

MS 163/2

E G Y E T E M E S Z E N E T Ö R T É N E T .

Dr. Barta Dénes.

II. 112



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

/ Felelős kiadó: Dr. Barta Dénes/
/kézirat gyűjtő. Készült: Kézirat sokszorosítás módjával./





ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

A fugaformák.-A fugaformák története a 17. században-mint láttuk-az egytémájú, moduláló fuga felé halad, Frescobaldi és Sweelinck korának variációs ricercárja közvetítő, ideiglenes megoldást jelent.-A század második felében a fugált formák fejlődése mind határozottabban koncentrálódik az orgona-és cembalo-fuga típusára.-A 17. század végén következik be a hangszerteknikai reform, amely aztán lehetővé teszi az egytémájú moduláló fuga végleges kialakítását. Bachnál. Andreas Werkmeister "Musikalische Temperatur" című művében /1691/ először számítja ki az egyenlőfokú egyenletes lebegésű temperálást a billentyűs hangszerek számára. A régi, u.n. tiszta hangolás matematikailag tiszta hangközök egybefűzéséből állt és különböző nagyságú egész-és félhang lépéseket eredményezett: ez a hangolásnál le-
hetetlenné tette a távolabbi hangnemekbe való modulálást. Werkmeister egyenlőfokú temperálása /amely azóta általános szabállyá lett/ egyenlő nagyságú félhangokat hoz létre és ezáltal korlátlanul felszabadítja a moduláció lehetőségeit. Ezzel a reformmal mindenekelőtt az egytémájú fuga zenei lehetőségei gazdagodtak rendkívüli módon.

A 16-17. század fugált formáknak nem volt modulatórikus szerkezetük: az egyházi hangnemekből indultak ki, amelyek nem ismerik az alaptonalitáson kívül eső vezérhangot: kadenciáznak ugyan a tonikán kívül is, de vezérhang és általában tulajdonképeni moduláció nélkül.-A 17. század folyamán a moduláció lehetőségeit még aránylag legjobban az énekes zene és a zenekari, illetőleg kamarazene tudta kihasználni: a continuo játsszó cembalo hangnemi kötöttsége miatt azonban ezek is csak a legközelebbi rokon hangnemekbe moduláltak.

Bach az első komponista, aki Werkmeister ujtásából levonta az összes konzequenciákat és így valóban megteremtette a modern értelemben vett egytémájú moduláló fugaformát. Munkájának eredményét a Wohltemperiertes Klavier-ban fektette le, amelynek jellemző címe "Das wohltemperierte Klavier oder Präludien und Fugen durch alle Tone und Semitonia" /első része 1722-ben, folytatása 1744-ben jelent meg/.-A Wohltemperiertes Klavier alapgondolatát tehát Bach Werkmeister-től vette át: felhasználja ezenkívül a zenekari fugált formákban /a francia ouverture és a sonata de chiesa tételeiben/ kifejlesztett modulációs technika eredményeit. Tény az, hogy ezeknek a zenekari fugatoknak kontrapunktikus kidolgozása /az orgonaművekhez viszonyítva/ ilyen felületes volt: Bach elsősorban azzal ujtó, hogy a billentyűs hangszerek szigorubb kontrapunktikáját egyesíti a zenekari fugatok szabadebb modulációs lehetőségeivel.

A Bach-fugák alapszerkezete mindig modulatórikus: az alaphangnem mellett rendszeresen a közelocon hangnemek egész sora lép fel a fugákban, önálló szakaszt képezve. A fuga egyes szakaszait témacsoportoknak mondjuk. A tulajdonképeni moduláció az átvezető, közjátékszerű részekre esik, míg az egyes témacsoportokban a hangnemek már megállapodnak.-Az első témacsoport, az expozíció, legalább ugyanannyi témabelépést tüntet fel, mint ahány szólam maga a fuga: Bach gyakran még egy számfelüti belépést vagy akár teljes második expozíciót is hoz. Szükmenet alkalmazása az expozícióban általában ritka.-Ugyancsak Bach alakította ki a témafelelet reális vagy tonális megformálásának a szabályait.-

A témához irt kontrapunkt mindig obligát és ezért a témával kettős ellenpontban van komponálva: ritmikájában, dallamvonalában rendszerint ellentétes témával.

A későbbi témacsoportok sorrendje nincsen elvileg szabályozva: a szükmenetek, augmentációk, diminuálások, stb. sorrendje esetenként változhatik. Rendkívül komplikált szerkezetű fugák mellett /pl. az I. rész Es-moll fugája/ vannak aránylag egyszerű felépítésűek is: pl. az I. rész C-moll fugájában az expozíció után már egyáltalán nem következik témakidolgozás: a későbbi témacsoportok csak egy-egy témalépésből állnak.

A zenekari fugatoformákkal való összefüggés különösen világosan látható Bach zenekari műveinek fugált tétéleiben: a francia ouverture koncertáló fugatoiban és a tulajdonképeni koncerttétélekben, amelyeknek a tutti-része fugato szerkezetű. Így pl. a két hegedűre írt D-moll koncert I. tételében az első tutti tulajdonképpen szabályszerű fuga-expozíció 5 témabelépéssel. Ennek a tételnek modulációs alapterve lényegében egyezik a fugákéval. A koncert-tétel szólórészei itt a fugaforma átvezető közjátékainak helyén állnak: amazoknál természetesen sokkal terjedelmesebbek és jelentősebbek.

A régebbi, 17. századi fugatípusok maradványai gyanánt Bachnál említésre méltó az I. rész Cis-moll fugája és bizonyos mértékben ugyanitt az A-dúr fuga szerkezete is.

Bach "Invenziói" tulajdonképpen előtanulmányok a moduláló fuga formájához. Ritka bennük a szabályszerű quintfelelet, ahelyett rendszerint az 1. fokozat imitálják: egyébként szigorúan polifon szerkezetűek és a tematikában egységesek. Az Invenzio elnevezés egyébként formai meghatározottság nélkül való: csak a darabok egytételű voltát akarja jelezni. A 3 szólamu invenciókat különben Bach eredetileg Symphoniáknak jelezte.

Bach hatása kortársaira és az utána következő generációra nagyon csekély volt. Bach ~~olyan időben~~ alakította ki tökéletesre a fuga formáját, amikor már mindenütt a nápolyi opera és szonáta típusa volt uralmon. A 18. század legnagyobb részének éppen a kontrapunktikus formák iránt volt legkevesebb érzelme. Ebből magyarázható, hogy Bach fugaművészetének nemhogy folytatója, de még említésre méltó visszhangja is alig volt a 18. században.

A SZONÁTA.

A szóbanlévő korszak elejére esik a Sonata da chiesa típusának végleges kialakítása Corelli és Vitali műveivel. Corelli legfontosabb idetartozó munkái /trioszonáták és szólószonáták/ az 1681. évvel indulnak.

Corelli szonátatípusa szabályszerűen négy tételű: 1. Grave, homofon vagy imitativ technikával, -2. Allegro, fugato szerkezetű, -3. Andante, homofon, rendszerint 3/2 ütemben, -4. Allegro vagy Presto, tetszés szerint fugato vagy homofon szerkesztésben. -Ettől az időtől kezdve egy félévszázadon át ez a típus képviseli a ciklikus szonátaformát. Az egyes tételek modulatórikus szerkezete a legegyszerűbb esetben: T-D, D-P, P-T: gyakran azonban komplikáltabb ennél.

Zárt melódiát /témát/ voltaképpen csak a tételek elején, az expozícióban találunk. A tételek folytatása majdnem kizárólag motivikus szekvenciákból áll. Az 1. grave-tételre jellemző az 1/4-ed vagy 1/8-ad mozgásban haladó, u. n. lépő basszusok. A következő allegro egy modulatórikus fugato-tétel, amely azonban az expozíció után már nem hoz témabelépéseket, hanem csak motivikus szekvenciákat. Már az első belépésnél is a fugato témája nem szólóban lép be, hanem mindjárt megtámasztó basszus kíséretében, tehát már eleve monodizált, nem kontrapunktikus formában. -Az andante-tételről megjegyzendő, hogy néha már kilép az alaphangnemből, amelyben a többi 3 tétel egyaránt kezdődik és záródik, az andante rendszerint a párhuzamos hangnemből áll s ritmusa gyakran táncszerű /gagliarda, sarabanda/, -A finale rendszerint táncjellegű: gigue, gavotte vagy menuett. Ennek a tételnek a fugálása már egészen homofonizált futólagos jellegű.

A Corelli-korabeli kamarazenének lényeges alkotórésze a diszitések, hangszeres cifrázások alkalmazása. A diszitések dolgában nem mindenütt járta el egyforma módon: az olasz komponisták rendszerint nem jelzik a diszitések helyeket, hanem inkább elméleti írásokban, előszókból általánosságban adják meg a szükséges utasításokat. Az olasz diszítés gyakorlatának rekonstrukciója nagy nehézségekbe ütközik: ezért kivételes szerencse, hogy Corelli 12 szólószonátája /hegedű és basso continuo/ Corelli saját bejegyzett

diszítéseivel maradt ránk.

A franciáknál ezzel szemben egész szabályszerű jelrendszer alakult ki az egyes ornamensek számára: a jelzéseket táblázatokban magyarázzák és a jeleket bejegyzik a kótaszövegbe. A német hegedűkomponisták végül arra igyekeznek, hogy a diszítéseket kóttakkal kiírják, rögzítsék. Sok esetben azonban /különösen a cembalo-kompozícióban/ átveszik a franciák jelrendszerét, amely pl. Bach cembaloműveire messzemenően érvényes. A diszítések elnevezése németül Manieren, franciául Agréments, angolul Graces, olaszul Fioriture, stb.

Corelli szonátái iskolát csináltak egész Európában. Egészen a 18. század közepéig mindenütt példának vették őket. A Corelli után következő generáció fontosabb olasz hegedűkomponistái: Giuseppe Torelli, Antonio Caldara, Antonio Vivaldi, dall'Abaco, Francesco Geminiani, Pietro Locatelli, Giuseppe Tartini. Angliában idetartoznak t.k. Puroell szonátaművei. - A korabeli német hegedűkomponisták közül Telemann, Bach és Händel neveit emeljük ki.

Németországban egész új fordulatot vesz a szonátaforma fejlődése: megszerzi a maga számára a billentyűs hangszerek irodalmát. - Németországban 1700 körül rendkívül magasan fejlett a zongora és orgonamuzsika: e fejlettség hatása abban mutatkozik, hogy átveszi a többi hangszerektől az új zenei formákat, a kíséretben pedig fokozott, önállósult szerepet juttat a cembalo-szólamnak.

A formakészlet bővítését Johann Kuhnau kezdi meg a zongoraszonáta bevezetésével: első zongoraszonátái 1692-ben jelentek meg "Neue Klavierübung" és 1696-ban "Frische Klavierfrüchte oder Sieben Sonaten von guter Invention" című művében. Ezek a munkák Corelli négytétéles szonátatípusát viszik át a zongorára.

Bach az orgonaszonátákban és a többtétéles tokkátákban követte Kuhnau példáját: a tokkáták ugyan bevezető grava-tételt szabad preludiumszerű bevezetéssel helyettesítik, egyébként azonban kifejezetten a szonátatípushoz tartoznak.

A HANGSZERES CONCERTO.

Fentebb említettük, hogy a concerto a barokk zene első korszakában, 1680 előtt, még nem formatípust, hanem hangszerelismódot jelent. A tulajdonképeni koncert akkor alakul ki, amikor a szembenálló hangszercsoportok egyikét szolisztikus előadásra szánják. Ebből lesz az u.n. Concerto grosso típusa, amelyben nem egy szólóhangszer, hanem szólóhangszerek kisebb csoportja /az u.n. concertino/ áll szemben a teljes zenekarral /tutti, ripieni/. A concerto grosso első példáit G.M. Bononcini szolgáltatta 1677-ben. Néhány évvel később, 1680 körül keletkeztek Corelli hasonló típusu művei. A concertinek ekkoriban még nincsen kialakult formatípusa: Corelli 12 koncertje közül 8 a sonata da chiesa és 4 a zenekari suite formájában van diszponálva. - Corelli után ebben a műfajban G. Torelli, Seb. Bach /Brandenburgische Konzerte, 1721./ és Händel /Concerti Grossi 1739./ műveit kell kiemelnünk.

A tulajdonképeni szólókoncert /1 szólóhangszerrel/ valamivel újabb fejlődési fokozat a concerto grossénál. Az első szólókoncertek 1698-ból valók: Torelli, Albinoni hegedűkoncertjei és Jacchini cellora irt versenyművei. Antonio Vivaldi szólóhegedűkoncertjei, amelyek a koncertforma típusát tulajdonképpen kialakították, a 18. század első évtizedéből valók.

Vivaldi a koncertforma kialakításában ugyanugy jár el, mint Scarlatti a Sinfonia-típus megformálásánál: a sonata da chiesa négytétéles formáját 3 tételre redukálja: tétéleinek száma és sorrendje a nápolyi Sinfonia mintáját követi. A főprobléma itt is az első allegro-tétel formaadása: ugyan csak a modulatorikus alapszerkezetből indul ki, de rondoszerű formáláshoz jut. A tutti ritorellszerűen visszatér /különböző hangnemekben/ a váltakozó szólórészek közben modulálnak és átvezetnek. A tutti tehát a rondoritornelli,

- 4 -

a szóló a rondóepizód helyén áll.-A ritornellek száma különböző:a legkisebb formában 4 tutti-szakasz áll szemben 3 szólórészlettel.

Ez a Vivaldi-féle koncertforma erősen kifejlesztett szimmetrikus formatípus:nemcsak a visszatérő ritornell miatt,hanem abban is,hogy az első és utolsó szólóepizód legtöbbször melodikusan egyező vagy legalább is rokon:hogyha először a domináns,másodszor pedig a tonika hangnemében lép fel,erősen hasonlóvá teszi a koncertet a szonátaformához.-A témák szerkezete,a melódika általában teljesen olyan,mint az egykorú nápolyi operasinfoniákban.Eppugy,mint Scarlatti allegróiban,a tutti-téma rendszerint egy pregnáns jellegeszerű motivumból és hozzáfüggesztett szequenciákból áll.A főtéma jellege legtöbbször a tonalitás világos megrögzítését szolgálja;akkordhangokból,akkord-felbontásokból áll.-A szólórészek melodikája ezzel szemben inkább figuratív jellegű:skálafutamok,akkordtörések,duplafogások,arpeggiók,stb.képezik az elemeit;előtérbe helyezik a technikai virtuozitást.

A kompozíciótechnika jellege általában homofon;a fugatutti Vivaldinál ritkák.-Az andante-tétel legtöbb esetben egyetlen homofon szerkezetű szólódallam rövid bevezető és záró tutti-val/gyakran basso ostinato felett építve/.-A finálék ugyanolyan tánc típust mutatnak,mint a nápolyi szinfoniában.Egyedül a hangszerelés mutatja a koncertszerűséget:minden szakaszt kétszer hoznak:először szólóban,aztán tutti-ban.

Vivaldinak 72 szólókoncertje jelent meg nyomtatásban:több mint ugyanannyi kéziratban maradt fenn.Ezek a művek a 18.század első felében mérvadóan irányították egész Európa koncerttermelését.Vivaldi típusát használják többek között Benedetto Marcello,Francesco Gemmiani,Pietro Locatelli.Sebastian Bach,Telemann és Händel.

Az olasz koncert-produkció általában a hegedűkoncert típusát helyezi előtérbe:a zongorára és a fuvóshangszerekre a németek vitték át az új formát.-A zongoraverseny kialakítója,Seb.Bach először átiratokkal kísérletezik a műfajban.A zongorát,mint szólóhangszert foglalkoztató eredeti koncertjei között 2 a concerto grosso típusához tartozik/a Brandenburgische Konzerte között/harmadik az u.n.Italienisches Konzert,amelyben egyetlen kétmanuálos cembalora redukálja a tutti és szóló ellentétét.Bach egyéb,zongorát foglalkoztató koncertműveinél az eredeti kompozíció vagy átirat kérdése máig sincs véglegesen tisztázva.

A Vivaldi-féle formatípust használja Bach 2.eredeti kompozícióju hegedűversenyében. A formaképzésben tovább is megy Vivaldinál:így pl. az Amoll hegedűverseny első tételének záró részletében egészen repris-szerűen tér vissza a főtémához.Ezzel a vonással erősen közeledik a koncertnek későbbi szonátaszerű típusához,amivel mintegy előre kijelöli a fejlődés útját Philipp Emanuel Bach zongoraversenyei számára.

A ZENEKARI NYITÁNY TÍPUSAI: OUVERTURE ÉS SINFONIA.

A színpadi előadásokat kb.a 17 század közepéig közönséges trombitatusokkal szokták bevezetni.-A római és velencei operák előjátékai nem önálló formák,hanem egyszerűen a legközönségesebb zenekari formát alkalmazzák erre a célra:rendesen a rövidebb Canzona típusát választják.

A legrégebb formailag kialakult nyitányforma a francia operának Lully által kialakított oucerture-típusa /1660 óta/.Tételeinek sorrendje:1.Lentement,páros ütemben-2.Allegro,fugato szerkezettel,3/4ütemben.-3.Lentement rövid,codaszerű típusban.A bevezető lentement melodikája rendkívül patetikus jellegű,erősen pontozott ritmusokkal,trillákkal a pontozott hangokon és skálafutam-ütemelőzőkkel. A befejező lassu tétel melodikus tekintetben a bevezetésnek az ismétlése.-A németek ugyanezt a típust a zenekari suite bevezető tétele gyanánt használhák. A német suite-komponisták a zongorakompozícióba is átültetik ezt a formát /Telemann,Bach,Händel./

Az olasz opera-nyitány típusa szintén a sonata da chiesa-ből indul ki:még A.Scarlatti korai műveiben is szabályszerű négytételes nyitányokat

találunk.-1697 óta alkalmazza Scarlatti /először az Olimpiade című kantátában/ a később rendszeressé vált rövidített, 3 tétel formát: elhagyja a berevető gravet és mindjárt a homofon gyorstétellel kezdi. Eszerint a nápolyi Sinfonia típusa: Allegro-Andante-Allegro.-Az andante és a finale megformálása nem volt probléma: az andante már a szinátatípusban rendszerint páratlan ütemű, lassu tánc /Sarabande/ a párhuzamos skála hangnemében: Scarlattinál is ugyanez maradt. A finale táncjellegét is meghagyja /Gavotte, Menuett, Gigue/.

Az első, gyors tétel formáját azonban újonnan kellett megalkotni, mert hiszen a suite tánc típusain kívül nem állt rendelkezésre más homofon allegrotípus. Scarlatti átveszi a sonata da chiesa allegrofugájának modulatórikus rendjét /t-d, D-P, P-T/, de homofonra átalakítva, mindenik szakaszban ugyanazzal a témaanyaggal. Szóval az a háromrészes, modulátorikus szerkezetű forma, amelynek a középrésze már, rokon hangnemek felé modulál: ez a zenekari szonátaforma /a későbbi szimfónia/ kiindulópontja.

SUITE.

A 17. század végén a suite különösen a zongorasuite és a zenekari suite formájában van képviselve. Mindkét típus erősen francia behatás alatt áll. A zenekari suiteket rendszerint egy francia típusu /Lully-féle/ ouverture nyitja meg: ezért az egész suiteformát Ouverture névvel jelzik /pl. Bach/.

A zongorasuite elsőnek a párisi clavecinista-iskolában jutott kifejlődésre. Ennek a vezetőalakjai Francios Couperin és Rameau. Couperin Bachnak kortársa, Bachhoz hasonlóan szintén generációkon keresztül muzsikos /orgonista/ család tagja. A francia clavecinisták művészetét jelentős előzmények után /Chambonnières/ Couperin teremtette meg azzal, hogy a lantzene egytételűs genrék szerű karakterdarabjait suitealakú sorozatokba összeállítva, átplántálta a zongoramuzsikába és ezzel a fontos formái újítás mellett egyszersmind óriási mértékben gazdagította a zongorairodalom ornámentikáját.-Suiteszerű zongoraműveit ő maga "Ordres" névvel jelzi.-Az olasz zene valamelyes behatására vall az, hogy a programszerű táncformák közé néha szonátajellegű tételeket is beilleszt.

Couperin-nek fiatalabb kortársa Domenico Scarlatti, régi olasz iskola legnagyobb cembalo-komponistája. Egytételűs zongoraműveit téves jelöléssel szokták szonátáknak nevezni: a komponista maga "Essercizi" névvel jelölte a darabokat. Ezek az egytételűs kompozíciók két-két szakaszból állnak, mindkét szakasz ismétlésével /az egyes suite-tételekre emlékeztető A A B B formában/. Ami néha a szonátaformához közelíti ezeket a kisméretű egytételűs darabokat, az még leginkább a moduláció rendje: T D P T. Egyébként ezekben a munkákban egyáltalán nem a formaképzés áll előtérben, hanem mindenekelőtt a zongoratechnika nagymérvű továbbfejlesztése futamok, arpeggiók és egyéb sajátosan zongoraszerű figurák által /ilyen pl. a kezek keresztezése/. A darabok kiindulópontját mindig valamilyen technikai vagy zongoraszerű probléma képezi: éppen ezért hívja őket Scarlatti essercizi névvel: a mai szóhasználat szerint etüdöknek mondanók őket.

KOMPONISTÁK.

A barokkzene második korszaka, mint tökéletesen kifejlett, a stilus magaslátán álló időszak, rendkívül gazdag kiváló komponistákban. Bach és Händel ennek a kornak csak éppen végső lezáródását jelentik: velük egyidőben pedig kevésbé korábban egész sor magasrendű alkotóegyéniséget találunk, akik közül a legnevezetesebbek Olaszországban Alessandro Scarlatti és Corelli, Franciaországban Rameau, Angliában Purcell, Németországban Telemann. A vonatkozó adatokat táblázatosan állítjuk össze.

Alessandro Scarlatti, 1659-1725.-A kifejlett barokk vokális zenének legnagyobb formaalkotó mestere: a drámai vokálstilusnak Monteverdi mellett

a régi olasz zenében legnagyobb művésze, a nápolyi iskola vezetőalakja és kezdeményezője. - Provenzale és Carissimi növendéke, Rómában és Nápolyban karmesteri állás töltte be: a legfontosabb nápolyi Conservatorio igazgatója. - Mintegy 115 operájáról van tudomásuk, nagyobb részüknek a zenéje elveszett. Az operán kívül uttörő volt 600-nál több szólókantátája és 15 oratórium. - Legismertebb operái: La Rosaura, Teodora /1693/stb. - Egyházzenei műveiből egy sor misét, motettákat stb. ismerünk: hangszeres munkái /többek között/ is maradtak fenn. Közvetve az egész következő generáció /nevezetesen Händel/ hatása alatt áll: közvetlen tanítványai közül Hasse és Durante voltak a legfontosabbak.

Arcangelo Corelli, 1653-1713. - A barokk hangszeres kamarazene uttörő mestere, a Sonata da chiesa és a Concerto grosso típusának egy kialakítója. Felsőolaszországi származású: életének legnagyobb részét Rómában töltötte, mint Ottoboni biboros karmester. - Legfontosabb művei a sonata da chiesa, sonata da camera /suiteszerű típus/ és a concerto grosso típusához tartoznak. Első ilyen művei még az 1680-as évek elejéről valók: munkái nyomtatásban 1683 és 1714 közt jelentek meg. - Hegedüstilusa /kamarazenéja/ különösen Händelre volt nagy hatással.

