantasztikus Szimfónia egy fiatal költő ópiumos álomlátásainak összefüggő sorozata. A Requiem mégsem-misítő freskói Michel Angelo utolsó ítéletének apokalipszisét szabadítja reánk szörnyű hangorkánjával, mely azonban inkább Dante poklának borzalmait idézi elibénk, ahogyan Delacroix képein láttuk, mint a Sixtus-kápolnát. Nyugtalan forrongás dúl belsejében, örökös tépelődés rombolja lelkét, víziós gondolatok dörömbölnek izzó koponyájában, melyet a téli táj havába hűt, hogy szét ne robbanjon. Paris az ő számára temető, az utcai kövezet kockáiban sírköveket lát, alattuk gondolatai nyugosznak. Akinek gondolkodása ennyire asszociatív, ragyogó színnel, éles fénnel és erős árnyékkal fog festeni.

Berlioz a kolorizmus hőse, minden egyebet elhanyagol — mondja az iskolás felfogás, — pedig a vonal polifóniát átértékeli színpolifóniává, polikromiává. Berlioz szemében a világ színfoltokban jelentkezik. Az ő színekélelemzése még masszív tömegekre bontja az egészet, a vonalak megmaradnak, de ezekből az óriás színfoltokból fogunk eljutni folytonos differenciálódás útján a pointillisták pamacsaihoz, Debussy villódzó fényhatásaihoz. Berlioz a modern zenekari technika megteremtője.

A szimfónia átalakulási processzusában a következő fejezet Liszt Ferenc szimfonikus költeménye. Liszt teljesen magáévá teszi Berlioz doktrínáit, főképp a Faust és Dante szimfóniában. Művészetének metafizikája mégis nem egy pontban lényegesen eltér. Berlioz még nem vetette szét a szimfónia szabályos architektúráját, csupán a drámai logikának tett engedményeket, a formalizmus törvényeivel szemben. Liszt azonban

már lényeges változásokat eszközöl a szonátaformán. A szonáta lényegével, a tematikus dolgozásmóddal Liszt sem szakít, de nála már kevesebb kötöttség korlátozza a költőt a tartalom átélésében. A formák drámai egységének megoldásában egy lépéssel tovább megy, mint Berlioz és előlegezi Wagnert. Reformjának mély lélektani gyökereit a Faust-szimfónia triptikonjában látjuk. Az első tétel szonátaforma, Faust problémái halmozódnak a témacsoportokban, a második Gretchen alakját rajzolja. A harmadik, Mefisto expónálása, teljesen újszerű.

Liszt nem ad új motívumot Mefisto számára, hanem az ördögöt Faust és Gretchen motívumaiból hívja elő. Ezzel a szellemidézéssel lélektanilag bebizonyítja, hogy Mefisto nem önálló lény, hanem bennünk, lelkünk mélyén lakozik. A Faust-szimfóniának nemcsak elgondolása új, de kifejező eszközei is újak. Míg Berlioz sokszor majdnem homofon síkba festi színfoltjait, Liszt harmónikus szintetizálja színeit. A kromatika és az enharmónia, mint a motívumok szabad átdolgozásának szükséges következménye, a színeket tömörebbé, anyagszerűbbé teszi. Szimfonikus költeményeiben (Hamlet, Ideológok, Mazeppa, Amit a hegyen hallunk, Hunok csatája), az elvont témákat sokkal jobban tudja lelkén átszűrni, mint a reális képek ábrázolását.

A programzene, melyet Liszt átvitt a zongorára is (Années de Pelerinage stb.) kedvelt területe lett a századvég mestereinek, éppen a forma kényelmessége miatt. Liszt Ferenc francia követőjénél Saint Saensnél, sokkal nagyobb értékeket adott a művészetnek az orosz Rimsky-Korzakov (Scherzade, Antar), aki Berlioz programelgondolásait követi és átvezet a modern oroszokhoz Strauss Richárd (Don Jüan, Macbeth, Don Quihote, Halál és megdicsőülés, a Hős élete, Till Eulenspiegel) a formát csak jelentéktelenül módosítja és Berlioz és Liszt elveit felfokozott wagneri eszközökkel valósítja

meg. Az orosz ballett számára készült szimfonikus művek (Stravinsky, Dukas, Ravel, Fallá, Satie, Milhaud, Prokoviev) a programzene szabad formáiban.

