HS 163/1

A barokk művészet általános jellemzése.

Az 1600 körül jelentkező művészeti stílust általában barokknak szokták nevezni. Különösen kezdeti időszakában jellemző rá a szenvedélyes, szabálytalan, forradalmi vonások erős kidomborítása,- a Palestrina-stílus nyugalmával, konzervativizmusával szemben. A barokk művészet fővonásait általában leginkább a képzőművészetben, az építészetben és az irodalomban szokták felfedezni, de bizonyos fenntartással megtalálhatjuk őket a barokk zene alkotásaiban is. Igy pl. a barokk építészet monumentális vonása, a nagy, lenyűgöző arányok kedvelése éppúgy megtalálható a barokk színpadi és egyházi zene számos alkotásában. A barokk festészetre --a reneszánsz plasztikusan rajzoló nyugodtságával szemben-- igen jellemző a festőiség, a színhatások, az optikai mélység fokozott érvényrejuttatása. Hasonlóan a barokk-kori zenében a hangszínek keverése, a hangszerelés és a virtuóz díszítés koloriesztikus /színező/ lehetőségeinek kihasználása lép a Palestrina-kor lineáris szólamokban gondolkodó, lényegében még egyszínű szerkesztésmódja helyébe.

A barokk művészet mint egy egész jellemzését alapvetően jellemzi az ellentétek éles szembeállítása, a végletek, a kontraszt /Rembrandt/, - a zenében a dinamikai ellentétek /visszhangszerű hatások/, a hangszínbeli szembeállítások /pl. a koncertforma különböző változataiban/, tempók és ütemfajták, hirtelen hangnemváltozások, modulációk az operában, különösen a feszült drámai jelenetek megkomponálásában /pl. Monteverdinél és Kortárseinél/.

Ha a reneszánsz művészetét lényegében statikus, nyugalmas jellegűnek mondjuk, akkor a barokk művészetet dinamikusnak, mozgalmasnak, szenvedéllyel, feszültséggel telitettnek kell jellemeznünk. A fentemlített kontrasztok mellett különösen az instrumentális fugaformák végsőkig fokozott polifóniája jöhet itt szóba, mint jellemző vonás /pl. Bach késői műveiben/. Arra is gondolhatunk, hogy Bach vagy Handel a zenei fokozás mennyi eszközével /szűkmenet, orgonapont, késleltetések, feloldó zárlat végsőkig való elhalasztása/ szokott egy-egy fontos kadenciát előkészíteni.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

A barokk zene általános technikai ismertetőjelei közül két vonást kell jellemzően kiemelnünk: egyik a koncertálás, másik a basso continuo /generálbassza/ praxisa. Mindkét jellemző vonás 1600 körül tűnik fel és 1750 után elveszti barokk-korabeli jelentőségét.

A koncertálás /éppúgy, mint maga a Concerto elnevezés is/ a 17. században többértelmű lehet: mindenekelőtt és legfontosabb értelmében jelenti ellentétes hangszineknek /hangszereknek/ versenyezve, koncertálva való szembeállitását. Természetesen nemcsak egyik hangszer áll szemben a másikkal, hanem ének is hangszerrel, vagy ének énekkel. A vokális concerto műfaja a 17.század világi és egyházi zenéjének egyszránt gerince, főformája /pl. Gabrieli, Grandi, Schütz, vagy az olasz kantáta-szerzők munkásságában/. A kantáta tipusa tulajdonképpen nem más, mint a korai barokk concerto-jának továbbfejlesztett, rögzitett formája. /Érdekes megjegyezni, hogy még Seb.Bach is templomi kantátáit a saját kéziratain nem kantátáknak, hanem concertonak vagy motettának mondja./ A kötetlen formáju vokális concerto körülbelül abban az időben vált át a kötöttebb formáju, szabályosabb későbarokk kantátába, amikor a hangszeres koncertálás is helyettesi a concerto formatipusának. Ezek az átváltozások kb. 1670-80. táján mennek végbe. A hangszeres virtuozitás fejlődésével párosultban azután már nemcsak hangszeres csoport áll szemben másik csoporttal, hanem szólóhangszer is zenekarral --az a modern értelemben vett versenymű elve /ennek példáit a 17.sz. végétől kezdve tartjuk számon/. Mindennek feltétele volt a hangszerépitésnek /különösen a vonóshangszerek épitésének/ az a hatalmas fejlődése, ami a 17.sz. Itáliájában végbement; nagy mesterek, mint Amati, Guarneri, Stradivari abban a században adják meg a hegedűnek, violának, gordonkának mai, szólisztikusan is versenyképes alakját.

Hasonló fejlődés ment végbe a szonátánál. Az elnevezéssel már Gabrielinél, a 16.sz. végén találkoztunk, de még jó sokáig egyáltalán nem jelent meghatározott zenei formát, inkább csak a hangszeres előadásnak bizonyos módját és csak a 17.sz. végefelé, Corelli, Vitali idejében kap meghatározott formatani értelmezést a négytételes sonata da chiesa /templomi szonáta/ alakjában.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

A szólisztikus zenének /szólóének és szólóhangszer/ ez az óriási előretörése, amely a barokk zenét általánosan jellemzi, szinte automatikusan vezetett a basso continuo technikájának kialakulására. A 16.sz. kórus-zenéje már kifejlesztette az európai zenész harmoniai érzékét /1558-ban megjelent Istituzioni armoniche c. zeneelméleti munkájában a híres olasz teoretikus, Zarlino már lefektette a harmonia alapelveit/, ugy, hogy az egy- vagy kétszólamu szólóének vagy hegedujáték egymagában vékonynak, csupasznak tünt volna már az akkori hallgatók előtt is. Az ilyen ujstilusu müveket szükségszerüen meg kellett valamilyen akkordikus alapozással támasztani. Az uj technika nem is váratott sokáig magára. A 16.századi olasz orgonisták praxisára támaszkodva, már a barokk drámai szólóének első fennmaradt emlékei alatt ott találjuk a játékos ügyességére bizottan kidolgozandó basso continuo /számozott basszus/ szólamát.

A hangszer-kiséretes monódia kifejlődése.
A drámai szólóének kezdetei: opera, kantáta.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Firenzében 1580-90. körül Bardi gróf, majd később Jacopo Corsi jómódu mükedvelő házában olasz humanisták és zenészek lelkes csoportja a zene problémáiról, stilusairól, stilusának megujításáról folytat szenvedélyes vitákat. Az antik görög zenét akarják felujitani, amely --véleményük és hitük szerint-- annyival tökéletesebb lehetett a középkori és ujkori polifonikusnál. Hiszen ez az utóbbi egyenesen arculcsapása az antik gondolatnak, "otromba germán modor", barbár idők és müveletlen emberek találmánya. Szenvedélyesen felrójják hibájául, hogy szólamainak szövedékével, polifoniájával lehetetlenné teszi, egyenesen megrontja a melódia természetes szépségét, a zenét megfosztja minden poetikus tartalmától: sokszólamuságával elleplezi az énekelt szöveg, a deklamáció természetes ritmusát.

Már Platon azt tanitotta, hogy a zene szolgálatra: a szöveg szolgálatára született,- tehát szolgáljon! Előbb a szó, azután a ritmus, végül a hang. "A beszéd parancsoljon minden harmóniának", a zene legyen olyan, mint mikor "egyik ember a másikhoz beszél". - "Figyeljük csak meg magát a középkori hanghordozást"- irja egyikük:

Galilei /Dialogo della musica antica e moderna c.müvében/,- "hányféle lehetőséget mutat a muzsikának, hogyan beszél a fejedelem az alattvalójával, a kedves kedvesével, hogyan az öregasszony, a leány, a panaszkodó, a jókedvü ember", - mi mindent fejez ki már a puszta beszéd, mi mindent jelenit meg a mindennapi nyelv!

Valóságos előadó és ábrázoló stilus, valóságos stile rappresentativo adódik igy már a beszélő ember százféle hangsulyának megfigyeléséből.. Ne is tegyünk mást, fokozzuk ezt a hangsulyt zenei nyelvvé, a szenvedély szabad melódiájává. A görögök szavaltak, amikor zenéltek /legalább ezek a humanisták ugy gondolják/, mint Peri vallja: "megtaláltak a középutat beszéd és ének között". Szavaljon hát a mi zenénk, az énekes pedig tanuljon még dalolva deklamálni, emelt hangsullyal, kifejezően és mégis dallamosan, recitar cantando, ahogy Galilei tanitja.

Az ujitók programja tehát az: olyan dallamokat kell kitalálni, melyek alkalmasak heves affektusok /érzések/ szemléltető, illuziót keltő kifejezésére, a szöveget mindenekfelett érthetően és világosan adják vissza és a természetes deklamáció dallamát, ritmikus lüktetését az addigi polifoniánál sokkal jobban éreztetik. Az ujitók véleménye szerint ilyen lehetett a régi görögök tragédiáinak zenéje /amelyből abban az időben csak jelentéktelen töredékeket ismertek/, ehhez hasonlónak kellett tehát az uj stilusnak is lennie.

Az ilyenfajta muzsikához alapul legjobban olyan szövegek, olyan költemények feleltek meg, amelyek erős szenvedélyeket, érzéseket fejeztek ki és formájuk sem volt erősen kötött. Ilyen szövegeket leginkább az éppen akkor hatalmasan nekilendülő szinpadi irodalomban, a drámában találtak, amely készen nyujtotta a megkivánt antik görög, mitológiai témákat is. /Apollo és Dafne, Orfeus és Euridike témái voltak a legnépszerübbek./

Ami minden szenvedélyes vita és jószándéku próbálkozás eredményeként 1600 körül létrejött /a monodia és az opera/, annak bizonyára keveset köze van az igazi görög zenéhez. "Az illuzió, a buzgón szőtt önámitás hamarosan kiderül, de ez semmit sem von le a Nuove Musiche /Uj zene, Caccini egyik uttörő gyüjteményének cime, 1602./

renetikus lendületéből s nem gátolhatja meg a mozgalom megduzzadását és kitenjedését Most derül ki, hogy itt nem érvekre szoruló és érvekkel cáfolható kiegyalt értelmi mozgalomról van szó, hanem elementáris érzelmi és ösztönszerü megmozduláséról.Igy válik belőle korszakalkotó jelenség ... Igy indul retrográd /hátralépő, visszatekintő/ jelszóval a zene egyik legfontosabb forradalma: antik cimen a mondern énekes zene alapvetése."

Az uj stilust kereső és megteremtő muzsikusok Firenzében, Bardi gróf baráti körében /camerata/ szoktak összejönni. A kör egyik tagja, Vincenzo Galilei /a hires csillagász apja/ az 1580-as években Bardi segitségével szólóénekeket készit, melyek szövegét Dante Divina Commediájából meriti /Ugolino jelenete/. Ezek az énekek lehettek az uj monodikus stilus első próbálkozásai. Zenéjük nem maradt fenn. Hasonlóan elvesszett a zenéje annak a zenés pásztorjátéknak is, amelyet Jacopo Peri 1594-ben Dafne cimmel a Mediciek 1594.évi farsangjára komponált.

Ezek az ujstilusu szinpadi müvek, zenés pásztormesék /akkoriban gyakran melodrámának is mondták őket/ általában határozott alkalmakra készültek. "Ami természetüket is, hiszen az uj müfaj akkora előadógépezetet kiván, hogy jóideig csak nagyurak pártfogásából élhet. Ezért most még nem is lehet más, mint fejedelmi játékszer, disznövény, luxustárgy: határozott udvari alkalmakra kell készülnie ... Peri Euridike-je /az uj stilus első fennmaradt teljesértékü példánya/ 1600-ban IV.Henrik és Medici Mária esküvőjére készült Firenzében. Ugyanakkor Caccini is megkomponálta mindkét szövegkönyvet /az Euridikét meg a Dafnét/, sőt Mantovában nemsokára elkészül Rinuccini Dafne-szövegének harmadik megzenésitése is Marco da Gagliano-tól /Galjáno/, de a nevezetes libretto pályafutása még ezzel sem ér véget: 1627-ben Poitz németre forditja /ugyancsak egy fejedelmi menyegző alkalmából/ s belőle támad az első német daljáték, Schütz Henrik zenéjével. Hiába, kevés a jó szöveg és sok az ünnepi alkalom: ez nemcsak akkor van igy, amikor az uj palántát még fejedelmi jókedv napja ülteti a rezidenciákon, hanem akkor is, amikor a kezdeti dramma per musica-t vagy a favola pastorale-t már egyszerüen müalkotásnak, operának hivják, amikor már megnyiltak az első nyilvános opera házak /1637-ben Velencében, a Teatro San Cassiano/, nézőtereikre bevonult a polgárság s az egykori luxusmüfaj immár egész városok-

ZENEAKADÉMIA

nak ad szórakozást a ugóan társadalmi osztályoknak kenyeret. Peri és Caccini csak az első verseny futók: jellemző, hogy az opera élete mindjárt versenytársak versengésével és apró intrikákkal kezdődik. ..."

Peri, Caccini és Gagliano első fennmaradt operáiban /az u.n. firenzei opera-iskola termékeiben/ a későbbi operastílus elemei közül tulajdonképpen csak a recitativot találjuk meg: hosszadalmas menetét itt-ott egyszerű szerkesztésű kórusok szakítják meg. Nyitány és arioszus, zártformáju ének még ismeretlenek. A komponisták szándékosan kerülik a kantábilis szólamvezetést /a későbbi ária dallamos tipusát/, csakhogy semmi sem emlékeztessen a gyülölt polifon stilusra, a mottettára vagy a madrigálra. Annyira a deklamáció és recitativo rabjai, hogy mintegy megvetik, kiküszöbölik a dallamos éneket /céljuk is, Caccini szerint, "una certa nobile sprezzatura di canto" = az ének bizonyos előkelő megvetése/. Recitativojuk egyébként még merev, nehézkes és az állandó sablonos kadenciák miatt már szerepel a siettetett, rubato ritmusok, "patetikus interpretációk", az akkordok merész füzése, éles disszonanciák, szokatlan melódiabelépések /bővitett, szükitett hangközökkel, stb./ használata.

Áriát egyáltalán nem, együttest csak elszórva, ritkán találunk azokban az operákban. A kevésbé jelentékeny kórusok rendszerint imitálva kezdődnek, de hamarosan egyszerű homofoniába torkollanak. Önálló hangszeres részletek még nincsenek: a continuo-basszus szólamának előadásában cembalo, lant, chitarrone /basszus-lant/ szoktak résztvenni /példák: Antologia 73./.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Monteverdi.

Az 1607. év döntő fontosságu az opera történetében. Akkor adták elő Mantuában Monteverdi: Orfeo cimü, uttörő jelentőségü operáját. Claudio Monteverdi /1567-1643/ az a zseniális komponista, aki az első firenzei próbálkozások kissé vértelen, egyhangu kisérletei után magas zenei és drámai szinvonalra emeli az opera müfaját.

"A mantovai Gonzaga-udvar, ahová Monteverdi 23 éves korában violajátékosnak szegődik, akkor már több kitünő muzsikusnak menedéke: Mantuában él Gastoldi, Geglianno, Viadana és Salomone Rossi. Mit adhat az az udvari világ egy fiatal madrigál-szerzőnek, mire tanitják a muzsikust a rezidenciális ünnepségek meg a külföldi utak, melyekre gazdáját elkiséri,- Magyarország, Flandria, táborozás és fürdőzés? megtanitják elsősorban emberarcok és embersorsok, általában a kor legfőbb emberformáló műhelyének, az udvarnak megismerésére. 46 éves, amikor otthagyja a Gonzaga-udvart, hogy Velencébe, a nagy modern polgárvárosba költözzék, de ezeket a tapasztalatokat késő öregségéig nem felejti el. Ott kisértenek benne akkor is, mikor az Odisszeusz hazatérése és a Poppea megkoronázása cimü, utolsó nagy operáin dolgozik /1641-42, Velencében/. Nyilvánvalóan be kellett járnia a kor érzelmi- és ösztönéletének minden mélységét és magasletát, igy nőtt az emberi lélek páratlan ismerőjévé. Mikor 1600-ban első merészebb madrigáljai nyomán egy Artusi nevü konzervativ /maradi/ muzsikus könyvet ir ellene "A modern zene tökéletlenségei" cimen, ő már dölyfösen felelheti, hogy "az alap, melyre a modern zeneszerző épít, az igazság" a iró-öccsével üzeni a világnak: "a beszéd legyen ura a zenének, ne szolgálója". Ez még Firenze hangja - pedig hol jár már akkor Monteverdi Firenzetől! A mitológia felfedi előtte legtitkosabb arcát, legmélyebb értelmét: Orfeusz, Euridike, Theseus, Ariadne nem papirmasé-minták többé, hanem férfiak és nők, emberek, örök és egyedülvaló titkok hordozói.... Mert a szenvedély mezitelenül is szép, az ember nyomoruságában is nagy és méltóságos: sőt épp szenvedélye és szenvedése emeli fel arra a prometheusi magaslatra, ahol az istenekkel egyenrangu, ahol veszélyesen és tragikusan élhet, ahol harca, tiltakozása, jajszava és elbukása valóban hősies és nagyszerü, ahol halálában is halhatatlan. Erre a hitvallásra tanitja Monteverdit az

ZENEAKADÉMIA

élet minden mély megdöbbenése és minden iszonyu kontrasztja /hisz öregség sen éppen a harmincéves háboru borzalmainak volt kortárs /...

A madrigálzenét ő emeli végső magaslatára. Jellemző, hogy az 1590-es évek óta egyre több e müvekben a drámai vonás és hogy nyolc madrigálkötete közül az utolsók már mind hangszeres kiséretre számitanak. Az opera nyelvében meg valósággal évszázados változás megy végbe Monteverdi ifjuságától öregkoráig, 1607-től 1643-ig. Az Orfeo-ban még óriási és tervszerüen mozgatott zenekarral, az első nagy szinpadi zeneképletek kibontásával, visszatérő és szinváltó motivumokkal, disszonanciákban duskáló harmoniaszövettel, szabad szavalóének, izzó kórusok és lebegő dalformák egybefonásával teremti ujjá azt a nyelvet, -- a "Tankréd és Klorinda párviadalá"-ban /1624/, ahol Tasso nyomán a két szerelmes tragikus éjszakai találkozását kelti életre, egy ujfajta "felgerjedt stilus" /stile concitato/ roppant tremolo-izgalmával, -- öregkori müveiben, Odysszeusz hazatérésé-ben és Poppea megkoronázásá-ban egy megábrándító regényes koloritosodával, az énekstilus szélességével és pompájával, dinamikus épitő- és fokozómüvészettel... Ezek a főmüvek, mellettük a táncjátékok, az egyházi szerzemények, a scherzo musicale-k /igy nevezi Monteverdi a francia kanzonettát/ inkább csak sejttetik a mérföldes fejlődés egy-egy rejtett állomását.

"Monteverdi az európai zenedrama első nagy megáratalálása, a barokk zeneszellem első korszakos fellángolása s egyben első meghiggadása... Az opera formavilága az ő kezében a legkorlátlanabb és legáradóbb - s innen indul el a zárt dallamok operája a bel-canto opera felé. Nem véletlen, hogy végül /öregkori operáiban/ a zenekart is összefogja, kiszüri, redukálja....

Időközben Velence élete is megváltozott s a Márkus templom karnagya nem élhet elszigetelten a világtól. Megnyilt az első nyilvános operaház /1637-ben/ s pár évtizeden belül követi még egy tucatnyi. A kapukon beözönlik a polgárság, amely megköveteli a kivilágitást, a csillogó /de nem tul költséges és nem nagylétszámu/ zenekart, a kosztümöket és a koloraturát, az édes dallamokat, az ünnepélyes prológust s a közéleti nagyságoknak bókoló licenzát /licenza/,- a polgárság, melyről feljegyezték, hogy hazulról hozott gyertyái fénye mellett buzgón böngészte a szinrekerülő operák szövegkönyvét előadás alatt...." /Példák: Ant. 78.a,b,c.,79,90./

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Az oratórium kezdete.

Az oratórium a 17.századi monodikus operának vallásos tartalmu mellékhajtása, sok esetben nem más vallásos szövegü operánál. Az oratórium az olasz egyházi gyülekezetek népies énekéből, az u.n. laudákból indul. Nevét is a közös ének és ima céljára szolgáló helységről /oratorio-imaterem/ kapta. A 16.sz. végén divatozó párbeszédes-felelgetős lauda /dialógus-lauda/ a később oratóriumnak már közvetlen előfutárja.

Az első fontosabb oratorikus munka Emilio del Cavaliere "Rappresentazione dell'anima e del corpo" - "A lélek és a test szinjátéka" cimü, Rómában előadott müve /1600/. A későbbi oratórium egyik fő jellegzetességét, az elbeszélő /olaszul testo, latinul historicus/ alkalmazását először Anerio müvében találjuk meg. /Teatro armonico e spirituale, 1619-20./ Az opera megjelenitő, bemutató jellegével szemben ez a szerepkör biztositja az oratórium elbeszélő, epikai jellegét. Később, valahányszor az oratórium átvált az operába, a stilusváltás mindig a testo szerepének kiküszöbölésével kezdődik.

Még a 17. század első felében kétféle tipusa alakul ki az oratóriumnak: az Oratorio latino /latin bibliai szöveggel/ és az Oratorio volgare /olasz kötött szöveggel, erősen operaszerü vonásokkal/. A kettő közül egyelőre a latin oratórium adja a müvészibb változatot. Ennek legjelentősebb mestere Giacomo Carissimi /Dzsákomo Karisszimi, 1604-1674/, római templomi karmester, 15 bibliai /közöttük legismertebb a Jephta cimü/ témáju latin oratórium és számos világi és egyházi kantáta szerzője. Művészi szerkesztésü kórustételei és kifejező, dallamos recitativoi -Monteverdihez hasonlóan- uttörőek voltak a maguk korában: egy évszázad multán még Händel is tanulságot meritett müveiből. Nevezetes tanitványa Alessandro Scarlatti, a nápolyi opera főmestere. /Példa: Ant.91./

ZENEAKADÉMIA

A monodikus kamerazene /kantáta/ kezdetei.