Jean Philippe Rameau, 1683-1764. - A francia opera vezetőalakja a 18. században, a francia kamarazene uttörője, a modern harmonizáció elmélet és összhangzattan kezdeményezője. - Elméleti művei a Traité de l'harmonie kötetével indultak meg 1723-ban. - Operáinak sora /a balleteket beszámítva 22/a "Hippolyte et Aricie" c. operával indul meg 1733-ban. Közvetlen tanítványairól nem tudunk: az opera új koncepciójában és a zenekari részletek, a hangszerelés felépítésében Gluck áll erősen hatása alatt.

Henry Purcell, 1658-1695. - Az angol színpadi zene és egyházi stílus uttörője. - Színpadi műveinek legnagyobb része drámához írt kísérőzene: teljes opera tulajdonképpen csak a "Dido and Aeneas" /1688/9/. - Egyházi kompozícióiból legfontosabbak bibliai szövegű Anthem-jei /zenekar- vagy orgonakíséretes monumentális kórusművek/, amelyek Carissimi kórikus stílusának hatását mutatják. Hangszeres műveiből a trioszonáták és cembalo-művek /angolul Spinnet vagy Harpsichord néven emlegetik a hangszer/ nevezetesen.

Georg Friedrich Händel, 1685 Halle-1759 London. - A kórusoratórium típusának vezető mestere, a nápolyi operának Scarlatti mellett vezetőalakja. - Atyja jogásznak szánta: egyideig egyetemi tanulmányokat folytatott: 1703-ban végleg a zenei pályát választja és 1703-1706, a hamburgi német számára komponál. Az 1706-1709, időt Olaszországban tölti: alaposan megismerkedik az olasz opera /Scarlatti/, oratórium /Carissimi/ és kamarazene /Corelli/ stílusával: Veleme, róma és Firenze számára több olasz operát komponál. 1712-től kezdve állandóan Londonban telepszik meg. Több mint két évtizeden át a londoni olasz opera áll érdeklődésének középpontjában; operavállalkozásának kétszeri anyagi összeomlása után a harmincas évek közepétől kezdve teljesen az angol oratóriumkompozíciónak szenteli magát. Händel 40 operája /a legfontosabbak G. Cesare 1724, Rodelinda 1725/ a nápolyi olasz opera típusához tartozik. Oratóriumainak sorát Esther nyitja meg 1732-ben; nagyrésztük bibliai tárgyú /Saul, Izrael Egyiptomban, Messiás, Sámson, Belsazar stb./, kisebb részük mitológiai /Alexanderfest, Semele, Herakles, Alkestis, stb./

Händel komponista művészetében az 1740-es évek csúcspontot jelentenek; ebbe az időbe esnek többek közt a Messiás, Sámson, Semele, Judas Makabeus, stb. Händel nagyszámu hangszeres műve közül a legjelentősebbek: 12 nagy Concerto grosso /1739/, 20 orgonaverseny /a concerto grossora emlékeztető formatípusban/, egy sorozat zongoramunka /leginkább suitek/ és kamarazenemű /szonáták, triók, stb./

JOHANN SEBASTIAN BACH, 1685-1750.

Bach ősrégi, thüringiai szász zenészcsalád tagja, amely emberöltők óta organistákkal és városi zenészekkel látta el Középnémetország városait. Sebastian Bach eisenachi születésű, atyját korán elvesztvén, organista nagybátyjánál /Pachelbel tanítványa/ nevelkedik. 1700-ban a lüneburgi gimnázium növendéke és Georg Böhm vezetése alatt muzsikál. 1703-ban organista-állást vállal Arnstadtban. Zenei érdeklődése utazásokra csábítja; Celle-ben az ottani francia udvari zenekart hallgatja, Lübeckben Dietrich Buxtehude orgonájátékát és templomi kantátáit /Abendmusiken/. 1707-ben Mühlhausenben organista; 1708-17-ig a weimari udvar szolgálatában áll, mint udvari organista, utóbb mint hangversenymester. 1717-23. a kötheni udvari zenekar vezetője; itt templomi orgona nem állván rendelkezésére, a hangszeres, különösen a zenekari és kamarazene kompozíció foglalkoztatja. 1723-ban Kuhnau utódjaként meghívják a lipcsei Thomas-kántorság állásába, amely a növendékek oktatásának és az evangélikus templomi zene ellátásának kötelezettségével járt; mellette az egyetemi zeneigazgató teendőit is végezte. Rövidebb utazásoktól eltekintve /amelyek sohasem vezettek szűkebb hazájának határán túl/ Lipcsében élt 1750-ben bekövetkezett haláláig.

Bach alkotó munkája a régebbi zenetörténet leglogikusabban zárt gondolkodású, legkövetkezetesebb komponista egyéniségét mutatja; az a valósággal emberfeletti koncentráció, amellyel Bach a barokk zene-stílus minden kezdeményezését magáévá tette és végső fokig kifejlesztette, a zenetörténelemben példa nélkül áll. Szinte hihetetlen, hogy olyan korlátolt lehetőségű, sőt nyomasztóan szegényes életkörülmények közt, amilyenek Bach életét végigkísérték, hogyan volt lehetséges az egész európai barokk zene minden stílustörékvéséről tudomást szereznie és mindezt a saját számára belsőleg feldolgoznia. Koncentrált elmélyedését talán csak univerzalitása múlja fölül: az egyetlen opera kivételével nincsen a korabeli zenének egyetlen típusa, technikája, amelyben maradandót nem alkotott volna.

Egyébként Bach komponista-munkásságának a nagyságát megközelítően is alig tudjuk megállapítani. Egész sereg műve nyilván még a 18. század második felében /amely idő Bach művészetével keveset törődött/ elveszett; Bach autentikus művei közül viszont sok kompozíció csak késői másolatban maradt ránk. Így a Bachnak tulajdonított művek hitelessége sokszor vitás kérdés.

Mennyiségben a vokális munkák állnak előtérben: az a 27 év, amit Bach a Thomas-kántorság állásában eltöltött, számtalan alkalmat nyújtott, sőt kötelezettséget jelentett egyházi vokális munkák kompozíciójára.

Ennek az egyházzenei munkának eredményei a templomi kantáták, a motetták, a Passiók és a Karácsonyi oratórium.

A templomi kantátakompozíció ugyyszólván végigkíséri Bachot egész komponistapályáján; a tanítványairól ránk maradt adatok szerint 5 teljes évfolyam kantátát komponált az egyházi év minden vasár- és ünnepnapjára. Ebből az óriási anyagból mintegy 190 templomi kantáta zenéje maradt ránk /néhány darab hitelességéhez szó fér./ Bach kantáta-típusa a régi német Geistliches Konzert /Schein, Schütz/ műfajának továbbfejlesztését és betetőzését jelenti. Ez már az elnevezésben is kifejezésre jut: Bach templomi kantátáit rendszerint Concerto vagy Motetto címmel jelölve látta el. Ebből a régebbi kantátatípusból veszi át Bach a recitativikus és ariózus formáknak a kóruskompozíciókkal való keverését. Bachnak alig van olyan templomi kantátája, amelyben a kórus /legalább is egy-egy négyes-ötös korál formájában/ ne szerepelne. Ezzel Bach tudatosan elhatárolja saját egyházzenei művészetét a 17. századvégi olasz kantáta típusától, amely elenyészően kevés kivétellel a kórus teljes kikapcsolásával készült szólókantáta. A formákat természetesen az olaszoktól veszi át Bach is; így pl. a dacapo-ária típusát /amely a 17. század német egyházi zenéjében még csak kivételesen szerepel/ vagy a recitativo accompagnato fejlett formáit.

Az a vonás, amely Bach egyházi zenéjét a megelőző német generáció hasonló célú kompozícióiból /Bach munkájának emberi és művészi magasabbrendűségétől eltekintve/ élesen kiemeli, a protestáns korál dallamainak hallatlanul következetes középpontba állítása. Bach ezzel a korálhoz való ragaszkodásával bizonyos mértékig ellentétbe helyezkedett a saját korával. Az 1700 körüli évtizedek a német protestantizmus történetében a pietizmusnak elnevezett vallási mozgalom korszakát jelzik; a pietizmus felfogására jellemző a bibliai szövegeknek és a régi koráldallamoknak bizonyos háttérbe szorítása új stílusú érzelmes, vallásos költemények és dallamok mögött. Bach, aki a költött kantátaszövegekben /legnagyobb részük Picander nevű alkalmi költő munkája/ maga is a pietizmus érzelmes verstípusát kénytelen elfogadni, ezzel a vizenyős, érzelmes irányzattal szemben zenéjében nyomatékosan visszatér a régi 16. századi lutheránus koráldallamok világához. Koráldallamok képezik Bach legtöbb vokális munkájának a gerincét, kantátákban és passiókban egyaránt.

A koráldallamok felhasználási módjában Bach hallatlan változatos fantáziáról tesz tanuságot; az egyszerű négyszólamú korálharmonizálástól elkezdvé /az egyszerűség egyébként csak látszólagos, mert a középszólamok vezetése, a harmonizálás kifejező merészsége még ezekben az egyszerű koráltételekben is hallatlanul raffinált művészetet mutat fel/ minden leheto formában és technikában át- meg átszövi kórustételeit koráldallamokkal; akár cantus firmus módjára vezeti keresztül a kórus szövedékében /mint pl. a Mátépassió bevezető kórusában/, akár kánon formájában szövi bele a kompozícióba /pl. az "Ein feste Burg" kezdetű kantáta bevezető tételében/, akár fugaszerű feldolgozásban hozza a korálmelódia anyagát, a korál dallamvonalát majd minden esetben mérvadón irányítja Bach kórusainak az együttesét.

Bach vokális stílusának /különösen a szólóénekekben/ jellemző vonása a dallamvonal bizonyos töredezettsége, nyugtalansága, azt mondhatnók zegzugos, cikornyás dallamvezetése /jellemző pl. ebben a tekintetben a H-moll mise Agnus Dei részének alt-ária dallama/. Különösen feltűnő lesz ez a sajátosság, ha összehasonlítjuk a Händel-vokálstílus nagyvonalú, széles belcantotípusával. -Az ellentét magyarázata az előadó apparátus minőségében van. Bachnak a vokális művek előadásához legtöbb esetben csak gimnazisták /a Thomas-iskola alumnusai, növendékei/ álltak rendelkezésére; ezektől a komponista nem várhatott érett, a vonatkozó gondolati tartalomnak, érzelemnek megfelelően árnyalt énekművészetet; csak éppen leénekeltek a megfelelő áriát, jól-rosszul, ahogy tudták. Bach ezért indíttatva érezte magát arra, hogy mindazt, amit ő munkáiban ki akart fejezni, még azt is, amit más esetben a komponista az előadó énekes zenei érzésére, előadóművészetére szokott bízni, mindazt a kótafejekben rögzítse. Ezért lett Bach vokálstílusa /legalábbis a szólóművekben/ annyira körülmenyes, nyugtalan, és ezért nem szabad és nem lehet Bach műveit tulságosan árnyalva, érzelmesen előadni.

Händelnél egészen más a helyzet. Händelnek elsőrangú olasz vagy olaszos iskolájú énekművészek álltak rendelkezésére; nyugodtan írhatja a legtisztább, legegyszerűbb belcanto dallamstílust, mert tudja, hogy az előadó az érett művész minden árnyalásával fogja dallamait reprodukálni. Innen ered a kétféle vokálstílus jellemző különbsége, amely különben a barokk-korszak német és olasz énekestílusát általában jellemzi: ebben a tekintetben Schütz nagyjából úgy viszonylik Carissimi-hez, mint Bach Händelhez.

Azt lehet mondani, hogy Bach sokkal jobban elmélyed a megkomponált szöveg legapróbb részleteibe is, mint Händel vagy az olaszok. Bach törekvése arra irányul, hogy a szöveg minden leheto szimbolikus, képszerű, zeneileg ábrázolható fordulatát plasztikus zenei témákkal érzékeltesse. -Bachnak tartalmilag konkrét szöveggel kapcsolatban álló műveiben ugyszólván nincsen egyetlen téma, ami nem valami tartalmi fordulat vagy kép zenei szimbolizálására volna formálva. Ebben a tekintetben néha már szinte túllépi a zenei kifejezhetőség határait és olyat akar zenével kifejezni, ami már csak papíron, a partitúra gondos tanulmányozása útján juthat tudomásunkra.

Kórustételeiben csúcspontra vezeti a kóruspolifóniát; a figurális vokalizációt erősen az orgonaszerű polifónia mintájára alakítja, néha már észrevehetően az énekszerűség, énekelhetőség rovására. - Természetes, hogy a 17. századi barokkzenének mindazok az elemei, amelyek a vokális és instrumentális zene dramatikus vagy tartalmi elmélyítésére alkalmasak voltak, Bachnál is feltűnnek; így mindenekelőtt a zenei koncertálás elve /ugy a vokális, mint a hangszeres zenében/ és az éles, kifejező ellentétek keresése.

A templomi kantáta formájából nőttek ki Bach nagy egyházzenei művei, a passiók és a Karácsonyi oratórium; ez utóbbi adatszerűen bizonyíthatólag is 6 kantátának az összeállítása. - A tanítványok állítása szerint Bach 5 passiót komponált volna; ezekből azonban csak két hiteles kompozíció maradt ránk, a János- és a Mátépassió /a neki tulajdonított Lukácpassió nem bizonyult hitelesnek, egy Márkuspassió zenéje pedig elveszett/. Mindkettő emberileg és zeneileg egyaránt rendkívüli eseménye a zenetörténetnek. Mátépassió volt az, amelynek felújításával Mendelssohn /Berlinben 1829-ben/ száz éves feledés után Bach alakját és műveit megint bevezette a zenei világ tudatába.

A passiókompozíciók tartalma és zenéje Bachnál háromféle rétegből, csoportból tevődik össze. Első és legfontosabb a passio történetének az evangélista szavaival elmondott eseményanyaga, benne a szereplő személyek beszédével /Krisztus szavai, a tanítványok és a zsidók beszédei, stb./, végül az eseményekben szereplő tömegjelenetek kórusai /turbæ/. - A második réteg, mintegy a szemlélő hívők érzelmeit és gondolatait tolmácsolja szólóénekekben /recitativo accompagnato és áriákban/ és lírikus tartalmú kórusokban, tehát a korbeli oratórium formáiban. - A harmadik csoport végül a hallgató hívek közösségének gondolatait fejezi ki négyszólamú korálénekek formájában, amelyek mindig a biblikus szöveg megfelelő szituációjára való tekintettel vannak kiválogatva és beillesztve. - A Mátépassió bevezető kórusában Bach egyesíti a két utóbb említett csoport zenei kifejezését: az egykoru szemtanu érzéseit a tulajdonképeni kórustétel, a hívekét a cantus firmus gyanánt beleszórt koráldallam tolmácsolja.

A passiónak ez a típusa nem teljesen új a protestáns egyházi zenében; Bach mindenekelőtt abban tér el a közvetlenül megelőző generációtól /a hamburgi komponisták/ passiótípusától, hogy újra nyomatékosan szóhoz juttatja benne a hívek közösségét szimbolizáló korált és hogy a beillesztett költött szövegrészletek dacára csorbitatlanul, átköltés nélkül hozza az eredeti biblikus szöveget.

Bach reformjának a méltánylására tudni kell, hogy a hamburgi csoport passióban a biblikus szöveg ugyszólván teljesen eltűnt az érzelmes, elmélkedő szólóénekek tömegében. Bachnál ellenben a passió szereplő alakjai szigorúan ragaszkodnak a Biblia szövegéhez; a megzenésítés módja az ariózus recitativo, amely nagyszerűen használja ki a recitativo accompagnato kötetlen formai szabadságából adódó lehetőségeket. Bach legnagyobb kegyelettel bánik a Biblia szövegével; azok a megkomponálási szabadságok, amelyeket magának az elmélkedő áriák szövegénél megenged /szavak és frázisok ismétlése, sorok felforgatása, stb./ a biblikus szöveg megkomponálásában nem fordulnak elő. - Bach a turbæ megkomponálásában is a legszigorubb drámai realizmust és rövidséget tartja szem előtt.

A 18. század folyamán Bach után, a német passiókompozíció feltűnően hanyatlak; a biblikus szöveg egyszerűsége háttérbe szorul az érzelmesen elmélkedő, oratóriumszerű részek mellett. Telemann, később Graun passió-oratóriumai /Ramler szövegére: Tod Jesu/ jelzik a műfaj hanyatlását.

Az oratórikus részletek dacára Bach passiókompozíciói a szerző elgondolása szerint nem a koncertterembe, hanem a templomba valók; mint már a beleszórt korálok is mutatják, Bach nem színpadszerű, megrázó drámai hatást akart velük elérni, hanem a hívek vallásos érzését elmélyíteni. Ezért a passiók /és épp így a kantáták/ igazi helye a templomban van; természetesen nem a délelőtti istentisztelet keretében /amely ilyen méretű művek előadására nem is nyújt alkalmat/, hanem a délutáni templomi "Andacht" keretébe kap-

csolva.

Másként áll a helyzet a monumentális H-moll misénél; ez a kompozíció sem a katolikus, sem a protestáns egyházi zene keretébe nem illeszthető be. Bár a Katolikus drezdai udvar számára készült, nem veszi tekintetbe a katolikus liturgia követelményeit, hanem a kantátastilus formáiban és típusában komponálja meg a miseszöveget/kórusok, áriák, ariózók, stb.; egyes régebbi kantáták zenéjét Bach a kompozícióiban fel is használta. Ezzel aztán zárt zeneszámok sorozatára szakadnak szét az olyan miserészek is, amelyek liturgikusan szét nem bonthatók/Gloria, Credo, stb./Ezzel, valamint gigantikus méreteivel a H-moll mise kilép az egyházi zene kereteiből; előadása ugyyszólván csak hangversenyteremben lehetséges.

Hogy a kantátastilus mennyire Bach természetes vokálstilusát képviseli, azt világosan bizonyítja Bach négy fennmaradt missa brevis kompozíciója/csonka misék: Kyrie és Gloria; ezeknek jórésze protestáns kantátátételek felhasználásával készült.

Bach zenekari művei nagyrészt köthetnek karmesterségének idejében készülték. Terjedelemben és apparátusban első helyen állnak az 1721-ben komponált Bradenburgi koncertek/6 koncert/. Ezek az olasz concerto grosso típusának lényegesen kibővített és tartalmilag elmélyített példái; a szólóhangszerek szerepe általában háttérbe szorul a szimfonikus zenekari kioldozás nagyvonalúsága mellett. A koncertálás elve Bachnál már nem öncél, mint a régi olaszoknál, akiknek idejében a típus még új volt, hanem inkább csak a zenekari motivikus munka kiindulópontja. Formailag Vivaldi háromtétéles típusát veszi át, csak egyszer /az 1. számban/ nyúl vissza a régebbi német koncert többtétéles, a suiteforma elemeivel/táncotételekkel/kombinált típusára. A zongorának koncertáló felhasználásával Bach továbbmegy az olaszoknál és példát ad a későbbi zongorakonzert típusának.

A 4 zenekari suite-et Bach Overture névvel jelzi, nevét a bevezető tételről véve, amely a Lully-féle francia ouverture-típust veszi mintául; Ezek a munkák az 1700 körül divatos francia mintára stilizált német zenekari suitekompozíciók keretébe tartoznak.

Az u.n. "Italienisches Konzert"-ben Bach elsőnek viszi át az olasz hegedű-szólókoncert formáját zongorára, ebben az esetben a zenekar és a szólóhangszer szólását egyetlen cembaloszólamban egyesítve. A koncertforma elsajátítására Bach egész különös buzgósággal tanulmányozta az olasz mestereket: Albinoni, Torelli és különösen Vivaldinak egész sor hegedűkoncertjét maga írta át zongorakivonat formájába. A Bach neve alatt fennmaradt egyéb zongorakonzertek/zenekarral/ legnagyobb részét saját vagy pedig idegen kompozíciók átiratai; így pl. a D-moll zongoraverseny bizonyíthatóan Bach egy eredeti hegedűkoncertjének az átirata. Bach hegedű-versenyművei közül eredeti formában csak 3 maradt ránk: 2 szólókoncert/A-moll, E-dúr/ és a két hegedűre és zenekarra írt D-moll koncert.

A Corelli műveivel klasszikussá lett hegedűszonáta/Sonata da chiesa egy hegedűre és cembalora/típusát Bach 6 kompozícióval gazdagította; ezek a munkák történetileg még azért is fontosak, mert Bach kiírja bennük a cembalojátékos jobbkezének szánt obligát szólamot is: úgyhogy voltaképpen triószonátával állunk szemben, amelynek második obligát szólamát Bach hegedű helyett a cembalóval adatja elő. A jobbkéznek ez az obligát szólama természetesen nem zárja ki, sőt helyenként egyenesen megkívánja a generálszusjáték akkordjaival való kiegészítést.

Németországban a hegedűtechnika fejlődése a 17. században valamennyire más irányt vett, mint az olaszoknál: az olaszok inkább a kantábilis/Corelli/vagy a virtuózan koncertáló/Vivaldi/technika célját tartották szem előtt; ezzel szemben a régi német hegedűtechnika/ amelynek főbb képviselői H.F. Biber, J.J. Walther és N.A. Strungk/ polifon, többszólamú játékokra törekedett. Ennek az iránynak csúcspontját Sebastian Bach 6 híres szólóhegedűszonátája mutatja; e daraboknak a szövevényes polifóniája szinte emberfeletti feladatok elé állítja az előadó játékost. Magyarán megjegyzendő, hogy Bach idejében a német hegedűsök laza feszítésű fonóval játszottak,

ugyhogy az akkordokat a ma szükséges arpeggio nélkül tudták megszólaltatni. Ez a technika részben a gamba-játék tradíciójára vezethető vissza.

Bach zongoraművei közül legmonumentálisabb a Wohltemperiertes Klavier című gyűjteményes munka /I.rész 1722/; formatörténeti jelentőségéről fentebb a fuga történeténél már megemlékeztünk. - Bach suiteformájú munkái /Französische Suiten, Englische Suiten, Partiten/ ma is általánosan ismertek. Az Englische Suiten elnevezés egyébként csak a megrendelő személyére vonatkozik; formában ezek is jellemzően francia típusú munkák.

Bach orgonamunkái vezetnek Bach hangszeres virtuozitásának elsőrendű megnyilatkozási területére és egyúttal megmutatják Bach hangszeres stílusának /sőt bizonyos mértékben vokálstílusának is/ a gyökerét és kiindulópontját. Bach orgonajátékának páratlan nagyszerűségét a kortársak is elismerték. Adataink szerint különösen a kontrapunktikus improvizált fantáziában nem volt párja. Írásban fennmaradt orgonakompozíciói közül a korálelőjátékok /korálfantáziák/ állanak előtérben; ezek a protestáns liturgia használatára szánt művek még egyszer végső tökéletességben mutatják meg a nagymultu kontrapunktikus cantus firmuskompozíció lehetőségeit. Csodálatos, hogy a tételek szigorú kontrapunktikus szerkezete dacára Bach milyen tökéletesen képes visszaadni a koráldallam szövegi, tartalmi vonatkozásait; a korálkompozícióknak nincsen egyetlen taktusa, motivuma, mely a korálszövegekben valamiképpen megindokolva ne volna.