A ROMANTIKUS DALMŰ

A XIX. század elején a dalmű két irányt mutat. Az egyik a romantika gondolatvilágát a régi eszközökkel, legalább is a régi stílus továbbépítésével akarja színpadra vinni. Ezt az irányt, mely a régi műfajt modernizálja, továbbra is a régi néven: operának nevezzük. A másikat, mely úgy belső, mint külső elgondolásban romantikus forma, az új dramaturgia szerint: zenedrámáknak.

A romantikus opera a XVIII. század hagyományait fejleszti tovább. Három típusát találjuk, mindegyik új vonásokat mutat: az opera comique, az opera buffa és a hősi opera. A század elején Spontini (Vesztaszűz), Boieldieu (A fehér hölgy) történeti levegőjükkel már az új műfaj felé közelednek, de zenéjük még az elmúlt század visszhangja. Auber zenéje frissebb, természetesebb, ő a királyság utolsó évtizedében született, a rokokó már nem fészélyezi. Auber nevéhez kapcsolódik a történelmi | dalmű (A portici néma), melyet egy év múlva követ Rossini Tell Vilmosa.

A történelmi opera nagyszerű tablóival, káprázatos díszleteivel és kiállításával (opera a grand spectacle), újraéledése a Lajosok korabeli opera fényűző, pazar látványosságainak. Zárt formákból áll: áriák, duettek, együttesek, kórusok, ballet, mindenkifölött pedig hatalmas finálék. Ez a műfaj, Meyerbeer keverékstílusú (olasz-francia-német) darabjaiban éli virágkorát. Nem csekély része van diadalaiban a hatásos szövegek könyvek színpadismerő írójának, Scribenek. A történelmi opera mely a század második felében is kísért (Verdi: Don Carlos, Aida) szintén előkészítője a romantikus zenedrámának. Átvezet a Rienzi-hez, Wagner első nagy

történelmi dalművéhez. Az opera comiquetól élesen különbözik az opera buffa, melynek legzseniálisabb költője Rossini (A sevillai borbély, Hamupipőke, Olasz nő Algirban, stb.) a polgári Európa tele tüdővel kacagó vídamságának kiapadhatatlan vénájú mestere. A bécsi kongresszus után fellélekző emberiség jótevője. Rossini korabeli értékelését mindennél beszédesebben bizonyítja a XIX. század elejének legkiválóbb német zenetörténétírója, Klewetter. Művében (1834) az utolsó fejezet címe: Beethoven és Rossini.

A századok folyamán kialakult jellegét most is megőrzi a víg dalműnek mind a két faja. Az opera comiquiban a cselekményt a prózai párbeszéd viszi előre, az opera buffában a secco recitativo. Mind a kettő hű kifejezése faja temperamentumának. De nemcsak az opera buffa, hanem a komoly dalmű, az opera seria is mesterekre talált az olaszok között. Bellini és Donizetti a fiatalon letört két olasz komponista művészetében sokáig vokális világszemléletet láttak. Mind a kettőben, de főképp Belliniben sokkal koncentráltabb a drámaiság, mint amennyit pusztán énekhanggal ki lehet fejezni. Bellini italianizmusának édes mélosza Chopin zengő kantilénájában is rügyezik. Leghíresebb dalműve a Norma, melynek címszerepében Schröder Devrient Wilhelmina magával ragadta az ifjú Wagner Richárdot, a Tristan és Isolde szerelmi duettjének mámoros önkívületére emlékeztet. Bellini stílusában a zenekar szerepe már szerves része a drámai hatásnak. Az énekhang felsőbbbsége azért megmarad, a dráma a színpadról nem kerül az orkeszterbe. Ez az olasz művészet egyik lényeges eltérése a germántól, melynek szemlélete hangszeres. Wagnernél a zenekar nyelve a lélek formája, Verdinél az énekhang. A mai kor elfáradt Wagner metafizikától terhes művészetének nehéz, tömött zenekari beszédétől. Ismét az emberi lélek természetes hangját keresi Verdiben. Weber Bűvös vadásza az első igazán német opera,

nemzeti dalmű, ahogyan a romantika a műfajt saját világnézetén keresztül látta és ahogyan elképzeli Wagner egyik lírai vallomásában és emlékbeszédében, mikor Weber hamvai megtértek idegenből a német földre. Három darabja a romantika hármas arculata. Oberon a tündérország, Eurynthe a lovagkor, a Bűvös vadász a legenda és természet. Az egyetemes embertípusok helyét német népjellemek foglalják el. A német népdal adja meg Weber romantikájának faji ízét. Ezzel a faji erővel sikerül megdöntenie Drezdában az olasz opera uralmát.