A műfaj úttörő munkája, Giulio Caccini /Dzsulio Kaccsini/ "Nuove Musiche" /Nuove Muzike/ c. gyüjteménye 1602-ben jelent meg, de mint tudjuk, már kb. 1580 óta készült, alakult u.n. áriák és szólómadrigálok gyüjteménye egy énekhangra, continuoval. "A monodikus dalforma és a ritmikailag változatos szövegdeklamálás, a szöveg költői tartalmához simuló, de felépitésében szabad, drámai erejü, uj zenei nyelv legjelentősebb kezdeményező kisérlete. Caccini, maga is énekes, nyilvánvalóan nem lehetett híve a Peri-féle szárazabb recitativonak, hanem a drámai kifejezőerő mellett mindig zenei effektusokra, dallamosságra törekszik /különösen szépen érzik ez az Ant.76.sz.példáján/, szereti a dallam egyszerü, metrikus szerkezetének /ütemrendjének/ elfátyolozását, a szabad előadást, a /sokszor kottákkal kiirt/ rubatokat, de a kolorált melizmákat is /v.ö.Ant.77.sz./ és ezen a réven a későbbi bel canto egyik előkészitője. A Nuove Musiche iskolát teremtett s rányomta bélyegét az egész korszak reformmozgalmára." /Zenei Lexicon./

Az egyházi zene terén Caccini ZENEAKADÉMIA LAdovico Grossi da Viadana, 1602-ben adja ki "Cento Concerti Ecclesiastici = Száz Egyházi Koncert cimü, a templomi kantáta ősformáit tartalmazó, iránytjelző gyüjteményét. A concerto elnevezést már előtte is megtaláljuk Giov. Gabrielinél 1587-ben és Banchierinél 1595-ben. Mégis lényeges különbség van az egyes darabok méreteiben és felépitésében. Gabrieli ennemü munkái a velencei Márkus templom hatalmas együttese számára készült sokszólamu, pompázó kórusmüvek, - Viadana pedig a kisebb templomok igényeit és apparátusát tartja szemelőtt: 1-2-3 szólóhangra irja koncertjeit, orgonakisérettel. Ujitásának indokait az előszóban magyarázza: régebben a kántorok és orgonisták --ugymond-- ha csak 1-2 énekesük volt, kénytelenek voltak 5-6-szólamu motettákból 1-2 szólamot kivonatolni és igy énekeltetni. Ezek a kivonatolt szólamok azonban imitációkkal szervesen egybe voltak kapcsolva a többi /elmaradt/ szólammal, ugy, hogy ennek az eljárásnak zeneileg és szövegileg tökéletlen lett az eredménye: az énekszólam tele volt értelmetlen szünetekkel, indokolatlan kadenciákkal,stb.- Ezért Viadana már eleve a kisebb apparátushoz alkalmazva késziti énekeit,- ezek már igazi szólóénekek, ill.duók vagy triok, amelyekhez a szükséges harmoniát a contrabassus /az orgona/ szóltatja meg /számozást még nem alkalmaz./ /Viadana zenéjére jó példa Ant.75./

Hangszeres zene a 17. század elején.

A reneszánsz hangszeres zenéjének hordozói, mint láttuk, különösen a lant, a billentyüs hangszerek válfajai /orgona,cembalo,clavichord/ és --a század végefelé Velencében-- a zenekari együttes voltak. Ezek közül a lant mint szólóhangszer a 17.században a legtöbb országban tartja még egy ideig kiváltságos helyzetét, itt Denis Gaultier /Döni Götyié/ lantdarabjai nevezetesek, - hogy a század végefelé azután átadja technikai eredményeit, játékfiguráit, ornamentikáját a clavecin /cembalo/-szvit irodalmának.

A billentyüs hangszerek irodalmából ebben az időben /akárcsak a 16.sz. olasz szerzőinél/ még mindig meglehetősen nehéz az orgona és a cembalo részét teljesen világosan különválasztani, bár igen valószinü, hogy a fugaszerkezetü polifon darabokat /ricercare,fantasia,canzona/, a toccatákat és a korálfeldolgozásokat inkább orgonára, az angol virginalisták utját követő dal- és táncvariációkat inkább cembalora szánták. A korszak orgona-cembalo-zenéjét különös nyomatékkal két zseniális mester képviselli: a holland Sweelinck és az olasz Frescobaldi.

ZENEAKADÉMIA

Jan Pieters Sweelinck /Szvélink/ Amsterdamban született /1562-1621/. Szülővárosának ösztöndijával 1578-ban Velencébe kerül zenei kiképzésre, Zarlinohoz és bizonyára összeköttetésbe kerül A.Gabrieli és Claudio Merulo akkori hirneves velencei orgonamüvészekkel is. 1580-tól haláláig az amsterdami főtemplom /a hires Oude Kerk/ orgonistája. Lassus után Sweelinck az utolsó nemzetközi jelentőségü nagy németalföldi mester a zenetörténetben. Vokális müvei /zsoltárok,motetták/ javarészt a holland kálvinista egyházzenét szolgálják. Az orgonazene történetében k rszakalkotó müvei: olasz mintáju fantáziák és toccaták, másrészben a szomszédos Anglia virginálzenéjének hatását tükröző dal- és táncfeldolgozások; legtöbbször variációs formában /a cembalora vagy orgonára szánt dalvariációk szép példája Ant.81.sz./. Hatalmas fantáziái az olasz mesterek /mindkét Gabrieli,Merulo/ ricercare tipusát fejlesztik tovább, fölöttébb figyelemreméltó módon, a következőképpen: az olasz mesterek müveiben a ricercare-forma még mindig megánviseli a motettából való leszármazás fő ismertetőjelét,- szakaszonként mindig uj témát hoznak fugált kidolgozásban. Ez a tema-

tikus sokféleség indokolt lehet a motettában, ahol a témaváltással meganyi uj szövegszakasz jár együtt, de már nincs értelme a tiszta hangszeres formában. Ezért a mesterek a formák /nevezetesen a ricercare vagy az amazzal majdnem azonos jelentésü fantázia/ témai sokféleségét valamiképpen redukálják,/a fejlődés végpontja aztán Seb.Bachnál rendszeresitett egytémáju moduláló fuga/. Sweelinck ebben a kérdésben rendszerint ugy járt el, hogy a fantázia valamennyi szakaszában megtartja a főtémát /legfeljebb ritmikai változtatásokat eszközöl rajta/, a szakaszonként változó ellentémákat pedig kontrapunktokként állitja vele szembe. Az egyes szakaszok terjedelme nála már igen tekintélyes, egy-egy szakasz egymagában felér egy önálló kisebb fugával. Ez tehát már számottevő fejlődés a 16.sz. egységtelen fugatipusával szemben.

Sweelinck nagyhatásu zenei nevelő is volt: nagyszámu orgonista tanitványai különösen a protestáns Északnémetországban terjesztették el tanitását. Közülük való Samuel Scheidt is, a protestáns orgonakoráltipusának németországi uttörője /Tabulatura Nova cimü, 1624-ben megjelent gyüjteménye ezen a téren utmutató volt/.

Sweelinck kortársai közül a legnagyobb Frescobaldi, az olasz orgonajáték és kompozició első világjelentőségü mestere. - Girolamo Frescobaldi /Dzsirolamo Freszkobaldi/ Ferrarában született /1583-1643/ s ugyanott a hires Luzzaschi-nél /Luccászki, - tőle való példa Ant.29./ nyerte zenei kiképzését. Ifjukorában 1607-8-ban Flandriában is járt. 1608-tól haláláig kisebb megszakitásokkal a Szt.Péter templom orgonistája Rómában. Virtuozitását csodaként dicsőitették. "Baini szerint játékát egyszerre sokezres tömeg hallgatta a Szt.Péter templomban. Játékmódja európaszerte követőkre talált. Orgona- és zongoraműveiben e két hangszer addig nem is sejtett technikai lehetőségeit tárja fel s állitja egy ujszerü, rendkivül markáns és egyéni kifejezésmód szolgálatába. A hangszeres irodalom formáit /toccata,fantasia,ricercare, fuga/ hatalmas és sokoldalu teremtő fantáziával gazdagitotta. Stilusába felszivódtak a 17.sz. kezdetének forradalmi jellegü, romantikus harmoniai vivmányai, anélkül, hogy szilárd és monumentális formai koncepciójának értelmére lennének, - az a szenvedélyes és lázas kromatika nemhogy elfágyitaná, de még fokozza költészetének fantasztikus és zord pátoszát: ornamentikája /fioriturák és passzázsok/ merész és nagyvonalu."

Többszakaszos fantasia- és ricercare-tipusának az a jellemzője, hogy az egyes szakaszok ugyanannak az alaptémának módositott, variált /más-fajta ütembe helyezett, diminuált, augmentált,stb./ változatára épülnek /szép és jellemző példája Ant.80.sz./. Legnevesebb tanitványa J. J. Froberger különösen a francia minták után induló cembalo-szvit történetében jutott uttörő szerephez /egy cembalo-szvitje Ant.93.sz./.

Az egyes hangszerek közül a 17.században különösen a vonóshangszerek lépnek előtérbe éspedig most már nemcsak zenekari együttesben /mint még a 16.századvégi velencei canzonákban és szonátákban/, hanem szolisztikusan is. A hegedüépités óriási arányokban való mennyiségi és minőségi fellendülése /többek között olyan mesterek kezén, mint Guarneri, Amati, Stradivari/ különösen Itáliában olyan hangszereket hoz létre, amelyek már szólóban is megállják helyüket: versenyezni képesek az énekkel és átveszik a monodikus szólóének formáit, tipusait. Igy jön létre a 17.sz. uj vonós kamarazenéje és szólóirodalma.

Különösen két tipus lép ekkor előtérbe: a szólószonáta /rendszerint hegedü- és continuo-basszusra/ és az u.n. trioszonáta /két hegedü és egy nem-obligát gombaszólam, amely rendesen unisono halad a continuo basszus-szólamával/. Az első trioszonáta 1613-ban tünik fel Salomone Rossi munkájában, - az első szólóhegedüszonáta 1717-ben Biagio Marini-nél /Biádzso Marini/. Ez utóbbi példája Ant.85.sz. "La Gardana".

Formai tekintetben a régi olasz szonáta fejlődését igy vázolhatjuk. Láttuk, hogy a velencei canzona vagy szonáta tipusa két kontrasztáló /ellentétes/ szakaszból van felépitve, amelyek többször ismétlődve felváltják egymást s rendszerint mozgalmas, figurált codával záródnak /pl. Ant.67.sz. Gabrielitől/. - Gabrieli tanitványai már nem maradnak meg ennél a kezdetleges kétszakaszos formánál, hanem mindegyik szakaszban uj melodikus anyagot hoznak, megtartván a /dallambeli, taktusbeli, tempobeli,stb./ kontrasztot elvét. Igy alakul ki a 17.sz. első évtizedeiben a tipikus olasz zenekari canzona /Merulo, Luzzaschi, Frescobaldi s mások müveiben/, amelyben váltakozva következnek egymásután imitáló és homofon, páratlan és párosütemü szakaszok,stb. /a szólamok száma általában4-16 között váltakozik/. Ezekben tehát csirájában már megtaláljuk a későbbi szonáta többtételességének az elvét.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

A zenekari canzona mellett /amelynek történetét kb. 1650-ig tudjuk nyomon követni/ már 1613-tól fellép és mind nagyobb jelentőségre jut a szólisztikus szonáta. Már Rossi 1613-ban kiadott trioszonátáinak egyikén /"Dotta la moderna" --amelyet mondernnek mondanak- jellemző címmel/, világosan látjuk a későbbi négytételes forma előképét: 1/lassu tétel, páros ütem, polifon technika, 2/gyors tempo, 3/2 ütem, fugato, 3/ lassu, páros ütem, homofon, 4/ gyors páros ütem, homofon. Ez a meglepő szabályos felépités különben akkortájt még szokatlan jelenség. A szabályos négytételes olasz szonátatipus végleges kialakulása a 17. sz.végére, Vitali és Corelli idejére esik és akkor rendszerint a sonata da chiesa /kiéza/ - templomi szonáta- nevet viseli; maga ez az elnevezés már 1637 óta ismeretes. /A Merini és Vitali közti időszak szonátáját jellegzetesen képviseli Laurenzi egy trioszonátája, Ant. 95.sz./

A többi hangszeres tipus közül még a szvitforma kialakulásáról kell néhány szót szólnunk. A 16.sz. rendszerint párosan alkalmazta a lassu lépő tánc és a gyors ugrós tánc táncpárját /Ant.50.I./. A táncfüzérnek a variáció elvével való összekapcsolása a német instrumentális ensemble /anszámbl/-zenében történik meg a 17.sz.elején. Itt alakul ki a 4-5-szólamu hangszeregyüttesre szerzett u.n. variációs szvit tipusa, ahol egyes tánctételek /Paduana,Dantz,Gagliarda--gajjarda--stb./ ugyanannak a melodikus témának tempoban, ritmusban,stb. módositott változatai, u.n. karaktervariációk. Ezt az érdekes müfajt az Anthologiában Paul Pauerl 1611-ből való partitája képviseli /83.sz., e darabjának feltünően friss népi dallamvételéből és nevének formájából --Pauerl = Bäuerl-- arra következtethetünk, hogy benne határozottan népi, paraszti származásu komponistával van dolgunk/. - A variáció egy érdekes fajtájának, az ostinato-basszusra épülő passacaglia /passzakajja/-tipusnak a szvitforma elemeivel való összekapcsolására érdekes példát ad Merini Romanesca-variációinak sorozata /Ant.86.sz., egy Gagliarda és egy Corrente ritmusu variációval/. Nem lehetetlen, hogy Merinit--akinek tudunk németországi tartózkodásáról-- éppen a német variációs szvit példája inditott erre az érdekes forma-kombinációra.- A 17.sz. második felétől a szvitforma aztán erős francia befolyás alá kerül, felveszi a karaktertánc tipusait /branle,bourrée,gigue,stb./, igy pl.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Frobergernél és később bevezetőnek a francia Lully-féle nyitány-tétet. Ennek a fejlődésvonalnak végpontján Seb.Bach szvitkompoziciói állnak.

Végül: az orgona-korálfeldolgozás tipusa különösen a protestáns Északnémetországban indult virágzásnak. Sweelinck hatása alatt többször a korálvariáció formáját használják s a cantus firmusként használt koráldallamot rendszerint annyiféle variációban hozzák, ahány strófából áll a korál /igy pl. Scheidtnél/; igy ez a tipus tökéletesen beleilleszkedik a protestáns szertartás keretébe. A polifonikusabb, inkább fugára emlékeztető korálfeldolgozás érdekes példáját találjuk Michael Praetorius hatalmas korálfantáziáiban /ezekből mutatvány Ant. 82.sz./.

Zenei formák születése délen és északon.
/1640-1710/

A 17.század a zenetörténetnek talán legnagyobb formateremtő, kisérletező időszaka, olyan korszak, amelynek eredményeit és vivmányait aztán a nagy későbarokk kulmináció, a betetőzés 1680-90 körül született mesterei /Bach, Händel, Vivaldi, Rameau/ aratják le a 18.század első felében A zenetörténeti anyag ilyetén tagolásának megfelelően a barokk zene tárgyalásánál azt a módszert választjuk, hogy először sorravesszük a különböző zenei müfajok és müformák 17.századi fejlődését /nem törődve azzal, hogy ebbe a "személytelen" jellegü fejezetbe olyan nagy mesterek is belekerülnek, mint Cavalli, Schütz, Lully vagy Corelli/, utána pedig külön fejezetben egyenként méltatjuk a barokk zenét óriási betetőzésben lezáró, összefoglaló zsenik /Bach és Händel/ müködését. Önáluk az egyéniség, azegyéni teljesitmény már fontosabb a tipüsnál, a formánál, az eredmény a forma keresésénél. Először a 17.század énekes formáit vesszük elő.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Olasz opera 1640-től.

A velencei operákból egyidőre majdnem teljesen eltünik a kórus, hiszen fenntartása sulyos anyagi áldozatot jelentene a most már üzleti vállalkozó formájában megjelent szervezőnek, az impresszáriónak. A kórus helyett a szólóének differenciáltabb, tetszetősebb, dallamosabb formái kerülnek mindjobban előtérbe. Megkezdődik az olasz belcanto művészetének hallatlan arányu kivirágzása, lassan-lassan mindjobban megfaledkoznek a monodikus stilus megindításánál hangoztatott klasszikus zenedrámai elvekről, a zene már nem kizárólag a drámai szöveg szolgája, hanem jogait követeli, zárt formáju, széles dallamu áriák alakjában. Ez nyilván az operába éppen belekóstoló velencei kispolgárság igénye volt akkoriban. Érthető, hogy ez az uj közönség pénzáért nemcsak antik mitológiai unalmat és zenedrámai fejtegetéseket, hanem eleven, aktuális, megindító muzsikát, látványosságot kivánt. Ugyanez vonatkozik az operaszövegekre is. A kezdeti időben uralkodó unalmas és elcsépelt mitológiai témák mellé mind gyakrabban kerülnek regényes, történeti szövegek, amelyek már nagy helyet szánnak a szerelmi intrikának. Ebben az időben alakulnak ki a klasszikus olasz áriára annyira jellemző ária-típusok: az érzelmi áriák és duettek /Cavalli/, az invokációs áriák, kisértet /ombra/-jelenetek, az idillikus és természetfestő áriák, az álomképek és viziók megkomponálásának hamarosan sablónné merevedett tipusai.

A velencei operát annak virágzási idejében három kiemelkedő komponista képviseli: Monteverdi /két nagy, öregkori művével: az Odysszeusz hazatérésével, 1641. és a Poppea megkoronázásával, 1642./, Francesco Cavalli és Marc Antonio Cesti /Csesztí/.- A Poppea megkoronázása, szövegkönyvének megválasztásával /szerelmi intrikával teletüzdelt, részben már realisztikus és komikus jelenetekkel is dolgozó libretto/, zenéjének eriózus, dallamos jellegével már tipikusan a velencei operaszinpad terméke /v.ö. Ant. 90.sz./.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Francesco Cavalli /1602-1676/ a velencei Szt.Márk templom énekese és orgonistája, majd 1688 óta karmestere volt. Ő alakitotta ki a legpregnánsabb korai velencei opera tipusát. Ennek a velencei stilusnak fő jellemzője a zártformáju hosszu szólóének, amely világosan szétválik az egyszerübb, deklamálóbb recitativoktól. Ez tulajdonképpen már szabályos ária /a későbbi dacapo-ária háromrészessége nélkül/. Legtöbbjük a szabad variáció formáját választja, gyakran basso ostinato felett. Ugyanezek ebben az időben jönnek divatba a népies velencei barcarola 3/2 vagy 6/2 ritmusu dallamainak mintájára szerkesztett kantábilis velencei áriatipusok /ilyen tulajdonképpen az Ant.92.sz. közölt példa is/. Cavalli leghiresebb operái a Giasone /Dzsázone = Jázon/ és a Didone /Dido/ voltak. "Erős drámai érzékkel, gazdag és ujszerü form-technikával, szines zenekari apparátussal s harmonikai készséggel bőviti tovább az opera művészi szinvonalát." - Itálián kivül különösen Párisban volt népszerü: 1660-ban egy békekötési ünnepségen előadják Serse /Xerxes/ c. operáját s 1622-ben XIV. Lajos esküvőjére ő irta az ünnepi operát: "Ercole amante" /A szerelmes Herkules/ cimen.

Marc Antonio Cesti /1623-1669/ más tovább megy az opera népszerü, polgári irányban való fejlesztésének az utján. Abbatini és Carissimi tanitványa, 1653-tól Ferdinánd főherceg innsbrucki udvarában él, 1659-62-ben a pápai kórus énekese Rómában, majd 1666-69-ben Bécsben udvari másodkarmester. Operáit részben Velence, részben a zenében teljesen olasz ízlésnek hódoló Bécs számára irta. Stilusa a Cavalliéval erősen rokon, de Cesti lirikusabb egyéniség, melodikája dusabb és lágyabb. Kevesebb súlyt fektet a drámára, a recitativora. Inkább a népszerü zenei eszközökkel kiván hatni: bekizelgő, lágy melodikával, népies arioso-formákkal. Cesti korának egyik legnagyobb lirikus tehetsége. Ő a 17.századnak melódiákban talán leggazdagabb komponistája. A harmonikus, áttekinthető formaépitkezésnek is szerencséskezü mestere, ezért szerepe különösen az ária-forma kialakitásában jelentős. A deklamációnak, a recitativoknak bizonyos háttérbeszoritása, jelentéktelenné válása /ami a későbbi nápolyi opera hanytló müveit jellemzi/ már őnála megkezdődik. A 17.sz. közepén mondhatni egész Európának ő a legnépszerübb operakomponistája. La Dori c.operáját /1611/ egész Itáliában szerte játszották /ebből való az Ant.104.sz.példa/.

ZENEAKADÉMIA

"Pomo d'oro"/Aranyalma/ c. operája a bécsi udvar megbizásából készült 1666-ban /Lipót császár esküvőjére/. Itt amugy igazában kitombolhatta nagy együttesekben tervező barokk fantáziáját /nagyzenekar, korusok, pazar diszletek/.