A szabad orgonakompozíciók a Toccata, Fantasia, Preludium és Fuga típusát képviselik. Bach toccatái ennek az olasz földről kiindult műfajnak végső konzekvenciáit vonják le. Tulajdonképpen valamennyi szabad orgonaműve a preludium és a fuga elemeinek kombinálásából, felhasználásából épül. - A hangszeres fuga területén Bach teljesen versenytárs nélkül áll; az egész európai zenetörténetben nem volt még egy komponista, aki a kontrapunktikus szerkesztés tökéletes ismeretét oly mértékben párosítani tudta volna a zenei kifejezés és jellemzés tökéletes precizitásával, erőteljes plasztikusságával. Bach fugaművészetének csúcspontját a zongoraművek közt a Wohltemperiertes Klavier fugái, egyébként azonban az orgonafugák képezik; ezen a hangszeren érezte magát Bach leginkább otthon; itt találta meg kontrapunktikus elgondolása számára a legszélesebb technikai lehetőségeket és az orgona hangzástípusából merítette inspirációját minden egyéb műfajú munkája számára is.

HANGSZERES ZENE AZ ÁTMENETI IDŐSZAKBAN /1740-80/.

Míg a nagy barokkstílus Bach és Händel munkáiban elérkezett végső, következetes kiformalódásához, az egykorú kisebb tehetségek egész sorozata Európaszerte már az új stílus kialakításán dolgozott. Ennek az átmeneti időszaknak a jelszavát J.J. Rousseau adta meg ismert mondásával: "Vissza a természethez". A barokkorszak patetikus, stilizált formái az új generáció szemében üresnek, érzésnélkülinek tetszettek: az új korszak ideálja a mindenekfelett való érzelmesség, egyszerűség, és természetesség, amely zeneileg néha egészen a primitivitás határáig megy.

A Bach-korabeli barokk stílizálás egyik fő ismeretője a zenei tétel szigorú tematikus egysége: Bach rendszerint egyetlen motivumból építi fel darabjait, a polifon művekben imitáció, a homofon darabokban szekvenciás továbbbszövés által. A tételen belül kontrasztokat nem alkalmaz; ugyanazt a ritmust legtöbbször következetesen végigvezeti a tételen.

Ezzel szemben a szonátatípus, az új korszak vezető formája elvben elveti ezt az egységet és a szélső esetben élesen szembeállított, ellentétes témákból épül fel. - A szonátaforma típusát aztán már az átmeneti időben átviszik az instrumentális koncert és az ouvertúra formájára.

A szonátaforma fejlődése kb. 1770 táján éri el klasszikus lezáródását. Ebben az időben a zenekari többtételes művek /gyakran már a kamarazene for-

mai is/ a később szabályszerűvé lett négytétteles formát mutatják: Allegro-Andante-Menuett és Trio-Allegro.-A kisebb keretekben /a zongoraszonátától a vonósnégyesig/ majdnem kivétel nélkül háromtétteles formákat találunk: a Menuett hiányzik vagy a finale, illetőleg az andante helyén áll.-Külön csoportot alkotnak a divertimentok /serenadok, cassatiok/, amelyek két vagy több menuett, illetőleg lassu tétel beiktatásával rendszerint túllépi a négytétteles forma keretét.

A szűkebb értelemben vett szonátaforma az első allegro-tétel felépítését jelenti. A háromrészes felépítés /expozíció, kidolgozás, repris/ a bécsi klasszikusok idejéig nagyjából változatlan maradt. Történetileg fontos az, hogy Beethoven ideje előtt a melléktéma legtöbbször melodikus ellentétet alkot a főtémmel: a főtéma rendszerint energikus, erőteljes, a melléktéma lírikus, dallamos karakterű. Az exposíció zárótémája /epilogus/ ezidőben rendszerint a fő- és melléktéma közti átvezetés melodikus anyagából merít. A kidolgozás és a repris formai részletei már ekkor lényegileg ugyanazok, mint a klasszikus szonátaformában; a kidolgozás általában rövidebb, kezdetlegesebb, mint a klasszikusoknál.

Világos, hogy a szonátaformának ez a kétféle meghatározása /a szonáta mint ciklikus, keretes forma és mint az egyes tétel felépítése/ alapján véve régi olasz barokkformákban gyökerezik. A tételek sorrendje a nápolyi szinfonia típusára és ezen túl a sonata da chiesa formájára megy vissza. A menuett beiktatása a 18. század első felében megy végbe.

Bach generációjában a hangszeres formák kialakítása még csaknem teljesen az olasz mesterek kezében volt. Az átmeneti időben ez a helyzet megváltozott: 1740-től kezdve német komponisták veszik át a vezető szerepet a hangszeres zenében. Ez a súlyponteltolódás összefügg azzal a kultúrtörténeti fejlődéssel, amely a szinfoniat az operaelőjáték alárendelt szerepéből kiszabadítja, önálló formaként átviszi a koncertterembe. Az átmeneti időszak hangszeres zenéjében három iskola, három komponistacsoport tette nevét különösen emlékezetessé: a mannheimi, az északnémet /berlini/ és a bécsi iskola.

A német zenekari komponisták annyira előtérben állnak, hogy pl. London számára is a német származású Johann Christian Bach jelenti a vezető szimfóniakomponistát; Párisban pedig mannheimi hegedűsök és hangversenymesterek /Schobert/ játszottak vezető szerepet.-Ebben az időben határozottan a szimfónia és a zenekari muzika áll az érdeklődés homlokterében: a komponisták rendszerint hatosával vagy tizenkettesével nyomatják a szimfóniákat; némelyik száznál jóval több szimfóniát komponál /Haydn/.

1. Mannheimi iskola. Az említett három csoport közül a maga idejében a mannheimi iskola volt a leghíresebb: a korbeli írók a mannheimi zenekart a 18. század legtekélyesebb együttesének mondják. Hegedűsei akkoriban világhíresek voltak egész Európában. A mannheimi produkciójában a szonátaforma mindenfajta együttesre írt alakjában megtalálható: legfontosabbak a szimfóniák és a zenekari triók /3 zenekari vonósszólam és basso continuo./

A háromtétteles nápolyi szinfonia-típussal szemben a mannheimiak rendszeresítik először a menuett beiktatásával bővített négytétteles formát. A mannheimi komponisták változatos motivikus munkája mintául szolgált Mozartnak, sőt még a fiatal Beethovennek is.

A mannheimi kompozíciókra jellemző az éles ellentétek sűrű halmozása. Ez a jellemvonás élesen elválasztja a mannheimiaknak és az utánuk következő klasszikus kornak zenei szerkesztését a barokkor típusától. A korbeli konzervatív kritikusok /és vezetésen az északnémet iskola esztétikus írói/ éppen ezért komolytalannak, egységnélkülinek, szertelennek jellemezték a mannheimi stílusát. Kétségtelen, hogy ez a stílus utánaóinál már módorosra változott: a témák sablonossá lettek, az állandó dinamikai változás pedig fárasztóvá, erőltetővé.

Kétségtelen, hogy a mannheimi iskola nemzetközi hírneve nem kis részben a zenekari előadás addig nem tapasztalt tökéletességén alapult. Az egykorú írók különösen kiemelik a mannheimi zenekar nagyszerű, fegyelmezett orecsen-

doját. Ez azért figyelemreméltó, mert Bach ideje még nem ismerte a fokozatosan erősödő vagy gyengülő dinamikát, hanem ehelyett a lépcsőzetes felépítés elvét alkalmazta. A mannheimi zenekari előadóművészete nemcsak a vonósok kiválóságán, hanem a fuvósegyüttes újszerű alkalmazásán is alapult. A régebbi barokk kompozícióban a fuvósok vagy obligát szólammal koncertálnak, vagy pedig unisono haladnak a megfelelő vonósszólammal. Stamitz óta a fafuvók és a kürtök már önálló motívumokkal vagy pedig kitartott akkordhangokkal /harmoniai töltelékszólamok/ vesznek részt a játékban; ez utóbbi esetben a régi basso continuo szerepét veszik át, amely ebben az időben tűnik el végleg a zenekari muzsikából. A kamarazenében valamivel tovább tartja magát: így Haydn korábbi kamarazeneművei még mind cembalo közreműködésére számítanak. - Stamitz partitúráinak zenei képe már nem különbözik lényegesen a Mozart-szimfóniák vagy akár a korai Beethoven-művek partitúráképtől. A valószínűleg francia eredetű klarinét 1750-60 táján jelenik meg a mannheimi zenekarban és innen terjed el a többi német és olasz zenekari együttesben.

2. Északnémet iskola. - Az északnémet vagy berlini iskola vezetőalakja, Philipp Emanuel Bach, különösen a zongoraszonáta és a zongorakonzert új stílusának kialakításában uttörő. Eredetiségének és művészi értékének a megítélésében nemcsak a formára, hanem elsősorban a tartalmi elmélyítésre kell tekintettel lenni; Philipp Emanuel ebben a vonatkozásban a Sturm und Drang idejének és a 18. századi érzelmes stílusnak /Empfindsamkeit/ tipikus képviselője. Felismeri az újszerű változatos dinamikának, melodikának, és a melizmáknak kifejező erejét, sokféle érzelmi jelentését s ezeket egy erősen egyéni, néha már a különbségig /bizarrságig/ kifejező zongorastílus szolgálatába állítja.

Philipp Emanuel Bach zongorastílusa halmozott dinamikai árnyalatokkal, meglepő harmóniai és ritmikai fordulatokkal tűnik ki; mindig lebilincselően érdekes, de néha már a formátlanúságig szélesítő, tulkomplikált. Beethoven sok tekintetben az ő zongorastílusát fejlesztette tovább. Figyelemreméltó, hogy Philipp Emanuel darabjait már nem cembalon kell előadni, hanem a billentyűs és dinamikai árnyalatok visszaadására sokkal alkalmasabb clavichordon vagy pedig a modern kalapács-zongorán, amely ez időtájt terjedt el egész Európában.

3. Bécsi iskola. Az élesen jellemzett mannheimi csoporttal szemben kevésbé jellegzetes a délnémet, illetőleg sajátosan bécsi komponista-csoport amelynek ismertebb képviselői Georg Matthias Monn és Georg Christoph Wagenseil, Invencióban, tehetségben, valamennyien alatta maradnak Stamitz művészetének; délnémet és olasz stílustípusok szerencsés összeolvasztásával azonban jelentősen előkészítették Haydn és Mozart útját. Formáik egyrészt a régi bécsi iskola barokk típusából /Fux, Caldara/, másrészt az újabb, nápolyi színezetű olasz szimfonikus és kamarazene benyomásaiból /Pergolesi, Sammartini/ indulnak ki. Wagenseil különösen a szimfonikusan kezelt zongorakonzert /és általában a zongorakompozíció/, Monn pedig a szimfónia és kamarazene terén /trószonáták, stb./ kezdeményező. Szimfóniáikban egyrészt előtérben áll a háromtételű, menuettnélküli olasz típus, másrészt a többtételű divertimento-szerű forma, amelyet Wagenseil a tiszta zongoramuzsikába is átplántál /Divertimenti di cembalo/. Magasabb művészi jelentőségre ez a bécsi irány csak akkor emelkedett, amikor Haydn /kb. 1755-től/ és kevésbé később Mozart /1780-tól/ átveszi és a mannheimi stílussal való összeolvasztás útján véglegesen kifejleszti a bécsi klasszikus iskola /Haydn, Mozart, Beethoven/ típusait.

JOSEPH HAYDN. 1732-1809.

Szülvárosa Rohrau, Alsóausztriában. Testvérei közül még kevésbé fiatalabb öccse, Johann Michael Haydn mutatott fel kiváló zenei tehetséget /karmester Nagyváradon és Salzburgban/. - Joseph Haydn zenei kiképzését Bécsben nyerte, mint a Stephansdom fiú-kórusának tagja. Alapos zeneelméleti oktatás híján a korbeli bécsi mesterek mintájára /Wagenseil, Monn/ kezdett komponálni. A mutáció folytán haját elvesztvén egy évtizeden keresztül zene-

tanításból és korrepetálásból tengeti az életét. 1761-ben biztosított álláshoz jut Kismartonban, mint az Esterházy hercegek karmestere; ebben az állásban marad a hercegi zenekarnak 1790-ben bekövetkezett feloszlataáig. Ezután is rendszeres nyugdíjat kap a hercegtől és haláláig Bécsben él. A kilencvenes években Londonba tett ismételt koncertutazásai rendkívüli művészi és anyagi sikert hoztak számára.

Haydn műveinek számát sok esetben alig tudjuk pontosan megállapítani; kiterjedt népszerűsége ugyanis a kiadókat arra csábította, hogy más szerzőknek a darabjait is az ő neve alatt hozzák forgalomba. - Haydn hiteles művei közt 104 szimfóniát /a legnagyobbak 1780-95 között keletkeztek/, 66 divertimento-típusú zenekari és kamarazeneművet /cassatio, stb./, több mint 50 versenyművet /20 zongorára, 9 hegedűre, stb./, 77 vonósnégyest, 38 zongoratriót, 30 vonóstriót, 52 zongoraszonátát és egész sereg, másfajta előadásra szánt művet találunk. Kisebb kamarazeneműveinek pontos listáját máig sem sikerült véglegesen megállapítani.

Vokális munkái között első helyen áll a két nagy, késői oratórium: a Teremtés /1797/ és az Évszakok /1800/. Korábbi munkák az "Il ritorno di Tobia" című olasz oratórium és 24 opera /nagyreszt az Esterházy hercegi színház számára/. 14 nagyszabású zenekarkíséretes misekompozíciója közül a legfontosabbak az 1790-es évekből valók.

Haydn zenei benyomásokkal szemben késő öregségéig rendkívül fogékony maradt. Miután már átment a régebbi bécsi iskola, majd Philipp Emanuel Bach behatásán, kb. 50 éves korában, az 1780-as évek elején talált rá saját egyéni stílusára; a döntő dátum ebben a tekintetben 1781. az u.n. orosz quartettek komponálásának éve. Mozart technikai vívmányait, stilisztikai újításait kb. 60 éves korában tette magáévá.

Haydn jelentősebb hangszerecs darabjainak sora 1755-ben kezdődik az első quartettokkal. Ezek, formájukat tekintve, kétféle típust mutatnak; egyrészt divertimentoszerű 5 tételű művek /Allegro-Menuett-Andante-Menuett-Presto/, másrészt 3 tételű szinfoniatípusok, -A 4 tételű, egy menuettel bővült típust csak Kismartonban, a 60-as évek derekától kezdve teszi rendszeressé Haydn a quartettban és a szimfóniában.

Az első tételek felépítése a régi bécsi iskola szonátatípusát mutatja: mollmelléktémát és teljes reprimt. -A lassu tétel a korai művekben szintén szonátaformájú: csak az 1780-as évektől kezdve tér át Haydn a 3 részes da capoformára, kontrasztot képező középrésszel /románcforma/. -A formatípus továbbfejlesztésében jelentős vonások: az átvezető részek tematikus levezetése a főtéma anyagából, a kidolgozás munkájának nagymértékű elmélyítése és a kódaalakítás első példái. Philipp Emanuel Bach befolyása érezhető abban, hogy a melléktémát gyakran a főtéma melódiaanyagából képezi.

Haydn melódiainventíciója sokat merít az osztrák /és néha a magyar/ népi zene dallamanyagából. Különösen a népies táncdallamok tematikájának a hatása érezhető erősen Haydn témáin: ezek a könnyed ritmusu, erősen staccatokkal telített témák és motívumok a korbéli bécsi balettzene anyagában gyökereznek; egyébként az egész divertimento-tematika erre a forrásra utal.

Az 1770-es évektől kezdve Philipp Emanuel Bach hatását érezni Haydn témaképzésén: tartalmilag súlyosabb, kifejezőbb témákat keres a régi, táncszerűen periodizált témák helyett: a molltémák is előtérbe lépnek, a korábbi időszak derűsebb durttípusával szemben. A kísérszólamok sablonos akkordhomofóniáját /a gáláns stílus, Johann Christian Bach harmonizálásmódját/ Haydnnél ettől az időtől kezdve önállóbb szólamokkal dolgozó, különösen a quartettekben tudatosabb kontrapunktikával kidolgozott technika /az úgynevezett "obligates Accompagnement"/ váltja fel. -A zongorás kamarazenében Haydn legnagyobbreszt megmarad a régebbi korszak típusánál: a trióban pl. a hegedű és a cello nem önállóan elgondolt szólamok, hanem csak a zongora felsőszólamát, ill. basszusát duplázzák.

Haydn mesterré fejlődésének legnagyobb korszaka Mozart halála után /1791/ kezdődik, a londoni és párisi nagy szimfóniák idejével. -Formakezelésre jellemzők ebben a késői időben: a lassu bevezetésnek és az első allegrotételnek melodikus összekapcsolása; a szabályosan, dalszerűen periodizált főtémák; a főtéma motívumaiból kidolgozásszerűen kifejlesztett átvezető rész; a rövidre fogott, gyakran a főtéma anyagából képzett melléktéma és végül a kidolgozási részben feltűnően gyakori kontrapunktikus, imitációs munka. -A repris elejét Haydn gyakran másfajta harmonizálással vagy modulációval /az expozíciótól eltérően/ szokta élénkíteni.

A lassu tétel egészen feladja a szonátaformát és vagy a 3 részes románc vagy a variáció formáját veszi fel. A további fejlődés szempontjából különösen a variációs típus jelentős /Haydn gyakran két ellentétes karakterű témát variál váltakozó szakaszokban/. -A finale az 1780 után komponált szimfóniákban rendszerint rondoformájú, de erősen a szonátatípushoz közelített formában: ezt a szonátatípusu rondót vette át aztán Beethoven is fináléi részére.

Az utolsó zenekari művek némelyikében Haydn kísérletet tett arra, hogy egész szimfóniatételeket egyetlen téma motívumanyagából építsen fel; kifogyhatatlan variálási képessége és a kísérlet lehetőségeit a végletekig kihasználó fantáziája mindebben csodálatos teljesítményekre képesíti. -Hangszereelési készsége még a legutolsó időben is fejlődik. Haydn csak Londonban /tehát majd 60 éves korában/ ismerkedett meg egy hatalmas, fegyelmezett zenekar lehetőségeivel; Kismartonban mindvégig csak nagyobbfajta kamaraegyüttes állt rendelkezésére.

A londoni zenekar új hangzási lehetőségeinek birtokában Haydn hamar túlhaladja Mozart orkesztrálási technikáját, különösen a fúvóhangszerek obligát, tematikus felhasználása tekintetében; Mozartnál ebben a vonatkozásban még sok a tisztán harmonizált, kitartott hang, amely alapjában véve a régi continuo szerepét van hivatva pótolni. Haydn ebben a tekintetben már jobban eltávolodott a régi barokk hangszereelés típusától, mint a két évtizeddel korábban elhunyt Mozart.

Haydn vokális művei közül a két legnagyobbat már öregedő korában vette munkába. A Teremtés és az Évszakok nagy magasságban állnak Haydn korai, olasznyelvű vokális művei /az operák és az "Il ritorno di Tobia" c. oratorium/ felett. -Különösen a nagyvonalú kórustechnika fokozott és művészi kihasználásával távolodik el Haydn mindjobban az olasz szólóoratorium típusától. -A Teremtés és az Évszakok szövegben és zenében egyaránt Händel munkáinak Haydn-ra tett mély és benső hatását tanúsítják amellet, hogy a téma epikai, lírai felfogásában erős ellentétben állnak Händel inkább operaszerű, drámai elgondolásával.

Haydn tudatos és fegyelmezett mértéktartását mutatja, hogy kórus, szólóének és zenekar majdnem egyenlő mértékben vesznek részt mindkét oratorium kidolgozásában. Annakidején különösen feltűntek a zenekari illusztrálás szellemes programszerű részletei.

Haydn invenciója az oratoriumokban úgy a vokális részeket /recitativok, ariózók, áriák és együttesek/, mint a hangszeres tételeket tekintve /pl. a Teremtés bevezető része/ egyaránt rendkívüli. -Nem csoda, hogy amint egykor London évtizedeken át állt Händel oratoriumainak lenyűgöző hatása alatt, ugyanúgy Bécs is rendszeres kultuszt szentelt Haydn két nagy oratoriumának.

Haydn egyéb vokális művei közül legjelentősebbek a misekompozíciók; újabban ezek a misék /ugyanúgy, mint Mozart hasonló művei/ a liturgia követeleményeivel meg nem egyező zenekari felépítésük miatt meglehetősen háttérbe szorultak.

WOLFGANG AMADEUS MOZART.

Szül. 1756, Salzburg; megh. 1791, Bécs. Zenei oktatását Salzburgban nyerte, atyjától /Leopold/ akinek vezetésével már 1762-ben művészi körutakra megy, többek között München, Bécs, Páris és Londonba; mindenütt mint csodagyermek szerepel. Első nyomtatott műve /hegedű-zongora szonáták/ hétéves korában je-

lenik meg; 1768-ban a császár kívánságára opera komponálására kap megbízást. Ennek a megbízásnak eredménye a "La finta semplice" című buffoopera; a mű előadása intrikák miatt meghiusult. Ugyanebben az évben készült a "Bastien und Bastienne" című német szövegű énekesjáték, francia minták után. - Az 1769-70. években Olaszországba utazik. Az utazás fontosabb állomásai Bologna, ahol az "Accademia dei Filarmonici" tagjává veszik fel; hasonló megtiszteltetés éri Veronában. - Milanóban 1770-ben rendkívül nagy sikert ér el "Mitridate re di Ponto" című opera szeriájával. Ugyanitt 1771-ben "Ascanio in Alba" című vokális serenatajával sikerült Hasse általános népszerűségét is elhomályosítania. - 1770-81. a salzburgi érsek szolgálatában áll, mint hangversenymester. Ebbe az évtizedbe esik egyházzenei kompozícióinak nagy része és egy sorozat olasz stílusú, kevésbé jelentős színpadi munka: Milano számára készült a "Lucio Silla", a müncheni opera számára a "La finta giardiniera" című opera buffa.

Mozart kiemelkedő és úttörő színpadi műveinek sora az 1781-ben, München számára komponált Idomeneo-val kezdődik. Ugyanebben az évben elhagyja salzburgi állását és végleg Bécsbe költözik; ettől az időtől érezhető hangszeres kompozícióin a szintén Bécsben letelepedett Haydn hatása. - A bécsi időszak legfontosabb színpadi munkái a Szóktetés a szerályból /Belmonte und Constanze/ 1782-ből; - Figaró házassága, 1786; - Don Giovanni 1787; - Così fan tutte 1790; La clemenza di Tito és a Varázsfuvola 1791-ből. Ugyanez utolsó évből való még a Requiem.

Mozart 1781. előtt keletkezett drámai művei még nem emelkednek lényegesen a korbeli olasz átlagoperák színvonalára fölé. Az olasz opera buffa és seria mesterei közül különösen Pergolesi /a Serva padrona-val, / Francesco di Majo, Jommelli, B. Galuppi, Paisiello és a teljesen előszorosodott Johann Christian Bach voltak Mozarthra nagy hatással. Mozart stílusa az olasz és délnémet típusoknak csodálatos egybeolvasztása.

Mozart sohasem helyezkedett szembe tudatosan az olasz operastílussal /mint pl. Gluck/, de a nápolyi opera szeriájának zenei és szövegi módorosságától következetesen távot tartotta magát. Az énekszerepek dallamosságában vagy parlandoszerű élénkségében versenyre kel az olaszokkal. Együttal azonban a drámai kifejezés energiájának és mindenekfelett való igazságának, a zenei jellemzés páratlan élességének tekintetében legalábbis annyira következetes, mint maga Gluck; csak hogy éppen zenei eszközeinek és invenciójának hasonlíthatatlanul nagyobb gazdagságával sokkal szuggesztívabb és az olaszokra nézve veszedelmesebb versenytárs tudott lenni Glucknál.