Weber az opera fejlődésében korszakot jelelt. A dallamvisszatérés többé már nem csak formai elv, de lélektani funkció. Weber új technikáját legjobban az Euryanthe mutatja, mely egyetlen végigkomponált operája. Ez a darab, melynek zenetörténeti összefüggése Lohengrinnel kétségtelen, nemcsak visszatérő motívumokat (ErinnerungS-motiv), hanem jellemző motívumokat (Charakter-motiv) is felhasznál. Weber elejti a recitativot, viszont a melódia hitvallásában Mozart közvetlen utóda, ha dallamai nem is olasz hajlásuak. A zene szimfonikus szövésében Gluckhoz kapcsolódik. De anyaga egészen más: népies, a pátosz érzelmessége helyett. Webernél a drámai tényezői még a hang és az ének, a zenekar csak a keretet nyújtja.

Wagner szemében az opera mindenképp dráma. De nem egyetlen művészetnek, a zenének, hanem vakmennyinek: költészetnek, mimikának, táncnak, képzőművészetnek stb., közös, szintetikus drámája, hasonlóan a görög tragédiához. Az új dramaturgia pontosan meghatározza a műfaj esztétikáját.

A zenedráma egyetemes, általános érdekű, hogy a Zenét a dráma szimbólumainak kifejtésében ne akadályozza meg az akció kicsinyes, hétköznapi megkötöttsége. A cselekményt csak fővonásokban jelzi. A drámai zene új formájának a szimfonikus szerkesztés egységével kell bírnia. Az egység az egész műalkotáson végigszövődő

alaptémákban nyilvánul, ezek kiegészülnek, újra alakulnak, szétválnak, egyesülnek. Az alaptéma, melyet Wolzogen vezérmotívumnak nevezett el, a legélesebben jellemez, közli mindazt, aminek tolmácsolására a Worttonsprache nem elég, egyben illusztrálja a mimikát, az arckifejezést (Gebärde). A tetralogiában a motívumok nemcsak a legkülönbözőbb alakokat, természetfölötti lényeket, állatokat, absztrakt és konkrét fogalmakat személyesítenek, hanem lelki élményeket. Mindezek a motívumok összefüggő, szerves organizmust alkotnak. A motívumok szövete tagolatlan, folyamatos egység: a végtelen dallam. Tematikus munkájuk nem hasonlítható sem a szonáta kidolgozásához, sem a variációs technikához. A lélektani mozzanatok nem engedik meg a forma törvényeinek, kivált a visszatérés elvének korlátlan és zavartalan érvényesülését. Wagner maga élesen megjelölte a különbséget a motívumok drámai és szimfónikus variációja között. A legleleményesebb ellenponti kombináció sem alakíthat át annyira egy témát, mint a drámai helyzet, mint a szenvedély skálája.

Wagner felfogásában a zenét teljesen alárendeli a drámának. A dráma folyamatos átélése miatt a vezérmotívum megbontotta a belső szerkezetet, a zárt számok eltűntek, elsősorban az ária. A nagy együttesek szintén. A dallam egészen eltávolodott a kantilénától és deklamálónak alakult. Összekötő kapocs a cselekmény és a Zenekar között. A dráma a zenekarban játszódik le.

Darabjainak felépítésében mint egy dramatikus szimfóniában, megtaláljuk a szonátaforma hármas tagoltságát. Glucktól átveszi dramaturgiájának alaptételét, a dráma uralmát, Webertől a természetfölötti elem alkalmazását, Lisztől a harmonikus gondolkodást, Berlioztól az új zenekari technikát.

Ez az átalakulás már Wagner előtt hosszas fejlődési folyamat eredménye és keresztül vonul magának Wag-

nernak is egyéni evolúcióján. A Rienziben Wagner még olasz, amellet Meyerbeer hatása alatt áll (Ördög Róbert). A Bolygó hollandi-ban látjuk először új technikáját (központi téma), mellyel különben régebbi, a színpadról véglegesen letúnt darabjaiban is (A tündérek, Tilos a szerelem), megpróbálkozott.

A Bolygó hollanditól Tannhäuseren át Lohengrinig az új zenedráma egy irányban halad. A motívumok függetlenek a központi témától és a helyzet lélektani köve telménye szerint változnak. Későbbi műveiben még tökéletesebb a szintetikus egység, mely már első darabjait is áthatotta, a zene és költészet egyesülése. Alapeszméje darabjainak a Bolygó hollanditól a Parsifalig: a megváltás. Folyton ezt a gondolatot variálja. A Tristan és Isoldeban csak úgy, mint a Nürnbergi mesterdalnokokban. Zenéje is átalakul, a folytonos alterációk a transzcendentálizmus legtisztább magasságaiba ragadják.