Cesti után a velencei operaszinpad történetében bizonyos hanyatlás észlelhető. A komponisták gokszor gyors, felületes, elnagyolt munkát végeznek. Az átmenet idején jönnek divatba az obligát hangszerrel kisért áriák: legtöbbször egy-egy szólisztikusan kezelt hegedü, fuvola, oboa, vagy --ritkán-- trombita társul az énekhanghoz. Ugy nebben az időben jön divatba a duettek alkalmazása az operában. E változásokkal kapcsolatban mind erősebben háttérbe szorulnak az eredeti drámai szempontok és a zene kezdi megint elfoglalni uralkodó helyét az opera müfajban /a későbarokk "koncertopera" tipusa/.

A nápolyi opera.- A 17.sz. utolsó évtizedeiben az addig vezető Velence helyett Nápoly lesz az olasz operaélet központja. Nápoly zenei hegemoniájának alapját az ottani konzervatóriumok /eredetileg gyermekmenhelyek, később nevelőintézetek/ adták. Kiemelésen pedig a zseniális komponista, Alessandro Scarlatti /1659-1725/ vetette meg operáival és egyéb, leginkább vokális müveivel /oratóriumok, kantáták/. A nápolyi konzervatóriumok /ahol a zene hamar minden mást elhomályositó vezető-tantárggyá lett/ alapozták meg a nápolyi iskola tekintélyét és mint a zenei utánpótlás szinte versenytárs nélküli nevelői, egész Európában elterjesztették a nápolyi opera stilusát, müveit.

A nápolyi operastilus sajátságai közül legfontosabb az ária és a recitativo végleges szétválasztása. Az ária ettől kezdve a sablonná lett da capo formát használja /A-B-A/ és a ritkábban előforduló recitativo accompagnato /akkompányáto=zenekar-kiséretes recitativo/ is készen kialakult tipusokhoz ragaszkodik. Az áriák közt mint ujdonság különösen divatba jönnek a nápolyi zene tipusait utánzó u.n. Siciliano-tipusu áriák, amelyek még Bach és Händel oratoriumaiban, operáiban és kantátáiban is gyakoriak /Scarlatti egy siciliano-ját lá.az Ant.110.sz.a./. - Az áriák zenekari kisérete általában felhasználja a korabeli koncertáló hangszeres muzsika eredményeit /erről alább lesz szó, --koncertáló szólamok, áriák obligát hangszerkisérettel,stb./.

A mitológiai vagy távoltörténeti tárgyu szövegkönyvek sok alkalmat adnak hősi jelenetek és áriák beállitására, patetikus, merészvonalu témákkal és rendesen ellentétes tartalmu ária-középrésszel /egyik korai példája Scarlattitól: Ant.109.sz./.

Az olasz énektechnika és virtuozitás /az u.n. belcanto/ ebben az időben érte el első csucspontját. Egész Európát Itália látta el énekesekkel. Az ünnepelt virtuozok még az operastilust is erősen befolyásolták és irányitották, a komponista legtöbbször alkalmazkodni volt kénytelen az elkényeztetett énekes-nagyságok /primadonnák és primoduomok/ nem mindig tisztán művészi szempontu kivánságaihoz és szeszélyeihez /ez állapot szellemes fonák rajza B. Marcello hires szatirája: Il Teatro alla Moda = a divatos szinház/.

Scarlatti volt az is, aki müveiben először használta és utnak inditotta az u.n. Sinfonia /az olasztipusu operanyitány/ háromtételes formáját, ezzel a sorrenddel: Allegro--Andante /vagy Adagio/--Allegro. Ez a divatos formatipus később, 1750 körül az operától különválva is jelentőssé lett, mint a zenekari szinfónia formai kiindulása.

A nápolyi opera általános szövegi-zenei beállitásában heroikus-idillikus jellegü. A velencei és római opera realisztikusan burleszk vonásaival szemben /ezekről lásd alább/ erősen hangsulyozza a kemény, patetikus dráma, a tragédia stilizáltságát. Hangadó szövegkönyvirója /librettistája/ Pietro Metastasio olasz származásu bécsi udvari költő. A 18.századnak alig van komponistája, aki valamelyik librettoját meg ne komponálta volna. Legismertebb operaszövegeit sokszorosan megzenésitették, még Mozart kései Titus-a is Metastasio szövegére épült /1790/. Metastasio az operaszövegnek ezzel a klasszicizáló reformjával a francia tragédiával /Corneille,Racine/ párhuzamos utakra lépett. Ez az operatipus nem türte meg a realisztikus vagy a komikus elemeket, igy ezek kénytelenül kiváltak belőle és az 1730-as évek óta fellendülő vigoperában, az u.n. opera buffa-ban /vagy buffo-operában/ találtak uj otthonra /erről alább/. A régi velencei korszak operáiban a két tipus elemei még keveredve, együtt jelentek meg.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

A nápolyi operának, mint mondottuk, vitathatatlanul Alessandro Scarlatti a vezéralakja. Hasonló irányban dolgozó kortársai közül leginkább Händel az, akinek fiatalabb korában komponált, hasonló ideálokat követő operái közül még ma is megjelenik némelyik az operaműsorban /Julius Cézár, Rodelinda, Xerxes/. Mellettük fel kell még említenünk Leonardo Leo, Johann Adolf Hasse /teljesen elolaszosodott német szerző/ és G.B. Pergolesi nevét, mint a legszámottevőbb, szolid képzettségü nápolyi vagy nápolyi stilusu operakomponistákét. Utánuk Leonardo Vinci és Nicolo Porpora neve már a nagy nápolyi iskola hanyatló irányát képviselik. Az opera stilusa mindinkább sablonossá válik, mind erősebben a virtuóz énekesek és énekesnők befolyása alá kerül. Az operák technikai kidolgozása is mind felületesebb lesz; a kantábilis és népszerü áriadallamok kitalálása mellett szinte minden más zenei és drámai szempont háttérbe szorul. A komponista gyakran csak az áriák komponálását vállalja és a lenézett recitativo kidolgozását, összeállitását rábizza a karmesterre. A nyitány és a kiséret munkája is mindinkább sablonos, felületes zenévé lesz. Elképzelhető, hogy ilyen körülmények között a drámai igazság sulyosan szenved. Egy uj, komólyabb, jelentőségteljesebb generáció mestereinek kell eljönniük /Jomelli, Traetta, Gluck/, hogy az opera müfaját ujra a drámai igazság szószólójává tegyék /ezekről lásd alább/.

<u>A vigopera /opera buffa/ előfutárjai</u>.- Említettük, hogy 1640 óta a velencei operakomponisták itt-ott helytadnak a tragikus cselekmény keretében is életképszerü, komikús epizódoknak /pl. a szolga és Damigella humoros epizódja Monteverdi: Poppea megkoronázása c.operájában/. Az ilyen témák igazi hazája azonban érdekes módon mégis Róma, ahol már Steffano Landi: Santo Alessio c. vallásos drámájában /1634/ találkozunk jellegzetes komikus epizódokkal /ld.Ant.88.sz./. - Az Alessio szövegirója, Giulio Rospigliosi biboros /a későbbi IX.Kelemen pápa/ kevéssel később teljes vigoperák szövegkönyvét készíti el és adja megzenésitésre római zenészkörének /Mazzocchi, Abbatini, Marazzoli/. Ezekben a moralizáló vigjátékokban /Chi soffre,speri, 1639,-Del male il bene,1645.,mindkettő Rómában/ talán spanyolországi szinházi élmények hatása alatt megkisérli szilárd formába önteni, ami eddig csak

a komoly deljátékok felvonásközeiben jutott szóhoz: a commedia dell' arte /rögtönzött komédia/ szellemének elnyomhatatlan ősi humorát. /Abbatini vigoperájából részlet: Ant.95.sz./ - Kevéssel később Firenzeben is találkozunk hasonló próbálkozással a "La Tancia ovvero il Podestá di Colognole" /Tancia vagy a kolonyolei falusi biró/ cimű, részben toszkánai tájszólásban irt zenés komédiában, Malani zenéjével /mutatvány belőle Ant.105.sz./.

Ezek persze még nem igazi buffo-operák a szónak későbbi, klasszikussá lett értelmében, "még korán jöttek, még nem találkoztak a maguk nagy pillanataival s nagy művészeivel /mint amilyenek később Pergolesi s még később Mozart voltak/, de így is egy csomó friss ötletet zuditanak a meglepett irodalom nyakába: magukkal hozzák a gyorsan, prózailag pergő gyors dallambeszédet, a secco recitativo-t, a nagy, felvonászáró együtteseket, a vidám finálékat, melyekben a szereplők viharvert csapata mégegyszer felvonul a közönség előtt..." Nagyon gyakori már a népdalra emlékeztető népi hangvétel, ami üdén elüt a nápolyi nagyopera /az u.n.opera seria/ sokszor nagyképüen patetikus, mindig ünnepélyes hangjától.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

A francia opera fejlődése 1640-1760.- A francia nagyopera jóval később született, mint az olasz. Olasz operatársulatok ismételten megpróbálkoztak Párisban is a divatos velencei operák előadásával, anélkül azonban, hogy a francia udvart, a párisi közönséget ügyüknek tartósan megnyerhették volna. 1660 körül az egész Európában példátlanul népszerü Cavalli müveivel próbálkoznak, ismét sikertelenül. Az erősen nemzeti, soviniszta szellemü francia közönség nem fogadta be az idegennyelvü és idegenszellemü olasz operát, - politikai válságok is belejátszottak a siker elmaradásába.

A francia nemzeti opera nem is az antik dráma utánzásából indul, mint a firenzei olaszoké, hanem a francia földön még régebben divatos udvari balettekből és zenés pásztorjátékokból. Annak sokat emlegetett híres példája az 1581-ben vagy 1582-ben előadott Ballet comique de la Reine /Balló komik dö la rénea királynő balettje/. A darab nagyrészét tánc- és kórustételek teszik, szólóének alig van benne és

ami van, az is jelentéktelen. Fontosabb a zenés pásztorjátéknak első, nagy sikert elért példája, az u.n. Pastorale d'Issy, melyet Robert Cambert /Kamber/ állitott össze Perrin verseire 1659-ben,- csupa lirai jelent, air de cour-ok /er dö kur=udvari áriák,dalok/, felvonulások, táncok sorozata. Most hivatalos keretre, elismerésre vágynak; néhány ujabb kisérlet után 1669-ben Perrin elnyeri az operaelőadások királyi szabadalmát /itt most már XIV.Lajos idejében, a pazarló francia abszolutizmus korában vagyunk/, felépiti a párisi daljátékszinházat s 1671-ben megnyitja, Pomone c. operával /mutatvány belőle Ant.100.sz./.

"Akkor már 18 éve figyeli Párisban ezeket a próbálkozásokat hideg és éles tekintettel egy Firenzeből ideszakadt zenészkalandor, előbb zene-próbd, aztán udvari táncos és tánckomponista, legutóbb királyi balettszerző, Moliere munkatársa, zenekari intendáns: Jean Baptiste Lully /Zsan Battiszt Lülli, 1652-1687/. Hosszasan figyelt és gondolkodott, most gyorsan cselekszik. Kiüti vetélytársát a nyeregből. Erőszakkal megszerzi az operaszabadalmat 1672-ben, gyorsan társulatot szerződtet, szinrehoz egy-két zenés pásztorjátékot s 1673-ban megnyitja zenés tragédiái sorozatát a Kadmus és Hermione történetéről szóló francia mitológiai operával. Tevékenysége, munkabirása, élete-reje egyenesen bámulatos: a halálig eltelt 15 év alatt 15 nagyopera,közel 20 balett, hozzá az alkalmi és egyházi szerzemények, pompás motetták, táncdarabok légiója, - s az operák között nem egy remekmü, mint az Alkestis, Theseus, Isis, Roland, Armida. Olyan szervezőtehetség,amilyen talán nem is akad a zenészek között. A hegedü, Olaszországból jövet, most ünnepli első világsikereit: Angliában, Németországban szinte máról-holnapra kiszoritja a violát. Lully az udvari orkeszterből kiszakitott "kisebb királyi együttes", a "petits violons du roi" /pöti violon dó roá/ megszervezésével egycsapásra megteremti az akkori Európa legjobb zenekarát. Mellette tervszerüen, elszántan tanulja és tanulmányozza a francia beszédet, jegyzi, rendszerezi és nemsokára tanitja a szinpadi deklamációt, Racine szavaló hanglejtését s belőle válik a francia zenei retorika törvényhozója. Ime, Firenze alakot váltott szellemet Firenze hütlen fiában: még soha senki sem követte a nyelv igényeit, érzékeny rebbenését olyan gonddal, mint a nyelvet és hazát cserélt Lully.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Most születik a francia recitativ, de most születik a francia zenekar is. Ujfajta hangszerek vonulnak be a sovány régi együttesbe: kürtök, oboák, német fuvolák és üstdobok. Mindebben a balettnek Párizsban elmaradhatatlan divatja is irányitotta Lullyt és társait,- erősen a szinpadi látványosságra és az azt kisérő, alátfestő zenekari muzsikára irányitotta figyelmüket. Már Moliere komédiáihoz éppugy hozzátartozik a balett, mint később a francia nagyoperához,- Lully is kezdetben balettkompozicióikkal bizonyitotta be a szinpadi zenére való rátermettségét."

A francia operára igen jellemző a sok felvonulás, ünnepség,mindenfajta jó és gonosz szellemek sorozatos fellépése, papok és papnők, pásztorok és pásztornők csoportos felvonulása. Ezek a rendkkvüli elemek ragyogó alkalmat adnak a franciáknál oly nagy becsben álló illusztráló, festői zene unos-untalan való beiktatására. Lully apparátusa is hasonlithatatlanul gazdagabb, mint az egykoru olaszoké, hiszen a francia király hatalmas jövedelme, luxusa áll mögötte. Az olasz opera a velencei korszakban, takarékossági szempontokból, szerény zenekaru szólóoperává alakult. Hogyha egy olasz operában egy hadvezér seregével átvonul a szinpadon, az olasz komponista sokszor csak azt irja partiturájába: "si suona la tromba" /itt trombitát fujnak/, a többit átengedi a karmesternek vagy vállalkozónak. A francia viszont épp az ilyen helyzetet használja ki legjobban szingazdag orkeszterzene beillesztésére: szinte korlátlan zenekari lehetőségek birtokában, illusztráló programzenét csinál.

Lully fejlett zenekari tételeiben /nyitányokban, tánc-és balettételekben/ már rendesen alkalmazza a klasszikus concerto /konzerto/ elvét: nagyobb és kisebb zenekari együttesek szembeállitását. Lully hozza divatba a kontrasztot képező /szolisztikusan játszott/ háromszólamu részekre --rendesen a tánctételek középrészében-- a trio elnevezést, ami aztán később is megmaradt, egészen a klasszikus szinfonia koráig.

A sok balettjelenet tömérdek hangszeres zenekari muzsikát követel. Innen ered, hogy a Lullytől ránkmaradt zenekari darabok nagyrésze tánc-forma. Ebben uttörő érdemei vannak. Bach és Händel zenekari szvit-tételei is legnagyobbrészt Lully zenekari praxisának, hangszerelésének mintáját követik. Ahol nagyobb,szélesebb formába kell önteni balettételeket, Lully gyakran használja az ostinato-basszus felett való variációnak a 17. századra annyira jellemző technikáját.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

A francia opera zenekari formái közül legfontosabb Lullynél a francia Ouverture /uvertür/ tipusának kialakitása. Formailag ez kb. Scarlattinak vele egyidőben kialakult olasz nyitány /Sinfonia/-tipusának épp a megforditottja,- tételeinek sorrendje: Largo-Allegro-Largo /jellegzetes példáját ld. Ant.101.sz./. Az első tétel rendszerint erősen pontozott ritmusu és ünnepélyes, patetikus jellegü zene. A második gyors tempoju és fugato szerkesztésü, a harmadik megint az elsőhöz hasonló. A tételeket rendszerint attacca, megszakitás nélkül kell játszani. Az 1700-as századforduló körüli évtizedekben ez a Lully-féle francia ouverture-tipus egész Európában elterjedt, nemcsak operanyitány minőségben, hanem tiszta zenekari darabként is /különösen a zenekari szvitek nyitányaként, igy pl. Bachnál és Händelnél is/.

Az énekszólamokat illetően: mint az Ant.10.sz. példájából láthatjuk, Lully nem követi a kortárs olaszokat a recitativo és az ária éles elválasztásában. A francia udvar nagy zenekari apparátusa nem indokolja a csak cembalovel kisért olaszos recitativo secco használatát. Lully még a deklamáló jellegü /éspedig példamutató gondossággal deklamáló/ recitativ részeket is zenekarral kiséretti. Ennek viszont az az eredménye, hogy az olaszok alig-alig ütemezett recitativojával szemben ezeket is ütemezni kell, nehogy zenekara szétbomoljék. Hogy mégis precizen követhesse a deklamációt, a hangsulyos és hangsulytalan szótagok rendjét, következőségét, - állandóan változó ütemekkel simul a szöveg hangsuly-igényeihez. Igy aztán az áriát tulajdonképpen csak a következetesebben betartott azonos ütemfajta különbözteti meg a recitativotól. Az áriák közt gyakori a preciz, táncos lendületü balettritmus. Lully énekszólamait általában nagy drámai erő és kifejezésbeli precizitás, de ugyanakkor bizonyos dallami szárazság, monotonia jellemzi.

Lully művei és stiluza halála után is kb. 1710-ig korlátlanul uralkodott a francia operaszinpadon. 1700-1710 körül uj divat kezdődik a francia fővárosban: az olasz és az olaszos zene divatja. Szenvedélyes viták kezdődnek az olasz vagy a francia zene elsőbbségéről, felsőbbrendüségéről. Az operában az olasz származásu André Campra /1660-1744/ operaegyvelegei uralkodnak: A gáláns Európa =L' Europe

galante /Lörop gálant/ 1697,- A velencei karnevál= Le Carneval de Venise /Lökarnaval dö Vöniz/, 1699,- Velencei ünnepségek= Les fetes Vénitiennes /Lé fét vénisziennn/,stb. - Ezek mind már téma s szövegválasztásukkal is az olasz divatot szolgálják. Amikor 1725-ben Philidor megkezdi Párisban is a zenekari hangversenyek sorozatát, az u.n. Concerts Spirituels /Konszer szpiritüel=nagyböjti zenekari hangversenyek/ sorozatával, müsorán --Corellivel az élen-- szinte csupa olasz komponistát találunk, franciát alig. A francia vagy az olasz zene felsőbbrendüségéről folytatott vitába kapcsolódik aztán be /a francia párt képviselőjeként/ a 18.század legnagyobb komponistája és zenei gondolkodója, Rameau.

Jean Philippe Rameau /Zson Filip Ramo, 1683-1764/ rövid olaszországi tanulmányut után orgonista állásokat vállal francia vidéki városokban s 1772-ben irja első nagy zeneelméleti munkáját, a modern összhangzattan alapjait megvető Traité de l'harmonie-t /Trété dö larmoni= Értekezés a harmóniáról/. 1723-ban, 40 éves korában sikerül végre Párisban elhelyezkednie, La Poupliniere /Puplinier/ vagyonos adóbérlő, ismertnevü zeneberát zenemestere lesz s egyébként is mindenben élvezi mecenásának tevékeny pártfogását. Ekkor végre utat talál a nagyoperához és az udvarhoz is: 1733-ban szinrehozza Hyppolite et Aricie /Hippolit e Ariszi/ cimü első nagyoperáját, kerek ötvenesztendős korában. "E munkája szenvedélyes viharok és pártharcok középpontjába került. Rameau győzelme lassan érett meg. /Az enciklopedisták Rameaut invenciószegénységgel és az olaszok utánzásával vádolták./ A szinpadon nemcsak Lully sikereinek emlékével, hanem az olasz operazene rivalitásával s később a vigopera uj müfajának mindjobban növekedő hatásával is meg kellett mérkőznie /a vigoperáról lásd alább/. Későbbi müveit mindjobban fenyegette az a veszedelem, hogy sikerük pillanatában egyuttal már akademikusoknak s tulhaladotteknak fognak feltünni /utolsó szinpadi müvét pl. teljes értetlenséggel fogadta a párisi közönség/. Helyzete tehát sokban hasonlit Bach-éhoz. Rameau azonban mégis tanujává lehetett, hogyan válik müveinek hosszu sora a francia zenekultura közkincsévé, sőt alapvetőjévé." Fő zenedrámai müvei a nagy tragédiák /22/, melyek közül a legismertebbek és leghiresebbek: A Gáláns Indiaiak /1735/, a Castor és Pollux /1737/, meg a Dardanus /1739/.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

"Rameau külső kereteiben változatlanul megőrizte Lully heroikus operájának kereteit, sőt lirai tartalomban, szabad lendületben, drámai nagyvonalusságban sokszor el is maradt nagy elődjének operazenéje mögött, nagy termékenysége mellett is megfontoltan racionális részletezéssel, szinte töprengve dolgozott s talán ez az oka, hogy müveinek sokáig nemcsak homályosságot, hanem mesterkéltséget, spekulativ szárazságot is szemére vetettek. Ezek a vádak azonban mind erejüket vesztik, ha Rameau szinpadi müveit mint orkesztrális koncepciókat tekintjük, ahol a zenekar, a tánc, az ének egyetlen sokrétü hangjelenséggé szövődik s ahol az a "hangzó szövet" minden drámai eseményének anyaga, háttere, kiséréje és mozgatója. A szinpadi hangzásnak, a zenekarnak, a hangszinekkel való ábrázolásnak, jellemzésének, megjelenitésének kevés Rameauhoz fogható mestere van. Lully zenekara sohasem ismerte azt a harmonici gazdagságot, azt a szinpompát, amely Rameau operáit áthatja. Operája nagylélegzetü orkesztrális, szimfonikus képlet, élesen mintázott zenekari tételekkel, drámai táncokkal és pantomimokkal, áriákkal, kórusokkal és együttesekkel. A Rameau-opera éppen zenekara révén növekszik a koloritmüvészet, a fantasztikus pompa egyik legnagyobb csodájává. Nem emberalakokban és sorsokban lát, mint francia tragikusok /Corneille, Racine/, hanem nagy képekben, mint a francia tájképfestők s a szinpadot is a zengő és fényes geometria, a nagy és dekorativ mozdulat jegyében alakitja. Igazi otthona a jelenetek sorát átfogó szinpadi tabló, az ünnepségek és természeti jelenségek, a felvonulások és barokk csodák, a csarnokok s az antik vagy keleti tájakat mimelő ligetek atmoszférája."