Mozart csodálatos módon képes volt arra, hogy a legfinomabb zenei részletmunka dacára áttekinthető, világos és következetes maradt a nagy elgondolásban, a formaképzésben és a szereplő személyek zenei jellemzésében. Mozart sohasem vész el a szöveg egyes részleteinek, frázisainak megkomponálásában; nyoma sincs nála a dráma szavaihoz, szövegéhez való aggodalmas ragaszkodásnak. Ehelyett azt mondhatnók, hogy inkább a zenei struktúrából, a zenei formákból vezeti le az opera szerkezetét.

Egyes esetektől eltekintve, amikor legtöbbször egy-egy énekes sajátos virtuozitásának, kívánságának kellett engedményeket tennie, Mozarthoz az énekszólamok melódiája mindig a természetes szenvedélyesség hangján szólal meg. A szöveghez tapadó deklamáció francia eredetű elvét, amely Gluck közvetítésével ért el Mozarthoz, csak fenntartással tette magáévá; a zenei melódia kifejező és pregnáns volta számára fontosabb, mint a szöveg deklamációjára való aprólékos tekintetek. Ebben a vonatkozásban, éppúgy, mint az olasz vagy német operastílus fölényes, kötetlen kezelésében, Mozart rokonvonásokat tüntet fel Händel művészetével.

Az az opera, amelynek megkomponálásával Mozart a színpadi zenében egyéni utakra lépett, az Idomeneo. - Ez az opera ritka szépségű részletei dacára ugyyszólván mindenütt letűnt a műsorról. Mozarthoz ebben a munkájában még nem olvadtak össze, még világosan széjjelválaszthatók azok a zenei elemek és formák, amelyeket Mozart az olasz és a francia operából kölcsönvett /az Idomeneo Mozart egyetlen operája, amelyben Gluck, illetőleg a francia opera hatása erősebben érezhető./

Jellemző, hogy Mozart azokban az operai műfajokban emelkedett alkotó művészetének legnagyobb magaslatára, amelyekben a keze legkevésbé volt megkötve kiemelkedő elődök munkája által. Így az opera buffa és a német Singspiel típusában.

Az opera buffa csoportjába tartoznak a legkiválóbbak közül a Figaro házassága, Don Giovanni és Così fan Tutte. A Singspiel típusába a Szöktetés és a Varázsfuvola. Az opera seriák elfeledett csoportjából leginkább kiemelkednek az Idomeneo és a Mozart életének utolsó évében komponált Clemenza di Tito.

Az opera történetében senkinek sem sikerült a színpadi kifejezés tökéletes energiáját és biztonságát, gazdag és megnyerő melodikával oly mértékben egyesíteni, mint Mozartnak. Színpadi karakterei közvetlenül a zenéből nyerik alakjukat, jellemüket. Valósággal muzsikában éreznek, gondolkodnak és cselekszenek: a zene jelenti számukra a természetes kifejezés eszközt és nyelvezetét. A szereplő személyek élethűsége és karaktere minden helyzetben és minden zenei formában abszolút következetes marad. Nemcsak a recitativokban és áriákban, tehát a szólórészletekben, hanem éppugy, sőt talán fokozottabb mértékben az ensemblecsoportokban és a finalékban.

A maga idejében csodálatosan egyszerű volt Mozart operáiban a zenekari kíséret szimfonikus kiképzése, amelyben a hangszerek a karakterábrázolás legfinomabb eszközei és hordozói gyanánt lépnek fel: szimbolikusan jellemzik a személyeket és a szituációkat. Ebben a tekintetben a romantikus operazene is Mozart kezdeményére épít.

Mozart színpadi stílusának egyik fő jellemző vonása a mértéktartás, az egyszerű és természetes kifejezés mód alkalmazása. Őnála a kifejezés eszközei ritmikai vagy modulációs változások, kitérések sohasem bontják meg az abszolút zenei formák egységét és szimmetriáját. Ezért sohasem kell az egységes világos vonalvezetést a részleteknek feláldoznia. - Így érthető, hogy a közép-szerű és banális operaszövegek sem zavarják meg Mozart színpadi műveinek frissességét és közvetlenségét. Mozart egyébként fölényes önkénnyel bánik a felhasznált operaszövegekkel: da Ponte éppen azért volt legkedvesebb librettistája /Figaro, Don Giovanni/, mert mindenben alkalmazkodott Mozart kívánságához, előírásaihoz.

Különösen a Figaro házasságában Mozart hihetetlen mértékben elmélyíti a régi opera buffa műformáját. A régi buffo-operában az alakok mindig készen álló, egyszersmindenkorra megállapított típusok /legtöbbször a Commedia dell'Arte típusai/; a Figaronak ensembleszerű csupa élet és csupa mozgásból állnak. Mozartnál olyan szituációkat, jellemeket találunk, amikre az addigi operazenében egyáltalán nem volt példa. Az apród Cherubino zenei jellemzése pl. abszolút zenei és színpadi novum: a komponista ebbe a figurába saját egyéni lelkeségéből, érzésvilágából annyit beledolgozott, mint talán egy más színpadi alakjába sem. A barokk zenének a rajongás kifejezésére nem volt zenei tipológiája; ezt a zenei típust Mozart teremtette meg /Mozart után is csak egy igazi nagy mestere akadt: Schubert/.

Természetesen a régebbi operaiskola is ismert típusokat; csak hogy ott ezek inkább áriatípusok, áriasablonok és nem jellem típusok. Vannak tipikus bosszuáriák, szerelmi áriák, epedőáriák, méltóságteljes áriák, stb. Így van ez Händelnél, sőt még Glucknál is. - Mozartnál az ilyen sablonoknak nyomát sem találjuk. Őnála minden ária és minden recitativ raffinált ügyességgel alkalmazkodik a drámai pillanathoz, a lélektani helyzethez. Ennek egyik legszebb példája a Figaro első felvonásának terzettje /a gróf, Susanna, Basilio/.

Mozart utolsó színpadi művének, a Varázsfuvolának a terve egy bécsi német színházi vállalkozótól, Schikanedertől indult ki. Schikaneder a szöveget az akkoriban divatos fantasztikus mesejátékok mintájára készítette, gazdag díszleteivel elsősorban színpadi hatásra számítva. A Varázsfuvola szövege mai formájában még az akkori igénytelen időkhöz viszonyítva is feltűnően egyszerű és zavaros. Ennek az az oka, hogy az eredeti elgondolás szerint az Éj királynője udvarhölgyeivel a jó hatalmakat, Sarastro pedig a papokkal a gonosz elemet képviseli. - Miközben azonban Mozart már megkomponálta, finalés-

tól, az első felvonást, előadták Bécsben Wenzel Müller "Kaspar der Fagottist" című darabját, amely ugyanezt a témát vitte színpadra. Schikaneder erre egyszerűen elcserélte a szerepeket, tekintet nélkül az addig már megkomponált felvonásra. Jórészen ebből ered a mese értelmetlensége.

A Varázsfuvolában Mozart egész sajátosan német, újszerű zenét szerzett: teljesen félretette az olasz operastilus modorát, amelyből még a Figaro és a Don Juan komponálásában kiindult. A Varázsfuvola tulajdonképpen az első nemcsak német nyelvű, hanem német szellemű és német zenéjű opera. -Hogy mást ne említsünk, egy olyan duett, mint Pamina és Papageno kettőse /Bei Männern, welche Liebe fühlen/ a régebbi olasz operában teljesen elképzelhetetlen: a főszereplő a komikussal nem énekelhet együtt duettet. -Jellemzően egyáltalán olyan alakja van a Varázsfuvolának, amelynél Mozart tudatosan visszatért a régi opera seria énekstílusához: ez az Éj királynője. Mozart az ő olaszos és az együttesből kirivó koloraturáriával ennek a figurának idegen, nem emberi, más szférából való jellegét akarta kiemelni. -Elvben hasonló vonás, hogy a Don Juan-ban a kőszoborvendég a Gluck-féle Alceste-ből ismert, francia eredetű orákulum-stílusban szólal meg.

Mozart hangszeres művei közül kiemeljük a következőket: 49 szimfónia, 55 versenymű, 33 divertimento, serenade és cassatio, 22 zongoraszonáta és fantázia, 40 hegedűszonáta és variáció; ezenkívül egész sorozat kamarazenemű /részben fuvóhangszerekre/ és négykezes zongoradarab: végül táncok, indulók és egyes szimfóniatételek zenekar számára. Igen fontos a vonósnégyesek 23 és a vonósötösök 8 darabból álló sorozata.

A hangszeres zenében Mozart stílusfejlődése 1780 előtt még Haydntól függetlenül halad. Ifjúságának legerősebb zenei benyomásai ezen a téren a délnémet-mannheimi iskolához /Schobert/ és az olasz típusu zenéhez fűződnek /részben Johann Christian Bach közvetítésével/.

A korai hangszeres művek közt sok a divertimento típusu; gyakori a kantabális dur-melléktéma, a primitív kíséret-technika /Alberti basszusok/ és a rövidített reprimiz. -A 70-es években, részben Gluck, részben Philipp Emanuel Bach közvetített hatása alatt, komolyabb hangot üt meg a hangszeres zenében. Ez az idő képviseli Mozart fejlődésében a Sturm und Drang korszakát.

1780 körül ismerkedik meg Bécsben Haydn kamarazeneműveivel és azonnal magáévá teszi Haydn szerkesztési technikáját, különösen az u.n. "obligates Accompagnement" tekintetében: Haydn úttörő Op. 33. quartettsorozatára Mozart még ugyanabban az évben egy analog-felépítésű Haydnnek ajánlott vonósnégyessorozattal válaszol. Mozart Bécsbe költözése 1781-ben mintegy külsőleg is jelzi a bécsi klasszikus stílus megalakulását.

Egyébként Mozart Haydnnel szemben nem maradt meg a fogékony tanítvány szerepében; nevezetesen a zongorakompozícióban és a zongorás kamarazenében /hegedű-zongora szonáták, zongora-Trio, zongoraquartett/ ő juttat először a zongoraszólamnak egyenrangú, vezető szerepet és a vonós-basszus /cello/ szólamát függetleníti a zongora-basszustól. A koncert és a nyitány-kompozícióban is Mozart előrehaladottabb formákat ér el, mint Haydn.

Mozartnak a 80-as évek folyamán komponált hangszeres művei jelentik a bécsi hangszeres stílusnak első klasszikus magaslatát. Mozart lelkiéletének ekkori súlyos megrázkódtatásai az egyidejű kompozíciók szellemében, felfogásában is megnyilatkoznak. Már külsőleg feltűnő a fájdalmasan szenvedélyes karakterű moll-hangnemek /különösen D-, G-, C-moll/ előtérbe nyomulása. A témacsoportok felépítése mindig terjedelmesebb, hatalmasabb lesz. -Különösen a főtémacsoport vesz fel hatalmas méreteket. -A melléktéma csoportjában Mozart gyakran két témát is hoz: a kantabális téma után még egy, hangnemileg meglepően bevezetett, figurált témát. -A kidolgozás modulációs alaprendje /a rokon moll-hang mbe való szabályszerű kitéréssel/ elvben megmarad, az érintett hangnemek köre azonban lényegesen kibővül. -Különösen fontos vonás némi későbbi munkájában a Codának méreteiben kibővített, Beethovenre emlékeztető, kidolgozászerű felépítése.

Ennek a stílusfejlődésnek csúcspontját az 1788 nyarán komponált 3 nagy utolsó szimfónia képezi: Es-dúr, G-moll és C-dúr /Jupiter-szimfónia/. -Formailag legsajátosabb a D-dúr szimfónia fináléja, amelyben a szabályszerűen betartott szonátaforma fugált munkával van kombinálva: a főtéma, a melléktéma és a kidolgozás fugaszerű szerkezetűek, a Coda pedig az összes témák kontrapunktikus kombinálásából áll. -Hasonló elvű elgondolást valósít meg Mozart a Varázsfuvola nyitányában is.

Zenekari együttes dolgában még ezek a késői szimfóniák is megelégszenek a korábbi időszak szerény apparátusával: a kottájával alkalmazott fuvók közt még mindig oboát vagy klarinétot szerepeltet/nem együtt/. A zenekar kezelése azonban már a Haydn által kezdeményezett obligát ~~acompag-~~nement technikáját új hangszerezési effektusokkal teszi színossé; különösen erősen emlékeztet Beethovenre ott, ahol ugyanannak a témának motívumait/részleteit/felosztja a különböző hangszercsoportok közt/vonósok, fuvósok, stb.

A 80-as évek koncertkompozíciói közül kitűnnek a D-moll és C-moll zongoraversenyek hallatlanul szonvadélyes tónusukkal; Mozart itt olyan hangot ütött meg, amely Seb. Bach óta ugyyszólván ismeretlen volt a koncertkompozícióban. -Egyébként Mozart koncertjei között aránylag több a konvencionális, kevésbé mélyen átélt munka, mint a zenekari vagy kamarazeneművekben. -A C-moll versenyben Mozart merész formai újítással kísérletezik: az általános szokás ellenére nem zenekari tutti-val, hanem a szólóhangszer szólamával fejezi be a tételt. -Általában a koncertek gyors tételai már teljesen a kifejlett szonátaformát mutatják; néhány esetben a szóló és a tutti váltakozása miatt kibővült témaanyaggal/két melléktémával: egyik a szóló, másik a tutti számára/.

Rendkívül magasrendű zenekari művészetet fejt ki Mozart az utolsó nyitányokban. -Fiatalkori operáiban rendszerint a háromtételos olasz szimfónia formáját használja; némelyikben/a késő nápolyi opera szokása szerint/a finále-tételt helyettesíti az opera első énekszámával. -Az Idomeneótól kezdve/1781/Gluck bahatására egytételos nyitányokat ír, néha bevezető lassu szakasszal/ilyenkor a francia ouverture típusához közeledik. -A nyitány rendszerint szonátaformájú, a kidolgozási részt azonban legtöbbször elhagyja/pl.a Figaróban/. A Szóktetés nyitányában egy beiktatott lassu tétel/Beimonte első áriájának zenekari mollvariánsa/áll a kidolgozás helyén. Eredetileg ugyanezt tervezte Mozart a Figaróban is, csak később tért át a megszokott gyors tétel formájára.

A késői operák, a Don Giovanni és a Varázsfuvola nyitányai a szimfonikus formához közelednek és szabályszerű/bár meglehetősen rövid/kidolgozást illesztenek be az expozíció és a repris közé.

LUDWIG VAN BEETHOVEN.

1770, Bonn-1827, Bécs. -Flandriai eredetű zeneszosaládból származott; nagyatyja már Bonn-ban karmester, apja ugyanott tenorénekas. Gyermekkoriának tanítói közül legfontosabb Neefe/Philipp Emanuel Bach tanítványa/, aki mindenekelőtt a Wohltemperiertes Klavier ismertette meg Beethovennel és a zongorajátékban és kompozícióban oktatta. Beethoven már 13 éves korában cembalista a bonni zenekarban, amelynek szimfonikus műsorán elsősorban mannheimi és/a mannheimiak hatása alatt álló francia komponisták szerepeltek. B. gyermekori zongoraművei/az u.n. Kurfürstensonaten 1783-ból/teljesen erre a mannheimi típusra utalnak. A 80-as évek közepétől kezdve ismeri meg/bonni kamarazene-társaságokban/Haydn és Mozart kamarazeneműveit. Ugyanekkor/valószínűleg a pártfogó nagyműveltségű Breuning-család kezdeményezésére/szorgalmasan dolgozik általános műveltségének, olvasottságának a kiterjesztésén; egy ideig a bonni egyetemet is látogatta.

1787-ben tervbevette bécsi útját/hogy Mozartnál tanuljon/édesanyja betegsége miatt meghiusult-5-évvél később, 1792-ben megismerkedik Bonnból a Londonból átutazó Haydnal és bemutatja neki II. József halálára komponált kantátáját; ugyanez évben Haydn Biztatására átköltözik Bécsbe és ott Haydn tanítványa lesz.

Bécsben Haydn tanítása inkább csak névleges; Beethoven mellette J. Schenk és G. Albrechtsberger utmutatását veszi igénybe; a vokális stílus elsajátításában Antonio Salieri udvari komponista van segítségére. A 90-es években mint komponista és mint zongorajátékos egyaránt nagy sikereket ért el; az, valamint néhány arisztokratának a bőkezű pártfogása lehetővé tette azt, hogy Beethoven független művészként, lealázó udvari szolgálat vállalása nélkül éljen Bécsben, Beethoven annyira becsülte ezt a független helyzetet, hogy 1809-ben visszautasította a Kassel-ban neki felajánlott előnyös karmesteri állást,

Pedig a századfordulótól kezdve a helyzete súlyosbodott: pártfogóinak támogatása a devalváció folytán elértéktelenedett, haszontalan unokaöccse pedig töméntelen lelki fájdalmat és anyagi bajt hozott reá: emellett elhanyagolt fülbaja lassanként teljes megsüketülésre vezetett. Emiatt biztatóan megindult zongoraművészi és karmesteri pályája is félbeszakadt. Mindez nem törte meg Beethoven alkotókedvét: produkciója 1810 után valamivel lassabb menetű, de koncentrált elmélyedésben még csak intenzívebb, azt mondhatnók, lázasabb lesz. Utolsó éveit teljes visszavonultságban, nehéz anyagi gondok közt töltötte.

középpontjában

Beethoven alkotómunkájának 9 zenekari szimfónia áll: 1. C-dur, -2. D-dur. -3. Es-dur/Broica/-4. B-dur. -5. C-moll. -6. F-dur/Pastorale/-7. A-dur. -8. F-dur. -9. D-moll. Az első szimfónia 1800-ból, a 9. 1823-ból való. Egyéb hangszeres munkái közül nevezetes: 11 zenekari nyitány, 5 zongora- és 1 hegedűverseny, 38 zongoraszonáta, 10 hegedűszonáta, 5 celloszonáta, különböző variációművek/zongorára, cellora és fuvolára/, 9 zongoratrio, 4 zongoraquartett, 16 vonósnégyes, 5 vonós trio és még egy sor különböző típusu zongora és kamarazenemű.

Beethoven kompozícióinak száma a régebbi korszak mestereivel összehasonlítva csekélynek látszik; ez az eltérés a munkamódszer megváltozásában leli magyarázatát: még Haydn idejében a komponista egyszeri kiadósabb inspirációját egész sorozat egymemi munkában értékesítette/Haydn szimfóniai és quartettjei hatos csoportokban jelentek meg/. Beethoven ilyenkor egyetlen műbe sűrítte egész alkotó inspirációját és a munkát addig kezéből ki nem adja, amíg annak minden egyes taktusát/gyakran évek munkájával/abszolút végleges, leszűrt formába nem hozta.

Haydn generációjának naiv önbizalma az alkotásban, Beethovennél töprengő kétkedéssé alakul, amely állandó javítgatásban éli ki magát. Ezért van Beethoven vázlatainak, zenei jegyzőkönyveinek olyan óriási jelentősége, mert bennük mintegy lépésről-lépésre követhetjük Beethoven alkotó, alakító munkájának a menetét; ezzel szemben figyelemreméltó, hogy Bach, Händel vagy Haydn munkájából ugyyszólván egyetlen vázlat sem maradt fenn. Beethoven alkotótípusa ebben a tekintetben egyedül Philipp Emanuel Bach személyében találhatott rokonszelleme.

Beethoven alkotó munkájában/meglehetősen nagyjából általánosítva/3 periódust szoktak megkülönböztetni: 1. a hagyományos, Haydn és Mozarttól átvett formák művelése/1802-ig/. -2. Beethoven egyéni, klasszikus stílusának a kialakítása/1802-12-ig/. Ebbe az időtartékba tartoznak a 2-8. szimfónia. -3. a késői korszak lassan elszigetelődő, a kortársak művészetéből kilépő műveinek stílusa/1812-27./.

Individuális vonások már Beethoven első alkotókorszakában feltűnnek: így a szonátaformájú művek négytétéles formája/nemcsak a szimfóniában, mint már Haydn és Mozartnál, hanem a kisebb együttételekben és a zongoraművekben is/és a Menuett helyébe a Scherzo beiktatása. Maga ez a név már régebben is előfordul/pl. Haydn op. 33. quartettjeiben/; azonban Beethoven az első, aki nemcsak névleg, hanem karakterben/tempóban, tematikában/is elvált a Menuettől.

Ugyancsak már a korai művekben rendszeresíti Beethoven a kidolgozás-szerű bővített Codaformát/Mozart utolsó nagy szimfóniáit követve/. Feltűnő jellegzetessége Beethoven témaképzésének/nemcsak a korai művekben/ a szequenciás szerkezet: ott ahol pl. Mozart két különböző/rendszerint ellentétes/motivumból építene fel a témát, Beethoven szequenciálisan ismétli

ugyanazt a motivumot: jellemző példák erre mindjárt a C-moll trio /op.1. No.3./kezdőtémája és az F-moll szonáta /op.2.no.1./bevezető témája.

Már ennek az első korszaknak a zongorazenéjében feltűnnek a későbbi mindig gyakoribbá váló szabad formájú szonáták/Sonata quasi una fantasia, op.27/Ez a típus /nevezetesen a Cis-moll szonáta típusa/már jellegzetesen tulmegy Mozart és Haydn zongoramuzsikájának a tartalmi korlátaian.

Beethoven második alkotó korszakában különösen a felépítéstípusok terjedelmét növeli. Nem annyira a tételek számában: a 6. szimfónia beiktatott főlős tétele /das Gewitter/a programmatikus szándék miatt nem számít a szimfóniaforma elvszerű bővítésének. -Beethovennél ebben az időben első-sorban az egyes tételek mérete növekszik: a fő-és a melléktémacsoport gyakran háromrészessé lesz a Mozart idejében szokásos egy-vagy kétrészesség helyett. -A hegedüverseny és az Eroica első tételének kidolgozási részében Beethoven új témát vezet be az expozícióban szereplő témák mellé: erre nyilván az a megfontolás vezette, hogy a kidolgozás nagyskalájú modulációja ne álljon témái célpont nélkül, hanem hogy az erőteljes moduláció végpontján egy kantábilis téma következzen/ugyanugy, mint az expozíció átvezető részének végén a melléktéma megjelenése/.

A Coda szerkezete mindig szélesebb, fontosabb lesz: gyakran egészen egy második kidolgozás méreteit veszi fel. -Az egy tételben felhasznált hangnemek köre erősen bővül: a régi tonika-domináns viszony mellett Beethoven előszeretettel állítja egymással szembe: a mediáns hangnemeket/pl. C-durhoz: As-dur, Es-dur, A-dur, E-dur/, néha egyetlen 8 ütemű periodus keretén belül /pl. Bagatellen op.33.No.3./A kidolgozási rész modulációja nem köti magát semmilyen korlátozáshoz: ugyancsak teljesen szabadon modulál rendszerint a Coda is.

A koncertekben figyelemreméltó vonás, hogy két esetben /G-dur és Es-dur zongoraverseny/az első tutti-expozíció előtt szólóbevezetést hoz, a G-dur koncertben tematikusan, az Es-dur koncertben csak figurált, szabad kadenciával. A bevezető rész után mindkét koncert beletorkollik a szabályszerű tutti-val kezdődő expozícióba. -A későbbi koncertkompozíció Beethoven hatása alatt áll, amikor /Mendelssohn óta/kiküszöböli a koncertformából az első tutti-belépést.

A nyitánykompozícióban Beethoven szembetalálja magát egyrészt a dráma tartalmát szimbolizáló programmszerű ouverture, másrészt a reprizhez kötött formájú /tehát tisztán zenei szerkesztésű/ szimfónia-forma problémájával. Beethoven nyitányai kivétel nélkül hősi alakok küzdelmét és végső diadalmaskodását jelképezi: a küzdelem tetőfokát jelző kidolgozási rész után drámailag már nincsen értelme a repriznek, amely viszont zeneileg nem mellőzhető.