Wagner csak lépésről lépésre hódított. Diadalra jutva imperializmusa, melyben Bismarck ifjú Németországának duzzadó tettvágya nyilatkozott meg, kérlelhetetlenül leigázta az európai művészetet. Mintha az italianizmus rombadólt hegemoniájának helyébe a wagnerizmus világalma lépett volna. Nemcsak az operára nehezedett rá gigászi súlyával, hanem évtizedeken keresztül a szimfonikus, sőt az egyházi zene fejlődését is saját egyéniségére kényszerítette.

A német zeneszerzők nagyrésze, mint Strauss Richárd, még mindig nem tudnak menekülni hatása alól. Schönberg első kompozíciói is teljesen a wagneri művészet talajában gyökeredznek. Csak az új lineáris zene német képviselői (Alban Berg, Hindemith) találták meg egyéni hangjukat hosszas keresés után. Wagner megállította az időt a zenében, legerősebben érezhetjük ezt a latin országokban, ahová csak nemrég vonult be és ahol népszerűsége most van tetőpontján.

A FAJI STÍLUSOK KIALAKULÁSA

A romantika tudatossá tette a zenében a nemzeti jelleget, a fajiságot, mely eddig csak öntudatlanul jelentkezett. A legerősebb nemzetközi művészi energiát, mely egyszersmint a legfajibb zene volt, az olaszt, sikerült Webernek megsebeznie és Wagnernak leterítenie — egyelőre. A stíluskeverékek Mozart (olasz-német), Gluck (német-francia), Cherubini (francia-olasz), melyeket Meyerbeer opportunizmusa zenei világpolgársággá torzított, ideje lejárt. Az általános emberi problémák helyett a faji lélek érzelmei lépnek az érdeklődés homlokterébe. A politikai önállósulást nyomon követi a lélek kibontakozása a nemzetközi stílusból: a faji lélek zenei nyelvazete. A romantika első évtizedeibe esik a magyar zene megteremtése, Erkel Ferenc fellépése, melyet alig néhány évvel előz meg az orosz zene és Glinka nemzeti operája. A moszkvai ötös csoport: (Balakirev, Borodin, Cui, Mussorgsky, RimskyKorzakov) merészen nekivág az orosz nemzeti ideál zenei megvalósításának: a műzene formáit faji anyaggal telíteni. Lelke a csapatnak, Rimsky Korzakov, a nagy tanító-mester és agitátor, akinek művészetében az orosz népköltészet legeredetibb sajátosságai, köztük a groteszk is megszólalnak. Rimsky Korzakov már hírnöke a XX. század legfajibb zeneköltőjének Stravinszkynek. Míg az oroszok egyik kiváló tehetsége, Skrjabin a spiritualista miszticizmus útvesztőjébe kerül, Stravinszky az ázsiai Oroszország ősbárbar erejével igazza le a hanyatló nyugatot.

A skandináv nemzetek is lerázták magukról a német romantika jármát, mely teljesen hatalmába kerített olyan tehetségeket is, mint a dán Gade. A norvég Grieg az első impulzust Schumanntól nyerte, de a norvég népköltészet fajisága mégis megóvja, hogy elmerüljön a germán tengerben. Grieggel bevonul a fjord-poézis és a norvég tánc a zenei formákba s a német Charakterstück

faji tartalmat kap, mint északi genrekép. A csehek legerősebb nemzeti tehetsége, Smetana jelzi náluk a faji művészet útjait.

Az olasz művészet nem volt hajlandó belenyugodni világralmi pozíciójának elvesztésébe. Verdi csak egy előre vonult vissza Wagner elől a veristák (Mascagni, Leoncavallo), akik ösül Bizet-t, a Carmen, az emberi zenedráma költőjét vallják, a régi formában az olasz nép temperamentumát szólaltatják meg, az olasz ég fénylő reflexeivel és az olasz vér brutális szilajságával. Az olasz színpadi stílus legnépszerűbb képviselőjének, Puccininek eklekticizmusában egyesül a veristák hatástechnikája a bel canto énekeszményével, a francia harmonikusuk idegizgalmaival és a koloristák ragyogó színeivel.