Rameau zenei tudásban és stilusérzékben /ha nem is drámai erőben/ magasan Lully felett áll, tökéletesen ismeri az olasz drámai stilus technikáját és szellemét, anélkül, hogy szolgai módon ragaszkodnék hozzá, igy pl. a mozdulatlan, fekvő basszus felett deklamáló olasz recitativot nem alkalmazza. Egészen sajátos, egyéni és franciásan mozgékony deklamáló stilust alakit. Az éneket szabadon közbevetett zenekari motivumokkal tagolja és emeli. Szabadon kezeli a formákat. A zenekarban néha komoly, kontrapunktos szerkesztésü tematikus munkát találunk nála, minden taktusán megérzik, hogy a tiszta hangszeres zenének, nevezetesen a kamarazenének is legelsőrangu mestere. A szólóének és a kórus hatásos szembeállitásában számottevően elébedolgozott Gluck nagyjelentőségü drámai operaformájának /ld.alább/."

Egyéb vokális zene /mise, oratórium, kantáta,stb./.

"Palestrina öröksége, a klasszikus énekkori mise három helyen, háromféle irányban bomlik fel a 17.sz. folyamán. Maga Róma a policoria /többkórusos szerkesztés/ irányában fokozza tovább a polifon technikát, a barokk égretörés és az emberfeletti dimenziók /méretek/ szerelmének lázában. Allegri /a híres 9-szólamu Miserere szerzője/,Abbatini /mint vigjátékszerzőt már ismerjük, v.ö.Ant.95.sz./ és Benevoli római zenészek egymást tulszárnyalva építik-rakják-tetézik ezt a zenét, ezt a zenei Bábel-tornyot a sokszólamuság fantasztikus és szertelen eszközeivel: 9,12,16,24 szólam zeng itt sürüszövésü kórus-recitativokban, roppant akkordfreskókban.... Orazio Benevoli nagymiséje a salzburgi dóm felavatására /1628,- az épület is olasz mester munkája/ 48 szólamot vonultat fel: két 8-szólamu énekkart, 35 szólamu zenekart hatos tagolásban és két orgonát... S ne gondoljuk, hogy a barokk Róma fokozásvágya ezzel kielégült: P.F. Valentini 1631-ben 96-szólamu kánont szerkeszt "nel modo di Salomone" /Salamon módjára/ és G.O.Pitoni még a század végefelé is 9 énekkarra ir motettákat, 12 kórusra misét.

Ez az egyik elhajlás Palestrina utjáról,- a másik a hangszeres zenekaros mise gondolata. Alapját már Giovanni Gabrieli vetette meg egyik müvében, Viadana adott hozzá eszközöket, a század második felében néhány bolognai zenész, Colonna és Perti már általános érvényt szerez a messa concertata /messza koncsertata/ fogalmának,- a harmadik ut ismét csak Velencéé: itt Antonio Lotti /+1740/ 1700 táján egy pompás misetipust formál meg s ezt az elvilágiasodott operamisét /mésszával kantáta-misét/ veszi át a negyedik központ: Nápoly,1700 táján.

De a mise talán épp azért térhet ilyen mellékutakra, mert közben a vallásos zenének uj müfajai támadtak. A concerto, az ária, a dialogus a század elején tanácstalan kavargásban készülnek életet adni egy uj, egyelőre világi jellegü énekes-formának. Alessandro Grandi 1620-ban a cantata /kantáta/ nevet alkalmazza rá /Grandi idevágó müvét ld. Ant.84.sz./ s mindjárt akad néhány zenész /Ferrari, Luigi Rossi/, aki gazdag lehetőségeket pillant meg benne. De igazi élet és értelem akkor költözik bele, amikor egy nagy müvész veszi kezébe: Giacomo Carissimi /Dzsákomo Karisszimi, +1674/. Ez ismét Rómában történik. Carissimi a

századd nagy, meghiggadt dramatikusainak sorából való. A dráma hunyorgó tüzét ismeri fel s lobbantja lángra a latin oratoriumban, melynek klasszikus megreformálója, mint később Händel, akinek legfőbb mintaképe. Históriái szines és tömör kórusokkal, szélesen lendülő szóló-dallamokkal, a "historicus" elbeszélő alakjának élő hitelével, a nyugodt forma különös pátoszával idézik Jákob, Jefta, Ezékiás, Salamon király, Jónás próféta s a napkeleti Boldizsár világát. Minden átlátszó itt, homofon és látszólag szerény igényü, de a végletekig intenziv /feszültséggel telitett/. Forróság és keménység, dráma és formaérzék találkozása, az a kettősség jellemzi Carissimi nemzedékét, 1650 zenészeit s ilyen arányban bennük találkozik utoljára /a Jeftából való részlet az Ant.91.sz./.

A kantátán is az az elhatároló és lezáró drámaiság válik urrá. Kiforrott a recitativo és az ária elvi különbsége /ezt az operában már láttuk/. Ami eddig lávaszerü vegyület volt, most alkotóelemeire bomlik /akár a kései Monteverdi, Frescobaldi vagy Legrenzi müvében --mindháromtól példák az Ant.-ban, 80,90,96.sz./. - Cantata da camera /kantáta da kamera/ - az az intim és sokszor lirikus szólómüfaj ezuttal a kor uralkodó vokális kamarazenéje, melyet nemsokára /1700 körül/ Steffani, majd az ő nyomán Händel hires duettjei és Pergolesi Stabat Mater-a finomitottak a különleges, áttört hangszövés ideáljává. A cantata da chiesa /kiéza/ a concerto örökébe lép, bővebb előadó-apparátussal, ének-és zenekarral,- még a 18.század is /pl.Seb.Bach/ concerto néven emlegeti majd a nagyobbméretü kantátát."

Németföldön a katolikus Délnémetország templomi zenéje lényegében nem más, mint az olasz zene provinciája, amint ezt fentebb Benevolinak a salzburgi dóm felavatására szerzett miséjénél is láttuk. Részleteiben más irányt vesz a templomi vokális zene fejlődése Németország északi, protestáns részében. A vezető komponisták /Schütz, Scheidt, Schein, Hammerschmidt/ nem zárkóznak el az uj monodikus stilus felvétele elől, hiszen tudjuk, hogy Schütz /életrajzát alább adjuk/ személyesen utazik kétizben is Velencébe, az uj stilus tanulmányozására. A konzervativ Németországban azonban annyira erős a 16.századi motettikus stilus hagyománya, hogy az uj stilus legtöbbször mintegy megalkuszik vele, maga Schütz is még felváltva alkalmazza a monodikus,

koncertáló stilus és a régi koruszene formáit. Ez a kettősség az ő és kortársai zenéjének egészen különösen érdekes, feszültséggel és ellentétekkel teli jellegét ad. A német protestáns egyházi zenének főtipusa ebben az időben az u.n. Geistliches Konzert /Schütztől való gyönyörü példáját ld.Ant.89.sz./ vagy a Dialog, melyben sajátos stiluskeverékben egyesülnek a 16.századi és a 17. századi zeneformák. Kétségtelen, hogy az olasz zenéből a velencei iskola concerto-tipusához áll legközelebb /utóbbi jellemző példáit Giovanni Gabrieli és Alessandro Grandi müveiből ismerjük,- v.ö. Ant. 84.sz./.

Az a játékos tartózkodás, amit a barokk-korabeli német zene az uj olasz stilussal szemben tanusit, legjellemzőbben Schütz öregkori nagy passióiban nyilatkozik meg /1665-66/. Hiszen ezek a passiók olyan drámai jellegü szövegek, amelyeket kézenfekvő lett volna az olasz oratorium operaszerü stilusában feldolgozni. Schütz mégsem ezt az utat választotta: egy evangelista részére sajátosan egyéni recitáló stilust alakit, amely már nem gregorián, de éppugy lényegesen eltér az olasz cembalo- vagy orgonakiséretes recitativo tipusától is /példáját ld. Ant.98.sz./. Schütz deklamációja egészen sajátos arioso, sem nem ária, sem nem recitativo. A tulajdonképpeni olasz oratoriumstilust /recitativ és ária világos kettőválasztásával, a hangszerek szerepeltetésével/ csak egyetlen öregkori müvében, az 1664-ben komponált Karácsonyi Oratoriumában tette maradéktalanul magáévá.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Schütz élete és müvei.- Heinrich Schütz /1585-1672/ kereken 100 évvel Bach előtt, ugyancsak Szászországban született. Ifjukorának nagy élménye három, Giovanni Gabrieli mellett Velencében töltött ösztöndijas esztendő, 1609-12. Itt irja op.1-ét, ötszólamu madrigálok sorozatát /1611/, teljesen olasz kortársai modorában. Gabrieli halála után hazatér a Kasselben orgonista állást vállal. 1617-ben udvari karmester lesz a drezdai szász udvarnál s ezt az állását haláláig, 55 éven át tölti be. A 30 éves háboru zavarai sulyosan érintik ezt az együttest is, annyira, hogy Schütznek néha saját zsebéből kell a megszorult énekeseket kisegitenie. Voltak esztendők /1633-35/, amikor

a viszonyok annyira megnehezedtek, hogy Schütz kénytelen volt egy koppenhágai meghivásnak eleget tenni és átmenetileg hazáját elhagyni. 1619-ben adta ki Dávid zsoltárait sokszólamu velencei stilusu, osztott kórusok kompozicióiban /néhol zenekisérettel/. Soronkövetkező nagyobb müvei időrendben: Feltámadási Oratorium /Auferstehungs-Historie,1623., részlet belőle Ant.87.sz./, Zsoltárok Becker forditásában, 1628, --közben 1628-29-ben szabadságot kér, hogy ujra Velencébe utazhassék, ahol most már a drametikus szólóének, a monodikus stilus uralkodik és Monteverdi a zenemüvészet uj csillaga. Visszatérve adja ki ujabb velencei tanulmányainak gyümölcsét, a szólókkal operáló Symphoniae Sacrae /Szimfonié szakrá/ c. sorozat első kötetét /1629/. A Musikalische Exequien c. nagyjelentőségü alkalmi munka /a fejedelem halálára/ 1636-ból a német requiem első példája, - a Kleine Geistliche Konzerte c. gyüjtemény /több kötetben, 1636-39/ szerény apparátust kivánó szolisztikus darabjai a harmincéves háboru-okozta nyomoruságot, a zenei viszonyok megszükülését tükrözik /példa belőlük Ant.89.sz., - Eile mich, Gott, zu erretten/, - mig a Symphoniae Sacrae későbbi kötetei /1647-50/ nagy koncertáló apparátusukkal talán a háboru viszontagságaitólmegkimélt fényes kopenhágai zenei viszonyoknak köszönhetők. Geistliche Chormusik c. nagy gyüjteménye /1648/ 5-7-szólamu motettáival a régi német motettikus kóruszene hatalmas példája.

Schütz idősebb esztendei nagy oratorikus müvek jegyében állanak, melyekkel az 1623-beli Feltámadási Oratorium munkáját folytatja. Ilyenek: 1645-ben Krisztus hét szava a kereszten,- a Karácsonyi Oratorium 1664-ből /az első, olasz minták után indult szabályos oratorium német nyelven, recitativovel, obligát hangszerkisérettes zárt szólamokkal, u.n. Intermediumokkal,- mutatvány belőle Ant.97.sz./ s végül az evangelisták szövegére komponált nagy passiók 1665-66-ból /megint hangszerek mellőzésével, de teljesen modern, drametikus stilusban, hallatlanul plasztikus recitáló deklamációval és szenvedélyes turbakórusokkal,- mutatvány Ant.98.sz. a Máté passióból/. Világi müvei kevés kivétellel elvesztek, igy az 1627-ben torgaui fejedelmi esküvőre szerzett Dafne c. első német operája, valamint Orfeus és Euridike cimmel 1638-ban komponált első német balettje.

Schütz a német egyházi zenének Bach előtt vitathatlanul legnagyobb mestere. Egyformán mesterien kezeli a régi polifon motettát, a velencei stilusu sokszólamu koncertáló tömegstilust, a legmodernebb disszonanciákkal és deklamációval dolgozó dramatikus szólóéneket, a gregoriánra emlékeztető, kiséretnélküli recitálást /a késői passiókban/ és a hangszerkiséretes ariózus éneket /Karácsonyi Oratóriumban/. Zenéje minden müfajban hallatlanul kifejező és eredeti, telve barokk szenvedélyességgel és nagyvonaluséggal, tekintet nélkül a megszólaltató apparátus méreteire. Kleine Geistliche Konzerte sorozatában megjelent, szerény apparátust kivánó szólóénekei a maguk nemében éppen olyan szenvedélyteli és tökéletes mestermüvek, mint a tömegeket mozgósitó nagy zenemüvei. Azt mondhatjuk, hogy a korszak társadalmi viszonyait jellemző óriási belső ellentétek és feszültségek /gondoljunk csak a 30 éves háboru eseményeire/, az egy Monteverdit kivéve, talán senkinél sem robbantak ki zenében olyan hatalmasan és elemi erővel, mint Schütz zenéjében. Csakhogy mig olasz földön /Monteverdinél/ és Franciaországban /Lullynél/ a feszült ellentétek valódi szinpadi drámában mutatkoznak, Németországban a drámairodalom hátramaradottsága ezeket a feszülő energiákat az egyházi zene területére szoritotta. Schütznél is /éppugy, mint később Bachnál/ a protestáns templomi zene hallatlanul intenziv dramatizálásának vagyunk tanui, a passiók pl. még szövegükben is valóságos zenedrámák.

Az olasz oratorium fejlődése 1640 után szinte teljesen belevad az operába. A latin oratorium Carissimi után eltünik szemünk elől és az olasznyelvü tipus lesz uralkodóvá, erősen operaszerü vonásokkal. Ennek az operatipusu oratoriumnak 1700 körül legnagyobb mestere Alessandro Scarlatti, akinek 15 oratoriuma maradt fenn. Scarlattinál és követőinél /köztük J.A. Hasse a legfontosabb/ a nápolyi opera-iskola énektipusa és formái hatolnak be az oratoriumba, a kórus majdnem teljesen eltünik, az oratorium zeneileg most már nem más, mint recitativok és áriák váltakozása,- akárcsak az operánál, javarészben Metastasio müvei. Mindössze abban különböznek az operától, hogy rendesen nem három, hanem két felvonásból, illetőleg részből állanak. Az 1710-20-as évektől kezdve aztán Händel szól bele döntő sullyal az oratorium fejlődéstörténetébe. Az ő munkásságának méltatására alább még visszatérünk.

A hangszeres zene fejlődése 1640-1710.
A szonáta fejlődése.

Fentebb láttuk, hogy a szonáta mint müfaji elnevezés először a 16.sz. végén tünik fel, mint a velencei canzonából fejlett sokszólamu zenekari darabok jelzése. Láttuk, hogy a szólómuzsika 17.sz.eleji előretörése ezt a müfajt is meghóditja a szólóhangszerek /különösen a szólóhegedü és a kamaraegyüttes/számára. /Sal.Rossi: Trioszonáták, 1613,- Marini: Szólóhegedü-szonáták basso continuoval,1617.,- utóbbiakból néhány mutatvány Ant.85.sz./. - Ezekben a müvekben már megtaláljuk a kontrasztáló szakaszok /későbbi tételek/ szembeállitásának barokkos elvét, sőt egy-két alkalommal /pl. Rossinál/ már a később rendszeressé vált négyszakaszos tipust is megtaláljuk. Marini és Rossi kissé még zilált, rendszertelen szonátáival szemben a 17.sz. fejlődése meghozza a zeneileg tartalmasabb, formásabb, áttekinthetőbb, később szabályosan négytételes tipus uralmát, az u.n. sonata da chiesa formájában, amely zenei tartalmában most elválik a sonata da camerától /ez utóbbi névvel 1680 óta rendesen a stilizált tánctételekből álló szvitet jelölik,- erről alább lesz szó/. Mivel az előbbinek nincs kimondottan táncritmusu tétele, ezért akár templomban is lehetett játszani,- innen a neve,- anélkül, hogy rendeltetésében vagy stilusában bármi lényeges templomi kapcsolata lett volna. A sonata da chiesa-nak a 17.században leggyakoribb és legtipikusabb előadóegyüttese az u.n. trioszonáta /két hegedü, basszus és basso continuo, tehát négy játékos kell hozzá/. Ennek fejlődését jól szemlélteti az Ant. 96.sz. /Legrenzi,1655-ből/, 99.sz. /Vitali, 1667-ből/ és 105.sz. /Corelli,1686-ból/ darabjainak egybevetése.

Legrenzi 1655-ból való darabjában a tematika még szögletes,nehézkes, tonalitása ingadozó és a tételek közötti kontrasztot kidolgozása fejletlen /igy pl. mindkét első tétel Allegro tempoju,- igaz, hogy az első 4/4, a második már 3/2 ütemü, tehát a kontrasztnak bizonyos elemét már itt is megtaláljuk/.- Giovanni Battista Vitali /1644-92/ leginkább Bolognában és Modenában müködött, mint udvari karmester; trioszonátájában /Ant.99.sz./ már megtaláljuk a később klasszikussá lett tételrendet: Grave 3/4, Vivace 4/4, Andante 6/4,

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Allegretto 12/8,- amit aztán Corelli is átvett és egész Európában elterjesztett. /Mellékesen megjegyezzük, hogy a hires Chaconne nem ennek a Vitalinak, hanem fiának, Tommaso A. Vitalinak szerzeménye a 18.századból./

Arcangelo Corelli /Arkendzselo Korelli, 1653-1713/ felsőolaszországi származásu mester, életének legnagyobb részét Rómában töltötte, mint a svédországi Krisztina királynő és Ottoboni biboros karmestere. Működése egyformán fontos és uttörő a szonáta és a concerto grosso /erről ld.alább/ tipusának kialakitásában. Munkái nyomtatásban 1683 és 1714 között jelentek meg, de tudjuk, hogy legtöbbjük keletkezése visszanyulik az 1680-as évek elejére. Kamarazenéje és concerto-stiluse különösen nagy hatással volt Händelre.

A Corelli müveivel uralkodóvá lett sonata da chiesa tipusa szabályosan négytételes: 1.Grave, homofon vagy imitativ, 2.Allegro,rendszerint fugato szerkesztésben, 3. Andante vagy Adagio /esetleg Largo/, rendszerint 3/2 ütemben, 4.Allegro vagy Presto, tetszésszerinti fugato- vagy homofon-szerkesztésben. Corellitől kb. 1730-ig, tehát jó félévszázadig képviseli általános európai érvénnyel a ciklikus szonáta formáját. szonáta-forma,mint az egyes tétel --rendesen az első tétel-- formája, jóval későbbi fejlemény és csak 1730 táján /pl. Pergolesi trioszonátáiban vagy Domenico Scarlatti zongoramüveiben/ tünik fel először. Az egyes tételek modulatorikus rendje szabályosan tonika-domináns párhuzamos hangnemtonika szokott lenni, néha azonban komplikáltabb ennél.

Zárt melódiát /témát/ voltaképpen csak a tételek elején, az u.n. expozicióban találunk. A folytatás legnagyobbrészben motivikus szekvenciákból áll. Az első, lassutempoju tételre igen jellemzőek az állandó negyed- vagy nyolcadmozgásban haladó u.n. lápő basszusok. A következő /2/ Allegro rendszerint modulatorikus szerkesztésü fugatotétel, az expozició után már nem hoz ujabb témabelépést, hanem leginkább motivikus szekvenciákat /tehát nincs benne u.n.melléktéma v. zárótéma/. A fugato témája már az első belépésnél nem egy szólamban szokott belépni, hanem mindjárt continuo-kisérettel, tehát már eleve nem tiszta kontrapunktikus képlet, hanem modernizált formáju téma.

ZENEAKADÉMIA

A 3. helyen álló lassu tételről megjegyzendő, hogy rendszerint kilép az alaphangnemből, amelyben a többi tétel egyaránt kezdődik és záródik, rendesen a párhuzamos dur- vagy mollhangnemben áll /éppen ez különbözteti meg a szonátát a szvitformától, amelyben minden tétel azonos hangnemben szokott állni, legfeljebb az azonosfoku dur és moll váltakozásával/. A finale /4/ gyakran tánczritmusu gigue, gavotte vagy menuette, anélkül, hogy kimondottan tánctételnek lehetne mondani. Ennek a tételnek a fugamunkája rendesen igen laza, futólagos jellegü.