Érdekesen figyelhető meg ez az ellentét a 3 Leonora-nyitány fejlődésmentében. Az első Leonora-nyitány a szabályos szonátaforma típusát mutatja. A második nyitányban lassu bevezetés után /amely Florestan börtönáriájának a dallamát idézi/az expozícióban felállítja a szereplőket jellemző témákat: a kidolgozás aztán ugyanezeket a témákat felfokozza a feszültség legmagasabb pontjára. Ekkor szólal meg a szabadulást, megoldást jelző trombitajel: ezután a repriz drámailag indokolatlan volna: Beethoven teljesen el is hagyja és rövid stretta után azonnal a Coda-hoz vezet. -Itt tehát Beethoven a dráma tartalmi igazságának a kedvéért megtagadta, szétbontotta a szonátaforma keretét. Hogy ez a megoldás Beethoven nem elégitette ki teljesen, azt bizonyítja a harmadik Leonora-nyitány elkészítése, amelyben a trombitajel után megint beillesztette a reprizt. Későbbi nyitányaiban /Coriolan, Egmont/is megtartja a szonátaforma reprizét, de mégis módot talál arra, hogy a drámai igazságnak is eleget tegyen avval, hogy a tulajdonképpeni legsúlyosabb küzdelmet jelképező motivikus munkát nem a kidolgozásba helyezi, hanem a Coda-ba, vagyis a repriz után. Ennek megfelelően a későbbi nyitányok kidolgozási része feltűnően rövid terjedelmű.

Különösen jelentős fejlődést mutat Beethoven munkáiban a variáció típusa. -Seb. Bach idejében a variáció legtöbbször még nem önálló forma, hanem a

suiteforma alkotóeleme: önállóításának első jelentős kísérletei Philipp Emanuel Bach nevéhez fűződnek. -Mozart és Haydn korai műveiben a variáció legtöbbször a divertimento keretében tűnik fel/Mozart híres A-dur szonátája is alapjában véve zongoradivertimento: variációk, menuett, rondo./Mozart még a primitívebb figurális variációtípust veszi alapul, amelyben a téma felépítése, akkordikája és ütemrendje végig egyforma marad, csak a felső melódia-szólam variálódik: a későbbi karakter-variációnak /lényegesen, jellemében elváltozott témával/Mozartnál csak kezdetleges nyomait találni /minore-variációk, néha a finale előtt beiktatott adagio-variációk/.

Ennek a fejlettebb, karaktervariációs típusnak Haydn az egyik kezdeményezője: Haydn késői variációs tételében már nem egy, hanem két témamodell variációi váltják fel egymást /pl. az Es-dur szimfónia lassu tételében, az F-moll zongoravariációkban/végül a témák terjedelmes Codában nyernek kidolgozást: ezekben a különböző variációkban a téma már erős hangnemei és agogikus /ritmikai stb./ változásokat szenved.

Haydnnek ezt a típusát Beethoven szószerint átvette az 5. szimfónia lassu tételében. -Beethoven inkább a tiszta karaktervariáció típusát kultiválja: önálló a variáció folyamán a téma taktusban, hangnemben, tempóban, stb. szerkezetében is elváltozik /megnyújtja, összevonja, felcseréli a frázisokat/. Beethoven rendszerint már nem lépésenként, fokozatosan távolodik el a témától, hanem gyakran egész erősen elváltoztatott variációkat helyez egymás mellé és a variációs ciklust gyakran fugált szerkezetű hatalmas finale-val zárja le. -A késői Beethoven variációs technikájának csúcspontját a Deabelli-walzer feletti variációk és az A-moll quartett /op. 132/ lassu tétel képezik.

Beethoven hangszerelésében azt a kibővített zenekart használja, /párosan alkalmazott fuvóhangszerekkel, amit Mozart az utolsó nyitányokban és Haydn az utolsó nagy szimfóniákban előírt. Ezenkívül esetenként megnöveli az együttest, az Eroicában egy harmadik kürttel, az 5. szimfóniában pikkolóval, kontrafagottal és 3 harsonával. Szekvenciás témáknál gyakran felosztja a dallamot különböző hangszerekre /pl. az 5. szimfónia első tételében/. A zenekari játékosokkal szemben sokkal nagyobb igényeket támaszt, mint Mozart: egy hegedűskortársa arról panaszkodott, hogy Beethoven zenekari szólamaiban nagyobb teljesítményeket kíván tőle, mint más komponista a szólódarabokban.

Beethoven stilusfejlődése folyamán mindjobban észrevehető lesz a régi barokkzene típusainak, nevezetesen a fugaformák újraéledése. A késői Beethoven kidolgozásaiban /különösen a vonósnégyes formájában/ mind gyakrabban találunk fugált munkát. A G-dur zongoraverseny lassu tételében pedig a Tutti és Solo szembeállításával a régi barokk concerto típusa éled újra /természetesen csak szellemileg, nem formailag/.

Beethoven harmadik, utolsó alkotó periódusa /1812-27/ időben már egybeesik a zenei romantika első hatalmas fellendülésével. -A késői Beethoven kortársai között mindjobban elszigetelődve érezte magát /stilusában is/. A romantika első nagy mesterei /Schubert, Weber/Mozart típusából indulnak ki vagy pedig Beethoven középső korszakát /1802-1812/ veszik mintának: a késői Beethoven stilusa már mintegy kívül áll a stilusfejlődés vonalán.

Romantikus stilus, mint egységes, precízen meghatározható fogalom, tulajdonképpen nincsen: csak romantikus stilusvonások vannak, romantikus beállítottság van, amelyek egyes elemei, vonásai már jóval 1810 előtt is feltűnnek.

Romantikusnak érezték akkoriban mindenekelőtt valamely gondolati tartalom /esetleg eszmei program/ rögtönzésszerű, formailag kötetlen zenei realizálását: Ilyen romantikus vonások Mozartnál is feltűnnek: a zongorafantáziák szabad felépítése, a Varázsfuvola helyynként szándékos archaizálása /pl. a vértres katonák duettje a finale-ban/ mind romantikus vonások. Természetesen a romantikus formai felszabadulásnak ezek az első jelei Mozartnál még háttérbe szorulnak a formailag kötött, klasszikus munkák sora mellett. -Nagyjából ugyanez a megállapítás áll Beethoven stilusfejlődésére is kb. 1810-ig.

Beethoven utolsó stíluskorszakában aztán /1812-től/ teljesen felszabadulnak ezek a szabad tartalmi csapongásra vezető, formabontó stílustörekvések. A tartalmi, pszichikus program kedvéért Beethoven lényegbevágóan elváltoztatja, felbontja a hagyományos szonátaformát: a Cis-moll vonósnégyesében /op. 131./ hétre szaporítja a tételek számát: a 9. szimfónia utolsó tételét vokál-kantáta formájában komponálja meg: a bagatellek típusában megint az egytél-tes romantikus jellemdarab típusa számára szolgáltat mintákat: a késői nyitányokban pedig /Zur Namensfeier, Die Weihe des Hauses/ az operától elválasztott romantikus "koncert-ouverture" típusát alakítja ki.

Az egyes tételek szerkezetében is tülteszi magát a klasszikus szabályokon egyazon tétel keretén belül ismételten megváltoztatja a taktust és a tempót /így pl. a 9. szimfónia és az op. 132. quartett lassu tételében/. A scherzot teljesen eltávolítja a menuett kiinduló típusától azzal, hogy közben taktust vált és a Triót páros ütemben hozza /9. szimf./ A felépítés fantasztikus volta látszik meg a tételek váltakozó méretein: óriási, terjedelmes tételek mellett a végsőig redukált rövid darabokat is találunk, különösen az utolsó quartettekben.

Figyelemreméltóan emelkedik az archizáló fugaformák szerepe: most már nemcsak a kidolgozási részben, hanem homofon formák keretén belül is feltűnnek: az As-dúr zongoraszonáta op. 110. fináléja voltaképpen a régi toccata és fuga típusát kelti új életre. A "Weihe des Hauses" nyitány szabályszerű francia ouverture, lassu, patetikus bevezetéssel és fugált allagroval: ezt a darabot maga Beethoven händeli stílusának jellemezte.

Mindezzel a formai felláztatással kapcsolatban a melodika, a témaképzés is túlhalad a tulajdonképpen klasszikus stílus típusain: a klasszikus idejében teljesen elképzelhetetlen lett volna egy olyan tételkezdet, mint a 9. szimfóniáé, amelyben a fő téma csak a motívumtöredékek többször felhangzása után, mintegy távolról előkészítve hangzik fel. A témának ez a primitív motívumokból való kihámozása, kifejtése tipikusan romantikus vonás /Wagner Bruckner/: a tiszta klasszikus stílus általában kész, befejezett témákkal dolgozik.

A zenekari apparátus felnagytításában is a 9. szimfónia jelenti a csúcspontot 4 kürtöt, 3 harsonát, pikkolót, kontrafagottot és ütőhangszereket foglalkoztató együttesével.

Mondanivalókat tekintve, a késői hangszeres művek a legszélsőségesebb érzésbeli, gondolati tartalmakat juttatják kifejezésre: a legmagasabb páthoszt, megrendülést, a legizóbb szenvedélyt, a legteljesebb elmélyedést. Érdekes, hogy a bensőséges elmélyítés legkoncentráltabb pillanataiban Beethoven a régi barokkzene kifejezési eszközeihez, formáihoz fordul: Sebastian Bach stílusát idézi, mert úgy érzi, hogy a bécsi klasszikus stílusa legbensőbb, legkomolyabb mondanivalója részére már tulságosan elhasznált, elégtelen stílus. Beethoven ezzel előretekintve megérezte a stílusfejlődés jövő irányát: 1829-ben, két évvel Beethoven halála után kelti Mendelssohn új életre Bach Mátépasszióját és ennek kapcsán lassanként újraéleszti az egész barokk zene világát.

Beethoven vokális művei közt kiemelkedő helyet foglal el a Fidelio, B. egyetlen operája. Fejlődéstörténetileg a francia zenés rémdráma /Schrecksenges/ keveréke. Ugyanennek a drámának francia /Gaveaux/ és olasz /Paer/ feldolgozását Beethoven is ismerte, mint a közös részletek mutatják. Beethoven kompozíciója első formájában 1805-ben készült el, 1806-ban rövidítve átdolgozta: mindkét változat a közönség részvétlenségével találkozott. Az eredeti 1805-ös forma ujjongan megkísérelt rekonstrukciója kimutatta, hogy a munka tényleg nem volt szinpadképes. Beethoven az operában is instrumentálisan gondolkodik és szerkeszt: Schlössernek egy ízben azt írja, hogy a zenei gondolatok, témák mindig zenekari hangszinnel jelennek meg fantáziájában, sohasem gyengén sikerültek, alig énekelhetők. Az opera csak 1814-ben kapta mai alakját: Beethoven ekkor zenészbarátai segítségével teljesen átdolgozta az ének-szólamot alkalmasabb, hatásosabb formába és egyuttal eltüntette az 1806-os

átdolgozás indokolatlan rövidítéseit.-A mű ebben a formájában sikert ért el és állandóan műsoron maradt.

Kétségtelen, hogy Beethovennek a szinpadi zenéhez nem volt speciális tehetsége. A Fidelio főhírája /az énekszerzés fentemlített hiányán kívül/ a stílus tarkasága, egységtelensége, ami részben a koncepció francia eredetének a következménye. Feltűnő például a Fidelio elején a stílusból kirívó buffotípusú jelenetek előtérbe lépése: ez Beethovennél természetesen nem egyéni vonás, hanem általános szokás volt a századforduló zenés rándrámaiban. Ezzel szemben Fidelio nagy jelenete /recitativ és ária/, valamint a börtönjelenet a tragikus nagyopera hangját ütik meg.

Beethoven alkotómunkájában az egyházi kompozíció sokkal erősebben háttérbe szorul, mint a 18. század mestereinél. Beethovennek-soha nem állván templomi, egyházzenei szolgálatban-nem is igen nyílt alkalma egyházzenei kompozíciók sorozatos elkészítésére.

Beethovennek csak 2 misekompozíciója maradt ránk, mindkettő tartalmilag és technikailag egyaránt kiemelkedő munka. A C-dúr misét /op. 86/ Eszterházy hercegné névnapjára, a kismartoni zenekar számára komponálta /1807/: a Missa Solemnis Rudolf főherceg ölműtzi beiktatására volt szánva. Beethoven 5 évig dolgozott ezen a legmonumentálisabb kórusművén /1818-23/ élete végéig legtekélyesebb művének tartotta. A korábbi C-dúr mise értékére is nyomtatékosan rámutat egy Breitkopfnek írt levelében.

Beethoven misekompozíciói formai tekintetben megmaradnak a bécsi típusu zenekari mise keretében: nagy érdemük és fontosságuk mindenekelőtt a tartalmi elmélyítésben, az emelkedett kifejezés mód következetes keresztülvitelében áll. Jellemző ebben a tekintetben Beethoven lelkiismeretességére, hogy szószerint lefordította magának a mise latin szövegét, mielőtt a kompozícióba kezdett volna.-A liturgikus szempont mégis háttérbe szorul nála: saját kijelentése szerint mindkét miséje inkább hangverseny-szerű előadásra, mint templomba készült.

Technikai, stílustörténeti szempontból itt is ugyanazokkal a jellemző vonásokkal találkozunk, mint az instrumentális művekben: ilyenek többek közt a melódiareszletek felosztása a különböző szólamok közt /jellemzően a C-dúr mise "Deum de Deo, lumen de lumine" részben/ az obligát accompagnement technikája stb.-Modulációs rendje, harmoniai stílusa merészebb, bővebb körű, mint Haydné vagy Mozarté.

A 19. SZÁZAD: A ZENEI ROMANTIKA ÁLTALÁNOS JELLEMZÉSE.

A 19. század a romantika évszázada. Schubert alakjával /szül. 1797/ azoknak a komponistáknak a csoportjához értünk, akiknek a zeneszerző működése már teljes egészében az 1800-as századfordulón innen esik. Schubert áll a zenei romantika évszázadának az élén.

A romantikus stílus lényeges jegyei a német és a francia zene keretében fejlődtek ki, -akárcsak az irodalomban vagy a képzőművészetben is /az irodalomban legfőbb képviselői a franciában: Madame de Staël, Chateaubriand, Lamartine, Alfred de Vigny, Musset, Victor Hugo, Dumas, Stendhal, Balzac: a német irodalomban: E.T.A. Hoffmann, Fr. Schlegel, Eichendorff, Heine, Lenau, Novalis Hölderlin, Hebbel: a magyarban Vörösmarty, Kisfaludy Károly, Jósika, Jókai, stb./ Olasz földön nincs igazi romantika. Ez történetileg természetes folyamat. A romantika beállítása mindenekelőtt reakció, ellenhatás valamely fennálló rendszer, stílus ellen.- Az a stílus, ami ellen a zenei romantika mozgalma irányul, a bécsi klasszikus mesterek /Haydn, Mozart, Beethoven és kortársaik/ végeredményben olasz eredetű formakészlete és technikája. Az említett klasszikus mesterek is délnémet

osztrák földön éltek, az olasz zene erős befolyása alatt/Mozart, Haydn pl. egész sor olasz operát is komponált/. A vele szemben való ellenhatás pedig elsősorban francia, északnémet, vagy pedig már nemzetbeli komponisták művészeti mozgalma. Jellemző, hogy az egyetlen osztrák születésű közöttük a Bécs külvárosában született Schubert, akorai romantikának a klasszicizmusához. Mozarthoz, Beethovenhez legközelebbi árnyalatát képviseli.

A vokális zenében-nevezetesen az operában-a romantikus ellenhatás mindekelőtt a százados multu olasz énekstílus, a belcanto-opera ellen irányul. Nem szabad elfelejtenünk, hogy 1800 körül a legnagyobb német zenei városokban, Berlinben, Drezdában, Münchenben és Bécsben még mindig az olasz opera állt az élén: a romantika az olasszal szemben mindenütt a nemzeti operát akarja megteremteni, diadalra juttatni. Erre törekszenek német földön Weber és Wagner, Párisban Auber, Boileldieu, majd később Bizet, Csehországban Smetana, Oroszországban Glinka és Muszorgszky. Ugyanabbe a fejlődéstörténeti irányba tartozik Magyarországon Erkel magyar történeti operája. -Éppen ezért nem is lehetett a zenei romantika Franciaországban nagyobb jelentőségű nemzeti mozgalommá, mert a francia zeneéletben az olaszok sohasem jutottak olyan kizárólagos uralomra, mint Németországban.

A romantikus művészet egyik általános jellemvonása a távoli, az elérhetetlen után való vágyakozás: mindig erősen kidomborítja a mesészerű, fantasztikus vonást: különösen szembetűnő ez, ha szembeállítjuk pl. Mozart buffooperáinak témái köznapiságával, szándékolt realizmusával /Figaró házassága, Così fan tutte/. Mozart egyetlen meseoperáját, a Varázsfuvolát éppen ezért már a romantika előfutárának érezzük.

A romantika mozgalma ideges érzékenységu művészegyéniségeket teremtett, akik közül sokan rövid életűek, betegesek /Schubert, Chopin, E.T.A. Hoffmann, Weber, Mendelssohn/, vagy pedig elborult elmével fejezik be életüket /Donizetti, Schumann, Smetana, Hugo Wolf/. A romantikus művész számára a zene már nem állás, foglalkozás mint még Haydn és Mozart idejében volt, hanem mélyen átérzett hivatás, amelyre különösen jellemző a különböző művészetek határainak kölcsönös elmosódása. A muzsikuss-festő kettősség mellett különösen gyakran találjuk költő-muzsikust egy személyben való egyesülését Hoffmann, Weber, Schumann, Wagner, Cornelius stb./.-Költészet és zene kapcsolata valóban ebben a korban lesz a legközvetlenebb. A romantikus költészet tele van muzsikuss-figurákkal és zenei motívumokkal. A komponisták viszont nem ritkán költői hivatást is éreznek magukban.

Érthető, hogy a romantikában nagy lendületnek induló dalkompozíciói mellett /Mozart, Haydn, Beethoven alkotó termésében a dalkompozíció még erősen alárendelt szerepet játszik: annál fontosabb lesz aztán Schubert, Schumann, Wolf, Brahms zenéjében/elsősorban az operák tárgyköre, tartalma az, amely romantikus vonásokat vesz fel. A 18. század általános emberi, legtöbbször mitológiai keretben játszódó témáival szemben a romantikus opera különösen két tárgykört kultivál: 1. a középkori vagy a mondai történet tárgyait. Ezeket a 18. század nemzetközi szellemével szemben határozott nemzeti érzés, nacionalis program irányában alakítja /Wagner/. 2. Ugyancsak előtérbe lép a mesészerűség, amely leginkább távolkeleti, exotikus témák /Oberon és hasonló/, vagy pedig kimondott mesetémák választásában nyilvánul /Hoffmann: Undine, Faustrol szóló operák/. Mindezek a vonások az operaszöveg jelentőségének a növekedésére mutatnak: Mozart, Haydn még kevésbé voltak valógatóság operaszövegek tekintetében: a romantika komponistái már súlyt helyeznek a dráma költői, irodalmi értékére: megfelelő szövegek hiányában maguk próbálkoznak szövegírással /Wagner, Cornelius/.

KOMPONISTA CSOPORTOK.

A művész egyéniségének, a minden áron eredeti alkotás létrehozni kívánó romantikus törekvésnek megerősödése meglehetősen nehezzé és kétes értékűvé teszi a romantikus kor mestereinek iskolák, műfajok vagy nemzedék szerint való egyénfeletti csoportosítását. Leginkább talán a következő beosztás

szerint kaphatunk világos áttekintést a romantikus korszak, a 19. század zeneszerzőiről:

1. A korai romantika mesterei /ezek részben még a klasszikus stílushoz, leginkább Beethovenhez állnak közel/ Schubert, Weber, Mendelssohn, Schumann, Löwe. Az olasz operában klasszikus és romantikus zene határán áll: Rossini, Kevésbé jelentős epigonjai: Bellini és Donizetti.

2. A romantikus forradalmárok, stílusújítók: Berlioz, Chopin, Liszt. Az ő körükből nőtt ki és lett a romantikus szinpadai zene legnagyobb mestere: Wagner.

3. Új klasszicizmus: visszahajlás Beethovenhez és Schumannhoz: Brahms, Csajkovszky, César Frank, műfajban klasszicisták, de harmonizálásban, motívum-szövegekben Wagner útján járnak: Bruckner és Hugo Wolf.

4. Az olasz opera egyedülállóan nagy mestere/egyben a józan olasz realizmus visszahatása a német romantika regényességére/: Verdi. - A 20. századba átérő Verdi-epigonok között az u.n. veristák: Mascagni, Leoncavallo között egyetlen igazi nagy melódikus tehetség: Puccini.

5. Különböző nemzeti zenemozgalmak indítói: Franciaországban Bizet, az orosz zenében Muszorgszki, Bordin, a norvégban Grieg, a cseh zenében Smetana és Dvorák.

6. A romantika felbomlása: Strauss, Mahler, Reger.

7. Az új zene kezdete, a zenei impresszionizmus: Debussy és követői.

A ROMANTIKUS KORSZAK KOMPONISTÁI.

SCHUBERT FRANZ /1797-1828/.

Bécs egy külvárosában, Lichtenthalban született, mint szegény tanító-mester fia. Szopránista énekesként bekezdte a bécsi udvar gyermekkorába és Saliert-től részesül zeneelméleti oktatásban. A mutáció után három évig édesapja mellett segédtanító. 20 éves korában végleg a zenének szenteli életét és haláláig független művészként él Bécsben. Nyáron át ismételtén Zeleszben tölt néhány hónapot, mint az Esterházy grófi család zongoratanítója. - Instrumentális munkái sorában többek közt 8 szimfónia, 20 ouverture, 15 vonósnégyes, 3 zongoratrio, 15 zongoraszonáta, egytétel zongoraművek sorozata /Impromptus, Moments musicaux/ foglalnak helyet. - Schubert munkásságának gerincét és voltaképpen utörő területét több mint 600 dalkompozíciója jelenti.

Schubert dalművészete valóban a daltörténet középpontjában áll: az ő munkásságában fut össze a 18. századi fejlődés minden vonala éppúgy, mint ahogy belőle indul ki a 19. század minden romantikus daltípusa: Hugó Wolffig bezárólag a további stílusfejlődés minden csirája megtalálható már Schubertnél. Leginkább észrevehető a multtal való kapcsolat a balladákban és az egyszerű strófikus dallamokban: az előbbiekben /pl. Hagars Klage, Ritter Toggenburg/ Zumsteeg, az utóbbiakban a berlini iskola mintája lebegett szem előtt.

Egyébként az előképek befolyását nem szabad túlbecsülni: Schubert távolról sem volt olyan impresszionálható, befolyásolható természet, mint pl. Mozart. Schubertnél az összes stílustörténeti előzmények felderítése után is marad még egy bizonyos stílusbeli többlet, amit történetileg megmagyarázni nem lehet.

A dalkompozíció műfaji tekintetben rendkívül komplikált jelenség, éppen a megzenésített költeménnyel való sokágu összefonódás miatt. A dalkompozícióban a művészi munka kiindulópontját a versszöveg alkotja. Minden dalkompozíció tulajdonképpen komplikált összeegyeztető művészi munka eredménye.