A neonacionalizmus korszakában mindegyik nemzet saját nyelvén akar zenélni. Nemcsak az utódállamok, melyek közül legrégebb és legerősebb a cseh zenekultúra, igyekeznek népzenejüket műzenévé stilizálni, de még oly nagymultú nemzeti zenében, mint a ma újból kivirágzott spanyol művészetben is találunk szeparációs törekvéseket: az andaluc és katalán-Stílus elkülönülését.

AZ IMPRESSZIONIZMUS FORMÁI

A romantika teremtette meg az öntudatos faji művészetet. A klasszikus formák helyébe került faji formákban a faji képzelet sokkal könnyebben találta meg kifejezését, mint az egyetemes, objektív műfajokban. A romantika második fázisa, az impresszionizmus Parisból terjedt szét Európába. A hegemonia, mely az Ars nova idején francia földről átkerült Itáliába, majd a XVIII. században Németországba, most Debussy fellépésével hazatért a Szajna partjára s csak később osztozott az uralomban Oroszországgal.

Debussy a zenében Manet és Mallarmé elveit valószínűsíti meg. A festői impresszionizmus alaptétele a szín,

a fény és az árnyék pillanatnyi változása a levegőn keresztül. A szimbolizmus csupán szuggerálja a gondolatot. Debussy zenéje teljesen asszociatív, képzeletkapcsolások sorozata, megvalósítása Baudelaire gondolatának: fedi egymást az illat, a hang és a szín. Ez a művészet Watteau galanteriáját is Verlaine költészetének fátyolán keresztül látja.

Első műve, *Egy faun délutánja* című zenekari eklogája, Mallarmé költeménye és Manet festménye. A faun visszaemlékezik Szicília erdejére, hol nádat nyesett sípjához. Felhangzik csábító szava a fuvolán, megelevenedik az erdő sűrűje, melyből nimfák raja lebeg elő, mialatt a zenekaron átizzik elmúlt szerelmek láza. Már ebben a művében jelentkezik új harmóniai rendszere, melyet a részhang skálával igazol. Wagner kromatikája után visszatér a diatonikához. Technikája nem foglalható általános szabályokba, mert nem alkalmazkodik a szigorú zenei szerkesztés törvényeihez. Amint a szín, a fény, az érzés, úgy a harmónia is folyton fluktuál, és nem törődik a jövő ellenpontoszati bonyodalmaival.

A fény költője. Új formát teremt: a zenei tájképet (*paysage musical*). Legkedvesebb témája a ragyogó napsugár játéka az esőcseppektől ittas falombokon, melyekkel a szellő halkán muzsikál (*Jardin sous la pluie*); a fény halódása a lágyan fodrozott víztükör felületén (*Reflets dans l'eau*). A tenger elsősorban mint világító tónusok forrása érdeklí (*La mer*): a hajnali derengés alig észrevehetően előtűnedező foltjai és a villámok kékes fényében foszforeszkáló víztömeg. A fényözönben szétmállanak a klasszicizmus sablonná merevedett formái. De nem a napsütés a Debussy művészetének legfőbb ihletője, hanem mint a dekadens francia költészeté: az éjszaka titokzatos hangulatai (*Nuages, Fêtes, Sirénes*).

Színei csupa új árnyalat, melyek ritmusa is differenciált. Nem dolgozik nagy apparátussal. A romantikusok nagy zenekari tömege helyett kevés hangszerrel mond

sokat. Sohasem nyers, vagy érdes, de puha és lágy a vértelen bágyadtságig. Csupa vibrálás és villogás az egy hangúságig. Külön fejezetet képvisel a zongorastílus fejlődésében. Zongorája zenekari pasztell színeiben is zongoraszerű marad, programatikusan tartalma és vonallogikája, mely csak zongoraműveiben jelentkezik, a francia clavecinisták stílusának folytatása.