Corelli szonátái iskolát teremtettek egész Európában. Az olaszok közül Giuseppe Torelli, Antonio Vivaldi /őróla a koncertforma kapcsán még bővebben szólunk/, Dell'Abaco, Francesco Geminiani /Dzseminiani,- az első, Londonban 1731-ben megjelent rendszeres hegedüiskola szerzője/, Pietro Locatelli, Giuseppe Tartini folytatják több-kevesebb egyéni szabadsággal Corelli szonátatipusát. Angliában Purcell/Pörszell, 1658-1695/, Németországban többek között Telemann, Bach és Händel irnak szonátákat Corelli stilusában. Franciaföldön J.M. Leclair /Lökler, 1697-1764/ a legkiválóbb szonátakomponista. A Corelli-korabeli kamarazenének lényeges alkotóeleme a rögtönzött diszitések, cifrázások alkalmazása. Itéren érdekes eltérés van az egyes nemzetbeli komponisták módszerében: az olasz komponisták /pl. Corelli is/ rendszerint egyáltalán nem is jelzik a diszitendő helyeket, hanem teljesen az előadóra bizzák az ékesités alkalmazását. Inkább elméleti irásokban, előszókban adnak általános elvi utasitásokat. Épp ezért az olasz ékesités gyakorlatának rekonstruálása nagy nehézségekkel jár. Egyik fő dokumentuma Corelli continuokiséretes 12 hegedüszonátája, amelyekhez megmaradtak a bejegyzett ékesitések.

A franciáknál ezzel szemben egészen röviditésszerü jelrendszer alakul ki az ornamensek számára: a jelzéseket táblázatokban magyarázzák és a jeleket be is jegyzik a kótaszövegbe /v.ö. Leclair szonátatételét, Ant.130.sz./.

A német hegedükomponisták végül azon igyekeznek, hogy a diszitéseket /amennyire lehet/ hangjegyekkel rögzitsék, pontosan kiirják /ami persze sokszor kuszává, áttekinthetetlenné teszi a kompoziciók

kötetképét, mint azt Bachnál sok esetben látjuk, v.ö. az Ant.119.sz. példáját/. Sok esetben azonban --különösen a francia minták után induló szvitkompozíciókban-- átveszik a francia jelrendszert is, amely pl. Seb.Bach szvitjeire messzemenően érvényes és alkalmazható.

A fenthivatkozott szonáták legnagyobbrészben huros hangszerek /különösen hegedű/, kisebb részben fuvós szólisták közreműködésére számitanak. A zongora őse, a cembalo, csak mint alárendelt kisérőhangszer /a basso continuo hordozója/ jut szerephez bennük. Ebből az alárendelt szerepéből jellemző módon német komponisták szabaditják ki 1700 körül. Tudjuk, hogy németföldön 1700 körül igen magasan fejlett a zongora- és orgonazene, - a fejlettség hatása abban mutatkozik, hogy átveszi a hangszertől az uj zenei formákat, a kiséretben pedig fokozott, önálló szerephez juttatja az addig alárendelt cembalo-szólamot. Az utóbbit figyelhetjük meg Seb. Bach legtöbb hegedüre és cembalora, fuvolára,stb. irt szonátájában /pl. Ant.114.sz./,- itt általában a cembalo már nem puszta continuo-szólam /aminek a jobbkezét teljesen a játékos rögtönzésére bizták/, hanem obligát, koncertáló képlet.

A formakészlet bővitését Bach lipcsei hivatalbeli elődje, Johann Kuhnau tamáskántor kezdi meg a zongoraszonáta bevezetésével; első zongoraszonátái 1692-ben jelentek meg "Neue Klavierübungen" cimü és 1696-ban "Frische Klavierfrüchte oder sieben Sonaten von guter Invention" cimü gyüjteményes munkájában. Ezek a munkák némi szabadsággal Corelli hegedüszonáta-tipusát vették át zongorára. 1700-ban "Musikalische Versammlung einiger biblischen Misterien in 6 Sonaten" /Néhány bibliai történet megjelenitése 6 szonátában/ c. hires müvében bibliai történetek naiv programmzenei illusztrációját adja /köztük a hires Dávid és Góliát párharca/. Ezek a régebbi programmszvit és a szonáta müfajának érdekes kombinációi. Bach maga nem irt kimondott zongoraszonátákat. A barokk sonata da chiesa tipusához aránylag legközelebb esnek nagy toccatái, amelyek a bevezető Grave-tételt ugyan szabad, preludiumszerü bevezetéssel helyettesitik, egyébként azonban négyrészes szerkezetükkel a barokk szonátának igen közeli rokonai.

Bár müve nem tartozik a szoroson vett szonátaforma történetébe, mégis itt kell emlitenünk a régi olasz iskola legnagyobb, zseniális cembalozene-komponistájának, Domenico Scarlatti-nak nevét /1685-1757/.

Az operakomponista Scarlattinak a fia, nápolyi születésü és Rómában kapja zenei kiképzését: "1709-ben már mint az olasz zongoramüvészet reprezentánsa mérkőzik Händellel Rómában. Nyugtalan vándoréletet él: Rómában, Londonban, Dublinban /Dublin/, Lisszabonban és Madridban találkozunk vele s csak kevéssel halála előtt tér vissza szülővárosába, Nápolyba, amelynek egyik legnagyobb büszkesége. Scarlatti korának legnagyobb zongora /cembalo/-komponistája, hangszere modern technikájának és a zongoraszonáta irodalmának korszakos jelentőségü uttörője. Jelentőségében Chopin-nel /Sopen/ szokták összehasonlitani..." Egyetlen zongoramüveit /több, mint 400 maradt ránk/ pontatlan jelöléssel szokták szonátáknak nevezni,- életében csak pieces /piész=zongoradarabok/ vagy essercizi /esszeresici=etüdök/ néven jelent meg belőlük valamennyi. Többnyire két-két szakaszból állnak, mindkét szakasz ismétlésével, a régi szvit-tételekre emlékeztető formában. Csak kevés van közöttük, amely már a későbbi szonáta háromrészes felépitését mutatja. De még igy is elhatározó kezdeményezést jelentenek a régi szvittől a mondern szonátához vezető 18.századi fejlődés utján. Még döntőbb jelentőségü az az uj, rezgő és finomkonyv melódika, az a csodálatosan szines, szenzélyes végletekbe csapongó, szinte korlátlanul szabad motivumszövés, - amellett a kifejezés koncentrált, villogó energiája s elementáris /elemi erejü/ bősége, amely ezekben a darabokban bontakozik ki először s amely a rokoko müvészetnek /benne a mannheimi szimfonikusok 1750 körüli stilusforradalmának/ egyik legfőbb megterkémenyitője. Óriási szerepe van a zongoratechnika nagyszabásu továbbfejlesztésében: futamok, arpeggiok s egyéb sajátosan zongoraszerü figurák által /pl. a kezek keresztezése/. A darabok kiindulópontját rendszerint valamilyen technikai probléma alkotja: valószinüleg éppen ezért nevezi őket maga Scarlatti essercizi névvel /v.ö. Ant. 131.sz./.

A szvit fejlődése.

A zenekari szvit irodalmát eddig az1610-20-as évek németországi variációs szvit-tipusáig követtük, amelyben még az olasz eredetü tánctipusok /Paduanák, Intradák, Gagliardák/ domináltak. Az Ant.83.számában bemutatott Paul Päuerl mellett még Melchior Frank, Valentin Haussmann és különösen a lipcsei temáskántor, Johann Hermann Schein, az 1600-as évek legkiválóbb német komponistája /Banchetto Musicale cimü, 1617-ben megjelent,müve különösen nagyjelentőségü a szvitforma történetében/ szolgáltatták a müfaj legfontosabb termékeit, a német Stadtpfeifer-intézmény /városi muzsikusok/ fő repertoárját. A század közepén a hányatott életü, Olaszországban is járt, tehetséges Johann Rosenmüllertől valók a legfontosabb enemü müvek /1645,-1654-ben adta ki szvitgyüjteményeit/, mig aztán a század végefelé, Lully balettjeinek hatása nyomán, a francia tipusu tánc-sorozat darabjai: gavottok,menüettek, bourréek /burrék/ stb. tulsulyba jutnak,a német zenekari szvit irodalmában. Ezt az irányt képviselik németföldön a leginkább Ausztriában müködő Georg Muffat, Lully tanitványa, Florilegium c. nagy gyüjteményével /1695 és 1698/, valamint Joh.Kasper Ferdinand Fischer "Journal du Printemps" /Zsurnal dü prontan/ már cimében is francia gyüjteményével/1695/. Az ő nyomaikba lépnek ezután Seb.Bach Köthenben és Lipcsében komponált négy Ouverture-jével /ezek tulajdonképpen magasszinvonalu zenekari szvitek, megnyitó francia nyitánytétellel/, Händel hasonló müfaju darabjaivel /ezek közül a Viziünnep-zene és a Tüzijáték-zene a legismertebbek/, valamint kortársuk: Telemann, Musique de Table /Müzik dö tabl=Asztali muzsika/ c. gyüjteményével /1733/, amelyből Händel is gazdag ösztönzést meritett. A zenekari szvitek irodalmát akkoriban --mint többek között Bach példája is mutatja-- rendszerint vagy Ouverture-nek, vagy Partita-nak neveztek.

A névadásnak az a sokfélesége, terkesága jellemzi a zongora /cembalo/szvit irodalmát is. Ennek tulajdonképpeni megszületését a stuttgarti születésü, Rómában Frescobaldinál tanult, később főképp Bécsben müködött Johann Jakob Froberger /1616-1667/ müködésétől lehet számitani, aki az igen magasan fejlett korabeli francia lant-és cembalozene tipusait ülteti át németföldre és rendszerositi a zongoraszvit-

ZENEAKADÉMIA ZENEI MÚZEUM

nek később szabályossá lett négytételes Allemande, Courante, Sarabande, Gigue formáját /v.ö.Ant.95.sz./. Sob.Bach lüneburgi tanitómesterre, Georg Böhm szintén ezt a francia tipust közvetiti nagy tanitványának, aki a francia-,angol-szvitek és a--legkésőbben keletkezett-- partiták sorozatában ezt az alaptipust bővíti jelentékeny, nagyméretü sorozatokká /v.ö.Ant. 118,199.sz./.

Magában Franciaországban Jacques Chambonnieres /Zsak Sambonier, 1602-1670/, XIV.Lajos első kamaracembalistája, a cembalozene /franciául clavecin=klavszen/ első európai jelentőségü uttörője /Pieces de clavecin c. zongoradarabjai 1670-ben jelennek meg/. Müvének folytatója Louis Couperin /Lui Kupren, 1626-1661/, a Couperin-zenészdinasztia világhirnevének megalapitója, "aki a balett /Lully/ hatása alatt erősen kibővitette a Chambonnieres-féle zongoraszvit kereteit és a modern dur-moll hangnemek használatában /a korabeli lantzenét követve/ lényegesen továbbjutott elődei zongorastilusánál. Főleg neki köszönhető, hogy 1640 körül Angliáról és Hollandiáról francia /és olasz/ mesterekre száll át "a zongorakultura hegemoniája". Munkájuk betetőzője Francois Couperin /Franszoá Kupren, 1668-1733/, Le Grand /Lö gran=a nagy/ melléknévvel, Bach kvéssel idősebb kortársa, "a francia clavecinisták közt a legkülönb, a kor zongorastiluseinak zseniális egyesitője, a lantzenéből származó genre /zsánr/-jellemzések legnagyobb müvésze. Szvitszerü zongoramüveit ő maga "Ordre" néven foglalja terjedelmes sorozatokba." Ezek szellemes, gyakran programmos táncformákból alakulnak, amelyek közö /olasz hatásra/ néhol szonátaszerü és dalszerü tételek is belekerülnek. A táncok Couperinnél általában idealizált jellemdarabok, egyébként az egykoru, magasan fejlett francia balett tükrei /Couperin maga gyakran portrait-nek, arcképnek nevezi cimmel ellátott darabjait,- v.ö. Ant. 115,116.sz./. Couperin után a nagy zenei gondolkodó és operakomponista Rameau-nak köszönjük a legértékesebb francia cembalodarabokat és szvitekat.

A hangszeres concerto fejlődése.

Már emlitettük, hogy a hangszeres concerto a barokk zene kezdeti időszakában még nem annyira formatipust, mint inkább hangszerelésmódot, előadási tipust jelent, különböző hangszinek, énekes vagy hangszercsoportok szembeállitását. A tulajdonképpeni modern koncert tipusa akkor alakul ki, amikor a szembenálló hangszercsoportok egyikét szólisztikus előadásra szánják. Ebből alakul az u.n. Concerto grosso /szószerint: vastag concert/ tipusa, amelyben nem egy szólóhangszer --mint a modern versenymüben--, hanem szólóhangszerek kisebb csoportja /pl. két hegedü, vagy két hegedü és egy vonósbasszus,- ezt a kis szólócsoportot hivják olaszul concertinonak, kis együttesnek/ áll szemben a teljes zenekarral, amelynek szólamait tutti, ripieni jelzéssel különböztetik meg a szólistáktól. E concerto grosso-tipus első példáit G.M.Bononcini /Bononcsini/ szolgáltatta 1677-ben. Csak nehány évvel később, 1680 körül keletkeztek Corelli hasonló tipusu pompás müvei, amelyek példamutatók lettek nemcsak az olasz zenében, hanem külföldön is. Corelli híressé lett 12 concerto grossoja közül /némelyiket még ma is játszák, annyira életképesek és értékesek/ 8 a sonata da chiesa, 4 pedig a sonata da camera /zenekari szvit/ bebeztatát, tételrendjét követi. Ez is mutatja, hogy a Concerto-nak ekkortájt még nincs kialakult végleges formatipusa. Corelli után és javarészt az ő példáját követve, az olasz komponisták közül Giuseppe Torelli /Dzsuzeppe Torelli/ és Antonio Vivaldi /órá alább még visszatérünk/, a németek közül Georg Muffat /1701/, Sebastian Bach /Brandenburgi versenyek;1721., kéthegedüs verseny,stb./ a legfontosabb ilynemü müvek szerzői. A szólóhangszerek közül az olasz szerzők, Corelli példáját követve, általában --de nem mindig-- a vonóshangszereket, különösen a hegedüt állitják előtérbe, mig a németeknél, igy pl. Bach Brandenburgi versenyeiben, a fuvóshangszerek is jelentékeny szerephez jutnak. Mint a fenti felsorolásból is látható, a korszak nagy komponistái legreprezentativebb müveiket irják ebben a formában, amelyet joggal minősithetünk a későbarokkkorszak legnagyobbszabásu szimfonikus müfajának.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

A tulajdonképeni modern értelemben vett szólóversenymü /egy szólóhangszer a teljes zenekarral szembeállitva/ csak kevéssel ujabb fejlemény a csoportos versenynél. A zenetörténet hagyománya szerint az első szólókoncertek 1698-ból valók: Torelli, Albinioni hegedükoncertjei és Jacchini /Jakkini/ gordonkaversenyei. A szólóverseny, nevezetesen a hegedüverseny müfajának igazi, zseniális uttörője azonban Antonio Vivaldi, az 1700-as évek legkiemelkedőbb olasz mestere.

Antonio Vivaldi 1678-ban született Velencében, 1743-ban halt meg Bécsben. Életéről alig tudunk valamit. Atyja a Szt.Márk templom hegedüse volt Velencében s kb. 30 éves koráig az ifju Vivaldi is valószinüleg ugyanitt müködött. Később "karmesternek és hegedüsnek szerződik Mantovába, a lombardiai helytartó udvarához, aztán Padovába s végül haza Velencébe, mint a Szent Márk templom koncertmestere és a hires Conservatorio della Pieta igazgatója. Most főleg operákat ir s nem is sikertelenül, csak Velencében több mint 200 szinpadi müvét mutatják be." Domenico Scarlatti mellett korának legnagyobb és legegyetemesebb jelentőségü olasz mestere. Munkáss záának Kerincét a maguk idejében hallatlanul nagyhatásu és ma is maradéktalanul életképes concerto-i /elsősorban hegedüversenyek és csoportos versenymüvek, concerto grosso-k/ alkotják. Seb. Bach még weimari éveiben 10 Vivaldi müvet ir át hegedüre, orgonára és zongorára,- ami tanusitja, mennyire megbecsülte Vivaldi munkáit. Vivaldi hatása Bach eredeti kompozicióin is lépten-nyomon megérzik. "Vivaldi kiszámithatatlan és fantasztikus egyéniség, igazi déli romantikus, sok vonásával már a rokoko és a romantika előfutárja. Van benne valami kalandorszerü, valami vagányos, sokkal inkább a természet gyermeke, mint klasszikus kortársai. Egyik hires müvében, a Négy Évszak cimü hegedüverseny-ciklusban az évszak és a táj változásait irja le /ki ne gondolna itt Haydn-ra!/,- erre okoskodó eszteta kortársai is felfigyelnek, mert --mint egy francia méltatásban olvassuk: "a Tavasz-ban a természet ujjászületését s a fellélekző állatok örömét érezni,- a Nyár-ban az eljövendő dus aratás igéretét,- az Ősz-ben szinte a vonó érintésére hullanak le a fákról a lombok,- a Tél-ben pedig valósággal v acog a hallgató a hidegtől". Igy, mint elődei és szellemi ősei, az olasz trecento-zenészek, Vivaldi is megénekelte a Tavaszt, a Vadászatot, a Tengeri Vihart és az Éjszakát,

csak épp,hogy nem madrigálok, hanem hegedüverseny alakjában,-bár attól sem riadt vissza, hogy egész versciklusokat foglaljon egybe Harmonikus Szeszély, Hóbort és Citera cimen."

Formai tekintetben Vivaldi ugyanugy jár el concerto-tipusának megszerkesztésében, mint Alessandro Scarlatti a Sinfonia formai reformjában: a sonata da chiesa szokványos négytételes formáját három tételre redukálja, ugyhogy két gyors tétel közrefogjon egy mélázó lassut. Tételeinek száma és sorrendje tehát a nápolyi sinfoniával azonos. Formaépitési szempontból a fő probléma itt is az első allegro-tétel formaadása, - ő is a modulatorikus alapszerkezetből indul ki, de inkább rondóra emlékeztető formáláshoz jut. A tutti ritornellszerüen tér vissza --rendszerint a legközelebbi rokon hangnemekben--, a váltakozó szólórészek a rondóforma epizódjai közben modulálnak és átvezetnek. A tutti tehát a rondó-ritornellnek, a szólók a rondó-epizódoknak felelnek meg. A ritornellek száma nincs meghatározva: a legegyszerübb esetben 4 tutti-szakasz áll szemben 3 szólóepizóddal /jó és jellemző példa az Ant.112.sz./. Előfordul az is, hogy az első és utolsó szólóepizód rokondallamu s ugyanaz a melodikus anyag először a domináns, másodszor pedig a tonika hangnemében lép fel,- ebben az esetben nagyon közel járunk a későbbi szonátaformához.

A témák szerkezete, a melodika a gyors tételekben általában olyan, mint az egykoru nápolyi opera sinfonia. A tutti-téma rendszerint egy pregnáns, jelligeszerü motivumból és a hozzáfüggesztett szekvenciális folytatásból áll /ugynnez vonatkozik Bach versenymóveire is/. A főtéma jellege legtöbbször a tonalitás világos rögzitését szolgálja, akkordhangokból, felbontásokból alakul. A szólórészek melodikája ezzel szemben inkább figurativ jellegü: skálafutamok, akkordtörések, duplafogások, arpeggiok /arpédzsók/ az elemei. Szerkesztésük technikája általában homofon, a fuga-tuttik Vivaldinál meglehetősen ritkát. A lassu tétel /Adagio,Largo,Larghetto,Andante/ legtöbb esetben egyetlen, széles ivelésü szólódallam, rövid bevezető és záró tuttivel,- gyakran basso ostinato-k felett. Ezek a lassu tételek hallatlanul intenziv dallamosságukkal és érzelmi mélységükkel az 1700 körüli évek zeneirodalmának valóságos gyöngyszemei. /Ekkortájt ő irta a legszebb, megindító hangszeres siciliano-dallamokat,- ivelő dallamosságukat Seb.Bach is mintának tekintette. Jó példák ezekre Ant. 121,122.sz./

ZENEAKADÉMIA

"Müveinek összességét még ma sem tudjuk világosan áttekinteni. Legnagyobbrészük valósággal a föld alá. került, akárcsak Bach müvei, de még alaposabban. Hazájában szinte semmi sem látott napvilágot, kiadói csak külföldön: Amsztrdamban, Párisban, Londonban, Lipcsében voltak --ez jellemző az akkori viszonyokra--, mintegy 400 versenymü, 40 opera és 40 egyházi szerzemény közül összesen 120 hangszeres kompozició /versenymü és szonáta/ jelent meg a kiadóknál Vivaldi életében, a többikéziratokban maradt és szinte csak a legutóbbi időkben, szórványosan kezd feltámadni..."

Vivaldinak, különösen hegedüversenyeinek a kortársakra gyakorolt hatása szinte felmérhetetlen. Bachnak valamennyi koncertformáju müvét /a hangszeres müvek között ezek állnak talán első helyen/ szinte el sem képzelhetjük fiatalkorának komoly Vivaldi-studiuma nélkül és igy vagyunk vele legtöbb más kortárs esetében is,- talán a franciákat kivéve, akik mindig idegenkedtek az olasz hangszeres muzsikától.

Vivaldi olasz concerto-komponista kortársai közül különösen szükebb honfitársát, a velencei államtanács tagját, Benedetto Marcello-t /Marcsello,-1686-1739/ kell kiemelnünk, "aki talán elsőnek egyesiti magában ilyen magas fokon a muzsikus képességeit az iróéval. Tehetsége éppen Vivaldi nagy éveiben, 1710-20 körül bontakozik ki a legteljesebben, akkor készül sulyosveretü oboaversenye /azt Bach dolgozta át zongorára/, pompás zsoltársorozata, gordonkaszonátái, nehány opera, melyeknek maga irja a szövegét is,--akkoriban ez ritka szenzáció, végre dühös és mégis fölényes szatirája az operahóbort ellen, a "Divatos Szinház, avagy hogyan lehet legbiztosabban és legkönnyebben olasz dalmüveket szerezni és előadni" - olasz eredetiben: Teatro alla Moda a cime.