Schubertnek egész rendkívüli mértékben rendelkezésére állt ennek a

finoman alkalmazkodó, beleélő alkotásnak a művészete. Lelkiéletének rendkívüli gazdagságára és sokoldalúságára mutat az, hogy az általa megkomponált dalok költői közt majd egy teljes évszázadnak minden jelentős német poétája megtalálható. A 18. század dalkomponistái rendszerint szűkebb kortársaik verseit zenésítették meg: Schubert zenei érdeklődése már megszakítás nélkül halad a késő barokk költészettől /Hölty, Uz, Klopstock/ a legfrissebb romantikáig /Heine, Rückert/. A klasszikusokat rendkívül alaposan tanulmányozza: Schiller és Goethe költészetébe a 19. század komponistái közül egy sem mélyedt el annyira behatóan, mint Schubert.

Ennek a páratlan beleélő készségnek a következménye, hogy Schubertnek ugyyszólván valamennyi költő számára sajátos, megkülönböztetett zenei stílus áll rendelkezésére: Matthiison verseinél recitativval keveri a strófikus formát, Schillernél patetikusán drámai stílust alkalmaz, a kisebb Goethe-dalokban a német népdal üti meg, stb. Ezért lehet és célszerű is Schubert dalait a versszerzők szerint csoportosítva jelezni, a költők szerinti csoportokhoz ugyanis a legtöbb esetben jól összevág a zenei stíluskategóriákkal és az időrendi csoportokkal.

Természetes, hogy az időrendből nem szabad értékmérő ítéleteket levonni: hiszen Schubert egész óriási dalprodukciója aránylag rövid időköz /1814-28/ termése. Már a fejlődés legelején egypár egészen kiváló magasrendű munka áll /Gretchen am Spinnrade, Erlkönig/, Schubertnél csak stílusfejlődésről lehet szó, nem tulajdonképeni értékfejlődéséről.

Schubert dalprodukciója nem mindvégig egyenletes elosztású. Bizonyos években feltűnően összesűrűsödik, más években majdnem elapad. Schubert dal-kompozíciójában időrendileg 3 csúcspontot találunk, amelyek mennyiség és belső érték dolgában egyaránt kiemelkednek.

1. Az első magaslatot az 1815-16. évek jelzik, együttvéve 250 dalkompozícióval: ez Schubert leggazdagabb termésű ideje, amelyben a német klasszikusok, különösen Schiller és Goethe állnak Schubert érdeklődésének középpontjában /mellettük sokat komponáltak Matthiison klasszicizáló verseiből is/.

LISZT MŰZEUM

2. Schubert dalkompozíciójának második korszaka /1817-22/ a délnémet, osztrák dalköltők /nevezetesen Mayrhfer, Grillparzer/ jegyében áll, a legtermékenyebb évek /együttvéve kb. 130 kompozícióval/ 1817 és 1822.

3. A harmadik korszakba /1823-28/ esnek Schubert legfontosabb dalciklusai Wilhelm Müller versére: Die schöne Müllerin 1823, Winterreise 1827. Az utolsó dalkompozíciók közt jelentősen feltűnnek a romantikus költőgeneráció versei /l.k. Rellsteb, Heine/.

Schubert dalait a következő formai kategóriákba osztjuk fel.

1. Tiszta strófikus dalok /minden strófa ugyanarra a dallamra ismétlődik/. Ezek aránylag a legerősebben kapcsolódnak a régebbi 18. századi német dal típusához. Sok esetben /ott, ahol a melódia nem illik a későbbi strófák szövegéhez/ Schubert a kompozícióban nyilván csak az első strófát tartotta szem előtt.

2. Variált strófikus dalok: olyan daltípus, amely a későbbi strófák megkomponálásában is az első strófa dallamából indul ki, de azt a változott költői tartalomnak megfelelően elváltoztatja, variálja: pl. durból áthelyezi mollba, bőviti, vagy összevonja a melódiát, stb. /példák különösen a Winterreise ciklusban, t.k. lásd "Gute Nacht"/. Általában nem annyira Schubertre, mint a későbbi dalkomponistákra /Schumann, Brahms/ jellemző a variált strófikus dalnak az a formája, amelynél a későbbi strófák folyamán nem a dallam, hanem csak a kíséret szenved változást ritmusában, figurációjában, stb. Nyilvánvaló, hogy ezzel az utóbbi típussal nem jár együtt a dallam karakterének az a megváltozása, amelynek kedvéért Schubert a variációt alkalmazni szokta.

3. Átkomponált dalok, strófaszerű szerkezet nélkül. Ez a típus leggyakrabban a korai balladákban /Zumsteeg kantátaszerű balladáinak hatása alatt/

és patetikus, drámai vagy ókori mintára készült költeményekben. Ezekben Schubert mondani szolgáló módon követi a szöveg egyes részleteit, gyakori tempó és taktusváltással. A későbbi kompozíciók között ritka típus.

4. Strófikus és recitativikus elemekből kevert stilusu dalok: leginkább Matthiessen verseire, amelyeknek strófákból és kötetlen részekről kevert szerkezete ezt a típust ajánlotta.

5. A késői dalok típusa, amelyben recitáló /dekklamáló/ és strófikus stílus összeolvad. A dallam megtartja szimmetrikus, strófikus szerkezetet és vezetésében teljesen a szövegdekklamációhoz simulóan van megszerkesztve. Ez a típus legjellemzőbben a Schwanengesang-dalaiban szerepel /Die Stadt, Am Meer, Der Doppelgänger/.

Schubert stílusfejlődésének célpontja a fentemlitett 5 típus közül nyilván a 3. és az 5. típus. Korábbi műveiben még vagy tisztán zenei szempont szerint alakít /a strófikus dalokban/, vagy minden részletében szolgáljává szegődik a megkomponált szövegnek /a balladaszerű, átkomponált dalokban/. Ezért a korai munkák közt aránylag több a széteső szerkezetű, terjedelmes, kantárszerű munka. -Élete vége felé mindig erősebben hajlik a zárt, dalszerű szerkesztés felé: hogy emellett a szövegkifejezés követelményének is eleget tehessen, kialakítja a variált strófikus dal és a késői dalok sajátosan egyéni típusát /5. típus/.

Schubert dalait tisztán zenei szempontból először is melodikájának /dallamképzésének/ sajátos melegsége, nemes egyszerűsége jellemzi: Schubert viszi bele a művészi dalkompozícióba a délnémet, osztrák népdal tónusát. Emellett a művészi ének /recitativ, ária/ összes kifejező eszközei is rendelkezésére állnak: tulajdonképpen a két stílustípus egyesítéséből alakul Schubert legművészeibb dalainak sajátos, egyéni melodikája, amely a versszöveget legapróbb műanszaiban érzékenyen követi anélkül, hogy az áttekinthető, népdalszerű periodizálást, a zárt formákat feladná. A kifejlesztő, dekklamáló dallamképzésben a 19. század egyetlen dalkomponistája /talán az egy Hugo Wolf kivételével/ sem éri el Schubert kifinomult művészetét: Schumann, Mendelssohn. Brahms mind többé-kevésbé instrumentálisan, a zongoránál elgondolt dallamtípusokat alkotnak.

Schubert dalainak melodikája általában diatonikus: ebben is a népdal dallamképzését követi: alterált hangközöket a dallamban csak egészen kiemelkedő tartalmi fordulópontokon alkalmaz: akkor is inkább a zongorakíséret akkordikájába utalja őket. -Koloraturák, melizmák alkalmazásában rendkívül óvatos: a diszitésektől eltekintve, rendszerint kettőnél nem több hang esik egy-egy szótagra: a triolák harmadik hangja legtöbbször már új szótagot kap.

Schubertnél a zongorakíséret tartalmilag rendszerint már egyenrangú partnere az énekszólósnak: olyan primitív kísértet, amely tulajdonképpen nem más, mint akkordikus alátámasztása a dallamnak /mint ez a 18. század szokásos volt/, Schubertnél csak az egészen korai dalokban találunk, -Az a kísérettípus, amely a dallamharmóniák figurális, rendszerint arpeggiált akkordjait hozza, szintén nem gyakori Schubertnél /inkább Schumann-Brahmsra jellemző/.

Schubert dalkísérete majdnem mindig valamilyen önállóan hangfestő, poetikus jelentőséget kap, még ott is, ahol egyébként a dallamharmónia keretén belül mozog /pl. Die Forelle/. Különösen finom példája Schubert alakító művészetének a Gretchen am Spinnrade /amelyik egyébként az egészen korai dalok közül való/ felépítése a maga hármas ritmusképletével: az énekdallam széles ívelésű menetével szemben áll a kíséret jobbkezeének monoton tizenhatod figurája /a rocka zümmögése/ és a balkéz kopogó nyolcadritmusa /Gretchen szíve dobogása?/. Ez a hallatlanul finom ritmikai differenciálás teljesen elfelejteti velünk, hogy a kíséret voltaképpen nem más, mint a dallamharmónia akkordhangjainak figurációs körülírása. Más esetekben ismét a kíséret motivikája a dallammal szemben teljesen önálló /Winterreise; Im Dorfe/.

A harmónia stílus, az akkordtechnika fejlesztésében Schubert lényegesen továbbmegy a klasszikusoknál, még Beethovennél is. Schubert számára a harmónia

a zenei kifejezés legfőbb eszköze: mindig a poetikus elgondolás, a költemény szolgálatában áll. Ez magyarázza meg azt, hogy Schubert a dalokban általában sokkal merészebben modulál, mint a tiszta hangszeres kompozícióban. A harmóniai merészségeket mindig a dalszöveg valami meglepő részlete, fordulata indokolja. Az egykorú kritika gyakran kifogásolta Schubert dalaiban a szerintük tulzott és mértéktelen modulációt.

Schubert modulációja különösen a tercrokon hangnemek /C-durhoz E-dur, A-dur, Es-dur, As-dur/hangsúlyozott egymás mellé állításával készítette elő figyelemreméltóan a későbbi romantika technikáját /Wagner és Hugo Wolf a tercrokonságon alapuló modulációt tették harmóniai stílusuk alapjává./ Schubertre e tekintetben jellemző az is, hogy fontos, kiemelkedő fordulatonál zárlatot sokszor a tonika helyett a szubdomináns hangnemébe torzítanak /nem álzárlat/. Ugyancsak nagy szerepet játszik Schubert harmóniai stílusában a kromatika alkalmazása, amelyet egyébként dallamaiban óvatosan kerül. -A karakterisztikus kifejezés érdekében nem riad vissza diszsonanciák hangsúlyozott alkalmazásától sem /Jellemző példája az Erlköniginben: Mein Vater, mein Vater stb./.

Schubert hangszeres műveiben a ciklikus szonátaforma típusán nem változtat: legfontosabb ilyen műve munkái Beethoven erős hatását mutatják /H-moll szimfónia, D-moll quartett/. A korai romantika generációjában Schubert az egyetlen komponista, aki Beethoven jelentőségét igazán átértette és némely munkájában kongeniálisan folytatta. A zenekari kompozícióban munkálkodó kortársai közül Ludwig Spohr és C.M. Weber részben más műfaj felé orientálódtak /opera/, részben a virtuóz stílus irányában tértek más utra. -Schubert nyitányai is Beethoven típusát veszik mintának: tehát tartalommal töltik meg, de lényegében nem módosítják a szokásos szonátaformát.

Jelentős vonás azonban Schubertnél az egytétteles koncertdarab előtérbenyomulása, úgy az egytétteles zongoradarab /Impromptu, Moment Musical/, mint a koncertouverture formájában. A zongora-karakterdarabok formailag Beethoven bagatelljeihez csatlakoznak /vagy a lassu szonátatétel vagy a Scherzo formáját követik/melódikában azonban már a daltípushoz /Lied ohne Worte/, vagy a stilizált ténchez közelednek.

Ugyancsak jellemző romantikus műfaj kezdeményeznek Schubert táncdarabjai, /Walzer, Ländler, Ecossaises/. Haydn, Mozart, Beethoven táncmuzsikája még a szó szoros értelmében vett, használatra szánt tánczene. Schubert már olyan erősen stilizált /különösen választékos harmonizálásával/, hogy a táncmai már valóságos koncertdarabok: ez a műfaj aztán a romantika idejében sablonossá lesz. Weber: Aufforderung zum Tanz "az első ilyen műve munkák egyike.

KARL LOEWE /1796-1869/.

A kora-romantikus balladakompozíció mestere. Csak kevéssel Schubert után, 1817-ben lépett nyilvánosság elé op. 1. sz. művével, benne a zseniális Edward és Erlkönig balladával. Ezek és későbbi ilyen műve alkotásainak legjavát a drámai kifejezés erőteljességével a zongorakíséretes műfajának legkiemelkedőbb példái közé tartozik. Schubert és Schumann mellett kissé egyoldalú komponistának érezzük: más műfajban nem sikerült maradandót alkotnia és ezért hosszú élete későbbi folyamán az elevenebb, színesebb romantikus egyéniségek mellett kissé háttérbe szorult.

WEBER, KARL MARIA /1786-1826/.

20 éves korában már színházi karmester és jelentős színpadi gyakorlatot szerez. 1813-ban a prágai, 1816-ban a drezdai német opera vezetését vette át: mindkét helyen sikerült az ópera színvonalát értékes előadásokkal emelni.

Weber korai munkáitól /Silvana, Abu Hassan, stb./ óriási fejlődésen ment keresztül a Freischütz kompozíciójáig, amelynek berlini premierje 1821-ben a német opera első diadala volt a nemzetközi olasz operastilus felett.

A Freischütz formailag nem más, mint a régi Singspiel-típus kevésbé módosított alakja: ami történetileg ilyen fontossá teszi, az maga a téma-választás, a téma felfogása: Weber számára nem annyira a szavakban, akcióban lefolyó cselekmény a fontos, mint inkább az egész mű természetfestő alap-hangulata. Weber hangszerelése kimondottan festői: kürtszólóival és klarinétmelódiáival meghatározott természeti hangulatokat és erőket szimbolizál. Ő az első, aki a hangszerek szokatlan fekvése /pl. a klarinét érdekesen hangzó legmélyebb hangjait/ karakterizáló céllal kihasználja. -Ugyancsak újítás az, hogy a személyeket és hangulatokat már nemcsak a hagyományos módon melódiákkal, hanem vissza-visszatérő akkordokkal, ritmusfigurákkal jellemzi /Samielt pl. szűkített akkordtremoló alatt megszólaltatott contra-tempo timpaniütésekkel/. Énekdallamképzése /különösen a zárt ariózus formákban/ nem egészen elsőrendű: Max oavatinája pl. /Durch dei Wälder/ egészen sablonos fordulatokkal dolgozik, Aennehen áriája viszont /Kommt ein schlanker Bursch gegangen/ teljesen instrumentális elgondolású /Polacca/. Kaspar nagy bosszuáriája koloraturáival az olasz típusú áriák sablonját mutatja. -Ezzel szemben óriási hatást tettek és ma is friss hatásuk azok a jelenetek, amelyek nem egy megállapodott szituációt foglalnak az ária formájába, hanem ahol a szereplők változó érzések, benyomások közt tétováznak /Max nagy kétségbeesési jelenete, Agathe: Wie nahte mir der Schulmer/ vagy pedig ahol a titokzatos misztikus hangulat kifejezésére talál eredeti zenei eszközöket, a másik beszél. A melódráma egyébként is kedvelt műfaj volt a romantika idejében. -Ezek a jelenetek nem zárt zenei formában épülnek, hanem az accompagnato közvetlen formáját használják: Weber drámai tehetségének ez az igazi, legsajátosabb területe.

Mindezek azt mutatják, hogy a Freischützöt nem annyira opera gyanánt méltányolták, mint inkább újszerű és nacionális színezetű természeti képek /Haimatsbilder/ pompás sorozataként. Maga a drámai cselekmény tényleg háttérbe szorul a helyzetjellemezés, az illusztráció mögött.

Weber későbbi operái közül a vadromantikus szövegű "Euryanthe" /1823/ bizonyos visszaesést jelent az olasz-francia látványos opera modorosságába. A halála évében /1826/ előadott "Oberon"-nál aztán megint visszatért a Singspiel típusához és az egyéniségének jobban megfelelő, természetfestő hangulatokkal tűzdelt romantikus meseoperához.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY /1809-1847/.

Zenei csodagyermeknek nevelték. Egész Európán keresztül tett koncert-utazások után Düsseldorfban, majd végleg Lipcsében telepedett meg, mint a Gewandhaus hangversenyek karmestere és a konzervatorium igazgatója. -Munkái közül legismertebbek: a Paulus és Elias című bibliai oratoriumok: 5 szimfónia /köztük legismertebbek a "skót sz." a-mollban, az "olasz sz." A-durban, a "reformáció sz." D-durban/, 7 zenekari nyitány /u.n. koncertnyitányok: Hebriden, Meeresstille und Glückliche Fahrt, Schöne Melusine stb./ 2. zongoraverseny, 1. népszerű hegedűverseny /e-moll/, egy sorozat klasszicizáló kamarazenemű. Zongoraművei közül különösen jellemzőek a 8 füzet "Lieder ohne Worte", továbbá rondók, fantáziák, capricciók, variációk stb. -

M. műveiben -a klasszikus stílussal szemben -alapvetően megváltozik az egy-és többtételes művek aránya. A többtételes, u.n. ciklikus művek /szimfónia, szonáta, vonósnégyes, stb./ számára is, de még inkább súlyra: jelentőségre most háttérbe szorulnak a kisebb, egytételes típusok: a koncertnyitány és az egytételes zongoradarab, a "Lied ohne Worte" divatja mögött. Előbbi a szintén egytételes, egyégtében játszott szimfonikus költeménynek /fő-mesterei: Liszt, Strauss/

utóbbi a romantikus kor számtalan kis zongoradarabjának /impromptuk, intermezzok, novellétták, rapszódák, arabeszkok, stb./ lett a minatképe. A zongoradarabok dallamossága és háromrészes felépítése az énekelt dal-forma közvetlen szomszédságára utal.

ROBERT SCHUMANN /1810-1855./

Szászországi polgárcsaládból származott: zongoraművészi pályára készült: később egy magakoztta izombénulás miatt ezt a tervét feladta és Lipcsében, Drezdában, majd Düsseldorfban zenetanári, ill. zeneigazgatói állást vállalt. Elborult elmével halt meg a Bonn melletti Endenichben 1856-ban. -Op. 1-23. számú művei mind zongoradarabok az 1830-40 évtizedből, Schumann legfrisebb és leginvenciózusabb korszakából. Összeségükben a romantikus kor zongoratermésének /Chopin és Liszt idevágó művei mellett/ legjavát adják. -Részben valami poétikus vezérgondolat címe alá ciklusban egybefoglalt kisebb darabok a "Lieder ohne Worte" stílusában /ilyenek pl. a Papillons op. 9. a Fantasiestücke op. 12. a Kinderszenen op. 15. Novellétten op. 21. stb./ részben nagyobb lélekzetű összefüggő ciklikus művek, mint pl. a Lisztnek ajánlott nagy C-dúr fantázia op. 17. /Liszt ez ajánlásra a h-moll szonátával válaszolt/ a Kreisleriana op. 16. és a három szonáta /fis-moll. f-moll. g-moll/: ez utóbbiak a szabály felépítésű, inkább fantáziászerű romantikus szonátának valóságos iskolapéldái. Ismertetőjelek: poétikus elvű kötetlenség a tételek sorrendjében és a témák csoportosításában: kötetlen, sokszor meglepő hangnemi csapongás: tempóváltozás a tételen belül stb. Mindebben Schubert és Mendelssohn mellett erősen érzik Chopin hatása is, akinek zseniális zongoraműveit Schumann "fedezte fel" a német zeneélet számára. -A fentemlített művek sorához kapcsolódik az a-moll zongoraverseny /a korai romantika legpoetikusabb ilyenműve/ és az ugyancsak a-moll gordonkaverseny.

Schumann zenekari műveinek középpontjában 4 szimfónia áll /B-dúr, C-dúr és d-moll/: ezek a gazdag invenciójú művek a zenei életben azért szorultak kissé háttérbe, mert hangszerelésük, zenekari köntösük kisére mérv, iskolás. Schumann a szimfóniában is zongoraszerűen gondolkodott /hasonló szemrehányással illették később Brahms szimfonikus műveit/ Zenekari nyitányai közül a Manfred nyitány a legkitűnőbb.

Schumann mint zongorakomponista kezdte pályáját: a dalszerzésre csak akkor tér át, amikor már tíz év gazdag pianista termése áll a háta mögött /1840-ben/. Ekkor aztán egyetlen évben 138 dalt komponál és egyszerre a német romantikus dalkompozíció élére kerül: mintegy átveszi Schubert örökét, Dalainak javarészét megzenésített kedvenc költői szerint összeállított ciklusokban foglalta össze /Kerner-, Heine-, Eichendorff-, Chamisso-versekre szerzett dalok/. Schumann valamennyire más oldalról közelíti a dalt, mint elődei: Schubert a született vokálkomponista dalszerző, Schumann pedig a zongorakompozíció oldaláról közelíti meg a daltípust. -Schumann a dalokban is tulajdonképpen zongoradarabot komponál: de zenei elgondolásának dallamszerű részét az én khangra bizza. A zongora egyáltalán nem képez pusztán kíséretet: gyakran egyenesen a zongorába helyezi a vezető melódiát: ilyenkor az ének rendszerint nem egyéb, mint a zongorátételt magyarázó szövegdeklamáció. A Lieder ohne Worte típust megfordítva, azt lehetne mondanunk, hogy "Klavierstücke mit Worten" típussal állunk szembe. -Schumann legtöbb dalánál meglátszik, hogy az énekdallam nem elsődleges invenció terméke, hanem a zongorátétellel együtt, esetleg csak utána készült.

A szövegdekklamációban Schumann aránylag kevésbé gondos, kevésbé precíz munkája, mint Schubert vagy Hugo Wolf. A formafelépítésben is távolodik Schuberttől. Az egyszerű strófikus dalt alig műveli: a variált strófikus dal típusában pedig sokkal erősebben variálja a strófákat, mint Schubert, különösen a zongorátételben. Schumann általában a strófikus dalnál jobban szereti a szabad: az átkomponált és a deklamáló formákat.

Mendelssohn-nal összehasonlítva, Schumann melódikája általában frissebb, élénkebb, invenciódúsabb. Szereti a pregnáns ritmusokat: a harmonizálása is sokkal jellegzetesebb, mint Mendelssohné. Schumann amilyen kevésbé tudja kihasználni a zenekari hangszerelés lehetőségeit, annyira ügyes és sokoldalú a zongora színhatásainak a kiaknázásában. - Schumann mindenekelőtt a rövid vázlat mestere: egy-egy rövid motivummal személyeket, hangulatokat, vagy szituációkat nagyszerűen képes jellemezni. A dal kezdetére általában pregnáns, jellegzetes motivumot szokott állítani.

A zongoraelőjáték Schumannnál a dalnak lényeges alkotórésze: motivumát még az egyszerű strófikus dalokban is belekomponálja a melódiavonalba.

Schumann kamarazenét aránylag kevés és inkább Schumann későbbi életkorában /1840-után/ keletkezett mű képviseli: 3 vonósnégyes /op. 41. a-moll, F-dúr, A-dúr/, 1-1 zongorás-quintett ill. quartett /mindkettő Es-dúrban/ és három zongorástrió /d-moll, F-dúr, g-moll/. Ezek a Schumann késői, részben már adtabb leleményű korszakából származó kamarazeneművek már inkább afelé a kissé a klasszicizmushoz közelítő romantika felé hajlanak, amelyek Brahms lett a legnagyobb mestere. Általánosan megfigyelhető hibájuk /és általában Schumann minden nagyobb terjedelmű művének/, hogy a témák továbbszövése, a forma lazább alakítása nem áll arányban a témái invenció, a lelemény pompás frissességével.