A SZIMBOLISTA ZENEDRÁMA

Új operatípus a szimbolista zenedráma, teljes tagadása a bayreuthi elveknek. Nem pompázó, mozgalmas, ragyogó freskósorozat, hanem tűnő, álomszerű, clair obscur látomások egymásutánja. A Peleas és Melisande drámája a leegyszerűsítésben még tovább megy, mint a Tristan és Isolde, egészen a mozdulatlanúságig. Wagner romantikus retorikája helyett halk recitálás, zsolozsma-szerű psalmodizálás remeg az ajkon, míg a zenekar lágyan zsongó fluiduma fojtottan hullámoz. Ez a recitálás az új, természetes drámai énekbeszéd, melyhez mint láttuk, az impulzust Mussorgsky adta, de azért Debussy régi francia mesterek tanítása nyomán halad. Román Rolland mutatott rá először, hogy Debussy recitativja Rousseau-nak a francia zenéről írott levelében kifejtett nézeteit követi. Az énekszóló közelfekvő hangközökben mozog, egyenletes ritmussal. Melodikus sóhajok és tematikus oscillációk szövik át a mondatokat. A lélektani jellemzés, a drámai ábrázolás legfontosabb wagneri eszközét, a vezérmotívumot, száműzi, a maga pedáns rendszerességével. Wagner hőszainak, mikor a színpadra lépnek, a zenekar nemcsak múltjukat, érzés- és gondolatvilágukat árulja el rögtön, de családfájuk egész geneológiai táblázata felénk cikázik az orkeszterből.

Akadnak ugyan Debussynél ismétlődő hangcsoportok, de ezek nem térnek vissza kiszámított rendszerességgel, csak rapszodikus felbukkannak. Ha a drámát át akarjuk élni a zenében, a történésnek párhuzamosnak

kell lennie színpadon és zenekarban. A motívumok át-
alakítása, a visszatérés, a végtelenségbe vesző orgona-
pontok, a szigorú tematikus dolgozómód: mind gátolja
a zeneköltőt a dráma szimbólumainak kifejtésében. Az
új technika egyetlen dogmája a dráma feloldása zené-
ben.

Nemcsak a szimbolista, hanem az impresszionista
költő zenei reflexeit is élénk vetíti a Pelleas és Melisande
tizenkét képe. A zenekar gomolygó párázatából egy
másután bontakoznak ki: az erdő misztikuma, az alkony
nosztalgiája, a hold kék sugaraiban elomló kert, a ten-
ger mágikus ragyogása, a földalatti barlang komor rej-
telmei, a forrás szikrázó gyöngyeinek bugyborékolása.

De mindegyik kép csak háttér. Szomorú árnyak
emelkednek ki belőle, nesztelen siklanak felénk és titok-
zatos sejtésekkel jelzik érzéseiket, melyeket fülünkbe
suttog halkán és fájdalmasan a zenekar.

Az orkeszter aláfestései nem önálló zenekari
képek, a zenekar nem kerül túlsúlyba a színpaddal
szemben. Debussy és Wagner között a különbséget fel-
fogásban és technikában semmi sem teszi szembeszö-
köbbé, mint a két zárójelenet: Isolde és Melisande ha-
lála. Isolde szerelmi megdicsőülésének lávafolyama, meg-
tisztulva az érzékiség salakjától, a szekvenciák ösvényein
emelkedik fel a végtelenségbe; Melisande letört virág-
szirm, ártatlan lelke szelíd sóhajként, dallamfoszlá-
nyok gyöngéd szárnyain lebeg az örökkévalóság felé.

Debussy befolyása a XX. század első évtizedeiben
igen nagy volt és csak Wagnerével mérhető össze. Pá-
lyájuk egy részén az angol Scott, Goossens, a német
Schrecker, az amerikai Delius, a spanyol Fallá, az orosz
Stravinszky, sőt a magyar Bartók is Debussy nyomdo-
kain halad, nem szólva francia követőiről, kiknek élén
Ravel áll.

A LINEÁRIS ZENE FORMÁI

A harmónia kiélte magát az impresszionizmusban, mely két évtizedes uralom után, Debussy korai halálával vezérét vesztve, kezdett hátrálni a feltámadó vonal előtt. Ravel visszatér a színfoltoktól a clavecinisták vonalaihoz. Stravinszky, aki Debussyból indult ki, útját realisabb világok felé veszi. Az impresszionista wagneri reakció csakhamar elernyed. Az egész európai művészen halálos fáradtság vett erőt. Újból megindult a visszahatás, de most már az impresszionizmus anyagszerűtlen zenéje ellen. A színszemlélet helyébe a vonal világnézete lépett. Descartes és Spinoza korának *more geometrico* felfogása és a kubizmus primitív tárgyszemlélete, mely a zene formáiban konstruktivista vetületeket rajzol.

A tartalomban a szubjektivizmust objektivizmus váltja fel. A sokféle izmus labirintusában, a festészeti és irodalmi szimbólumok tömegében már-már elveszett a Zene, melyet a túltengő asszociációk miatt kezdtünk vizuálisan érzékelni.