Az olasz koncert-kompozició általában a hegedüverseny tipusát állitja előtérbe. Zongorára a németek vitték át az uj formát. Ebben Seb. Bach-é az elsőség. A zongorát mint szólóhangszert foglalkoztató eredeti koncertjei között kettő a concerto grosso /csoportos koncert/ tipusához tartozik, igy pl. az V.Brandenburgi verseny. Az ugyancsak eredeti kompozicióju u.n.Olasz koncert egyetlen kétmanuálos cembalora redukálja a tutti és szóló ellentétét. Bach egyéb, zongorát foglalkoztató koncertmüveinél minden valószinüség szerint átiratokkal van

dolgunk. Az átiratok kérdése máig nem maradéktalanul megoldott vitás kérdése a zenetörténeti kutatásnak.

A Vivaldi-féle formatipust használja Bach két, eredeti kompozíciónak számító hegedüversenyében /E-dur, a-moll/ és a d-moll kettősversenyben. A formaképzésben néhol tovább is megy Vivaldinál. Így pl. az a-moll hegedüverseny első tételében a főtéma visszatérése szabályos repriz-elakot mutat. Ezzel a vonással erősen közeledik a koncertnek későbbi, szonátaformáju tipusához s mintegy előre kijelöli a fejlődés utját fia, Phil.Em. Bach nagyjelentőségü zongoraversenyei számára.

A zenekari nyitány tipusai.

A szinpadi előadásokat kb. a 17.század közepéig közönséges trombitatussokkal szokták bevezetni. Még a római és velencei operák előjátékai /Monteverdi, Cavalli, Landi,stb./ rendszerint nem önálló formák, hanem egyszerüen a legismertebb akkori zenekari formát alkalmazzák erre a célra, rendesen rövidebb fajta canzonát illesztenek a darab elé.

ZENEAKADÉMIA
1672 MÚZEUM

A legrégibb szabályos nyitányforma megteremtője Lully. Az ő francia operái elébe irt u.n. Ouverture-jei rendesen háromtételesek,ezzel a sorrend: 1.Lentement, páros ütemben, pontozott ritmusokkal,- 2.Vite /Allegro/, fugato szerkesztésben 3/4 vagy 6/4 ütemben,- 3.Lentement, az első részhez hasonló szerkezettel, de rövidebb kidolgozásban /pl. Ant.101.sz./. - A német komponisták ugyanezt a tipust a zenekari szvit --vagy másnéven partita-- bevezető tétele gyanánt használják s róla gyakran az egész szvitet ouverture-nek mondják /Telemann,Bach/. Az ouverture-nek ezt a formáját néha a zongoraszvitben is átveszik, igy pl. Georg Böhm, Bach lüneburgi mestere, Telemann és maga Bach is.

Az olasz operanyitány, az u.n. Sinfonia tipusát általában Alessandro Scarlatti nevéhez füzi a zenetörténet. Ez szintén a sonata da chiesa tipusából veszi kiindulását, még A. Scarlatti korai operáiban is rendszerint négytételes nyitányokat találunk. Adataink szerint az Olimpiade c.kantátában /1697/ alkalmazza Scarlatti először a később rendszeresitett, háromtételes formát, amelyből elmarad a sonata bevezető,lassu tétele,ugyhogy az uj sinfonia-forma tételrendje ez lesz:

1.Allegro /homofon/,- 2.Adagio vagy Andante /homofon/,- 3.Allegro /homofon/. A lassu tétel és a finale megformálása nem volt probléma, a lassu rész már a szonátában rendszerint --de nem mindig--páratlan ütemü s a párhuzamos mollhangnemben /vagy más közelrokon hangnemben/ áll, a finale pedig sokszor gyors táncritmusokra emlékeztet /Gavotte, Menuette, Gigue/.

Az első, gyors tétel formáját azonban ujonnan kellett kialakitani, mert hiszen a szvit táncformáin kivül nem állt rendelkezésre más homofon allegrotipus. Scarlatti itt átveszi a sonata da chiesa allegrofugatojának modulatorikus rendjét /tonika-domináns-párhuzamos hangnem-tonika/, de homofonra módositva, mindegyik szakaszban ugyanazzal a témaanyaggal. Igy ez már háromrészes, modulatorikus szerkezetü, homofon forma, amelynek középrésze a rokon hangnemekbe modulál. Ezzel elértük a zenekari szonátaforma --a későbbi hangversenyszimfónia-- kiindulását, alapformáját.

A fugaformák fejlődése. A temperált skála.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

A fugaformák története már a 17.sz. elején a tematikában egységesitett tipus felé halad. Frescobaldi és Sweelinck korának variációs ricercare-ja /ld.az első rész jegyzetét/ közvetitő megoldást jelentett a 16.századi soktémáju reicercare és Bach korának fejlettebb, egytémáju moduláló tipusa között. A 17.sz. második felében a fugás formák fejlődése mind határozottabban koncentrálódik az orgona-és cembalofuga tipusára. A 17.sz. végén következik be az a döntő hangszertechnikai, hangolástechnikai reform, amely aztán lehetővé teszi Bachnak és kortársainak az egytémáju, moduláló fuga végleges kialakitását. Andreas Werkmeister: Musikalische Temperatur c. elméleti munkájában /1691/ először számitja ki és ajánlja az egyenlőfoku, "egyenletes lebegésü" temperálást, természetesen elsősorban a rögzitett intonációju billentyüs hangszerek /zongora,orgona/ számára. A régi, u.n. "tiszta" hangolás matematikailag tiszta hangközök, elsősorban kvintek egybefüzéséből állt és különböző nagyságu egész- és félhanglépéseket eredményezett, ami a hangolásnál, ill.játéknál lehetetlenné tette a csak kissé távolabbi hangnemekbe való moduválást. Werkmeister egyenlőfoku temperálása,

amely azóta általánossá lett, 12 egyenlő félhangra osztja az oktávot és ezzel korlátlanul felszabaditja a moduláció lehetőségeit. Mindeho- előtt az egytémáju fuga volt az, amely ebből óriási gazdagodást meritett.

Bach volt az első nagy komponista, aki Werkmeister ujitásából levonta a konzekvenciákat és megteremtette a modern értelemben vett klasszikus egytémáju moduláló fuga tipusát. Munkájának eredményét nagy sorozat zongoramüben fektette le, amelynek jellemző eredeti cime:"Das Wohltemperierte Klavier, oder Praeludia und Fugen durch alle Töne und Semitonia" /első részét 1922-ben, második sorozatát 1744-ben fejezte be/. Ez a mü Bach zongorafugáinak legnagyobbszabásu, klasszikus értékü gyüjteménye, jellegzetes, hangnemek szerinti csoportositásban: C-dur, c-moll, Cisz-dur,stb. Az alapgondolatot tehát --mt a gyüjtemény cime is mutatja-- Werkmeistertől vette át az egyes darabok /összesen 48 preludium és 48 fuga van a gyüjtemény két kötetében/ tematikája és kidolgozása természetesen Bach eredeti leleménye.

Johann Sebastian Bach.

ZENEAKADÉMIA

Johann Sebastian Bach /1685-1750/ őrégi középnémet, szász-thüringiai zenészcsalád sarja, amely emberöltők óta orgonisták és városi zenészek sorozatát adta a régi német zeneéletnek. A thüringiai Eisenachban született, atyját korán elvesztette és orgonista bátyjánál /Pachelbel tanitványánál/ nevelkedett Ohrdrufban. 1700-ban a lüneburgi gimnázium növendéke és Georg Böhm ottani neves komponista munkáiból tanul. 1703-ban aránylag jólfizetett orgonista állást vállal Arnstadt kisvárosban, itt kezdi leirni orgonamüveinek sorozatát. 1705-ben négyheti szabadságot kér, hogy Lübeckben a nagyhirü Buxtehude zenéjét /kantátáit/ és orgonajátékát meghallgassa. Olyan mély benyomást kap Buxtehudetől, hogy a négy hétből negyedévi távollét lesz. Emiatt megromlik viszonya fellebbvalóival. Ezért uj állás után néz, 1707-ben Mühlhausenben vállalja el az orgonista s a templomi zene vezetőjének az állását. Itt irja első pontosan keltezhető, ránkmaradt kantátáját, a Tanácsválasztási kantátát. Itt sincs sokáig maradása,- a művészetileg puritán nézetü pietista mozgalom megerősödése nem kedvez a templomi zenének. 1708-ban Weimarba költözik, ahol az uralkodó herceg udvari orgonostája és kamara-

zenésze, 1714-től kezdve hangversenymestere. Ez a weimari időszak /1708-1717/ Bach életének első nagy produktiv időszaka: tömérdek orgonamü, sok kantáta, kamarazene és concerto mutatja tehetségének izmosodását és akkori érdeklődésének irányát. Ugylátszik, itt nyilik először alkalma nagyobb számban kortárs-olasz müveket megismernie /Vivaldi,Corelli,Albinoni/. Valószinüleg ebből az időszakból valók első Vivaldi-tanulmányai és átiratai. Ezt az állást 1717-ben a kötheni udvari zenekar vezetésével cseréli fel. Az udvar református lévén, egyházi zenére /kantátára,és orgonamuzsikára/ itt nem nyilik alkalma. Annál gazdagabb ettől a fiatalos erőtől és alkotókedvtől duzzadó korszaknak a hangszeres termése: koncertek /pl. a 6 Brandenburgi versenymü 1721-ből való/, zenekari partiták, hegedümüvek szólóra és cembaloval, zongoramüvek /szvitek,- ugyanitt keletkezett a Wohltemperiertes Klavier sorozatának első kötete is, 1722-ben/.

Első felesége 1720-ban hal meg, 1721-ben köti második házasságát hüséges élettársával: Anna Magdalenával. A zeneértő herceget utazásaira is elkiséri: Karlsbadba, Lipcsébe, Halleba, Hamburgba is eljut. Közben 1722-ben a szomszédos Lipcsében meghal Johann Kuhnau, a Tamás - templom kántora s Bach megpályázza az állást. Köthenben az uj hercegné teljesen amuzikális és nem jó szemmel nézi müködését. Bach fiai már nagyra nőttek s egyetemi városban szeretné őket továbbtanittatni. A lipcsei tanács először a divatosabb stilusban komponáló Telemannt, vagy Graupnert szeretné kántornak megnyerni s csak amikor ezek nem vállalják a tekintélyes, de meglehetősen szerény jövedelmü állást, akkor esik Bachra a választás. 1723 májusában elfoglalja állását s ettől kezdve haláláig becsülettel betölti. Állásában később nem sok öröme telt: a tömérdek civakodás, bosszuság a városi tanáccsal, kartársaival, sokszor megkeseritették életét. Lipcsei állása elsősorban tömérdek vokális egyházi zene /kantináták, motetták, passiók/ komponálását kivánta meg tőle s ő ennek a várakozásnak becsülettel meg is felelt, bár a hallgatóság s a felettes egyházi hatóság nem egyszer panaszkodik templomi muzsikájának tulzsufolt szerkesztése, komplikáltsága miatt.

A templomi kantáta müfaja jóformán végigkiséri Bachot egész komponista pályáján, az egy Köthen kivételével, ahol ilyenek előadására nem volt semmi alkalma. A tanitványairól ránkmaradt adatok szerint 5 teljes évfolyam kantátát komponált volna az egyházi év minden vasár-és ünnep-

ZENEAKADÉMIA

napjára /az évfolyamonként kb. 55 darabot jelent/. Sok bizonyosan elveszett; ránk kb. 190 teljes templomi kantáta /és emellett kb.20 világi alkalmi kantáta/ maradt /némely darab hitelességéhez szó fér/. A maga idejében nyomtatásban szinte semmi sem jelent meg belőlük; rendesen Bachnak vagy tanitványainak a kézirata tartotta fenn emléküket. Bach kantáta-tipusa a régi német Geistliches Konzert /Schein,Schütz/ műfajának továbbfejlesztését és betetőzését jelenti, ami már az elnevezésben is kifejezésre jut; maga Bach templomi kantátáit legtöbbször Concerto vagy Motetto cimmel látja el. Ebből a régebbi kantáta-tipusból veszi át Bach az operaszerü /recitativikus és ariózus/ formáknak kórustételekkel való keverését. Bachnak alig van olyan templomi kantátája, amelyben a kórus /legalább egy-egy négyszólamu korál formájában/ ne szerepelne. Ezzel tudatosan elhatárolja templomi művészetét a 17.századvégi olasz kantáta tipusától, amely elenyészően kevés kivétellel a kórus teljes kikapcsolásával készült szólókantáta. Magukat a szólóének formáit természetesen az olaszoktól veszi át Bach is,- igy pl. a nála is uralkodó háromrészes da capo ária tipusát, vagy a recitativo accompagnato /zenekari kisérettel recitativo/ igen magasan fejlett formáit.

Az a vonás, amely Bach egyházi zenéjét a meglőző német generáció hasonló célu, szorgalmas kátor-kompoziciói közül --Bach munkájának emberi és művészi magasabbrendüségétől eltekintve-- olyan világosan kiemeli, elsősorban a protestáns korál dallamainak következetes előtérbe állitása. Az 1700 körüli évtizedek a német protestantizmus történetében a pietizmusnak nevezett vallási mozgalom korszakát jelzik; e mozgalom felfogására jellemző a bibliai szövegeknek és a régi, 16-17.századi koráldallamoknak /tehát a tulajdonképeni liturgikus elemeknek/ erős háttérbeszoritása, akkoriban divatos érzelmes vallásos költemények és dallamok mögött. Bachnál magánál is találunk ilyeneket,- nézzük csak meg pl. a János-passió izléstelen ária-szövegeit. Bach, aki a kötött kantátaszövegekben /legnagyobbrészük Picander-Henrici nevü alkalmi költő munkája/ maga is kénytelen elfogadni a pietizmus érzelmes versezeteit, ezzel a vizenyős, szentimentális irányzattal szemben legalább zenéjével nyomatékosan visszatér a régi, 16.századi luteránus korál erőteljes világához. Bach legtöbb vokális munkája /kantáták,passiók/ el sem képzelhető a minduntalan beleszőtt,régi koráldallamok nélkül.

Bach vokális stilusának --különösen a szólóénekekben,áriákban-- jellemző vonása a dallamvonal szembetünő töredezettsége, nyugtalansága, zegzugos, "barokk", cikornyás dallamvezetése. Különösen szembetünő lesz ez a sajátság, ha összehasonlitjuk Händel egykoru dallamainak nagyvonalu, széles belcanto tipusával. Az ellentét magyarázata az előadó apparátus különbségében van. Bachnak vokális müvei, kantátái, passiói előadásához legtöbb esetben csak gimnazisták, énekesfiuk /a Tamás-iskola alumnusai, ösztöndijas növendékei/ álltak rendelkezésére. Ezektől a komponista nyilván nem várhatott érett, az énekelt szöveg gondolati, érzelmi tartalmának megfelelően árnyalt, kifejező énekmüvészetet; legtöbbször csak éppen elénekelték a megfelelő áriát vagy recitativot, jól-rosszul, ahogy éppen tudták. Bach ezért indittatva érezte magát arra, hogy mindazt, amit dallamaiban ki akart fejezni,- még azt is, amit más esetben a komponista rábizott az előadóénekes zenei érzésére, előadómüvészetére, - mindazt kótafejekben rögzitse. Ezért lett Bach vokálstilusa /különösen a szólóénekekben/ annyira körülményes, nyugtalan, szélsőséges és ezért is nem lehet és nem szabad Bach müveit tulságosan árnyalva, érzelmesen előadni.

Händelnél egészen más a helyzet. Händelnek Itáliában és London - ban elsőrangu olasz, vagy legalábbis olasz iskoláju énekmüvészek álltak rendelkezésére. Ő nyugodtan irhatja a legtisztább, legegyszerübb belcanto dallamstilust, mert ugyis tudja, hogy az előadó az érett müvész szabadságával, kifejezőkészségével fogja dallamait reprodukálni, előadni. Innen ered a két kortárs vokálstilusának szembeszökő különbsége. /Valamennyire hasonló vonást fedezhetünk fel különben a hangszeres zene kifejező ékesitéseinek, ornamenseinek kérdésében is: az olaszok --s velük Händel-- általában az előadóra bizzák a cifrázások alkalmazását, mig Bach, mint általában a németek, sokhelyütt hangról-hangra pontosan kiirja a cifrázatok hangjait. Ezért lett Bach munkáinak kótaképe olyan komplikált, nehezen áttekinthető./

Általában azt mondhatjuk, hogy Bach jobban, konokabban elmélyed a megkomponált szöveg legapróbb részleteibe is, miht pl. Händel vagy a kortárs olaszok. Törekvése arra irányul, hogy a szöveg minden szimbolikus, képszerü, zeneileg ábrázolható fordulatát plasztikus zenei témákkal, szinte vizuális képszerüséggel érzékeltesse. Szöveggel

kapcsolatban álló müveiben /tehát a vokális müvekben/ ugyszólván nincs egyetlen téma, egyetlen fordulat, egyetlen moduláció, ami nem valami tartalmi mozzanat vagy kép zenei szimbolizálását szolgálná.

Kórustételeiben abszolut csucspontra vezeti a kórusos polifoniát, de a kontrapunktot is már mindig akkordikus, tonális alapra helyezi. A müvészi, figurális vokálstilust erősen az orgonaszerü polifonia mintájára formálja /hiszen az orgona volt kedvenc hangszere/, néha már észrevehetően az énekszerüség, az énekelhetőség rovására /ami jellegzetesen német vonás: később pl. Beethovennél tünik szembe hasonló/. Természetes, hogy a 17-18.századi barokkzenének mindazok az elemei, amelyek a zene dramatikus, tartalmi elmélyitésére alkalmasak voltak, Bachnál is feltünnek: igy mindenekelőtt a zenei koncertálás /a szólamok és szólamcsoportok versengésének az elve/, az éles, kifejező ellentétek keresése és alkalmazása. Arra is gondolhatunk, hogy a vokális és instrumentális müvekben egyaránt alkalmaott polifoniának az a szinte mértéktelen fellángolása, ami Bach müvészetét általában jellemzi és ami egyáltalán nem folyik természetesen az 1730-40 körüli zenei korstilusból, hanem inkább ellentétben áll vele és talán a 18.század elejére mértéktelenül kiélesedett társadalmi ellentéteknek, a kor osztályharcának kifejezője.

A kantáta formájából nőttek ki Bach nagy vokális müvei, a passiók, a h-moll mise és a karácsonyi oratórium,- az utóbbi pl. adatszerüen bebizonyithatóan is 6 kantátának az összeállitása /kantátarészletek kerültek be a h-moll mise tételeibe is/. A nekrologus szerint Bach öt passiót komponált volna, ezekből azonban csak kettő hiteles, két teljes mü maradt ránk: a János passió /1723/ és a Máté passió /1729, - ujabban két évvel későbbi keltezését vitatják/. A saját kézirásos másolatában fennmaradt s ezért régebben neki tulajdonitott Lukács passió nem tőle való, egy Márkus passió és egy további passió zenéje szinte nyom nélkül elveszett. A fennmaradt két passió azonban emberi és zenei szempontból egyaránt rendkivüli értéke a zeneirodalomnak. A kettő közül a János passió a drámaibb, koncentráltabb, a Máté passió a liraibb, kiegyenlitettebb, technikailag tökéletesebb mü. A Máté-passió volt az a Bach-mü, amelynek felujitásával Berlinben, 1829-ben Mendelssohn --kb. százéves elfeledés után-- Bach zenéjét megint bevezette a zenei világba.

ZENEAKADÉMIA

A passiókompozicióknak ez a bachi tipusa nem teljesen uj a protestáns templomi zenében. Bach mindenekelőtt abban tér el igen jellemzően az őt közvetlenül megelőző generáció /a hamburgi komponisták: Keiser, Telemann, Händel/ tipusától, hogy a beillesztett költött szövegrészek ellenére csorbitatlanul, átköltés nélkül hozza az eredeti bibliai szöveget és hogy ujra nyomatékosan szóhoz juttatja a hivek közösségét, a nép hangját szimbolizáló korált. A régi evangelikus koráldallamok a maguk keletkezési idejében, a 16.században --éppen hittérjesztő,propagandisztikus célzatuk miatt-- valóban népi jellegü, forradalmi hangulatu tömegéneknek számitottak és ebből a forradalmi hangból, tulajdonságból kifolyólag Bach munkái középpontjába állitja, voltaképpen a reformáció korának harcos, forradalmi, népmozgalmi szellemét idézi fel /gondoljunk csak Münzer Tamás parasztforradalmára/.

A passióban szereplő alakok szigoruan ragaszkodnak az eredeti biblikus szöveghez, a megzenésités módja az ariózus recitativo accompagnato kötetlenségéből, formai szabadságából adódó lehetőségeket tárja fel. Hogy Bach mennyire dramatikus szellemben fogta fel a passió cselekményét, mutatja a turbák /tömegjelenetek/ kezelése, ahol mindig a legszigorubb drámai realizmust és tömörséget tartja szem előtt.

Ugynncsak a kantáta formájából nőtt ki a monumentális méretü h-moll mise /tipusa szerint is kantátamisének mondják/, amelynek számára a Bach-korabeli protestáns liturgiában sehol sem akadhatott hely. Máig sem tudjuk pontosan, milyen céllal és milyen alkalomra készitette Bach ezt a müvet; óriási arányaival, méreteivel ez a hatalmas mü határozottan kilép az egyházi zene /mindenfajta egyházi zene/ kereteiből,- előadása ugyszólván csak hangversenyteremben lehetséges.