BERLIOZ HECTOR /1803-1869/.

A francia romantikus zene legnagyobb mestere. Délfrancia kisvárosban született, Párisban először orvostudományt tanult, majd Gluck operáinak megrázó hatása alatt a zenészpályára lép. Szülei nem szívesen látták új pályaválasztását. Sok kínlás és nyomorúság után 1830-ban végre sikerült elnyernie a római nagydíjat, s ettől kezdve Európa zeneélete mindjobban felfigyel rá: Schumann nagy ciklusban magasztalja, Liszt elkészíti a Fantasztikus szimfónia zongorakivonatát és előadja műveit Németországban. Odahaza, Franciaországban azonban fukarak az elismeréssel: mindössze a Conservatoire könyvtárosi állását sikerült végül is elnyernie. Komponista munkássága mellett rettegett kritikus és zeneírói tevékenységet is folytat. Egyik hangversenyutja 1846-ban Pestre is elvezette: itt készült a Rákóczi-induló híres zenekari feldolgozása.

Legfontosabb művei: a Fantasztikus szimfónia /"Epizódok egy művész életéből" címmel/ 1830, Harold Itáliában 1834. Requiem 1837 /óriási zenekari és énekkari együttesre/, Romeo és Julia 1839 /dramatikus szimfónia kórossal és szólókkal/, Faust elkárhozása /operaszerű dramatikus legenda/ 1846. A gyermek Jézus oratórium. Zenekari nyitányok: Római karneval /A Benvenuto Cellini c. operából/, Lear király, stb.-

Berlioz szimfonikus zenéje a késői Beethoven stílusából indul ki, erősebben programszerű és fantasztikus célkitűzésekkel. A Fantasztikus szimfónia a romantika naturalista irányának /Liszt, Wagner/ kiindulását jelenti. Berlioz programmatikus céljának érzékeltetésére "idée fixe" néven, vizsgatáró vezérmotivumszerű témát vezet be, amely az összes tételeken keresztül vonul /Wagner vezérmotivumgondolatával itt van a kiindulása/ "Harold en Italie"-ban még külön kiemelt hangszer /szólóviola/ is jellemzi a főhőst. A klasszikus szimfónia zárt formájának felbontásában jelentős szerepet kapott Berlioz irodalmas színezetű programzenéje. Kompozíciói az abszolút zene szemszögéből tekintve általában formátlan, nagvotakaró, egyetlen és diszharmónikus alkotások: a nagyon erős, nagyon beszédes és szemléletes kifejezésre való törekvésében nem egyszer túllépte a zenei kifejezés művészsabta határait. Történeti jelentősége mégis rendkívül nagy: zenekarkezelése, hangszerelése, korát megdöbbentő monderségével értékes ösztönzéseket adott az egész utána következő nemzedéknek /különösen Wagnernek és Lisztnek/.

ROSSINI, GIOACCHINO /1792-1868/.

A korai romantika legnagyobb olasz operakomponistája. Fölényes tudású világfi, aki a zseniális Sevillai borbély /1816/ római sikere után koronázatlan királya az összes európai operaszínpadoknak; Milánóban, Nápolyban, Párisban, Londonban és Bécsben egyaránt az ő operái aratják a legnagyobb sikert. Szikrázóan szellemes vigoperái közül legfontosabbak: a Sevillai borbély 1816, a Cenerentola/Hamupipőke/1817 és a Tolvaj szarka 1817-ből, komoly operái közül a párisi opera számára szerzett Tell Vilmos 1829-ből: a zenei és színpadi technika minden hatásos eszközét felvonultató látványos, francia "grand opera" legjellegzetesebb példája. Olasz operáiban kissé túldíszes, öncéllá vált koloratura: a mai kor hangversenyein is gyakran szereplő, leghatásosabb részek a pompás, pergő és izgató ritmusú, virtuózan hangszerelt zenekari nyitányok. - A Sevillai borbély Mozart művei és Verdi Falstaffja között a legkiválóbb olasz buffoopera.

CHOPIN, FRÉDÉRIC /1810-1849/.

Lengyel anya és francia apa Varsó közelében, Lengyelországban született gyermeke. Zenei kiképzését Elsnertől, a varsói zeneiskola igazgatójától nyerte. Világhírét 1829-30-ban Bécsben és Münchenben adott hangversenyei alapozták meg. 1830-ban Párisban telepedett meg. Elhanyagolt tüdőbaja fiatalon, 30 éves korában megölte. - Chopin-a vele egykorú Schumann fiataalkorához hasonlóan-majdnem kizárólag a zongorajáték és a zongorakompozíció poétája: a zongorán kívül más hangszerre jelentőset nem is alkotott. Nagyobb művei /2 zongoraverseny, 2 fantázia zenekar-kiséréssel: 3 zongoraszonáta/mellett a kisebbmértű, egytételű romantikus karakterdarab típusának legnagyobb mestere/scherzok, balladák, impromptuk, keringők, polonaisek, mazurkák, nocturnék, etűdök és prelűdök; ez utóbbiakat egész ciklusszerű sorozatokban alkotta. Írásmodora jellegzetesen zongoraszerű; nyilván Chopin saját előadásmódjának, játékmódjának hű tükrö: a legpoetikusabb és legfinomabb szövetű, jellegzetességével azonnal könnyen felismerhető zongorastilus. Dallamleleménye, nemkülönben harmonizálási készsége megejtően finis és invenciózus; ritmus- és melódiavilága a lengyel népzene világából merített értékes indítást/mazurkák, polonaisek/. Utolérhetetlen mestere a poétikus hatású, arabeszkszerűen finom zongora-játékfiguráknak. Témái leleménye erősebb, mint kidolgozó, fejlesztő készsége; ezért-Schumannhoz hasonlóan-inkább a kis formák mestere.

LISZT FERENC. 1811-1886.

A burgenlandi Doborjánban/németül Raiding, 1920-ban Ausztriához csatolták/született osztrák eredetű de már nemzedékek óta Magyarországon élő családból. Már gyermekkorában megmutatkozott kivételes zongorajátékos tehetsége; 9 éves korában már nyilvános hangversenyen játszott Sopronban és Pozsonyban, majd főrangú pártfogók támogatásával Bécsben folytatta zenei tanulmányait Czerny és Salieri vezetése alatt. Liszt tehetsége rohamosan fejlődött; nagysikerű pesti hangverseny után 1823-ban édesatyjával Párisba utazik, hogy a híres konzervatóriumban fejezze be zenei tanulmányait. Ide ugyan, mint külföldit nem vették fel. Liszt erre magánúton a Párisban élő Paer és Reicha vezetésével továbbképzzi magát s csakhamar a párisi szalonok és a zenevilág dédelgetett kedvencévé lesz. Megrázó élmények már ezidőtájt felkeltik benne az egyházi rendbe való belépés később meg is valósult gondolatát. Művészi és szellemi tekintetben a párisi juliusi forradalom eszmevilága, Berlioz programzenéje, Paganini ördögös virtuozitása és Chopin zongorajátéka van rá döntő hatással. 1835-ben a közben barátjául szegődött d'Agoult grófnéval/gyermekai-köztük Wagner Cosima-anyjával/menekülésszerűen elhagyja Párist és Genf-be költözik. Ennek a boldog svájci tartózkodásnak emléke az Années de Pélerinage c. híres zongora-sorozat némely darabja. 1838-47-ig a virtuóz hangversenykörutak és a lázas ünneptetések korszaka következik Liszt életében; e korból számunkra különösen nevezetese a pesti árvíz/1838/károsultjainak javára adott hangversenyei és 1840-ben majd 1846-ban Magyarországon lezajlott lázas ünneptetése. Ez időből valók a híres Magyar rapszódia első feljegyzései/Magyar Dallok címen/. - 1847-ben-belefáradva az örökös utazgatásba és a virtuóz

sikerekbe-Weimarban telepszik meg és zongoraművészi tevékenységét egyelő-
re félretéve, 1861-ig elsősorban a zeneszerzésnek és a dirigálásnak szon-
teli magát. Ebből az időszakból valók legjelentékenyebb zenekari művei: a
Faust- és a Dante-szimfónia/mindkettő-Beethoven IX. szimfóniájának mintá-
jára-befejező karrészlettel/, a szimfónikus költemények sorozata/a legis-
mertebbek, időrendben: Ce qu'on entend sur la montagne, Tasso, Les Préludes,
Orpheus, Mazappa, Hungaria, Hamlet, Hunnenschlacht, Die Ideale, stb./a két nagy
zongoraverseny/Es-dur és Á-dur/, a Haláltánc és a Magyar fantázia/zongorá-
ra és zenekarra/. Nevezetesebb zongoraművei közül ez időből való a H-moll
szonáta/Liszt legtökéletesebb zongoraműve/, a BACH-fantázia és fuga, 1862-
ből a Weinen klagen témájára szerzett grandiózus fantáziaszerű variációk,
a Mefisztó-keringők sorozata, a 2 programzenei zongoralegenda, a külön-
böző hangversenytanulmányok/etüdök/sorozata, stb.-Magyar szempontból külö-
nösen jelentős Liszt egyházi és vallásos jellegű zenéje: az Esztergomi mi-
se 1855., a Koronázási mise 1867-ből és a Szt. Erzsébet legendája/1862/va-
lamint a Krisztus/1866/simű két hatalmas oratóriuma.-Ez utóbbi művek már
Liszt mozgalmas életének harmadik korszakába/1861-1886/vezetnek, amikor é-
letét és munkáját arányosan megosztotta Weimar, Roma és Budapest között,
ahol elfogadta az 1875-ben alapított Orsz. Zeneakadémia elnöki tisztségét.
Ez időtől kezdve a zongorapedagógiai tevékenység áll Liszt munkásságának
központjában.-

Az európai zene történetében Liszt mindenekelőtt mint az ujkori zon-
goratechnika és zongorakompozíció nagymestere szerepel. A Schumann-Chopin
féle intim hatású kora-romantikus zongorastílus után Liszt a nagyvonalú,
zenekarszerű, erősen virtuóz jellegű zongorajáték meghonosítója.-Zenekari
műveiben Berlioz programzenei irányát folytatja és fejleszti tovább
Wagner hangszerelése és akkorkezelése irányában. Liszt zenéje általában
nyugtalan és színes muzsika; zenekari hatásainak merészségével sokszor
megelőzte Wagner hasonló törekvéseit. Tulságosan mozgalmas élete és lelki-
világa volt ahhoz, hogysem egy egységes stílus világába egészen mélyen be-
leélhette volna magát. Tulságosan sokféle volt a behatás, amely őt és művé-
szetét érte; magyar, orosz, svájci és spanyol népzene, gregorián ének, Bach,
Mozart, Beethoven és Meyerbeer; mindezeknek az impresszióknak nyomát felfed-
hetjük művészetében.-Legharmonikusabb, legtökéletesebb ott, ahol leginkább
önmagát adja: a nagy zongoraművekben, ahol saját páratlan zongorajátékos
művészetének az eredményeit fektette le kompozíciók formájában.-

WAGNER RICHÁRD /1813-1883./

Mint a német zene legtöbb nagy tehetsége, Wagner is szászországi szüle-
tésű/Leipzig/. Már ifju. korában irodalmi és zenedrámái problémák foglal-
koztatják: ismételt színházi karmesterkedése idején/Magdeburg, Riga/ töké-
letesen elsajátítja a színpadi kompozíció technikáját.-Korán felismeri a
francia színpadi zene nagy jelentőségét; 3 éves párisi tartózkodása alatt
megismerkedik Berlioz, Liszt és Meyerbeer munkáival, érvényesülési tervei
azonban Párisban nem sikerülnek.-A Rienzi előadása megszerzi számára a
drezdai opera karmesteri állását/1842-1849/; itt adja elő a Bolygó Hollan-
dit és a Tannhäuser/1845./Az 1847-ben komponált Lohengrinre már nem ke-
rülhetett sor; a forradalmi mozgalmakban/1849/való részvétele miatt mene-
külnie kellett. Rövid weimari/ahol Liszt volt segítségére/ és párisi tart-
ózkodás után Zürichben telepszik meg/1849-59/.

Ebben a zürichi időszakban alakul ki Wagner elképzelésében az új ze-
nedráma elgondolása; gondolatait egy sor esztétikai írásban fekteti le.
Zürichben készíti el a Niebelung-trilógia szövegét/1853/és a Tristan par-
títuráját/1859/. 1859 után több ízben sikertelenül próbálkozik, Párisban
a Tannhäuser, Bécsben a Tristan előadásával.-Közben a Mesterdalnokok kom-
pozícióján dolgozik.- 1862-ben amnesztiát kap és 1864-ben elnyeri II. La-
jos magyar király támogatását; a király rendeletére Münchenben egymás után
adják elő Wagner zenedrámáit: a Tristant, a Mesterdalnokokat/a 60-as évek-
ben/, a Trilógia egyes részeit.-A teljes Ring sorozat első előadását Hans
Richter vezényelte 1876-ban Bayreuthban. Ugyanitt került színre utolsó mun-
kája, a Parsifal 1882-ben.

Wagner magát-kissé erőltetett önáltatással-egy nagy stílusfejlődés kiindulópontjának, kezdetének gondolta; ma, 50 év távlatából azt látjuk, hogy egy nagy fejlődésnek, a romantikus opera fejlődésének a végpontján áll. Wagnernak követői közt csak jelentéktelen epigonjai voltak. Számtalan ellenben az az összekötő vonal, amely az előzményektől Wagnerhez vezet. A francia grand operával való kapcsolatát/Meyerbeer/párisi tanulmányutjával Wagner maga is elismerte.-Igaz, hogy franciaországi benyomásai inkább csak a technikai felépítés, a külsőségek irányában mozognak: ilyen vonások t.k. a Bolygó Hollandi vihar-illusztrációja/régi francia operai hagyomány nyomán/, a Tannhäuser és a Lohengrin nagy felvonulása, induló-szerű jelenetei; egyáltalában Wagner hangszerelése határozottan Meyerbeer mintájára utal.

Mindezeket a technikai eszközöket azonban Wagner lényegesen elmélyített drámai célok szolgálatába állítja; már a korai művek illusztráló zenéje szerves kapcsolatba került a drámai cselekménnyel, mint a személyek lelkiállapotának, benső küzdelmeinek szimbóluma és háttere: a Bolygó Hollandi viharzenéje ebben a tekintetben ugyanazt a szerepet tölti be, mint a Freischütz-ben az erdő természeti világának szimbolikus háttere.

Tipikusan romantikus elgondolás a Wagnernél olyan erősen hangsúlyozott "Gesamtkunstwerk" gondolata is, mint a különböző művészetek/dráma, zene, mozgás, színpadi kép, stb./szerves együttműködésének az eszméje. Ennek az elvét már Weber egész határozottsággal megfogalmazta és Wagner nem annyira első kezdeményezőként, mint inkább megvalósító, betöltő gyanánt kelti fel figyelmünket. Hangsúlyoznunk kell, hogy Wagner minden írói kvalitása ellenére-távolról sem az az eredeti, úttörő gondolkodó, aminek buzgó párhivei kikiáltották; írásaiban szinte kivétel nélkül már régebben kimondott gondolatokat ragad fel, természetesen szuggesztív írói művészettel felfokozott formában.-Ez a megállapítás semmivel sem érinti Wagner zenéi teljesítményének a megítélését; ennek az értéke a programmatikus nyilatkozatoktól és polemikás írásoktól annyi teljesen független.

Zeneileg Wagner főproblémája a recitativikus és ariózus stílus történetileg adott kettősségének a problémája; Wagner irodalmilag fejlesztett stílusérzékét sérti az a törés, ami ennek a kettősségnek folytán az operastílusban fennáll. Felidézi maga elé Gluck kísérletét, aki 100 évvel korábban már egyszer megpróbálta az operazene drámai szempontu reformját és vele ennek a kettősségnek a kiküszöbölését az állandó zenekarkíséretes recitativo/accompagnato/bevezetésével.-Alapjában véve Wagner is az accompagnatort, a dráma szövegéhez simuló jellegzetes énekbeszédet teszi meg drámai stílusának alapjául; zenekar-kezelése természetesen felhasználja a Gluck utáni klasszikus és romantikus szimfonia minden technikai eredményét.

Mindenekelőtt a recitativ és ária sablonos váltakozása a korbeli/olasz és francia/operának az a vonása, ami Wagnert idegenül érinti. Felismeri azonban, hogy már ezeknek az operáknak is van egy alkotórésze, amely szabadon, a dráma követelményei szerint bánik a színpadi zene formáival: ezek a nagyopera fináléi. Mozart buffo-fináléitól/Figaro, Don Juan/Meyerbeer nagyszabásu fináléiig Wagner a korabeli operairodalomban számtalan példáját találhatta a szabad drámai felépítésnek.-Ez a megfigyelés képezi Wagner kiindulópontját is: nála a finale stílusa visszahatólag kiterjed már az egész felvonásra, amely egymagában lezárt stílusegységet alkot és legtöbbször zeneileg nem osztható fel kisebb egységekre/ellentétben a régi olasz jelenettípusának sablonos recitativ-ária felépítésével/.

Wagner énekbeszéde zeneileg magában véve nem jelentős: mondanivalójának súlypontját a zenekarba helyezi, amely sokszor többet, lényegesebbet mond el, mint az énekszólam. A zenekari aláfestés, illusztrálás Wagnernek a legsajátabb kifejezési területe.

Wagner zenekari stílusának kiindulópontja Berlioz szimfonikája: a visszatérő vezérmotívum formájában átveszi a berliozzi "idée fixe" gondo-

latát, egyúttal azonban elvszerűen feladja a zárt formákat: az áriát, a szonáta típusát. Wagnernél a zenei forma a mindenkori poetikus tartalomból esetenként újonnan adódik.-

Különösen újszerű és messze kiható jelentőségű volt Wagner új harmóniai stílusa; a módosított akkordok és a motivikusan polifonizált szólamvezetés fokozott kihasználásával/többszörös késleltetése egy akkordban, stb./merész harmoniai stílust teremt, amelynek tetőpontját a Tristan szövevényes akkordikája jelenti; itt néha már majdnem túllépi a tonális zene határát.-

A zárt zenei formáktól való elvszerű elfordulás vezet a zárlatok következetes elnyomására, mindinkább következetesebb kikapcsolására/álzárlatok, késleltetések, stb. által/. Wagner a kadenciában a zenei sablon eszközt látja, amelynek cezurázó, elhatároló voltát leplezni kell; a Wagner-féle "unendliche Melodie" nem tűri a világosan tagoló zárlatokat.

Az accompagnato elvének egyeduralkodó emelésével Wagner drámai zenéje fokozott mértékben kitette magát a szétfolyó formátlanság veszélyének. El-lensulynak, egységesítő momentum gyanánt Wagner a vezérmotívum elvét alkalmazza. A vezérmotívumok száma az egyes drámákban feltűnően csekély; tehát az egyes felvonásokat, sőt az egyes drámákat mintegy az alapvető motivikus egység elve, a kevés és visszatérő motívumból való felépítés gondolata kapcsolja egységgé.- Maguk az alpmotívumok rendkívül pregnánsak, jellegzetesek/ebben a tekintetben Wagner bizonyos rokonságot mutat fel az egyébként teljesen más beállítással Schumannnal/, zeneileg a hangsúly azonban nem rajtuk nyugszik, hanem a motívumok mindig új, mindig variált szimfonikus beállításán, feldolgozásán. A zenei drámát Wagnernél a vezérmotívumok helyzetadta variálása alkotja: egy-egy zenedráma tulajdonképpen nem más, mint szimfonikus variációs sorozat néhány jellegzetes és szimbolikus értelmű téma felett.- Beethovennek és Brahmsnek rokona Wagner abban, hogy ez a variálás nem tisztán zenei szempontból, hanem végbe, hanem drámai szituációk, lelki adottságok szerint.- Innen ered Wagner operazenejének feltűnő szimfonikus jellege. Bárki tapasztalhatta, hogy hangversenyszerű előadásnál/akár ének nélkül is/Wagner zenéje alig veszít valamit érdekességéből. Mozart vokálisan elgondolt operazenejével ugyanezt már alig lehetne megpróbálni.

BRUCKNER, ANTON /1824-1896/.

Oszttrák születésű zeneszerző; nagyrészt autodidakta képzés után dóm-organista Linzben; 1867-től kezdve Bécsben működik, mint konzervatóriumi tanár és udvari organista. Komponista munkásságának középpontjában 9 hatalmas zenekari szimfóniája áll; értékes egyházzenei művei/t.k. misék/közül egy hatalmas Te Deum szerepel gyakrabban a hangversenyek műsorán.- Bruckner szimfonikus stílusa Beethoven és Schubert szimfónikájára épít; emellett azonban Wagner is brilliáns zenekarkezelésével és újszerű motivikájával döntő hatással van rá. Életkörülményei természetessé teszik, hogy tematikájában a gregorián korál és az oszttrák népies dal befolyása, hangszerelésében pedig az orgonaszerűség/pl. a fafuvók kiemelt alkalmazásával/lép előtérbe.- Formaképzésének sajátossága a témacsoportok háromrészes, terjedelmes felépítése: az utolsó témarész rendszerint pianissimo elhalkulva záródik, úgy, hogy az egyes témacsoportok átvezető határai legtöbbször halk dinamikájúak. Bruckner formakezelését bizonyos, Schubert C-dúr szimfóniájára emlékeztető terjengősség jellemzi; szimfóniai erősen hasonlítanak is egymásra; azért Németországon kívül nemigen váltak népszerűkké, Bruckner zenéje áhitatos, nem túlságosan kritikai érzékű hallgatóságot kíván. "Wagneri hangszínekkel megszólaltatott Palestrina-harmoniáival" meglehetősen magánosan áll, a 19. század zenetörténelmében.

HUGO WOLF /1860-1903./

Stájerországi születésű oszttrák zeneszerző; a német későromantikus dal-kompozíciónak Brahms mellett legjelentősebb mestere. Legfontosabb dalsoro-

zatai Mörike, Eichendorff, Goethe, Geibel /Spanisches Liederbuch/ és P. Heyse /Italienisches Liederbuch/ verseire készültek. "Corregidor" című zenés vígjátéka /1895/ a legszellemesebb romantikus vígoperák egyike.

Hugo Wolf a Liszt dalaiban kezdeményezett deklamatorikus daltípusnak a betetőzője. Hogy a dalszerző, a szövegíró mennyire fontos számára, már külsőleg is elárulja azzal, hogy mindegyik kedves költőjének egész dalkötetet szentel.

Wolf a dalkompozícióban a szöveg belső tartalmából, eszmei struktúrájából indul ki /a vers formai szerkezetét valamivel kevésbé veszi tekintetbe, mint Schubert/. A zenei illusztráció, a tartalmi megelevenítés súlypontját mindenestül a zongorakiséretbe helyezi. Ezzel az énekhang teljesen felazabadul a szövegdeklamáció számára, mert hiszen tartalmi kifejezés tekintetében a zongorakiséret tehermentesíti. Ezért aztán Hugo Wolf deklamációja, énekbeszéde hasonlíthatatlanul precízebb, simulékonyabb lehet, mint előtte bármely romantikus dalkomponistáé /talán az egy Schubertet kivéve/. Wolf deklamációjában Wagner énekbeszédét veszi mintának.