Ahogy Verlaine a költészetet, Whistler a festészetet átítatta muzsikával, éppen úgy a zene is kezdett illatszifóniákká, víz és tűz fényproblémákká átalakulni, ahol az optikának majdnem nagyobb szerep jutott, mint az akusztikának. Ezért kellett a zenét elvonatkoztatni, érzésteleníteni. Az érzelem helyett az értelem számára írni művészetet. Az új hitvallás az agyon keresztül akar a szívhez eljutni. (V. ö. a francia geometrikusok programját Jean Cocteau: *Le coq et Tarlequin*. Paris, 1926. című röpiratában.)

A legújabb kor visszatérést hirdet Bachhoz. Az ellenpont legnagyobb mesterének műveiben tényleg megtaláljuk a lineáris zene csíráit, mikor némelyik szólámvonal helyzetét önmagából kell megmagyaráznunk, nem pedig a másik szólamhoz való viszonyából. Vízszintes olva-

sásban két külön hangnem lép elénk, míg függőleges áttekintésben egységes tonalitást ércünk.

A lineáris jenében a dallamvonal szabadon vágódik ki a térbe. A zeneköltő minden képzelete és érzéklete, a tárgyak képei vonalban jelentkeznek, a külvilág reális képét a vonal adja, mely mindent ki tud fejesni, a harmonia csak irrealitás. A dallamnak ez a kivetítő és kifejelő tulajdonsága az expresszionizmus, a külső és belső világ közös lényegét objektívalva belehelyezi a térbe.

A dallam önálló életének alapja a teljes függetlenség, a mozgásbeli szabadság, mely kizárja a harmonia szintézisét. De ha megdől a muzsika háromszázados alapja, a tonalitás, mi lesz az iránytű, ami után igazodunk? A politonalitás, a sokhangneműség és az atonalitás, a hangnemenkíviliség.

Helyezzünk egymásra két hangnemet, eljutunk a bitonális zenéhez (Casella, Fallá, Milhaud, Bartók). Beláthatatlan a szemhatár: a két hangnem egymásrahelyezéséből származó akkordok megfordításai és egyéb viszonylatai aszerint váltakoznak, hogy két dur és két moll, vagy egy dur és egy moll, vagy egy moll és egy dur kerül össze. Helyezzük bármelyik hang fölé sorban a skála többi tizenegy hangját, az így nyert akkord mind-egyikét négy különböző módon állíthatjuk elő a hangnemek változtatásával. Maradnak azomfelül a megfordítások. Még csábítóbb gazdagsággal ajándékoz meg a hármas hangnemi lehetőség. Itt a megfordítások során olyan kilenchangu akkordhoz érkezünk el, melyben hét különböző hangnem van jelen.

írjunk a skála valamennyi hangjából dallamot: a politonalitásból atonalitás lesz, mert a dallam bármelyik hangot igénybe veheti, a tonalitás érzésének felkeltése nélkül. Az atonalitás, mely a hangnemi megkötöttség-ből kibocsátja a dallamot a végtelen ürbe, egyre jobban hódít a művészetben. (Schönberg).

A lineáris zene a mozgás és az erő művészete. Racio-

nalista és materialista zene, mely már több mint másfél évtized előtt Stravinszky Tavaszi áldozatá-ban, a modern zene e korszakot jelentő művében, a dinamikus egzaltációig fokozódott. Stravinsky ma, nacionalista korszaka után, mely a Petruská-tól a Tavaszi áldozaton és Lakodalmon keresztül a Rókáig tartott, személytelen zenét ír, semleges, vagy felélesztett régi formulák alkalmazásával (Pulcinella, Mavra).

Legújabbán az objektíválás már mechanizálássá fajúit, Stravinszky zongoradarabjaiban a pianola mechanikus stílusát utánozza. A zene legfőbb ihletője a gép, (Hegger: Pacific), a sport (Honegger: Rugby) a gyár, (Prokofiev: le Pas d'acier). Az amerikai Antheil, a Broadway lármáját villamoszongorákkal, csengőkkel, motorokkal, szirénákkal, acél- és fémlemezekkel festi Varese Edgár, az ipari trösztök szimfonikusa, Martenot hullámokkal, légcsavarral és tizenhét szólamú batterszával dolgozik. Az újkor motorszelleme a politonális többszólamúságban, a teljesen szabadon mozgó zenében leli meg kifejezését.

Az objektív személytelenítés, a lineáris mozgás a formák belső szerkezetében és külső alkatában is jelentkezik. A bárók szellemmel feltámad a bárók forma típusa, de a modern világnézet a maga lelkiségére újjáteremti. A vízszintes, melodikus síkok erős vonalaiba idegződik be a szerkesztés statikája, a függőleges összefüggések belső kohéziója egyre lazul. A harmóniakba a legtávolabbi részhangok is belesodrónak, melyek diszsonanciaként hatnak. A szimfonikus zenében a dolgozás szintézise az absztrakcióig egyszerűsödik. Ugyanakkor a stilizálás mindinkább naturalista eszközökhöz folyamodik, melyek utánzásá fajulnak. A konstruktivitás az operában is jelentkezik, a drámát alárendelve a zenének. Hindemith az operában a kamarazene stílusával kísérletezik (Cardillac). Albán Berg a szimfonikus formákat kényszeríti a színpadra (Wozzeck).

A modern művészet a vonalat az élet lázas iramának tempójára feszíti. Ez az életritmus, hogy fokozza a vonal gyorsasági rekordját, minthogy az európai népzene vitalitása nem elégséges a megrokkant invenció felfrissítéséhez, Amerika és Afrika, ősi, primitív ritmusenergiájával fűti motorát. A jazzt. A lineáris zene elvben a formák kultuszát hirdeti, de problémaharca, a horizontális energiák mérkőzése, késlelteti a formák kijegecesedését.

IRODALOM

A legfontosabb zenetörténeti munkák, melyek részletesen tárgyalják a formák fejlődését: Ambros: *Geschichte der Musik*, öt kötet, Leichtentritt új átdolgozásában. Lipcse, 1909. — Maurice Emmanuel: *Histoire de la langue musicale*, két kötet; Paris, 1911. — *The Oxford History of Music*, hat kötet; Oxford, 1901—5. — Hugó Riemann: *Handbuch der Musikgeschichte*, öt kötet. Lipcse, 1920—23. — Adler: *Handbuch der Musikgeschichte*, két kötet. Frankfurt, 1930. — Lavignac: *Encyclopédie de la Musique*, kilenc kötet. Paris, 1913—29. — Vitielli: *Materié e forme della musica*, két kötet. Firenze-Bologna, 1923—26.

Dolgozatomhoz felhasználtam még: Bertrand: *Précis d-histoire de la musique*. Paris, 1920. — Nef: *Einführung in die Musikgeschichte*. Basel, 1920.— Paul Bekker: *Die Musikgeschichte als Geschichte der Formwandlungen*. Berlin, 1926. — Chevallier: *La Musique (La civilisation européenne moderné)*, XXXII. kötet. Paris, 1928. — A Breitkopf és Härtel kiadásában megjelent *Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen sorozatban a műfajok történetére vonatkozó köteteket*, valamint Róbert Lach dolgozatát is: *Die Konstruktionsprinzip der Wiederholung in Musik, Sprache und Literatur*. (Akademie der Wissenschaften in Wien. Phil. Inst. KI. Sitz. Ver. 201. Band, 2. Abh.).

Az olasz problémákra főként Luigi Torchi: *La musica instrumentale in Itália nel secolo XVI., XVII., e XVIII.* Torino, 1901. és Pasquetti: *L-oratoria musicale in Itália.* Firenze, 1914. köteteit. Sammartinire vonatkozóan Torrefranca dolgozatát a *Rivista musicale Italiana*-ban (1913—1915) és G. de Saint Foix tanulmányát a *Sammelbände der Inst. Mus. Gesellschaft* 1914. évfolyamában.

TARTALOM

	Oldal
Előszó	3
Bevezetés	5
Az ókori homofónia formái.....	8
A középkori homofónia formái.....	10
A polifónia formái.....	12
Ars antiqua.....	12
Ars nova.....	15
A chanson	17
A motett.....	21
A harmonikus művészet formái.....	2?
Az olasz opera.....	25
A francia opera.....	29
Az angol opera.....	32
A német opera.....	33
Az opera comique	34
A kantáta	35
Az oratórium.....	38
A barokk hangszeres formák.....	42
A suite	44
A fuga.....	45
A szonáta	46
A koncert.....	51
A szimfónia.....	52
A romantika formái.....	57
A dal.....	59
A szimfonikus költemény	61
A romantikus dalmű.....	64
A faji stílusok kialakulása.....	69
Az impresszionizmus formái	70
A szimbolista zenedráma.....	72
A lineáris zene formái.....	74
Irodalom	78