Bach zenekari müvei nagyrészt kötheni karmesterségének idejében /1717-23/ készültek, bár még később, Lipcsében is volt alkalma zenekari müveket előadni, a Telemann-alapitotta egyetemi Collegium Musicum zenekarával. Terjedelem, apparátus és fontosság tekintetében első helyen áll az 1721-ben készült u.n. hat Brandenburgi koncert /a Brandenburgi őrgrófnak szóló ajánlásról hivják igy./ Tipus szerint az olasz concerto grosso --a csoportos koncert-- müfajához tartoznak, a szólóhangszerek szerepe azonban bizonyos mértékig háttérbe szorult a példátlanul nagyvonalu szimfonikus zenekari muzsika mögött. Kétségtelen,hogy

Bach korának ezek a legjelentősebb szimfonikus művei; előadásuk még ma is minden ambiciózus zenekar teljesitőképességének próbaköve. A koncertálás elve Bachnál már nem öncél, mint a tipust megteremtő régi olaszoknál, hanem inkább csak a zenekari motivikus munka kiinduló - pontja. Formai tekintetben Vivaldi háromtételes koncert-tipusát veszi át, csak egy esetben /az 1.sz.versenyben/ egésziti ki zenekari szvit elemeivel, pompás ritmusu tánctételekkel /Menuetto, Polacca/. Uttörő jelentőségü volt a későbbi fejlődés tekintetében az 5.sz.versenyben a zongora /cembalo/ koncertáló felhasználása.

Ouverture néven 4 zenekari szvit /partita/ maradt ránk Bach tollából. Ezekről fontebb már szóltunk; nyilvánvaló, hogy a régi német Stadtpfeifer-együttes hagyományait folytatja velük, erősen francia irányba hajlitva a müfaj fejlődését.

A Bach neve alatt fennmaradt zenekar-kiséretes zongoraversenyek legnagyobbrészt saját vagy idegen kompoziciók átiratai. Igy pl. a híres és sokat játszott d-moll zongora /cembalo/-verseny bizonyosan Bach egy elveszett hegedükoncertjének az átdolgozása. - Nagyjelentőségü hegedüversenyei közül 3 kompozició maradt ránk eredeti alakjában: két szólóverseny /a-moll, E-dur/ és a két hegedüre és zenekarra irt d-moll kettősverseny /a kor elnevezése szerint ez tulajdonképpen már concerto grosso-nak számit/. A koncertforma kapcsán /ld.előző jegyzet/ már emlitettük az u.n. Olasz koncertet, amelyben Bach ugy viszi át az olasz hegedü-szólókoncert formáját cembalora, hogy egyetlen zongoraszólamban egyesiti a zenekar és a szólóhangszer szólamát.

Bach kamaramüvei között a szólóhegedüre, szólógordonkára, hegedüre és cembalora, gordonkára és cembalora, fuvolára és cembalora,stb. /általában hatos vagy hármas sorozatokban/ irt szonáták és partiták a legjelentősebbek. A szonáták rendesen négytételesek /lassu-gyors-lassu-gyors tételrenddel,- a gyors tételek fugato szerkezetüek/, a partiták pedig a korabeli szvit stilizált tánctételeit alkalmazák. A hegedü-cembaloszonátákban a cembaloszólamot nem bizza teljesen a játékos rögtönzésére, mint az olasz szonátakomponisták szokták, hanem pontosan kiirja bennük a cembalojátékos jobbkezének szánt obligát szólamot is, ugyhogy voltaképpen leplezett trioszonátával állunk szemben, amelynek második obligát szólamát --második hegedü helyett-- a cembalista jobbkezével adatja elő.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

A szólóhegedüre irt szonáták és partiták esetében emlitenünk kell, hogy Németországban a hegedütechnika fejlődése a 17.században kissé más irányt vett, mint az olaszoknál. Mig az olaszok inkább a kontábilis /Corelli/ vagy a virtuózan koncertáló /Vivaldi/ technikát tartották szem előtt, addig a régi német hegedütechnika /fő képviselői H.F.Biber, J.J.Walther és N.A.Strungk voltak/ még a hegedün is polifon, többszólamu, kettős-hármasfogásos játékra törekedett. Ennek az iránynak betetőzése és csucspontja Seb.Bach hires 6 szólóhegedümüve /3 közülük igazi szonáta, 3 pedig partita, vagyis szvit/; e darabok szövevényes polifoniája szinte emberfeletti feladatok elé állitja az előadót. Magyarázatul megjegyzendő, hogy egyik kutató szerint Bach idejében a német hegedüsök laza feszitésü, ivformán hajlitott vonóval játszottak volna, ugyhogy az akkordokat a ma szükséges örökös arpeggiok nélkül tudták megszólaltatni. Ez a technika különösen a régi viola da gamba-játék tradiciójában divatozott.

Zongoramüvei között a preludium és fuga összeállitásából létrejött kettős müvek vannak többségben. Ezeknek legnagyobb, valósággal monumentális gyüjteménye a Wohltemperiertes Klavier két kötete /I.rész 1722, II.rész 1744/, összesen 48 preludiummal és fugával. Kiemelkedő formatörténeti jelentőségéről már fentebb, a fugaformákkal kapcsolatban megemlékeztünk. - Ugyancsak fellettébb jelentősek szvit-tipusu zongoramüvei. Ezeknek három, 6-6 darabból álló sorozatát ismerjük: francia szvitek, angol szvitek és partiták /vagy német szvitek/. Müfaj tekintetében mindhárom sorozat franciás szellemü stilizált tánctételek füzére, de a későbbi keletü, nagyobbméretü és nagyobb technikai igényü sorozatokban /ilyenek az angol szvitek és a partiták/ mindig egy-egy nem-tánczerü bevezetődarabot illeszt a táncfüzér elébe /concerto, sinfonia vagy preludium formában/. A lipcsei korszak zongoramü-terméséből különösen kiemelkedő még az u.n. Goldberg-variációk hatalmas sorozata, melyekben hallatlanul kontrapunktikus müvészettel variálja az alapulvett egyszerü áriatémát, ill. annak basszus-motivumát. Ugyancsak a kontrapunktikus variáció elve kapcsolja nagy egységbe Bach utolsó éveinek két nagy polifon erőpróbáját: a Das Musikalische Opfer /1747/ és a halála miatt félbenmaradt Die Kunst der Fuge

/1750/ cimü nagy ciklikus müveket, melyekben óriási gondolati koncentrációval mégegyszer, utoljára bemutatja példátlan kontrapunktikus tudásának minden mesterfogását. Ezek már nem is igazi zongoramüvek /bár van sok tételük, amely zongorán vagy orgonán eljátszható/, hanem valami absztrakt hangzó-együttesre elképzelt óriási zenei épitmények.

Orgonamüvei vezetnek el minket hangszeres muzsikájának legsajátabb, egyéniségének leginkább megfelelő területére, hiszen még a más hangszerre szerzett, sőt a vokális müvek szerkesztésében, hangvételében is számtalan esetben orgonaszerü fordulatokra ismerünk. Nyilván ez volt az a terület, ahol a leginkább otthonosan érezte magát. Orgonajátékának páratlan voltát valamennyi kortársa elismerte. Adataink szerint különösen a kontrapunktikus improvizált fantáziában nem volt párja. Irásban ránkmaradt orgonakompoziciói között szám szerint a korálelőjátékok /korálfantáziák/ állanak előtérben; ezek a protestáns szertartás használatára szánt müvek még egyszer, utoljára, végső tökéletességben mutatják meg a nagymultu kontrapunktikus cantus firmus kompozició minden lehetőségét. Csodálatos, hogy a tételek sokszor szigoru kontrapunktikus szerkezete ellenére milyen tökéletesen képes éreztetni a koráldallam szövegi-tartalmi vonatkozásait is; a korálkompoziciónak nincsen egyetlen motivuma, üteme, amely a korálszövegben valamiképpen indokolást ne találna.

Szabad orgonakompoziciói általában a Toccata, Fantasia, Preludium és Fuga tipusait képviselik s általában a preludium és fuga elemeinek a kombinálásából jöttek létre. A hangszeres-és orgonafuga területén szinte versenytárs nélkül áll. Az európai zenetörténetben nem volt még egy komponista, aki a kontrapunktikus szerkesztés tökéletes ismeretét ily mértékben párositani tudta a zenei kifejezés és jellemzés páratlan élességével, plasztikus erőteljességével. A Wohltemperiertes Klavier mellett orgonafugái képviselik fölényes fugamüvészetének csucspontjait.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Georg Friedrich Händel.

Bach kortársai közül Händel /1685-1759/ emelkedik ki másik nagy óriásként. A szászországi Halle-ban született. Atyja jogásznak szánta s egyideig egyetemi tanulmányokat is folytatott. 1703-ban végleg a zenei pályát választja és 1703-6-ig a hamburgi német opera számára komponál. Az 1706-9 éveket Olaszországban tölti, alaposan megismerkedik az olasz opera /Alessandro Scarlatti/, oratórium /Carissimi/ és a kamarazene /Corelli/ termésével,- Velence, Firenze, Róma számára több olasz operát komponál. Nyughatatlan szelleme innen is tovább hajtja. 1712-ben az akkoriban legmodernebb életet élő, rohamos tempoban iparosodó és fejlődő Angliában, Londonban telepszik meg s haláláig ott is marad. Körülbelül két évtizeden át az ottani olasz operatársulat számára komponál; legfontosabb enemü munkái: Rinaldo,1711,- Giulio Cesare /Dzsulio Csézare/ 1724,- Rodelinda, 1725. a nápolyi olasz opera tipusához tartoznak /v.ö.Ant.113.sz./. Az olasz vetélytársak intrikái és különösen az 1728-ban előadott a gol koldusopera /Beggars opera/ példátlan közönségsikere kétszer is csődbe juttatja operavállalkozását. A viszonyok józan mérlegelése erre Händelt a bibliai angol szövegekre épült tömegoratórium-kompozició felé irányitja, amelynek müfaját 1732-től /Esther/ kezdve remekmüvek sorozatával gazdagitja /Saul, Izrael Egyptomban , Belsazar,stb./. Komponista müvészetében az 1740-es évek jelentik a csucspontot: ekkor keletkezik a Messiás, Sámson, Judás Makkabeus,- valamint Sándor ünnepe, Semele, Herakles, Alkestis.- Hangszeres müvei közül a legjelentősebbek: 12 nagy Concerto Grosso vonószenekarra,1739-ből, 20 orgonaverseny, zenekari partiták /ide tartoznak a híres Viziünnepzene és a Tüzijátékzene/,továbbá egy sorozat , a zseniális rögtönzés jellegét mutató cembalomü /leginkább szvitek/ és kamarazenemü /szonáták,triok,stb. /v.ö.Ant.128.sz./.

Kétségtelen, hogy Händel munkásságának középpontjában az oratorium-kompozició áll. Mig fiatalkori müvei általában még a nápolyi szólóoratorium tipusát mutatják, Carissimi müveinek tanulmányozása és /1712 óta/ a magasan fejlett angol kóruskulturával való megismerkedése a nagyszabásu kórus-oratórium tipusának a kialakitására vezette. Händel nagy angol oratoriumainak sorát az Esther c. munka nyitotta meg 1732-

ben,- a következő években keletkeznek Debora, Athalia,stb. Ettől kezdve majdnem évente egy-egy uj oratóriummal lépett az angol nyilvánosság elé.

Uj oratórium-tipusa kialakitásában az egyházi és világi zenének valami ujfajta, monumentális szintézise lebegett szeme előtt. Az elődök tiszta operastilusa nem elégitette ki. Zenei elképzelése számára olyan müfajt kellett kitalálnia, amelyben drámai karakter-alakitásának méltó keretet találhatott. Mindezt a kórusoratórium formájában találta meg a legjobban.

A Händel-oratóriumok bibliai témái ne tévesszenek meg afelől,hogy itt egyáltalán nem templomi, egyházi zenéről van szó /ahová ezek a müvek nem is valók/, hanem hangversenyterembe való nagyméretü drámákról: a vallásos témáju opera, a zenés dráma egy érdekes változatáról. Hogy Händel valóban az operából /nem pedig a templomi kantátából/ indult ki, több vonás tanusitja,- igy pl. oratóriumait háromrészesre tervezi /akár a háromfelvonásos nápolyi operákat/, az oratóriumok szokványos két része helyett. Továbbá, első ilynemü müvét, az Esthert, Londonban először szcenikusan, díszletekkel, színpadi játék kiséretében adatta elő és csak a londoni egyházi hatóságok tilalmára tért át a következőkben a tisztán hangversenyszerü előadásra. Legtöbb oratóriumából hiányzik a referáló-elbeszélő testo szerepe, ugyhogy akár szinpadon is elő lehetne adni legtöbbjüket.

Legtöbb oratóriumának témáját a bibliából meriti,- bennük nem egyéni tragédiákat, hanem egy egész népnek, a bibliai Izrael népének dramatizált történetét tárja elénk. Éppen ezért a kórus kerül müveinek középpontjába, legtipikusabban és legszebben a Judás Makkabeus és az Izrael Egyptomban c. müveiben. Óriási hatásukat az is nagyarázza,hogy az akkori angol közönség saját birodalma sorsának tükrözését látta bele Izrael történetébe.

Szólóénekei /v.ö.Ant.135.sz./, nevezetesen az áriák, a nápolyi iskola legjobb eredményeit használják fel; az áriatémák pregnánsak, plasztikusan kifejezőek és melodikus vezetésben, dallamosságban,a zenekari kiséret koncertáló fényében legkevésbbé sem maradnak el a legjobb olasz minták /pl. A. Scarlatti/ mögött.

A zenei formák felépitése --a szólóénekekben és a kórustételekben egyaránt-- mindenütt abszolut egyszerü és világos,- polifoniája Bachénál hasonlithatatlanul egyszerübb és könnyebben érthető,követhető. Éppen ezért is tudtak Händel oratóriumai a laikus nagyközönség szimpátiájába sokkal inkább beférkőzni, mint Bach komplikáltabb, nehezebben érthető, szövevényesebb müvei. Händel irja az 1700-as évek Európájában az első monumentális hatásu tömegzenét, az épp akkor világvárossá fejlődött London polgári tömegei számára.

Az átmenet és a klasszicizmus zenéje Beethovenig.

Az olasz opera a 18.században.- Bach halála idején már egész Európában csirázik az uj stilus, mely az övét a fiatal nemzedék számára feledésbe boritotta. Legnagyobbhatásu elinditója és terjesztője ennek az uj stilusnak az olasz operazene volt. Olaszországban az operazene e korban két müfajra oszlik: a komoly operával szembekerül a vigopera /opera seria,- opera buffa/. Ennek a müfajnak már a 17.században megvoltak az előzményei /Abbatini, Marazzoli, Melani, Sacrati/, 1700 táján A. Scarlatti is megpróbálkozik vele. Legfőbb megformálója azonban Giambattista Pergolesi /Dzsambattiszta Pergolezi,- 1710-1736/. Nagyjelentőségü vigoperája, "La serva padrona" /Urhatnám szolgáló,1733/ még betét-operának készült egy-egy nagyopera felvonásközeibe; igazi diadalutjára akkor indult el, mikor 1752-ben viharos disputák középpontjába került Párisban. Két énekes- és egy néma-szereplőre készült, vonószenekari kisérettel,- tárgya egy kisigényü házi burleszk, -mégis tőle számithatjuk az uj müfaj, az olasz vigopera megszületését. Szemlélete alapjában realisztikus,- az élet való alakjait, fonák helyzeteit, mélységes humorát ragadja meg; dallamvilága könnyed, édesen és derüsen melodikus, a nép és az utca hangjából táplálkozó,-formavilága mintát ad a későbbi dal-,ária- és szonátaszerü szinpadi képleteknek. Pergolesi további jelentős müvei a Stabat Mater, a kor olasz vallásos zenéjének e legkiemelkedőbb remeke, továbbá a trioszonáták /ld.Ant. 129.sz./ és a /legujabban felfedezett/ vonósnégyesek. Említésreméltók nagyoperái is.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Az olasz vigopera későbbi müvelői közül legkiemelkedőbbek: Nicola Piccinni /Nikola Picsinni, 1728-1800/, Giovanni Paisiello /Dzsovanni Paiziello, 1740-1816/ és Domenico Cimarosa /Doméniko Csimaróza, 1749-1801/. - Piccinni a vigoperát az érzelmes polgári vigjáték elemeivel telitette /La buona figliuola -filjuola-, A jó leányka,1760./; említésreméltó finom és nemes melodikája, egészséges szinpadi érzéke,mely azonban, amikor Gluck-kal kellett megmérkőznie /1774-78/, nem birt érvényesülni izmosabb riválisával szemben. Paisiello ugyancsak közeledett az érzelmes daljáték uj müfajához, de ugyanakkor az izes buffohumornak olyan példáit adta, melyek Mozartra sem maradtak hatás nélkül /A sevillai borbély, Szép molnárleány, A vásáros cigányok,stb./. - Pergolesi után Cimarosa a müfaj vitális elemeinek legszellemesebb összefoglalója: Titkos házasság c.müve máig sem tünt el teljesen a szinpadról.

A vigoperának e nagyszabásu kibontakozásával párhuzamosan a régiszabásu komoly opera, mely a nápolyi mesterek kezében már-már hangversenyáriák sorozatává oldódott, 1760-70 táján ugyancsak megtette a kisérletet a megujhodásra. Legjelentősebb reformátorai Jomelli és Tracetta, akik részben már Gluckot megelőzve, uj drámai tartalommal igyekeztek megtölteni az operát, a merev formákat fellazitották és szinpadi felfogásukban, témáikban az antik tragédiákhoz közeledtek. Törekvésük hazájukban mélyebb visszhang nélkül maradt.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

<u>A 18.század olasz hangszeres zenéje</u>.- A 18.sz. hangszeres komponistái Olaszországban tulnyomórészt a már kialakult concerto-formát müvelik tovább, több-kevesebb egyéni sajátossággal, néha a virtuóz kidolgozás, máskor a lirai elmélyités irányában. Ennek az iránynak legfőbb képviselői a világhirü olasz hegedüsök: Locatelli /Lokatelli/, Geminiani /Dzseminiani/, Veracini /Veracsini/, Nardini.

Mások uj utakat keresnek és uj müfajoknak lesznek elinditóivá. Ilyen Albinioni,--Vivaldi kortársa,-- aki már 1735 táján négytételes szimfóniákat ir; ilyen Tartini, a kor legnagyobbhatásu hegedüpedagógusa /1692-1770/, az ujtipusu hegedü-és gordonkaszonáta, valamint a vonósnégyes uttörője, amellett jelentős elméleti gondolkodó. Mellette Sammartini /1701-1775/, a szimfónia uj tipusának egyik legjelentősebb

kialakitója, a fiatal Haydn és Mozart egyik fontos stilisztikai példaképe. Tartini Padovában, Sammartini Milanoban vált középpontjává az egész Európából köréje gyülő tanitványi körnek.

A vonósnégyes és a zenekar e megujitóival párhuzamosan a zongoramuzsikának is nehány értékes mestere akadt a Domenico Scarlattit követő nemzedékben. A legkimagaslóbbak: Platti, aki már 1740 táján ujhangu "romantikus" szonátákat ir és Rutini. Törekvéseiket a század végén és a 19.század elején Muzio Clementi /Mucio Klementi/ foglalja össze, aminek virtuozitása, orkesztrális zongorastilusa Beethovenre is erős hatással volt. Szonátái mellett egyes máig használatban levő pedagógiai müvei említendők.

Vigopera és hangszeres irodalom Franciaországban.- A francia vigopera első kisérletei a nápolyiéval párhuzamosan jelentkeztek. Nevezetes e téren a párisi "vásártéri játékszin", melynek 1710-20 közt Lesage /Lószázs/, a neves iró volt a háziszerzője s mely zenés betétekkel megtüzdelt, sokszor politikai élü, aktuális komédiákban és paródiákban állitotta szinpadra a kor társadalmának tipusait. A társulatnak szinte szakadatlanul küzdenie kellett a hatósági üldözésekkel, rendőri tilalmakkal. Az uj müfaj, az "opéra comique" azután 1750 után, egy olasz vigoperatársulat nagy viharokat felkavaró párisi vendégszereplése nyomán kapott életre. Rousseau /Russzó/ a filozófus, aki főleg az olasz zenéért lelkesedett, 1753-ban "Falusi jós" c. zenés életképével vált uttörőjévé. Legfőbb mesterei később Philidor, Monsigny /Filidór, Monszinyi/ és később Grétry voltak /Grétry meghalt 1813-ban/. Az ő kezükben a müfaj némileg hasonlóképpen fejlődött, mint Olaszországban, de nemcsak érzelmes polgári elemekkel telitődött, hanem a polgárság uj, harcias és egyre támadóbb öntudatával is, valósággal kisérőzenéjévé vált a francia forradalomnak. Átalakult kalandos társadalmi vigjátékká, izgalmas rémhistóriává, "szabaditódarabbá", melynek középpontjában az elnyomók elleni, alig burkolt vád és tiltakozás áll. A müfaj legnevezetesebb emlékei Monsigny "Katonaszökevény"-e, Grétry "Oroszlánszivü Richárd"-ja és "Tell Vilmos"-a, - Gaveaux /Gavó/ "Leonora"-ja /a későbbi Fidelio szövegével/. Legnagyobbhatásu francia példáját Luigi Cherubini /Luidzsi Kerubini/, a Párisban megtelepedett

kiváló olasz zeneszerző alkotta meg, "Két nap vagy a vizhordó" cimü operájával, melynek európaszerte erős visszhangja támadt /1800/.