Wolf dalaiban tehát kétféle ritmust találunk: a deklamáló szövegritmust a dallamban és az autonóm zenei /tartalmilag karakterizáló/ ritmust a zongorában. Jellemző, hogy Wolf dalait így jelzi: "Gedichte für eine Singstimme und Klavier." Wolf szerkesztésére jellemzőek a zongoraszólam hosszú elő- és utójátékai. Ezek rendszerint nem az ének dallam motívumait dolgozzák fel /mint ez pl. Mahler szimfonikus előjátékaiban szokásos/ hanem a szituációt előkészítő vagy bezáró önálló hangulatképek: adott esetben tehát motívikusan egészen függetlenek az ének dallamtól.

Ugyanúgy, mint a deklamációban, Wolf a zongoradallam megszerkesztésében is Wagner Richárd stílusából indult ki: a zongoraszólam jellegzetességét különösen gazdag és színes harmonikával, alterált akkordokkal, kromatizálással, néha pedig egészen polifonikus szerkesztéssel emeli.

Wolf daltípusa a fejlődés szempontjából veszélyt is rejteget magában: némely kortársnál és követőjénél a dal tényleg elveszti minden formai zártságát és folyamatos zongorailusztrációval kísért zenei deklamációvá lesz, minden tervszerű felépítés, szerkezet nélkül.

BRAHMS, JOHANNES, /1833-1897/.

Szegény szülőktől született Hamburgban. 20 éves korában elnyeri Schumann elismerését és támogatását. 1862-től Bécsben él, mint a Gesellschaft der Musikfreunde hangversenyainek vezetője. - Legfontosabb hangszeres művei: 4 szimfónia /1. C-moll, -2. D-dur, -3. F-dur, -4. E-moll/, 2 szerenád, Haydn-variációk, 2 koncertnyitány /Akademische, Festouvertüre, Tragische Ouv./, 2 zongoraverseny /d-moll, B-dur/, 1 hegedűverseny, egy sorozat kamarazenemű /részben zongorával/. Zongoraművek: 3 szonáta, 4 ballada, rapszódia, variációk, fantáziák stb. - Zongorára négy kézre: Schumann-variációk, magyar táncok, stb. - Orgonára: Preludiumok, fugák, korálelőjátékok, - Vokális munkák: nagyszámu kórusmű, kantátaszerű művek szólóének és kórusra /Ein Deutsches Requiem, Rhapsodie für Alt solo und Chor, Schicksalslied, Triumphlied, Nanie, Gesang der Parzen/, dalok szólóhangra.

Brahms zenei stílusának forrásait Beethoven, Schubert és különösen Schumann zenéjében találjuk meg. Eless ellentétben Berlioz és Liszt programzenei irányával, Brahms megint az abszolút zene, a klasszikus szimfónia és kamarazene lezárt, szigorú fegyelme műformáihoz tér vissza. Megpróbálja a romantikus zene fantáziagazdagságát, érzelmi melegségét egyesíteni a klasszikus formák fegyelmeivel. Ez az újklasszikus irány különösen szimfóniáit és kamarazeneműveit jellemzi: korábbi keleti zongoraműveiben /szonáták stb./ még erősebben csatlakozik Schumann szabad fantáziatípusához: ugyancsak Schumann közel rokonságára utal a sok szinkopált ritmus és a szólamok gyakori poliritmája. Erős hisztórikus érzéke régi formák felélesztésére

vezette: így veszi elő újra a korálfeldolgozás és a passacaglia /az E-moll szimfonia fináléjában/ típusát. - Brahms hangszéres stílusát harmóniai és ritmikai /néha polifonikus/ komplikálással teszi egyénivé /szinkopák, stb./ súlyossá és amellet művészivé. - Klasszicizáló hajlama megint erősebben a ciklikus szonátaforma felé irányítja figyelmét. Ebben a tekintetben Beethoven második periódusának a stílusához áll közel: a Scherzot általában /a 4. szinfonia kivételével/ mérsékelt, menuettszerű tempóban tartja. A lassu bevezetőtétel szokását legtöbbször elhagyja. - Egyébként formailag /modulációban is/ lényegében megmaradt Beethoven típusa mellett.

A motivikus munka komplikálása /de egyuttal művésziisége is/ de egyuttal művésziisége is /legerősebb a kamarazenében, amely Arahms óvatosan, polifonikusan dolgozó tehetségének a legsajátosabb munkaterülete. A kamarazeneművek zongoraszólamának kidolgozásában lényegesen továbbmegy Schumannnál: ezek a sokszor vezetőszólamként elgondolt zongoraszólamok nagyfokú technikai képzettséget és amellett alapes zenei elmélyedést kívánnak. -

A zongorakiséretes dal műfajában Brahms Schumann stílusának hivatott folytatója anélkül, hogy egyoldaluan lekötne magát melléje.

Schumannnal ellentétben megint előtérben helyezi az énekdallam fontosságát: a kíséretet Brahms felékesíti zongorastílusának minden művésztével, de lényegében mégis csak alárendeli a dallamnak: önálló tematikus mondanivalóját ritkán bizza a zongoraszólamra.

A klasszikus minták után induló formaművész Brahms a dalokban is elárulja magát: dalai közt aránylag kevés szabad formájú átkomponált dalt találunk: javarészüik vagy tisztán strofikus dal, vagy pedig variált strofikus dal: az énekmelódia szinte sohasem szabadon deklamált, hanem legtöbbször zárt, énekszerű dallam.

A Brahms-dalok közt tónusban, stílusban és szerkesztésben rendkívüli változatosságot találunk. A legsúlyosabb, sőt teljesen lírikus daloknak egyik főjellemezője a poliritmia: a dallam a kísérettel és gyakran a kíséret két szólamának egymás közt ritmikus ellentéteket, szinkopákat alkot. Különös előszeretettel alkalmaz a basszusban ostinato-figurákat. Jellemező, hogy alig is elő- és utójátékot: mindenben a dallam, az énekmelódia uralkodik. Egy-egy ilyen dallam megformálásán aprólékos műgonddal dolgozott: nem csoda, hogy dallamait a legteljesebb melodikus és lélektani összefogottság, koncentráció jellemzi.

A vidám hangulatu, népies stílusú dalok csoportját Brahms zenei stílusban is megkülönbözteti az egyéni hang, szubjektív lírától. Ezek a népies dallamok rendszerint strofikus formájúak, harmonizálásuk egyszerű, a periodika szabályosabb /4 és 8 taktusos frázisok/.

A harmadik típus a kimondott népdalfeldolgozások alkotják. Brahms a népdal melódiáját nem veszi át változás nélkül: megnemesíti, megcsiszolja a dallamot, népidalszerű voltát leginkább a zongorakiséret egyszerűbb, homofon akkordikájával emeli ki. - Jellemező, hogy Gustav Mahler, aki Brahms-sal kb. egyidőben szintén foglalkozott a német népdal műzenei értékesítésének a gondolatával, már egészen másképp /azt mondhatnók, a modern folklorisztikus inspirációju zene modorában/ jár el: változtatás nélkül, szinte a gyűjtő pontosságával veszi át a melódiát, de a legkomplikáltabb műzenei, szimfonikus kísérettel látja el.

CSAJKOVSKY, PETER ILJICS /1840-1883/.

A romantikus korszak legügyesebb és legsikeresebb szimfoniaszerzője. Szimfóniai közül különösen a 4. f-moll, 5. e-moll és a 6. h-moll /Pathétique/ váltak a hangversenytermek állandó műsorszámává, Csajkovszky hatásának titka, hogy "érzelmeit a tömegizlés nyelvén tudja elmondani s hogy invenciója önkéntelenül is a tömegizlés hangos és közönséges formái, szellemi sekélyes-

sége, külső csillogása s nagyzoló díszlete felé törekszik". /Zenei Lexikon/ megejtő érzelmessége, hangszerelésének virtuóz csillogása ma is hatásos eszközök. Zeneje lényeg szerint nem orosz /mint pl. Musszorgszkié/, hanem csak orosz népies elemekkel fűszerezett európai romantika: különösen epigonos ügyességgel idézi Beethoven fájdalmas lelki világát, pátosát. Az említett szimfóniákon kívül legtöbbet játszott művei: a b-moll zongoraverseny, D-dur hegedűverseny, nyitányok /1812, Romeo és Julia/, Olasz Capriccio, Diótörő szvit stb..

FRANCK OTZAR /1822-1890-/

Belga születésű, később Párisban élt zeneszerző: a francia romantikus szimfónikus zenének berlioz után és Debussy előtt legnagyobb mestere. Éveken át a párisi Ste. Otvide templom orgonistája, majd 1872-től a Conservatoire orgonatanára. -Értékes, elmélyedésre hajlamos komponista munkájának fő területei: a vallásos zene /értékes orgonadarabok, Les Béatitudes oratórium 1880/, a zenekari kompozíció /d-moll szimfonia 1889, Psyché, Szimfónikus variációk/ és a kamarazene: zongoraquintett /1880/, hegedűszonáta /1886/, vonósnégyes /1889/. -Erős önkritikájú, keveset komponáló szerző: műveiben érdekesen egyesíti Bach orgonazenéjén csiszolt nagy polifon tudását a romantikus harmoniavilággal. Történeti jelentősége, hogy a 19. század közepi francia zeneélet kizárólagos operakultusza után megint erőteljesen az abszolút zenére irányította a fiatalabb francia zeneszerzőnemzedéket s ezzel közvetve előkészítője lett az új francia zeneélet Debussyval kezdődő nagy fellendülésének. -Franck legkiválóbb tanítványa és irányának közvetlen folytatója: Vincent d'Indy.

GUISEPPE VERDI /1813-1901/.



ZENEAKADÉMIA

A 19. századnak nemcsak Olaszországban, hanem Wagner mellett egész Európában legerősebb operakomponista-egyenlősege.

Verdi stílusfejlődése három korszakban megy végbe: 1840-50, 1851-71, 1887-1901. -Verdi hírnevét Olaszországban a "nabucco" alapította meg 1842-ben: ezután 1850-ig a témaválasztásra való tekintet nélkül hazafias tendenciájú operák következnek, amelyek zeneileg nem térnek el lényegesen a korábbi olasz ópera sablonjától.

Verdi középső korszakát a Rigoletto nyitja meg 1851-ben: a tragikus alaptónus egysége és a zenei eszközök választékosága ezt a munkát egész különös magaslatra emeli Verdi oeuvrejében. Az utánakövetkező Traviata és Trovatore operákkal együtt ez a 3 mű Verdi világhírnevének a megalapítója. A középső periódus legmagasabb színvonalu munkái: az Álarcosbál, A végzet hatalma és Don Carlos /1859-67 közt/ a zenei technika fokozatos elmélyítését jelzik: általános elismertetésüknek legfőbb akadályai a szerencsétlen szövegkönyvekben keresendő.

Verdi nem érzi magát az opera reformátorának: a hagyományos olasz opera tónusa és formái Verdi számára magától értetődő szabályokat, mintákat jelentenek. Alaposan képzett zenésztudománya azonban /kontrapunktikus ügyessége pl. egész rendkívüli volt/ már a korai művekben, Wagner munkáinak megismerése óta pedig fokozott mértékben éreztette vele a sablonos olasz operatermelés rutinos gépiességét, alacsony színvonalát. -Szigoru, szívós munkával törekszik arra, hogy az olasz operaszínpadnak szolidan kidolgozott, zeneileg magasrendű alkotásokat nyújtson, anélkül, hogy a régi olasz ópera főerényeit, a szenvedélyes drámai éneket, a formai biztonságot és a kantabilitást feladja a Wagner-féle szimfónikus szerkesztés kedvéért. -Ezt a célt legtökéletesebben a második korszakát lezáró Aidában /1871/ érte el, ahol hatásos drámai helyzetek t nyújtó, elsőrangú szövegkönyv volt segítségére céljai megvalósításában. Amellett, hogy itt már

felhasználja Wagner zenekari technikájának a tanulságait, egy percre sem adja fel az énekdallam elsőségének, irányító szerepének az elvét.

Operaprodukciójának természete egyébként Wagnerrel ellentétes: Verdi ott adja drámai tehetségének legjavát, ahol rövidebbszedű, szaggatott szöveg áll rendelkezésére/leginkább Rigoletto, Aida/.

Verdi a hatalmas, elemi szenvedélyektől/szerelem, bosszu, gyűlölet, féltékenység, hazafiasság/fütyölt romantikus operastilusnak egyedülálló/a szenvedély igazságával és mindent elsőprő lendületével Wagnert is felülmuló/mestere. Ahogy a Rigoletto és a Trubadur az őrző bosszuvágy, a Traviata és az Aida a szerelem érzés, az Otello a féltékenység minden árnyalatát tisztán zenei eszközökkel példátlan emberi és drámai hitelességgel/csak Shakespearehoz hasonlíthatóan/elénk állítja, az az ösztönös zenedrámái alkotótehetségnek valószínű csodája.

Az Aida után Verdi operaprodukciója hosszú időre megszakad: csak 16 év múltán lép elő megint a Shakespeare szövegéből átdolgozott Othelloval, majd a Falstaffal. -Ez a két munka képviseli Verdi öregkori stílusát. Invencióban, fantáziában most is éppoly gazdag, mint az Aida idejében: de az opera szellemi középpontjában már nem a nagy, elemi szenvedélyek állnak, hanem egy bizonyos szkeptikus tartózkodás, amely az Othelloban /Jago szerepében/maró guny, a Falstaffban pedig fölényes humor formájában nyilatkozik meg. -Az Othello e tekintetben éppoly távol áll már a régi opera seria sablonjától, mint a Wagneri zenedráma programmatikus irodalmiságától. -A Falstaff végeredményben a régi buffoopera típusának gazdag fantáziája és tartalmilag átszellemített megnevesítése.

PUCCINI GIACOMO /1858-1924/.

Az újabb olasz opera legsikeresebb mestere. Főművei: Manon Lescaut /1893/, Bohémélet /1896/, Tosca /1900/, Pillangókisasszony /1900/, Nyugat leánya /1910/, A köpeny, Angelica nővér, Gianni Schicchi /egyfelvonásosak: 1918/ és a befejezetlenül maradt Turandot /Alfano fejezte be 1926-ban/ a világ minden zenés színpadát bejárták. Verdi keménykötésű drámai zenéjével szemben Puccini inkább raffináltan ügyes, a színpadi hatás titkait fölényesen ismerő komponista. Ami Verdinél még lobogó szenvedély, Puccininnél már háttorzzongató hisztéria és szörnyűség /Tosca/, ami Verdinél őszinte romantikus érzés, Puccininnél már érdekesizgató exotikum /Pillangókisasszony, Turandot/. Operáinak zenei szövete magábanvéve kissé sovány: főereje a megejtő /részben persze tagadhatatlanul kissé olcsó érzelmes/dallamosság /leggazdagabban korai operáiban: Manon, Bohémélet/ és a hangszerelem ujszerű, virutóz csillogása. Ezenfelül ragyogóan ismeri a színpadi hatás minden fogását és a közönség igényeit. Leginkább a nagy olasz operastilus folytatójának bizonyul a szövege és zenéje szerint egyaránt elsőrangú "Gianni Schicchi" c. egyfelvonásos vigoperájában. -Olasz kortársai közül két majdnem egy időben feltűnt mű: Mascagni Parasztbecsület-e /1890/ és Leoncavallo Bajazzok-ja /1892/ jutott legnagyobb európai hírnévre. D'Albert Hegyek alján című operájával /1903/ együtt ők képviselik legtisztábban az európai opera népies valóságosságot kereső, u.n. "verista" irányát.

MUSSZORGESZKI, MODESZT /1839-1881/.

A 19. századi orosz zenének legzeniálisabb mestere. Rendszeres mesterségbeli kiképzés nélkül, a zenéiális dilettáns ösztönös megérzésével, időnként súlyos idegbajjal küzdve vetette papírra két hatalmas, orosz történeti tárgyú operájának, a Borisz Godunovnak /1870/ és a Hovanszinnak /A Hovanszkyek. 1880/: pompás jellegzetes zongoradarabjainak/leghiresebb az "Egy kiállítás képei" c. sorozat/és megrázó erejű dalainak /A halál dalai és táncai, Napvilág nélkül, A gyermekszoba dalai, stb./zenéjét.

Mindezekkel végső fokon, Musszorgszki lett a modern zene ősatyja: Debussy stílusreformja épügy elképzelhetetlen nélkül, mint Sztravinszki, Bartók, vagy Kodály muzsikája. Művei a megrázó drámai igazságnak és a mélyen átérzett őszinte költőiségnek olyan egybeolvadását mutatják, amihez hasonlóan egyik kortársánál sem találunk. Borisz Godunov a teljes 19. század legerősebben megragadó lélekrajzu, ma is döbbenetesen emberinek ható figurája /legfeljebb Verdi Otelloját lehetne hozzá hasonlítani/.

BIZET, GEORGES /1838-1875/.

Halála évében színrekerült "Carmen" című operája a 19. századi francia operairodalom messze kiemelkedő remeke. Bizet tulajdonképpen a 19. század egyetlen francia operakomponistája, aki Wagner műveinek ismeretében és eredményeinek /vevzetesen a zenekari technikának/felhasználása mellett mégis függetleníteni tudja magát mintaképétől. Átvesszi ugyan a vezérmotívum gondolatát, egyébként azonban az opera képváltozásával párhuzamosan zeneileg zárt szerkezetű /részben népzenei típusokra támaszkodó/számokat sorakoztat fel. Zenei deklamációja tipikusan francia elevevességű épp-ugy, mint egészséges realizmusa, amely a Wagner-féle elvont szimbolikát inkább csak a szimfonikus zenekari aláfestésben érzékelteti. -Wagner kortársai közül Verdi és Musszorgszki mellett Bizet az egyetlen önálló jelentőségű, minden ízében eredeti operakomponista.

Józan realizmusából sokat tanultak a századvégi ugynevezett "verisztikus" iskola divatos operaszerzői /Mascagni, Leoncavallo, Puccini/.

GRIEG EDVÁRD /1843-1907/.



ZENEAKADÉMIA

Norvég komponista: a nemzeti irányvonalok romantikus korbéli ébredésének legjelentősebb skandináv alakja. "Költőzenész, akit erős szálak kapcsolnak az irodalomhoz is. Művészete részben a Chopin, főleg pedig a Schumann iskolára egyéni északi ízű ága. Művészetének legjeva természetfestés, és népies genrevázolás" /Zenei lex./ A norvég népzeneire támaszkodó dallamvilága és erősen egyéni, néha szinte modorossá váló harmonizálása jellegzetes északi színezetet ad műveinek. Főművei: lírikus zongoradarabok /Schumann modorában/, a-moll zongoraverseny, zenekari szvit /a Peer Gynt és a Sigurd Jorsalfar c. művek színpadi kísérőzenéjéből/, kamarazeneművek, dalok, kórusok.-

SMETANA FRIGYES /1824-1884/ és DVORÁK ANTONIN /1841-1904/.

Smetana a cseh nemzeti öntudatra ébredésének első jelentős mestere /szerepe nálunk Erkeléhez hasonlítható/. Parasztszülők gyermeke, aki Liszt művészetéből kapta az első jelentékeny indítást romantikus zenestílusának kiépítéséhez, amelyet azután a cseh népies zene ritmusaival és harmóniáival színezett nemzeti jellegűvé. Főművei: "Az eladott menyasszony" c. pompás, helyenként Mozarthra emlékeztető frissességű vigopera /1866/, a "Hazém" c. hatrészes zenekari ciklus /1871-79/: ennek részei többek között a népszerű Vysehrad és Moldava című darabok/, az "Életemből" című e-moll vonósnégyes 1876-ból, stb. -Dvorák Antonin Schubert nyomdokain indul és a magasan fejlett cseh népzene és néptánc jellegzetes ritmusaival, különös hangzási effektusaival gazdagítja nemzetközi zenei nyelvét. Bőséges, nemzeti-népi jellegű invenciója leggazdagabb kamarazeneműveiben, a Szláv táncok /eredetileg 4 kézre szerzett/sorozatában, és az amerikai tartózkodása alatt szerzett "Az új világból" című 5. szimfóniában /1894/ nyitkozik meg.

STRAUSS RICHÁRD /1864-./.

A romantika felbomlása korának legjellegzetesebb, ma is élő német mestere. Legismertebb művei: egy sor programzenei jellegű szimfonikus költemény, időrendben: Don Juan, Tod und Verklärung, Don Quichote, Till Eulenspiegels lustige Streiche, Also sprach Zarathustra, Ein Heldenleben, Alpensinfonie/, zenedrámák: Salome, Elektra, A Rózsalovag, Ariadne auf Naxos szigetén, Arabella, Daphne stb., -továbbá egy sorozat dal és kamarazenemű.- A szimfonikus költeményekben Liszt Ferenc programzenei irányát folytatja káprázatos hangszerelő technikával és motivikus leleménnyel, de számottevő súlyu tartalmi mondanivaló nélkül /köztünk a legszellemesebbre és legformásabbra sikerült a Till Eulenspiegel/. A színpadi művekben kezdetben a végletekig geszti a disszonanciákkal telített, moderneskedő kifejezés skáláját /ezek Strauss ugynevezett "merész" operái: a Salome és az Elektra/: hogy ez a törekvése nem volt egészen őszinte, bizonyítja az utánuk következő visszafordulás az olcsón érzelmes, hol Mozart harmóniáira, hol Strauss János keringőire visszanyúló operastilushoz /Rózsalovag, Ariadne, Arabella, Daphne/. -A ma élő komponisták között Strauss a hangszerelésnek páratlanul ügyes és raffinált mestere.

DEBUSSY CLAUDE /1862-1918/.

Születése szerint Strauss Richárd kortársa: stílusát, zenéjét illetően amannál beláthatatlanul nagyobb jelentőségű mestere és elindítója a modern zenének. Debussy művészete nem visszafelé tekint a múltba, hanem előre: szabadulni akar a romantikus zene hangsúlyozott, néhol kissé olcsóvá sekélyesedett érzelmességétől /Csajkovszki, Grieg/ és különösen a német romantikus zenedráma, Wagner dagályos, nagyhangú zenei stílusától. Így lett Debussy a romantikus zene végső felbomlását jelentő u.n. impresszionista stílus elindítója /az elnevezés a festőművészet irodalmából származik, ahol a pillanatnyi benyomásokból, színekből hangulatokból adódó, a szokásos kép-felépítés elvét megtagadó festő-stílust értették rajta: muzsikában a futó pillanat-hangulatokat hangba öntő "festői" zenét értik rendszeren rajta/, majd a romantika vége felé bontakozik kezdő zene atyamestere. Aránylag kevés számú, de ugyiszólván minden egyes darabjával merészen újat mondó komponista-munkájának fő állomásai: a Prélude á l'après midi d'un faune című híres zenekari műve 1892-ből /ezt tartják a zenei impresszionizmus első jellegzetes alkotásának/, 1893-ban komponált pompás vonósnégyese, 1899-ben előadott három zenekari Nocturneje, 1902-ben színpadra került Pelléas et Mélisande című operája /a Wagner hagyományaitól szabadulni kívánó új zenedráma utólérhetetlen tökéletességű példája/, majd késői korszakának nagy zenekari művei: a La mer /A tenger/ 1904-ből és az Ibéria-szvit 1907-ből. Nagy jelentőségűek továbbá dalai és pompás zongoradarabjai: a Préludes-ciklus két fürete, meglepően modern Etüdjai stb.- 1900 után komponált műveiben Debussy mind erősebben elfordult a hagyományos zenestílustól és érdekes, néha exotikus ritmusaival, ujszerű merész harmóniájával elindítója lesz a modern zene mozgalmának: Sztravinszky, Bartók, Kodály, Hindemith zenéje végső fokon mind Debussy /és ő rajta keresztül néha Musszorgszki/ zenéjét vallja kezdeményező mintaképének.