A korszak hangszeres zenéje nem érlelt meg döntő eredményeket, de a szonáta, szimfónia- és versenymü-irodalom terén egyaránt előkészitette az 1800 körüli klasszikus stilus megértését. A hegedüszonáta és a szimfónia területén Aubert, Mondonville, Gossec és Gavigniés /Ober, Mondonvill, Gosszek, Gavinyié/-, a hegedüverseny terén Viotti, Kreutzer, Baillot és Rode /Bajjo, Rod/ emlitendők.

E müvészek nagyrésze már éppugy hatása alatt áll a mannheimi iskolának, mint az a német zenészcsoport, mely e korban ugyancsak Párisban lép a nyilvánosság elé. A legjelentősebb közöttük Schober, akinek egyéni hangu zongora- és kamarazenéje Mozart fejlődésén is nyomot hagyott és F. Beck, aki 1760 táján meglepően romantikus-hangu szimfóniákkal mutatkozik be. Ezekben a müvészekben annak a korai romantikának, a "Sturm und Drang"-nak képviselőit láthatjuk, mely a század közepén Németországban megérlelte Ph.E. Bach és Stamitz müvészetét.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Német zenei mozgalmak a 18.század közepén.- A politikailag és társadalmilag széttagolt Németország egész sor párhuzamosan jelentkező zenei stilust fejleszt ki e korban; ezek egymással alig állanak kapcsolatban és csak a század végefelé egyesülnek a bécsi klasszicizmus hatalmas áramában. Jellemző Bach legkiválóbb zenészfiainak, Wilhelm Friedemannak, Philipp Emanuelnek és Johann Christiannak fejlődése. Az első jelentős igéretekkel indul, egyéni stilust kezd kiformálni, de félbenmarad és elkallódik; a második kora egyik nagyhatásu példamutatója, jellemző megtestesülése az átmenet müvészetének Bach és Mozart között; a harmadik teljesen a kor gáláns olasz zenéjének hatása alá kerül, azt ötvözi gyengéd és előkelő melodikus nyelvvé s legközvetlenebb mesterévé válik az ifju Mozartnak.

Bach Philipp Emanuel /1714-1788/ Berlinben és Hamburgban müködött. Egyik legjelentősebb kialakitója a klasszikus szonátaformának, mely azonban az ő kezében még igen sokszor rögtönzés- és vázlatszerü. Érzelmi ellentétekben gazdag, kifejező stilusa Haydnra, Mozartra és Beethovenre egyaránt hatással volt. Zongoraszonátái és egyéb zongoramüvei mellett szimfóniái, versenymüvei, vonósnégyesei és dalai számot-

tevők, ugyanigy zongorapedagógiai müve, a "Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen" /1753-62/. Müködése szinte lépésről-lépésre példázza atyja polifon stilusának áthajlását az uj, expresszsziv érzelmességbe.

Jellemző a stilustörekvések nagy eltérése körülötte. Az idősebb nemzedék tagjai közül Telemann, ez a példátlan termékenységü zeneszerző, jóformán minden irányt és müfajt végigpróbál s a legkülönbözőbb nyugati-keleti vivmányok egyesitésében keresi a német zene lehetőségeit. Hasse --Johann Christian Bach-hoz hasonlóan-- teljesen az olasz operazene heroldjává, sőt legnépszerübb képviselőjévé fejlődik; Graun, Quantz és mások inkább a franciákat követik.

Jelentősebb és eredetibb, ami délibb és délkeletibb területen megérik e korban. Itt Mannheim, majd egyre inkább Bécs emelkednek vezető központokká. Mannheimban Johann Stamitz, a cseh eredetü zeneszerző /1717-1757/ szervezi meg az udvari zenekart, Európa egyik legkitünőbb zenekarát s alakit ki egy ujszerü zenekari technikával egybekötött, modern szimfonikus stilust, a "mannheimi modort". Szimfóniái, melyek részben itt, részben Párisban kerülnek bemutatásra, azt az uj modort tükrözik és teszik széles körben mintaszerüvé. Jellemzői a nagy dinamikus szinhatások, a szinte szertelen fokozások és elapadások /crescendo és diminuendo/, a részletesebben elemző tematikus munka, a dallamosságban német népies elemek. Ezzel párhuzamosan, amit a zenekar kezelésében kezdményez : kürtök, fafuvók ujszerü használata, "áttört szólamvezetés". A kürtök, klarinétok használata itt és ekkor kezd modern értelemben meghonosulni. A szonátaforma itt forr ki teljesen, a szimfónia itt ölti fel végleg a négytételes alakot /menüettel/. A melodikában jellemzők az u.n. mannheimi figurák: "sóhajok", "rakéták", "forgódiszek", stb., megannyi eszköze az uj, árnyaltabb és kifejezőbb, egyben ellentétekben gazdagabb szimfonikus müvészetnek. Jellemző, hogy Stamitz müvészete Párisban keltette a legnagyobb visszhangot s onnan is indult hóditóutjára az 1750-es évek közepén, amikor a zeneszerző maga vezényelte ott müveit.

A mannheimi zenészcsoportnak Stamitz mellett Richter, Filtz, Toeschi /Toeszki/ és Cannabich az emlitendő mesterei; szimfóniák és zenekari triok mellett valamennyien müvelték a kamarazene különböző

ágait is. A már előbb emlitett zeneszerzők közül Schobert, Beck és Gossec, de Joh.Chr. Bach művei sem képzelhetők el a mannheimi stilus kisebb-nagyobb hatása nélkül.

Bécs művészei, részben még Mannheimet megelőzve, részben azzal egyidejüleg, különleges "helyi stilust" alakitanak ki. Ezek a művészek is /Wagenseil, Monn, Reutter/ ismerik már a négytételes szimfóniát /Allegro, Andante, Menuette, Presto/ s lehetséges, hogy olasz minták nyomán ők még előbb iktatták be a divertimento- és szerenád-zene legnépszerübb stilizált tánctipusát, a menüettet a szimfónia keretei közé. Lehetséges az is, hogy a szonátaforma végleges kialakitásában ugyancsak megelőzték a mannheimi mestereket. Legfőbb jelentőségük azonban abban áll, hogy mindezeket a formákat, a teljes szimfóniát népi és népies helyi elemekkel, hol osztrákos, hol olaszos, hol szlávos, de mindig jellemzően bécsi tónussal telitették. S épp ez a hangvétel öröklődik át tőlük a bécsi klasszikusok elkövetkező nemzedékére.

Gluck és az opera reformja.

Christoph Willibald Gluck /Fraebach, 1714,-Bécs,1787/ Prágában, majd Milanoban /Sammartininál/ tanult, operáit Olaszországban 1741 óta játszották. Londonban és Párisban megismerkedett Händel és Rameau művészetével, majd egy vándor-operatársulat karmestere volt s az 1750-es évek óta Bécsben élt, mint operai karnagy. A régi olasz operatipus legjelentősebb szövegköltője, Metastasio, akkor Bécsben élt s Gluck jóideig az ő szövegeit zenésitette meg. A hanyatló olasz nagyopera visszásságai azonban egyre jobban megérlelték benne a műfaj reformjának gondolatát s 1761 óta Calzabigi /Kalcabidzsi/ költővel társult, hogy e reformot a gyakorlatban is megvalósitsa. A reform alapeszméje a drámai gondolat szolgálata és középpontba állitása: az alakokat nagy emberi szenvedélyek mozgatják, felesleges cikornyák, henye zenei diszek, a belcanto tultengése nélkül. Maga a zenei nyelv is egyszerü, szinte lapidáris, de megragadó és erőteljes, a nagy érzelmeket hangsulyozó. Körébe vonja az énekhangon és zenekaron kivül a kórust, a táncot és a pantomimot is s természetesen mindenekelőtt jó költői szövegre és művészi összjátékra van szüksége. Gluck gondolata igy

szinte elsősorban irodalmi programm; drámai koncepciója történetileg középuton áll Monteverdi és Wagner között s mint amazok, ő is elsősorban az antik tragédiában, a mithosz szimbolikus és tipikus alakjaiban, humánus drámaiságában keres fogódzót. Első nagyjelentőségü reformoperája az "Orfeusz" /1762/, ezt követi az "Alkestis" /1767/, meg a "Páris és Heléna" /1770/. -- 1774-79-ig Gluck Párisban élt, itt kerültek bemutatásra utolsó nagyjelentőségü müvei, az "Iphigenia Aulisban" /1774/, az "Armide" /1777/ és az "Iphigenia Tauriszban" /1779/. E müvek körül heves viták dultak; kiujult a francia és olasz zene évszázados perpatvara s az olasz zene, egyben az udvari konzervativizmus pártja, jónak látta Piccinnit, az olasz operaszerzőt kijátszani Gluck ellen. A küzdelem csak fokozatosan dőlt el Gluck javára, de az ő teljes győzelmével ért véget. Utolsó éveit Bécsben töltötte. Működése Párisban oly mély nyomokat hagyott, hogy a francia zene Berliozig és Meyerbeerig elképzelhetetlen az ő kezdeményezése nélkül. De ugyanugy az ő folytatóinak vallják magukat a német romantika mesterei Webertől Wagnerig.

Haydn.

Az uj stiluseszmény, melyet Gluck reformja hirdetett, az európai zene összefoglaló klasszicizmusa volt. Ennek a münek leghatalmasabb nyelvi megformálását Haydn József, a bécsi klasszicizmus második nagy mestere végezte el. - 1732-ben született Rohrauban, osztrák parasztszülők gyermekeként /ősei Moconmegyéből kivándorolt várjobbágyok voltak/. Hainburgban nevelkedett, innen vitte magával Reutter udvari karnagy a kis énekes parasztfiut a bécsi Szt.István székesegyház kórusába. Hangja elvesztésével állását is elvesztette s éveken át keserves küzködéssel, leckeadással tartotta fenn magát, mig 1759-ben Morzin gróf lukaveci-, majd 1761-ben az Esterházy hercegek kismartoni rezidenciájához szegődött karmesternek. Itt azután, kitünő zenekarral a keze alatt, az uj szimfonikus nyelv páratlan mesterévé fejlődött; a 30 év, melyet az Esterházyak szolgálatában töltött, egyben világhire kibontakozásának ideje volt. Szimfóniái már a 80-as évek derekán feltünést keltettek Párisban s 1791-95 között maga Haydn kétizben is ellátogatott Londonba, hogy müveit vezényelje. Ezek az évek sikereinek tetőpontját jelentették, a "londoni szimfóniák" már korukban világra-

szóló remekmüveknek számitottak. Utolsó bécsi éveit két nagy oratórium-umának, a "Teremtés"-nek és az "Évszakok"-nak bemutatója /1798, ill. 1801/ tették emlékezetessé. 1809-ben halt meg Bécsben, épp akkor, amikor Napoleon csapatai a várost ostromolták.

Haydn müvészetének jelentősége a hangszeres zene, elsősorban a szimfónia és vonósnégyes klasszikus nyelvének megteremtésében áll. Ezen a területen fejlődésének egyes állomásai egyuttal a müfajok fejlődésének döntő pillanatait jelzik. A vonósnégyes és a szimfónia kifejlődése szinte egyidőben indult meg a keze alatt: 1755-ben irja az első vonósnégyest, 1759-ben az első szimfóniát. Első korszakában még egyik müfaj sem távolodott el a népies, bécsi szerenád- és divertimento-muzsikától. Az 1760-as évek folyamán szimfóniái is, kamarazenéje is a Sammartini-féle "koncertáló szimfónia" --s részben az olaszos programmzene-- hatását mutatják. Döntő változást hoznak az 1770 körüli évek. A szimfónia megtelik a "Sturm und Drang"-korszak erjedő, nyugtalan, kisérletező szellemével /Bucsuszimfónia,1772.,stb./ s mintha Haydn épp ebből keresne kiutat, vonósnégyesei a legszigorubb ellenponttal kisérleteznek /Nap-kvartettek,1774/.

A további fejlődés az eddigi elemek nagyszabásu összefoglalásában áll, népies tánc-ritmus, ellenpont, olaszos-délnémet dallamosság, szigoru szimfonikus szerkezet találkoznak, - megérik Haydn nagy vivmánya, a motivikus munka, a zenei szerkezet ujszerü, gazdag logikája. A nyolcvanas évek vonósnégyeseit /"orosz kvartettek",1781/ és szimfóniáit /"Oxford" szimfónia,stb./ már egyaránt ez a nagyszabásu logika, a gondolatot szervesen fejlesztő, a dialektikus változást lényegében bemutató, amellett a népi valóságérzéktől soha el nem szakadó szellem és technika jellemzik.

A zenei gondolat szerves kifejlesztésében Haydn még közelebbi rokona és előfutára Beethovennek, mint Mozartnak. Mozart viszont tőle tanulja a vonósnégyes-technikát és itt csak legérettebb müveiben emelkedik Haydn mellé. A 12 "londoni szimfónia" és az utolsó vonósnégyesek /1797-1803/ tetőpontján mutatják be Haydn formáló müvészetét. Ugyanezt mondhatjuk két oratóriumáról, amelyek ha nem is olyan uttörőek a maguk területén, mint szimfonikus müvei, épp a maguk népies, meghitt s ugyanakkor az élet mély valóságához kapcsolódó költői

teljességükben jelentenek emlékezetes állomást az oratórium történetében.

Szimfóniáinak száma meghaladja a százat, vonósnégyeseié a nyolcvanat,- mellettük szonátái, versenymüvei, trioi nevezetesek. Emlitendők még a nagymisék, a "Krisztus hét szava a keresztfán" /eredetileg szimfónia, később oratóriummá alakitotta/, a kantáták, dalok és operák, melyek közül a "Patikus" cimü egyfelvonásos vigopera időnként ma is szinpadra kerül.

Mozart.

A polgári osztály előrenyomulásával, majd forradalmával /1789/ mind szükségszerübbé vált, hogy a müvész is polgári keretek között helyezkedjék el, a városi élet szabad versenyében mint "szabad ember" igyekezzék helytállani, - tehát ne nagyurak udvari alkalmazottja legyen, hanem tanitásból, hangversenyekből vagy müvei jövedelméből éljen. A 18.sz. müvészei ezt a követelményt még csak csekély részben teljesitették. Händel már egy operavállalat vezetője volt ugyan, Tartini és mások tanitásuk vagy hangversenyeik jövedelméből kezdtek élni, de Bach még éppugy udvari, majd városi és egyházi alkalmazott volt, mint akár Monteverdi s nagyjából ugyanezt mondhatjuk Stamitz, Gluck, Haydn kortársairól is. Wolfgang Amadeus Mozart pályájának döntő társadalmi jelentősége, hogy ő a legelső nagy müvész, aki látható, éles, forradalmi tett számba menő szakitással lép ki az udvari alkalmazott helyzetéből a szabad polgári müvész osztályába; ezzel müvészete számára is felégette a hidat a régi udvari keretek között való érvényesülés felé.

1756-ban Salzburgban született; apja, Leopold, bajorországi születésü jónevü hegedümüvész és pedagógus, egy kitünő hegedüiskola szerzője, a salzburgi hercegérsek zenekarának tagja volt. Ő lett fia első mestere és ő vezette be a zenei müveltségbe. Wolfgang tehetsége már kora gyermekkorában megnyilatkozott, négyéves korától kezdve az alkotás területén is. Ötéves korában már a nyilvánosság előt is bemutatkozott, első hangversenykörutjai a csodagyermek világhirnevét szerezték meg számára. - Apjával és nővérével előbb Bécsben, majd Németország-

ban, Franciaországban, Angliában és Hollandiában hangversenyezett 1763-66-ban; 1769-73 között háromizben járt Olaszországban s itt is rendkivüli sikerekben volt része,- operáit is bemutatták.

Az ifju Mozart mind e helyeken teleszivta magát az akkori európai zenekultura javával s azt bámulatos fogékonysággal máris fokozottan tudta visszasugározni. Elsajátitotta Párisban Schobert-, Londonban Christian Bach-, Milanoban Sammartini-, Bolognában Martini-, Nápolyban Jomelli és Paisiello tudását és müvészetét s ugyanigy tette magáévá amit a mannheimi mesterektől, majd Philipp Emanuel Bachtól, Haydntól s utoljára Bach és Händel müveiből tanulhatott.

Állandó elhelyezkedést azonban seholsem sikerült találnia. Az érseki udvarbeli szolgálat egyre terhesebbé vált számára s mikor 1777-78-ban Mannheimban is, Párisban is hiába próbálkozott álláskereséssel, salzburgi helyzete valósággal elviselhetetlenné vált. 1781-ben bemutatásra került Münchenben "Idomeneo" cimü, olasz-szövegü nagyoperája, melyben Gluck példaadását követte. Ugyanez évben, egy kiélesedett összetüzés nyomán, kilépett a salzburgi érsek szolgálatából és Bécsben telepedett meg. Itt egyideig József császárban talált pártfogóra, - az ő révén [illegible] és kerültek szinre 1782-ben a "Szöktetés a szerálybol" c. német daljáték, 1786-ban a "Figaro lakodalma" c. olasz vigopera, 1790-ben a "Cosi fan tutte" c. burleszk szerelmi vigjáték /utóbbi kettő Lorenzo da Ponte olasz szövegeire/, - de megélhetést, biztos jövedelmet és tartós sikert a különben megbizhatatlan császári pártfogás sem jelentett Mozart számára. Jellemző,hogy egyik legnagyobb müve, a "Don Juan" /ugyancsak da Ponte szövegére/ nem Bécs, hanem Prága számára készült 1787-ben s hogy a következő esztendőben komponált három utolsó nagy szimfóniája /Esz-dur, g-moll, C-dur/ már nem kerülhetett a közönség elé Mozart életében. Utolsó éveit egyre sulyosbbodó anyagi gondok, családi.bajok és betegség árnyékolták be. 1789 és 1790 évi németországi hangversenykörutjai lényeges eredmény nélkül maradnak. Élete utolsó évében, 1791-ben három nagyszabásu müvön kellett jóformán egyidejüleg dolgoznia: a "Titus" c. olasz alkalmi operán, mely prágai bemutatóján sikertelen maradt, - a "Varázsfuvola" c. német népies daljátékon, melynek fokozódó sikere egyben az utolsó siker volt számára s a

"Requiem"-en, legnagyobbszabásu egyházi karmüvén, melyet egy nagyurnak működevelő névtelenül rendelt meg nála, hogy saját neve alatt mutathassa be s melyet Mozart már nem birt befejezni. 1791 decemberében halt meg 35 éves korában, mellőzötten és szinte elfeledetten; tömegsirba került és hamvait máig sem sikerült megtalálni.

Mozart müvészetének történeti jelentősége páratlan összefoglaló erejében áll. Ez a müvészet jóformán az akkori európai zene minden vivmányát egyesitette magában és azokat oly példátlan müvészi erővel formálta meg, hogy máig felülmulhatatlan remekeivé lettek müfajuknak. Legjellemzőbb oldala talán drámairói tehetsége, mert ebben nyilatkozik meg az a mindennél erősebb hajlama, hogy az ellentéteket egységbefoglalja és igy világitsa meg az élet mélyebb, összetettebb valóságát. Nem véletlen tehát, hogy szinpadi téren igazi kiindulása a realista olasz vigopera volt, de ezt azután annyira kibővitette, gazdagitotta és átalakitotta, hogy jóformán minden szinpadi müve más-más müfajt képvisel. Igy nő ki pl. a "Don Juan" a régi opera buffából valósággal önmaga tragikus, forradalmi ellentétévé; igy foglalja magába a "Varázsfuvola" a bécsi népszinmü elemein kivül a felvilágosodás humanista oratóriumának, a régi daljátéknak és az olasz operának szinte valamennyi elemét, igy válik belőle a német nemzeti dalmü alapvetője.

Ugyanezt a nagyszabásu összefoglalást figyelhetjük meg Mozart müvészetének minden területén. Szinte törvényszerü, hogy e müvészet legteljesebb kivirágzását a francia forradalom idején éri el; benne végbemegy a mult értékeinek forradalmi átértékelése és megujhodása. Igy születik kezé alatt ujjá a szimfónia, mikor --főleg utolsó idevágó müveiben-- belelolvasztja a Bachtól tanult kontrapunktos hagyományt /Jupiter-szimfónia,finale/; igy a kamerazene, amikor ifjukori divertimentoi után rátér a haydni vonósnégyes gazdagabb és érzékenyebb kifejlesztésére /6 Haydnnak ajánlott vonósnégyes, 1782-85,- "berlini kvartettek"/; igy a versenymü-, főleg a zongoraverseny, melynek uj, szimfonikus formáját teremtette meg /c-moll, d-moll, Esz-dur, G-dur, A-dur koncert/; igy a zongora-hegedüszonáta, a fuvósok zenéje, stb.- Gondolkodásának legjellemzőbb sajátossága, magábanálló formamüvészete mellett, a gazdagon áradó,

ZENEAKADÉMIA

átszellemült dallamosság, továbbá a rendkivüli anyagszerüség, vagyis a zenei gondolat énekre-, illetve hangszerre-szabottsága. Mindez hozzájárult ahhoz, hogy Mozart müvészetében az európai zene fejlődésének egy uj, fontos fázisa, a 18.sz. emberének ujszerü, sokrétü érzelmi élete váljék müvészi valósággá. Szonáta-, szimfónia- és versenymüformája éppugy átvezet Beethoven világába, ahogyan a "Don Juan" és a "Varázsfuvola" a teljes romantikus operairodalom kiindulópontjává lett.

.-.-.-.-.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM