

HS 162/1

A LISZT FERENC ZENEMŰVÉSZETI FŐISKOLA JEGYZETEI

Bartha Dénes - Szabólesi Benée

E G Y E T E M E S Z E N E T O R T E N E T

I. évfolyam

1951/52. tanév I. féléve
/Ideiglenes jegyzet/



ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

Kézirat gyanánt kiadja a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola
Zenetudományi Osztálya Budapest.

Z.F.11. Fk.: Bartha Dénes

5-
et
k
mun-
t
ant-
a-



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Primitív népek művészete: az ősközösség korának zenéje.

Az őskor zenéjét közvetlen forrásokból nem ismerjük, csak következtetés útján, a mai, viszonylag primitív törzsek zenéjéből rekonstruálhatjuk. Tudnunk kell azonban, hogy ezek a mai "primitívek" már messze maguk mögött hagyták az ősközösségi élet ama kezdetleges formáit, amelyekre belőlük következtetnünk kell. A primitív ember ki van szolgáltatva a természet szépségeinek, de a maga gyengeségében már támaszt talál a közösségben, életének fő mozzanatait közösségi alkalmakhoz fűződnek, közös szertartásokhoz, közös élelemszerzéshez /gyűjtögetés, majd vadászat/, közös munkához, közös harchoz. A legrégebb dalok feltehetőleg ilyen harci- és munkadalok, vadászdalok. A kötött ritmus valószínűleg a munkadalokból ered.

Az ősközösségi ember már szükségét érzi, hogy a természet erőit a maga szolgálatába állítsa. Erre a célra jó eszköznek érzi a varázslatot /varázsdalok, mondókák./ Munka és tánc, munka és szertartás egymásbafolynak. Szöveg, dallam és mozdulat szinte az egész ókoron át szétválaszthatatlan egységben jelentkeznek. A legkezdetlegesebb dallamok 1, 2, 3 hangon mozognak: határozott megrögzítődésük valószínűleg éppúgy közösségi előadásból folyik, mint a kötött munkaritmus. Ezek a legprimitívebb dallamok nyilván összefüggenek a hanglejtéssel is. Átviszik őket a kezdetleges hangszerekre, főleg a dobokra, mint dobnyelvet, szignálnyelvet /páouák, négerek/.

Ugyancsak korán jelentkeznek a primitív többszólamúság különböző formái: előénekesek és kórus egymásbafolyó felelgetése, az u.n. hívás-válaszforma, a dallamnak a maga változatával együtt való megszólalása, vagyis dallam és cifrázat egyidejűsége, ógörög szóval: heterofónia, a dallambelépés eltolódása imitációval, a kánon ősfarmái, a dallamnak saját párhuzamával való megerősítése /ezt a középkor orgánumnak nevezte/, stb. Mindezek már a primitív népeknél kimutathatók, de az ókor fejlett kulturái nem vesznek róluk tudomást, szervezett formát csak a középkorban öltenek.

A háromhangú formák /trichordok/ már határozott képletekként lépnek fel, fel-vagy lefelé haladó irányban, többnyire do-re-mi vagy la szo-mi formában; így ismerjük Indiából, illetve Középázsiaiából. Előbbi az óhéber és gregorián, utóbbi a mongol és magyar dallamok egy részének szolgálhatott alapjául. /Példák: indián, oceániai, stb varázsdalok, primitív többszólamúság./

Jellegzetes trichord-dallamok: Ant.1.sz., a,b,c. - Valamennyinek közös jellemvonása a motívum-ismételő szerkezet /litánia-típus/, az architektonikus felépítés hiánya. Ugyancsak megtaláljuk a primitív népek diszitóművészetében is. Ugy gondoljuk, hogy ez a vonás az osztálynélküli ősközösségi társadalom rendszerének tükröződése. Trichord-dallam különben az Ant.2.a. számú hindu védéhimnusz melódiája is. A többivel ellentétben ez azonban már a megszülető osztálytársadalom tükrö: dallamformáló elve már nem a közös munka, a tánc vagy a játék együttes feszés ritmusa /mint az 1.sz. giusto-ritmusu dallampéldákban/, hanem a ritmussá merevedő szertartás parlando-énekbeszéde, recitativoja; már feltételezi a külön /uralkodó, kizsákmányoló/ osztályjá szervezkedő papság létezését és zenei szerepvállalását, amely a szertartási recitálás elvének kezdettől fogva fő hordozója. Ugyancsak a megállapítás vonatkozik az ugyancsak vallási, szertartási keretbe ágyazott, de dallamukban már pentatónná bővült Ant.2.b,c. számú példákra is.

Átmenet az ősközösségből a rabszolgatartó társadalmakhoz.

Ötfokuság. Régi keleti kultúrák.

Különböző trichord-formákból, más-más módon, a világ különböző részein, a különböző társadalmakban kialakul a zene első fejlettebb rendszere, az ötfokuság /pentatónia/. Pl. a do-re-mi trichord kiegészül szo-la-val vagy a la-szo-mi trichord mélyebben transzponálódik re-do-la útján. Hogy ebből a trichord-transzpozícióból nem hatfokuság, hanem ötfokuság származik az annak a következménye, hogy a magas és a mély la rendszer szempontjából természetesen csak egyetlen foknak számít. Egész hangnál kisebb hangtávolság nincs a hangsorban, viszont egy helyen kisterc tá-

volság van a hangsor két foka közt, nagyterc, kvart, kvint, szext közvetve szerepelnek a hangsorban. Az ötfokuság ugy lát-szik olyan társadalmakhoz kapcsolódik, amelyek tuljutottak a vadság korán s eljutottak legalábbis a barbárság középfokára. /Növénytermesztés./

Ez a zenestilus /a barbárság felső fokával párhuzamosan/ átvezet a régi civilizált államok, az osztálytársadalmak korá-ban. Ugy látszik, minden világrészben kialakult s más-más sti-lusokat fejlesztett ki. Egyik régi középpontját Középázsia-ban feltételezhetjük /itt a kínai zenekulturát szabályozta először/, egy másikat Afrikában, egy harmadikat Amerikában, egy negyedi-
ket a Földközi tenger körül. Mindezek párhuzamosan fejlődhet-tek s előbb-utóbb kapcsolatba léphettek egymással. A középázsia-i ötfoku dallamstilst dallansorok mélyebben való megismétlé-se jellemzi /ereszkedő, terraszos építkezés/, ehhez kapcsoló-dik a régi magyar népzene stílusa is.

A régi keleti zeneku lturák közül főleg a kínai, az indi-ai és az arab-perzsa jelentősek. Mindháromnak kialakulása már az osztálytársadalmak korába esik, a rabszolgatartó társadal-mak idejére.

Kína jelentősége a  zenetörténetében: megszervezi az ötfoku-ságot /elméletileg már 24 hangot ismer, a gyakorlatban öthöz ragaszkodik/, szabályozza a hangszerek hangolását /hvang-esung, azaz Sárga Harang-hangolás; alaphangja a 366 rezgésszámú fisz, a "császár hangja"/. Hangszerei: pánsipok, fuvósorgonák, gon-gok, bronzharangok, dobok, citerák.

Figyelemreméltó az Ant.2.c. alatt közölt kínai himnusz-dallam merev ritmusa, sorainak gépiesen szabályos izometriája. Tipikus papi stílus: évszázadok során át szögletes, "szertartá-si" sablonná merevedett muzsika ez, amely valószínűleg messze elszakadt már a mai kínai nép zenéi érzésétől, igényeitől. Ugyancsak ősi /hihetőleg középázsiai/ eredetű hagyomány a dallamnak szigorú izometrikus szerkezete, melyet a kínai zene nyugatról, a magyar népzene pedig keletről kapott örökségül.

India /Délázsia/ és Perzsia-Arábia. Ezek a kulturák a mi-enknél kisebb hangközökre osztják az oktávot /17,21, ill.24 fok,

tehát harmad- és negyedhangok/. Az előadásban a variáció rendszere uralkodik, melyet a dallam-modellek elve szabályozott. /Indiában raga, Arábiában nakán/. E dallam-modellek törzsekhez, országrészekhez kapcsolódnak. A stilusra jellemző az árnyaló, csuszkaló kromatika; egyike a világ legterjedékenyebb stilusainak, mely jellegzetes előadásmódjával együtt /torokhangú ének/ főleg arab-perzsa formájában mindenütt megvetette lábát, ahová az iszlám valaha eljutott, tehát keleti, déli és délnyugati Európában is /Magyarországra cigány és török közvetítéssel került/.

/Meg kell jegyeznünk, hogy ez a jellemzés az indiai és perzsa-arab zenének leginkább a ma is ismert újabb stilusára vonatkozik. Az Ant.2.a.sz. alatt közölt hindu véda-himnusz dallama India zenéjének még abból a legrégibb korából való, amely megelőzte a csuszkaló kromatika általános érvényrejutását. Innen a leírás és a példa látszólagos ellentmondása./

A terület hangszerei közül sipok és a ma is élő vonóhangszerek mellett főleg a lant vált fontossá /al'ud/, az európai zene is innen vette  ZENEAKADÉMIA

Mint átmenet az ókori európai zenéhez, jelentős még a régi Egyipton és Palesztina zenéje.

Egyipton régi zenéjéből semmi hangjegyes emléket nem ismerünk, de tudjuk, hogy a hárfa különböző válfajai nagy szerepet játszottak benne. Egyiptomi ábrázolásokon sűrűn szerepel a hárfa, kelet-afrikai néger törzsek ma is használják elkorcsosult utódját. A zenét valószínűleg igen erősen az állami életéhez kapcsolták /mint különben a kínai elmélet is./ A fennmaradt irodalmi és ábrázolt adatok már némi fényt vetnek az egyiptomi zene osztálytagozódására is. A kisázsiai hikszoszok betörése nyomán /i.e. 1600 körül/ lárnás ázsiai hangszerek terjednek el Egyiptomban /igy pl. éleshangu ohoák a régi fuvolák, zengő lantok a régi csendes hárfa helyett, továbbá különféle lárnás ütőhangszerek/ s hamarosan divatossá válnak. Az uralkodó osztály, az államvezető papság nemcsak állami hatalmát, hanem zenei uralmát is félti: ellenszegül a divatos áranlatnak. Az Egyiptomban járt görög írók /Hérodotos, Platon, Strabon, Diodoros/ egyöntetűen arról tudósítanak, hogy a papság,

az állan, szigorú törvényekkel igyekeznek a zene fejlődését a régi hagyomány mellett megtartani s az új lárnás hangszerek és dallamok használatát szigorúan tilalmazza. Itt tehát már világos szakadás állt be a zenei közizlés / a nép izlése / és a hivatalos zenei álláspont konzervatív merevsége között. Ugyanebben az időben ismételt súlyos rabszolgalázadások tanúsítják az egyiptoni rabszolgatartó társadalom belső ellentéteit, az osztályharc feszültségét.

Palesztina zenéjéből az óhéber zsoltározás, a biblia szöveghez kapcsolódó pszalmódia vált jelentőssé s jutott el az ókeresztény, gregorián, majd az európai dallamvilágba is /v.ö.Ant. 2.b./.

A kifejezett rabszolgatársadalom zenéje. Az ókori klasszikus zenekulturák: görög és római zene.

A görög műveltség a rabszolgatartó görög városállamok fejlődését tükrözi, "azokat a harcokat, melyek a rabszolgatartó demokráciát kialakították, majd a termelőeszközök további fejlődése alapján.... végül a rabszolgák felszámolására vezettek".

Az első elbeszélő költemények, a homéroszi époszok /i.e. 800-700/ a barbárságból a civilizációba való átmenet idejére esnek. Alapjukul az u.n. nemzeti énekek szolgálhattak, melyeket vándor énekmondók, aoidoszok adtak elő; később a 6. században már írásbeli rögzítéssel védik a szövegeket az énekesek felelőtlen rögtönzésétől. "Ezeket az énekeseket, akik már nem költők, hanem csak előadóművészek voltak s akik már nem is lanttal kísérték előadásukat, hanem botot /görögül rabdosz/ tartottak a kezükben, amellyel a ritmust verték már nem aoidoszoknak, hanem rap-szodoszoknak nevezték." /Tr.Waldapfel I./

600-tól kezdve győzelmesen bontakozik ki az iparos és kereskedő polgárság "demokráciája" a kisázsiai görög gyarmatvárosokban és főleg Athénben. Athénben fejlődik ki Dionysosnak /Dionü-zosz/, a bor és a termékenység istenének keleti eredetű kultuszából a görög dráma, mely mindvégig az új, öntudatosodó polgárság hangját szólaltatja meg a konzervatív arisztokráciával szemben.

Haladók és konzervatívok, szabad és nem szabad osztályok feszültsége itt, az athéni drámában érlelte meg legfontosabb művészi eredményeit.

A görög zene fejlődésében kezdettől fogva szembevető ennek a zenének különböző törzsi és nemzetiségi elemekből való összerakódása. Főleg a Keletről és Krétából, illetőleg Mykénéből nyert alkotóelemek lehettek jelentősek. A mondák, melyek egy-egy mesés hősről szólnak /Orpheus, Arion, Eunolpos/ egyet-mást elárulnak a történeti valóságból is. Terpanosz Olympos és Thalétas talán már történeti alakok. Az első Lesbosról elhozta a kitharát, a héthúrós nemzeti hangszert, mely főleg Apollon napisten tiszteletében jutott szerephez. A második Frigiából, Kisázsiaiából hozta az aulos nevű oboaszzerű kettős sipot, mely Dionysos tiszteletében játszott szerepet. A harmadik a karének műfaját plántálta át Krétából Spártába. A hangszerek között /az említetteken kívül/ még a lyra nevű, inkább házi keretben alkalmazott pengető hangszer említendő. - Ugyancsak a 7. és 5. század között bontakoznak ki a hangrendszer, az elméleti alapvetés is. Ugyanez a korszak hozza meg a görög képzőművészet első nagy remekműveit. Kifejlődnek a versenyjátékok, /586-ban Sakadas aulos-virtuóz egyetlen siperre adja elő Delphoiban Apollon párviadalát a sárkánnyal ./

Zenei emlékek alig egy tucatnyi maradt ránk; köztük a legfontosabbak: egy karének-töredék Euripides Orestes-éből /i.e. 5. század/ Meschedes himnuszai /i.u. 2. század/ és Szikilos tralleszi sirkölteménye /i.u. 1. század/. Ez utóbbi a leggondosabban hangjelzett és a legkomplettebben fennmaradt ógörög dallam. Bár sirkőbe vésve maradt ránk, műfaját, tartalmát tekintve tulajdonképpen baráti körben előadott, lakona mellé rendelt társasének, bordal, amelyet lyra kíséretével énekelhetett a lakona-vendégek valamelyike / a régi görög vázáképek gyakran ábrázolnak ilyen jeleneteket/. Akárcsak Athénben, a kisázsiai görög városokban is /ahonnan ez a dallam előkerült/, a rabszolga tartó görög demokrácia kifejlődése tipikusan "világi", polgári szellemű művészet kialakulását segítette elő, amelynek ez a közvetlen hangú dalocská valósággal klasszikus példája; szöveg és dallam jellegzetes polgári hangja pontosan

beleillenek akár a 19. századba. A korszak társadalmi valóságából problémáiból - megint csak jellegzetes polgári vonásként - semmit sem árul el. A görög kultúrának olyan késői, kissé dekadens korszakában keletkezett, mikor már a reprezentatív görög művészet, a szobrászat is, a nagy közösségi ténak helyett a tetszetős, finom, lírai ábrázolásmódot kultiválja.

Hangjegyzírásuk külön betűtípusokkal rögzítette az énekcs, illetve hangszeres zenét.

A zeneelmélet két legfontosabb alakja: Pythagoras /6. század/, aki először foglalkozott tudományos alapon a hangviszonyokkal és hurnéréssel - és Aris. toxenos / . század/, aki legjelentősebb összefoglalója a görög akusztikai és esztétikai elveknek.

Az esztétika nyomatékosan hangsulyozza az állami, társadalmi élet és a zenegyakorlat szoros kapcsolatát. A "jó zene-jó államvezetés, rossz zene - rossz államvezetés" elvét, mely Kinában is felmerült, itt főleg Platon hangsulyozta "Állam" c. munkájában s ugyanő, másokkal együtt, nyomatékosan rámutatott a zene mint nevelőeszköz jelentőségére /"a zene mélyén ott rejlik a nevelés"/.

Ezzel a felfogással áll összefüggésben a görög zeneelmélet éthosz-rendszere is /éthosz= jelleg, jellen/. A bizonyára lokális, törzsi jellegű államokból elvont dór-melodikát harciasnak, aktívnek, férfiasnak, nevelésre alkalmasnak, friget érzékinek, kicsapongónak, a lidet puhának, az aeolt fényűzőnek érezték és eszerint használták fel, vagy zárták ki a nevelésből.

Hangrendszer alapegységei a négy hangból álló csoport, a tetrachord. Háronféle fajtaját ismerték, a diatonos-t /vagyis "hangokon át vezetőt"/, a chromatikus-t /vagyis a "megszínezettet"/ és az enharmonios-t /vagyis "harmonian belül maradót/. Példa az elsőre /mindig felülről lefelé számítva a hangokat/ lá-szo-fa-ni; a másodikra: la-fi-fa-ni, a harmadikra la-fa-fa alatt egy negyedhang-ni. 2-2 tetrachordból alakulnak a molldangu skálák. A főbb hangszerek és egyben hangfajok /melyek tehát ugy különböznek egymástól, mint a dur a molltól/ a következők:

dór hangsor: é-d-c-h-a-g-f-é / a későbbi friggel azonos/
frig hangsor: d-c-h-a-g-f-é-d / a későbbi dórral azonos/
lyd hangsor: c-h-a-g-f-é-d-c / a későbbi ionnal azonos/
mixolyd vagy lokriszi hangsor: h-a-g-f-e-d-c-h

Ezekhez a hangsorokhoz felül és alul egy-egy tetrachordnyi bővitést lehetett hozzáfűggeszteni. Az alaphangsorok /anthen-tikosz/ mellett így alakultak a függvényahangsorok /plagiosz, plagális, hypo-skálák/. Ezek azok a hangsorok, melyekben mint említettük, nyilván törzsi jellegű dallamok emlékképpen, különböző karaktereket, éthosz-okat véltek felfedezni. Ez a felfogás, megfelelő módosulással, átment a középkorba is.

Valószínű különben, hogy a legrégibb görög dallamvilág még a tetrachordok rendszerét megelőzőleg, ötfoku volt, a ritmika-ban feltűnően kedvelték az aszimetriát, az 5-7-9 beosztású ütemet, amint azt a mai görög népzene és az u.n. "bolgár ritmus" is mutatja. A műfajok közül említendő a nomos nevű nagyszabású dallamipus. A görög zene virágkorában nagy szerep jutott a dithirambosz-nak /szólódének  ZENEAKADEMIA / . A spártai kórusdalo-k mellett korán kibontakozott a lesbosi /leszbosz/ lírai költészet, a szólódalok műfaja is.

A görög zene hanyatló korában /az i.e. 3. századtól kezdve/ az elméleti írók főleg a virtuózitást, a hangszer túltengő szerepét és a műfajok összekeverését róják fel az akkori "modern" zeneszerzőknek. Emlékeink főleg a hanyatló korból valók, a legkésőbbiek a krétai eredetű Mesomedes himnuszai, az i.u. 2. század-ból: ő már nyilván mesterségesen rekonstruálja a régi görög zene hangját.

A római zene autochon fejlődése aránylag korán elakadt: a régi itáliai népi tánc- és munkadalok emlékét az i.e. 2. század-tól kezdve elmosta a görögöktől átvett zenekultúra. Átveszik a hangszereket, a műfajokat, az elméletet, sőt maguk a zenészek is rendszerint görög rabszolgák. /A görög aulos neve itt tibia, eredetiebbek a kürtök és a tronbiták: buccina, lituus./ Pontos átvétel az Alexandriából behozott viziorgona, a hydraulis /Nero egy külön fajtáját is felfedezte: eljutott Pannoniába is, itt

1931-ben ásták ki az u.n. aquincumi orgonát./

Részben eredeti római műfaj a pantoninus, látványos néma-játék zenés betétekkel, nagy zenekarral, revüszerű, pompás szimpadi kiállítással. A néma szereplők hanglegjtéséhez külön énekek énekeltek a virtuóz canticunokat, Ez már valóságos modern, nagyvárosi vállalkozás volt, egy Pylades nevű görög színigazgató vállalkozása.

A hangszerek általában megszaporodnak, megnőnek és eldurvulnak. Eredeti római zenét nem ismerünk, mintahogy az egész római zenekulturában kevés az eredeti vonás, inkább meglévő eredményeket vesz át /Görögországból és a Keletről/ viszont új hallgatótömegeket kapcsol be a zeneéletbe. A császárok majdnem mind zenekedvelők, némelyik állítólag virtuóz hangszerjátékos, jellemző azonban, hogy az előkelő házak zenészei és zenetanítói majdnem mind görög rabszolgák. Domitianus császár alatt megnyitják a római Odeumot, tömeghangversenyek céljára: a nyilvános versenyjátékok, főleg a kelettrónai birodalomban, a 6. századik tartanak.

Maga a római zene azonban már voltaképpen a kereszténység győzelmével végetért. Az egyházatyák élesen támadják a zene-luxust, a színházi látványosságot, a hangszerek túltengését, stb. Az új, barbárnépek megjelenésével, az európai nemzetek kialakulásával, a rabszolgasági társadalom bomlásával együtt pedig felbomlik maga a klasszikus latin nyelv is, ritmikája megváltozik: mértékesből hangsúlyossá válik, s így szerepel a 4. századtól kezdve az új keresztény-latin költészetben.

Átmenet a feudalizmus korába: a középkor kezdete.

Bizánc. A gregorián korális.

Bizánc elsősorban közvetítőszerepet játszik Kelet /Szíria, Egyiptom, Palesztina, Kisázsia/ és Nyugat /Itália/ között. Jellemző az udvari zenekultúra, a maga korában megnevekedett szereptartásaival. Nagy szerepet játszik az orgona, mint világi hangszer /udvari aranyorgonának "prototoma", vagyis "főcsoda" a neve./ Ilyet ajándékoz a bizánci császár a frank királynak 750 körül s így jut el a legelső orgona Nyugateurópába, Aachenbe /Itt átalakul templomi hangszerré/

Az egyházi zenében nagy szerepet játszanak a részben szír eredetű himnuszok /szabad vallásos költenények/. Mintastrofáját, melynek dallama az egész költenényre érvényes volt, heirosznak nevezték. Itt jelentkeznek a későbbi sequentia és tropus első formái is /l.alább/. Figyelenre méltó a több szólamúságnak egy orgonapontszerű formája is, az énekkaron vagy orgonán hosszan kitartott hang, az izón. A hangnemek rendszerét a görögöktől vették át, de másképpen jelzik és számozzák: a hangnem neve échosz. A nyolc hangnemből álló rendszer /oktoéchosz/ négy fő és négy mellékhangnemet foglal magában. Valószínű, hogy a dór-frig csere már itt megvan. A bizánci zene ternő kora jóformán a birodalom bukásáig /15.század/ tart.

Bizáncnak és vele együtt az egész keresztény Keletnek de a Földközi tenger nyugati országainak eredményeit is feldolgozza Róma, a gregorián korális művében. A rendszerezés nagy műve Gregorius, azaz Gergely pápa nevéhez fűződik 600 körül.

A gregorián korális voltaképpen a Földközi tenger mellékén virágzó népzene nagyarányú összefoglalása, a feudális kor küszöbén. Ilyen összefoglalást már a milánói Anbrus püspök is megkísérelt a később róla elnevezett ambróziánus liturgiában. /4.század/- Felhasználta a szír formákat. A latin népies költészetet /janbikus himnuszok/ Gergely pápa alatt és után az összefoglalás még nagyobbarányú: benne találkozunk az óhéber pszalmódia, Alexandria, Antiochia, Bizánc, Milanó himnuszai, az ibér és frank népénekkel: az accentus és a concentus /akcentusz és koncentusz: recitáló és dallamos ének/ stilusai. Jelentő a mise zenei története, mely világosan mutatja a népének érvényesülését: az u.n. állandó miserészek /Kyre, Gloria, Credó, Sanctus, Benedictus, Agnus/ ugyanis eredetileg a nép énekei, az u.n. változó miserészek /Introitus, Communió, Offertorium, Gradualé, Alleluja, Tractus/ eredetileg papi kórus énekei voltak. A mise mellett kialakult a bibliaszakaszok rendszeres recitálásából eredő zsolozsna /officiun/. A miseénekek a Gradualék-ban, a zsolozsnaénekek az Antifonáriumban nyernek rögzítést. Keletről átvett műforma az antifóna és a responso-

rium is /énekkarnak, illetve szólóénekesnek a karra való változása/.

" misecszerítés egyik zeneileg is legérdekesebb részét alkotó Alleluja /példák Ant.4.5.sz./ kialakulásában nagyjából a következő fázisokat különböztethetjük meg:

a/ az i.e. 3. században óhéber zsoltárénekek /v.ö. Ant.2.b/ a Hallél szótagra történő melizálás /szövegtelen/, valószínűleg rögtönzött toldalékkal,

b/ i.u. 1-4 sz. ugyanez a korai keresztény instentiszteletben, a keleti /zsidó, kisázsiai, szíriai, egyiptomi, görög, stb/ keresztény gyülekezetekben,

c/ 4.század: Damasus pápa a jeruzsálemi szertartás mintájára a római latin liturgiában rendszeresíti az Alleluja éneklését, először csak husvét napján.

d/ 5-6 sz.: az egész husvéti időszakra, majd a 6.sz.végén az egyházi év minden vasár és ünnepnapjára rendszeresítik az Alleluja éneklését és beiktatják a zsoltárverset.

e/ 7-9.sz.: a liturgia többi dallanával együtt írásos, neunás feljegyzések készülnek az addigi rögtönzött vagy puszta szóhagyományokban továbbadott Alleluja -dallanokról.

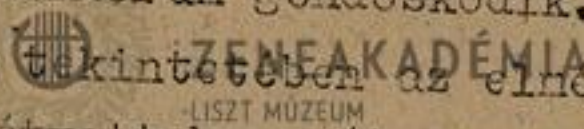
Amint látjuk, a műfaj kialakulásának folyamán legnagyobb részben rögtönzésre és szóhagyományokra támaszkodik. Ez a korai keresztény zene /egyébként is ismert/ erős népzenei jellegét támasztja alá /szóhagyomány és rögtönzés ugyanis általában a népzene ismertetőjele./ Ugyanebbe az irányba mutat a 4.sz. példa sok szembetűnő pentaton fordulata, vagy az 5.sz. dallan keleties ornamentikája /"megkövesedett" trilla-figurák", valamint az ősi hívás-válaszforma továbbélése az antifóna /szóló és korus váltakozása/ alakjában. - A dallamnak végleges, "rendezett" alakja aztán már itáliai-latin szerkesztőre válik: a szimmetrikus visszaütő forma /ABA'A ... / és az eredetileg hiányzó latin zsoltárvers beiktatása /akár racionalizálási, értelmessítési céllal, akár a rendszerzés és nyilvántartás érdekében/ jellegzetes itáliai kézre vallanak. -

Elnéleti téren görög-bizánci rendszert fejlesztik tovább 8 hangnemet különböztetünk meg, mint Bizáncban, a sorrend most már ez:

- I.dór: d-e-f-g-a-h-d
- II.hypdór: a-h-c-d-e-f-g-a
- III.frig: e-f-g-a-h-c-d-e
- IV.hypofrig: h-c-d-e-f-g-a-h
- V.lyd: f-g-a-h-c-d-e-f
- VI.hypolyd: c-d-e-f-g-a-h-c
- VII.nixolyd: g-a-h-c-d-e-f-g
- VIII.hyponixolyd: d-e-f-g-a-h-c-d

A plagális /hypo-/ skálák alaphangja azonos a megfelelő főhang nemével. A rendszert a hivatalos elnélet csak a 16.században egészíti ki 2, ill. 4 új hangnemmel, az ion-nal és aeol-lal /előbbi a c-d-e-f-g-a-h-c, utóbbi az a-h-c-d-e-f-g-a sornak felel meg. / a hozzájuk tartozó plagális sorokkal együtt.

Egyházi énekesek rendszeres kiképzéséről az 5.század óta működő római Schola Cantorum gondoskodik.

A hangjegyírás  tekintetében az elnéleti részben a szírektől és bizánciaktól átvett hangvétél-rajzok, neumák rendszerét /neuma görögül intés, jel. pneuma: lélekzet/, részben a görög betűkótairást fejleszti tovább. Döntő jelentőségű, mikor a 10. században francia kolostorokban szokásba jöttek a neumák vonalra ill. vonalrendszerre való alkalmazása /kulcsokkal, tehát az abszolút hangmagasság jelölésével/. Ezt az újítást a később /1000 táján/ működött Arezzoi Guidó nevéhez fűzik. További lépés ezen a téren az u.n. ligaturák rendszere, majd -1200 táján- a hangok időnértékének jelölése, az u.n.menzurális hangjegyírás /longa, brevis, semibrevis, minima, semiminima, fusa, semifusa/

Ugyancsak Guidó nevéhez fűződik az énekoktatás jelentős reformja az u.n. szolmizáció és a vele összefüggő hexachord rendszer bevezetése. A Diakonus féle Szt.János himnusz sorkezdő szótágjainak mint emlékeztető hangneveknek az egyes hangokra való alkalmazásával meghonosította az ut-re-ni-fa-szol-la szótag-

sort egy-egy hexachord /6 hangból álló sor/ hangjainak megjelölése.

Hexachord 3 féle volt: durum, molle és naturale. A durum és molle néveket alkalmazták azután, bizonyos írástechnikai sajátosságok következtében nagy ill. kistercet magában foglaló tehát a dur és moll jellegű hexachord megjelölésére. Ennek a rendszernek egyik legfontosabb újdonsága, hogy kétségtelenül hirt ad a durszerű gondolkodás erősödéséről.

A gregorián korális termő korszaka, noha szembetűnő hanyatlásban keresztül, egészen a 14. századig tart /Celánói Tanás, Dies irae, stb./. Egyik legfontosabb gyarapodása az u.n. sequentia irodalom. Kezdeményezői 900 táján Notker és Tuotilo st.galleni szerzetesek akik a hosszú kanyargos kyrie és alleluja jubilációkat koloraturákat hangról-hangra megszövegesítették, hogy ezzel az egyszerűbb képességű híveknek is énekelhetővé tegyék. Így támadt a sequentia és a tropus. Az eredeti sequentiáknak /ismertető jelei alleluja dallam mint kiindulás, próza szöveg/ tipikus példája az Ant.6.sz.dallam. A példa döcögős prózaszövege különben már itt is elárulja a verssé alakulás csiráit a halmozott asszonáncos sorvégek itt-ott már vers érzetét keltik. Mint műfaj a sequentia zenei és verstani szempontból egyaránt jelentős, zeneileg: népi irányba fordítja a gregorián dallamvilág fejlődését azzal, hogy a népvándorlás barbár nemzetiségeinek /germánok, kelták, stb./ zenei izléséhez, szótagoló népzene típusához idomítja a keleties szövegtelen melizmákat, verstani szempontból pedig azért, mert az Európában később általánossá lett szótag-számoló verselésnek messzire példát mutató korai példája /miután legtöbb esetben kész, meghatározott számú hangból álló dallamhoz kellett utólag szöveget költeni, önkéntelenül is a szótagszámolás bizonyult a legcélravezetőbb módszernek./- Figyelemreemeltető vonás az is, hogy az ismert sequentia-szerzők között általában népi származásuk vannak túlsúlyban.

A sequentia igen hamar megtelt népies elemekkel, a Nyugaton divatba jött u.n. lai-k /dalfüzörek/ szerkezetét öltötte fel, sokszor egészen profán, táncos lejtéssel. A középkor folyamán

a sequentia egyre inkább a népének, sőt sokszor a profán tömegénekjellegét nyerte, itt-ott már szétrepesztéssel fenyegetve a liturgia egyházi rendjét. Ezután 16.sz.-ban az egyház betiltotta a mindössze 5-öt hagyott belőle használatban /közte a Dies irae-t és a Stabat Matert/. - A gregorián korális kíséretében a 7.sz. óta jelentkeznek a többszólamúság kezdetleges formái: a liturgikus dallamot kvartok, majd kvintek hozzáének-lésével kísérik /parafónia, majd orgánun/. A több szólamúság e formája azonban csak a későbbi középkor folyamán, a kialakult feudalizmus korában emelkedik igazi művészi jelentőségre.

A feudalizmus zenekulturája. A középkor egyszólamu zenéje.

"A rabszolga- és kolonus lázadások meg a barbár hódítások egész Nyugat-Európa társadalmi alkatát megváltoztatták. A rabszolgatartó birodalom helyén néhány barbár királyság alakult... a munkaerő kizsákmányolásnak rabszolgatartó formája megszűnt, a rabszolgákból jobbágyok lettek..... rabszolgatartó római birodalom bukása és a rabszolgakizsákmányolás csődje Európa számára jelentős lépés volt, előre, annak ellenére, hogy a barbárok befejezték a római kulturának már korábban megkezdődött pusztulási folyamatát." /Koszninszkij./

Az ujonnan feltűnő barbár népeknek germánoknak, szlávoknak, keltáknak már magukkal hozott sajátos népi-zenei műveltségük volt: éneknondóik hősdalokat, krónikásai énekeket, szerelni és tavaszi dalokat adtak elő fejedelmi udvarokban, csatákban, a nép közt; voltak sajátos hangszereik is: a kelta "krotta" /kézihárfa/, a germán és szláv pengető- és fuvóshangszerek, stb. - Az éneknondás az elbeszélés és a dal egységét jelentette: innen "singen" és "sagen", a "conter" és "chanter" /santé/ sőt a bűvölés, ráolvasás rokonsága az énekkel /cantare-incantare/. A germán skop-nak, a kelta bárd-nak, a szláv "z kazityel"-nek sokban azonos funkcióik voltak. Ami dallamvilágukat illeti valószínű, hogy a kelták az ötfokusággal, a germánok sokhelyütt dur-szerű hangsorokkal éltek.

Új fejlődés indul meg ebben az egyszólamú dallanvilágban, a 12. század folyamán, előbb Dél -, majd Észak Franciaországban, a trubadurok, trouvère-ek /truverek/ megjelenésével. Ezen a területen akkorra kialakul a feudális rendszer, nagybirtokosok és jobbágyok osztálya s előbbin belül a feudális ranglétra, nagy és kis hűbérurak és vazallusok, széniorok /seigneur/ és lovagok ranglétrája. Szellemi fejlődésükhöz jelentékenyen hozzájárult, hogy a keresztes háborúk révén megismerkedtek a Kelet kulturájával, terményeivel és iparágaival. A Provencc-ban /Provansz/ virágzott fel először a trubadurköltészet, hűbérurak és fejedelmek váraiban, feudális környezetben, -de nagyuri művelői mellett kezdettől fogva ott vannak az egyszerűbb, sokszor paraszti, népi származású előadók, a jongleur-ök /zsonglőr/, joculatorok, minstrel-ek, "mulattatók", akiket az előkelő ur zsoldjába fogad velük énekeltetni vagy játszattatja dalait, vagy megfordítva: ő maga használja fel és adja elő a tőlük tanult dalokat. /Igy tudjuk Rombaut de Vequeiras költőről, hogy 1200 táján francia vándorzenészek táncdallamára írja tavaszi énekét, a "Kalenda mayá"-t./

A trubadur név talán a tropator-dallamalkalmazó elnevezésből ered, de új jelentése: kitűnő, tehát az eredetiséget, az egyéni invenciót hangsúlyozza, itt először a zene történetében. Enlítésrenéltók Oroszlánszívű Richárd, Thibaut /Tibó/ navarrai fejedeleme, Moniot d'Arras /Monio/, Marcabru, Bernard de Ventador, van köztük király, de van kóbor diák, kolduló szerzetes, jobbágyivadék is.

Több, mint 1500 trubadur dallamot ismerünk, nagyrészüket délggyűjteményekbe, chansonnier-kbe /sanzonié/ foglalták. Főbb műfajai: estampide /táncdal/, alba, aubade /obád/ hajnalnóta, serena /esti dal/, planh /sirató/, sirventes /szolgálati dal/, tenzone /vetélkedés, pl. a Virágok vetélkedése/, jeu parti /zső parti/ /dialogizált társasének, canzon /dal/. Formáik között feltűnik a refrénes rondó /rondellus/, a lai /dalfüzör/, a kétszakaszos dalforna, a táncsorozat, stb.

Mikor Délfranciaországban kitörnek a véres "éretnek"-háborúk, ez a kultúra Északfranciaországba költözik át /itt trouvère-nek hívják a trubadurokat/, de újabb száz év múltán itt is végét veti az angolokkal kitört háború. A trouvère-csoport

egyik utolsó képviselője Adam de la Hale, az "arrasi pupos" /13. század/, aki a nápolyi udvarban 1260 táján világi daljátékokat /jeu-*ket*, *zsó*/ ír /Robin et Marion, "Lugas játék"/ s a többszólamu zene területén is működik már. Az ő dallamaiban is feltűnik a durhangnem. - "A trubadurok és trouverek zenéje annál értékeesebb, minél közelebb áll forrásához, a népművészethez."

Ilyen szempontból az Ant.-ban közölt trubadurdallamok közül /8-14 sz./ leghaladóbb szellemű és legértékesebb a 13.sz. példa mely világos F-dur tonalitásával, lüktető 3/4 ritmusával és ouvert -clos sorpárokat alkotó formaadásával /AABB/ a francia népi tánc alig sitlizált példája s a fentebb hivatkozott Kalenda Maya méltó párja.- Ugyancsak szembetűnően realiztikus hangu /már nem annyira dallamában mint szövegében/ a 14.sz. példa Adam de la Hale Jeu de Robin et Marion című énekes játékából. Szép vonalú, de határozatlanabb ritmusu dallam Guiraut de Borneil Hajnalnótája / 8.sz./ Szövegében és dallamában egyaránt merev formalizmus jellemzi Thibaut navarrai herceg trubadurdalát /11. sz./: ez a mesterkelt allegóriákkal tüzdel, papirizű tudós főúri költészetnek és a hozzáillő dőcögős dallamnak jellegzetes példája.

A trubadurzene három irányban sugárzott ki Franciaországból: Spanyolországban a cantigá-k /hangszeres kíséretű vallásos énekek/, Olaszországban a laudá-k /népies vallásos közösségek "dicséret"- dalai/, Németországban a minnesang ágazott ki belőle.

Utóbbi még lovagi-hübéri kezdeményezés, de egyre erősödnek benne a polgári, népi elemek. Vallásos és világi "asszonytisztelet", "Szerelmi szolgálat" /Minnedienst/ mellett egyre jobban jellemzi a valóságos élet realiztikus vagy irónikus megéneklése. Walter von der Vogelweide, Wolfram von Eschenbach és a legendáshírű Tannhäuser mellett legérdekesebb alakja Neidhart von Reuenthal 13.századi bajor költő, aki szép dalaiban: tavasz-köszöntőkben, tálcusufolókban a falusi élet idilli és fonák helyzetait énekli meg, erős realiztikus érzéssel. A Minnesang /és később a Meistergesang- mesterdal/ legfőbb formája az u.n. "barforma", egy megismételt főszakaszt követő "záradék" /Stollen,

Stollen Abgesang, AAB/. Bemutatók: Ant.19. ab, Mindkét dallam rendkívül közel áll a népzenehez, a paraszti dalhoz és tánchoz; az első tiszta pentaton, a második csak kevésbé diatonizált pentaton melódia, - mindkettő öserejű népi táncritmust alkalmaz.

A Minnesang német utóda a mesterdal-irodalom /14-17.század/ Itt már nem lovagok, hanem céhekbe szervezett városi polgárok művelik, céhszerű szabályzattal és módszeres, szigorú pedagógiai rendfokozattal. A daltípusokat külön, iskolás nevekkkel jelezték, a szabályokat "tabulaturák"-ba foglalták. A mozgalom legkiválóbb képviselője /Wagner "Mesterdalnokai-"nak hőse/ Hans Sachs /Szaksz/ nürnbergi csizmadia a 16.században, aki dalaiban korá visszaéléseit ostorozta, éles polgári öntudattal foglalt állást a nagyurak ellen, üdvözölte a lutheri reformációt és legerősebben közeledett a népi korálköltészethez. /Bemutató./ A Mesitergesang zenei eredményei általában feloldódtak a német reformáció népies korál-irodalmában.

Itt kell röviden szólnunk a késő-középkor tánczenéjéről is. Irodalmi leírásokból és festői ábrázolásokból tudjuk, hogy a társas tánc igen nagy szerepet játszott a 12-15.század közösségi életében és pedig - mint a nyomasztó egyházi keretek alól fokozatosan felszabaduló új társadalom zenei igényeinek jellegzetes megnyilvánulása - igen gyakran már a népi polgári életforma keretei között. Az egyházi zenét ebben az időben reprezentatív módon leginkább már az ... többszólamú zene képviseli, amazzal ellentétben a középkor ránkmaradt tánczenéje szinte kivétel nélkül egyszólamú muzsika, - ami egyrészt természetesen folyik ennek a műfajnak mindvégig erős rögtönzés-jellegéből / többszólamban nem lehet rögtönözni/, másfelől jellegzetesen hangsúlyozza a népzenevel való szerves, közeli kapcsolatát, rokonságát. Ugyanez magyarázza a zenei források meglepően csekély számát is, - a középkori tánczene dallamainak alig-alig maradt hangjegycírási emléke, éppen azért, mert az ilyeneket rendszerint rögtönözve játszották. Az a kevés, ami ránkmaradt, javarészt véletlennek köszöni fennmaradását, írásbafoglalását, - mintegy középhelyet foglal el a tulajdonképpen műzene és a szóhagyományra támaszkodó népzene között. - A táncritmusok között forrásaink

legtöbbet emlegetik az estampidá-t /estempie = dobbantóstánc/ ilyennek a dallamára készült tulajdonképpen a Kalenda maya c. híres trubadurének is /ld.fent/. - Ugyancsak jellegzetes középkori táncforma a rondellus=rondeau=rondó=körtánc, az ősi hívás-válasz típusnak francia földön művészbé lett stilizálása, melyben a ritornell-refrén előadása a táncoló-daloló közösség /kar/, a váltakozó epizódok /u.n.kuplék/ előadása pedig az előénekes-előtáncos-szólista dolga. /A 15.század többszólamu zenéjében aztán rendkívül komplikált, mesterkelt mű forma fejlődik ebből az eredetileg ősi népzenei alapu tánc típusból./ - Szinte valamennyi ráánkmaradt táncdallam felépítése ez: dallampárok sorozata, amelyek egyike félzárlattal /ouvert=úver nyitott zárlat/, második pedig egész-zárlattal /clos/ végződik, a későbbi klasszikus zenei periódus-építkezés alapformája, első megjelenése a zenetörténetben /ezt a formát mutatja t.k. a nyilván táncdallamra szerzett Ant.13.sz.trouvere-melódia/. Az azonos dallamu sorpárokból való építkezés gondolata alighanem az ekkoriban már népies-népszerű dallam típusa alakult sequentia /ld.fenn/ formájából származik.

A középkori többszólamuság. Ars antiqua.

A Minnesang és főleg a fejlettebb többszólamuság már elképzelhetetlen városi élet nélkül. A nyugateurópai városok egy része a 11.sz. közepétől fogva fejlődik ki szabad iparostelegekből. Amint forgalmuk megnövekszik, kialakul a rendszeresebb áruter-
nelés, megjelennek a kereskedők is. "Igy most két társadalni osztály keletkezett: az iparosoké és a kereskedőké." /Koszminkij/
Olasz, flamand, rajnai városok állnak az előtérben: hamarosan kibontakozik önállósági harcuk a feudális urak ellen: ők képviselik az új, a haladóbb, sokszor forradalni szellemet.

Szerepük a 13.században jelentékenyen megnő, megjelennek az első európai egyetemenek /Salerno, Bologna, Párizs/. A városi kereskedő világjárással egyre tágítja látókörét, lassanként megindul az áru és a pénz nemzetközi csereforgalma.

A keresztesháborúk a keleti zene és a keleti hangszerek ismeretét is magukkal hozzák: így nem lep meg, ha a Limoges-i /Limózs/ orgánunokról nemsokára azt halljuk, hogy arabos stílust követnek. A többszólamúság első tudós művelői székesegyházak köré csoportosulnak, egyházi kórusok szükségleteinek kielégítésére. A parafo니ából a 9. században kibontakozik a párhuzamos szólamok mozgásából alakuló organum /organum=orgona, talán azért, mert ezen a hangszereken több szólamot lehetett egyidejűleg megszólaltatni./ Első híradói Scotus Erigena ír- és Hucbald flandriai szerzetes a 9. században. Gregorián fő dallamot a mély szólam intonálja, felette kvartok, kvintek vonulnak: ezeket a szólamokat többnyire rögtönzik.

Angliában más technikára akadunk: itt a terc és szext hangzatokat kedvelik jobban /Gymel, ikerének, pl. Magnus himnus / s a kettőt kombinálják is, oly módon, hogy az akkord alap hangja egy oktávval magasabban szólal meg, tehát szextakkordok keletkeznek /Fauxbourdon=főburdon=hamis basszus/. Ez a technika angol népi eredetűnek látszik; az összhangzásnak ez a modernebb felfogása érleli meg a 13. század közepétáján a többszólamú irodalom első népszerű remekét, az u.n. Nyár-kántot.

/Bevezető./

Ismét más formát találunk spanyol és francia földön. /Santiago da Compostela, Limoges-i Saint Martial-iskola, limózszi Szent Márk ál/, itt hol orgonapontszerű, hol ellenmozgásos két-háromszólamú tételekkel kísérleteznek, sokszor virtuóz szóló-énekekkel. A discantus rendszeresen megengedi az ellenmozgást, a conductus egyenletes mozgást és eredeti dallamkitalálást követel. Maga az alapulvett gregorián korális e szerkezetekben cantus firmus /meghatározott dallam/, cantus planus /lapdallam, "kiegyengetett", "sík dallam" nevekén szerepel, régi szabadon hullámozó jellegét teljesen elveszti, elnyújtott, egyhangú dallamfrázisok sorává merevedik, hamarosan hangszer veszi át. A dallamvivő szólam neve tenor, hozzácsatlakozó ellenszólamokat duplum, triplum, quadruplum névvel jelölik.

Kialakult feudalizmus társadalmi rendszerének fő jellemvonása a vazallusi függőség, a hozzákomponált szólamoknak a gre-

gorián tenorhoz való alkalmazásában, a cantus firmustól való erős függésben jut kifejezésre, ez az u.n. cantus firmus-technika /vagyis más dallamokra való szerkesztés technikája/ kevés kivétellel egészen a 15.század végéig, sőt egyes esetekben még a 16.században is a többszólamu szerkesztésnek az uralkodó formája; egyben a középkor tekintélyi elvének is érdekes tükrözése. Magát a többszólamuság tényét és elterjedését különben ezzel szemben már jellegzetesen európai-polgári terméknek tekinthetjük, erre vall egyrészt a szerzők, komponisták származása és szociális helyzete /az orgánum és motett szerzők általában templomi énekmesterek, karvezetők, a legtöbbször világosan polgári származásu és osztályhelyzetű egyének; a trubadurokkal ellentétben, ismertnevű főúr, főnemes egy sem akad közöttük/, másrészt a többszólamu kompozíció jellegzetes városhozkötöttsége, ami megint a polgári környezetet hangsúlyozza. Ugyancsak "modern" polgári vonásnak tekinthető a hozzákomponált szólamok sokszor élesen szembetűnő artisztikus szövése, gazdag dalolókedve/igen jellegzetesen pl. az Ant.15.sz. példában, itt a templomi rendeltetés és az orgonapontok sorozatává szétnyújtott, mondhatni eltorzított gregorián cantus firmus calóban már csak ürügyet, alkalmat szolgáltat a felsőszólam gazdag melodikus koloraturáinak a megszólaltatásához. Hogy a kompozíció lényegében már nem vallásos, hanem artisztikus szellemű, ezt a felső szólam szembetűnő trubadurzenei dallamfordulatai is igazolják az 5,6.dallamsorban. Leonius műve különben még a népzene szerkesztéstípusával is közelebbi kapcsolatot tart, mint első pillanatra látszik, ha meggondoljuk, hogy a felsőszólam cifrázott melodikus frázisai alapjában egy egyszerű oktáv-kvint-orgánum-csontváz-vonalát cifrázzák körül koloraturáikkal, melizmáikkal, akkor világos, hogy itt a quintorganum és az ősi-népi heterofónia kombinálásával állunk szemben. Leoninus műve tehát joggal képviseli kora zenéjében a leghaladóbb, előremutató tendenciákat./

Ezeket a technikákat foglalja össze 1200 táján két párizsi mester, a Notre Dame-székesegyház orgonistái, Leoninus és Perotinus /1190-1230 között/; Leoninus három-, Perotinus a négyszó-

lamu organumig érkezik el, műveikben /főleg Perotinus mester "Sederunt principes" és "Mors"-organumaiban/ feltűnik a szólamok szabályos szövése, a variáció gazdagsága, az együtthangzás bátor kikísérletezése, a ritmikus gazdagság /v.ö. Ant.15-17.sz./. Az Antológia 15.16 és 17.sz. példáinak egymásmellé állításában szemléletesen nyomon követhetjük a többszólamuság megszilárdulását, állandóan fokozódó megszervezettségét: a 15.sz. Leoninus-organum lényegében még esetleges, szabad rögtönzés-jellegű kétszólamu szerkesztmény /minthogy bizonyos, hogy Leoninus előtt az ilyenfajta organumokat legtöbbször rögtönözve adták elő/. Hivatali utódja, Perotinus mester, műveiben /Ant.16.17.sz./ már szigorubban, merevebben szerkeszt, jobban eltávolodik a népzenei alapu rögtönzés típusától; ez már valóban megszerkesztett, "megkomponált" polifónia a szó igazi, igényes értelmében és nyilván a komplikált stilizálás irányába fordítja a többszólamu zene fejlődését, akárcsak a kor gótikus építőművészete. Könnyen érthető, hogy ez együttjár a rögtönzésből fakadó eredeti ritmikai szabadság bizonyos megnyirbálásával, elsatnyulásával, régi zenetörténeti tanulság, hogy az összhang, a harmónia, a polifónia fejlődését, a szólamok számának szaporodását legtöbbször a dallanritmika elcsenyvéseével kell megfizetni.

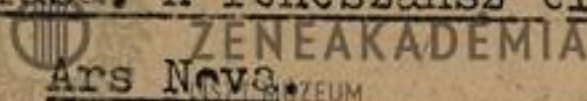
A párizsi mesterek "vonalas" ellenpontjában már jelentkezik egy új műfaj, a motetus vagy motett. Az alapidallamhoz csatlakozó ellenszólamok, bizonyos liturgikus formák felhasználásával, szövegben és ritmusban önállósulnak. Ritmikus szakaszaik néha pontosan megismétlődnek, de néha fantasztikus szabadsággal variálódnak s ilyenmódon kialakítják a középkor legbonyolultabb műfaját. A 13.századi motett klasszikus példái Ant.17.18.sz.; az első a motett fejlődésének régebbi, első stádiumaként, még az organumból utólagosan átdolgozott típust, a 18.sz. a már eleve motettnek készült klasszikus formát állítja elénk. Ennek megfelelően a 18.sz. példában a szólamok ritmikai és szövegi önállósága is hangsúlyozottabb, fejlettebb. Kétségtelen, hogy ez a muzsika a maga korában, a 13.században az akkori többszólamu művészet legfejlettebb, leghaladottabb változatát képviseli, a jövő zálogát bíró polgárság hangját, zenei ízlését tükrözi. Hogyan elemez-

hetjük ki ezekből az első pillantásra olyan komplikáltnak, mes-
terkéltnak látszó műalkotásokból a zenei haladás ismertetőjelét?
Először is szövegileg: a közölt latin példák /a motettfejlődés
kezdeti időszakából/ ne tévesszenek meg minket afelől, hogy
mát a 13.század közepétől kezdve a kompozícióknak jelentékeny
része francia, népnyelvi szövegekre épül, akárcsak a trubadur-
dallamok, úgyhogy a motett, kifejlett formájában, inkább hang-
súlyozottan világi szellemű társas muzsika, mintsem vallásos
szellemű műalkotás /a gregorián tenort amugy sem énekelték, ha-
nem hangszeren játszották, az tehát inkább csak a tekintély el-
vének tett koncesszió, kapaszkodó, ürügy a muzsikálásra, mint-
sem komoly vallási jelkép/. Ezt a francia motett-szövegek gyak-
ran zsánerképszerű, realista tartalma is elárulja. De még a la-
tin szövegek között is hovatovább mind több a liturgiától elsza-
kadó, nem egyszer élénken társadalomkritikai, szatirikus szelle-
mű vers. Az Ant.17.sz. Perotinus-kompozícióhoz utólagosan /de
még mindenképpen a 13.században/ hozzáköltött hármass-motett szö-
veg nem egyéb haláltáncnál, melyben a halál realiztikusan ecse-
telt borzalmait mellett édeskeves szó esik a vallás vigaszáról,
minthogy a későközépkor költői vagy festői haláltánc-sorozatai
is közismerten nem annyira vallási, mint inkább társadalomkriti-
kai jellegű alkotások. Technikai szempontból a motett polifóni-
ája fedezi fel és aknázza ki elsőnek a szólam-egyénség szemben-
állításában rejlő drámaiságot, minden későbbi polifónikus művé-
szet alapját /az egyéniséget itt szószerint vehetjük, még az elő-
adás szempontjából is: a középkori motettirodalom jelentős ré-
sze nem kórusmű, hanem szólóhangok együttese./ A 15.sz. Leoninus-
organumból ez még hiányzik: ott csak egyetlen egyéniség szerepel,
a felsőszólam szólóénekese, a gregorián cantus-firmus nem egyé-
niség, hanem személytelen szimbólum. Szinte felesleges külön
hangsúlyozni, mennyire jellegzetesen polgári-modern gondolat az
egyénségekből összeálló harmonikus együttesnek ez az elgondolá-
sa. Továbbá: az egyes szólamok alakításában érezhetően beleszól
a francia népi zsonglőrök gyakorlata, különösen a dallamalakítás,
a variálás játékos művészetében: egy-egy szólam menete sokszor
nem egyéb valóságos variációsorozatnál és élénken emlékeztet a

későközépkro tánczene szerkezetére /v.ö. a 17,18.sz.-hoz fűzött jegyzeteket/. Érdekes vonás, hogy ez az artisztikus szellemű szabad variálóművészet különösen a gregorián eredetű cantus-firmust keríti legerősebben hatalmába. A liturgiának mindehhez semmi köze itt már a magára ébredt játékos művész, az új népi nemzedék hangja jut szóhoz.

A motett-szövegek nemcsak tartalomban különböznek, hanem gyakran nyelvilag is: nem egyszerre szól két vallásos latin és két világi francia szöveg. Ezt a néhol mesterkéeltségre és dekadenciára hajló műfajt sokáig az tartja életben, hogy több szólamát hangszerek játszásk, a 14.századi motett pl. nem egyéb, mint világi szólóadal vagy duett hangszeres kísérettel/a 15.-16.század motettája már nem ez, hanem szigorúan megszabott egyházi műfaj/. Ezt az egész irodalmat a következő korszak már Ars Antiqua /régi művészet/ néven ismeri, időközben kialakul az új művészet, az Ars Nova.

A feudalizmus bomlása. A reneszánsz első jelentkezése.



A 14.század Nyugateurópában nagy társadalmi válságot hoz. "Az elnyomott osztályok csendes munkája egész Nyugataurópában aláásta a hűbéri rendszert, olyan állapotokat teremtett, amelyben mind kevesebb hely maradt a hűbérurak számára... Köröskörül városok emelkedtek." Olaszországban, Délfranciaországban, a Rajnánál ókori római városok támadtak fel hamvaikból, másutt, főleg Németország belsejében, újak alakultak.... E falak és árkok mögött fejlődött a céhpolgárok....kézművessége, itt halmozódtak fel az első tőkék...A 15.században a városi polgárok már nélkülözhetetlenebbek lettek a társadalomban, mint a feudális nemes-ség. Kifejlődött bizonyos világkereskedelem... A városi polgárságnak hatalmas fegyvere volt a feudalizmus ellen - a pénz."/Engels./

Az első megrázkódtatások a 14.században jelentkeztek. Franciaországban és Angliában kitörnek az első véres parasztlázadások, megjelennek az első egyházellenes támadások, az első nyomatékos elszakadások a római egyháztól /Wicliff/. Franciaországban és

Olaszországban akkor bontakozik ki az új zenestilus is, melynek Philippe de Vitry /Filip dő Vitri/ 1321 körül elkészült elméleti műve, az "Ars Nova" ad összefoglaló nevet. Ez a mű tulajdonképpén a hangjegyzírás kérdéseivel foglalkozik, valójában azonban az új stílust igyekszik rendszerezni.

Ez az új stílus sokkal mozgékonyabb, szabadabb, lazább és világosabb jellegű a régienél. Legfőbb mestere Guillaume de Machaut /Gujjón dő Masó/ párizsi költő és zeneszerző /1300-1377/. Egyházi stílusa meglehetősen merev s lényegében még az organumokat követi -ilyen nevezetes reimsi koronázási miseje is, az első négyszólamú mise, 1364 körül. Ebből szemelvény az Ant.21.sz. példája. A közlésre kiválasztott rövid szemelvény is jó fogalmat adhat a kompozíció rossz hangzásáról, darabos merevségéről, mondhatni, érzik rajta, hogy a középkori egyház egyik legsúlyosabb válságának, az egyházszakadással fenyegető avignoni fogságnak /avinyon/ az idejében keletkezett, amikor az avignoni pápák egyike, XXII. János bullával /pápai rendelettel/ kelt ki az "új zene" művelői ellen és hatalmi szöveggel próbálja a templomi zene fejlődését a rég túlhaladott organum formához visszatéríteni -persze sikertelenül. A dallamosság és összhang tekintetében ez a mise is jóval régiesebb, merevebb /organum-szerűbb/ a maga koránál, magának Machautnak többi /javarészt francia szövegű, világi rendeltetésű/ műveinél is. És mégis: ez az első hallásra olyan reakciónak látszó kompozíció éppenséggel nincs hijjával a haladó, előremutató elemeknek, amint azt többek közt a vele meginduló többszólamú misekompozíció 15.-16.századi hallatlan mennyiségi és minőségi fellendülése is bizonyítja. Vajjon mit tette ezt /a maga korház képszet is/ feltűnően rosszulhangzó, merev munkát olyan híressé, majdnem egy teljes évszázadig utánzásra indító példaképpé?

Elsősorban bizonyára a keret monumentalitása: a miseszerzés hat állandó részének többszólamú átkomponálása olyan nagyméretű, monumentális keretet biztosított a zeneszerző szerkesztő-építő fantáziája számára, amelyen semmilyen más e korbéli világi vagy egyházi zeneforma /motettől kezdve a balladáig/ nem vetekedhetett. Nyilván a nagyméretű, monumentális kompozíció szándéka indította 80-100 év múltán Dufay-t s a többi burgundi komponistát

arra, hogy Machautnak ezt a számunkra szinte élvezhetetlen kezdeményét oly buzgón folytassák. A kompozíció különben egyáltalán nem olyan merev, egyházi-szertartási szellemű alkotás, mint első tekintetre látszik. A zenei periódus izometriája /erről ld. az Antológia jegyzetét/ tisztán artisztikus szellemű zenei zsonglőrködés terméke. De ezenkívül is: magának a gregorián cantus firmusnak a felhasználásában Machaut még jelentékenyen több játékos variálósabadságot vesz magának, mint a 13. század motett-komponistái, nyilván nem szertartási, hanem tisztán művészi, artisztikus szempontok vezették a cantus firmus-dallam szabadon variálós felhasználásában; műve- úgy mondhatnók- inkább reprezentatív ünnepi darab /hiszen a hagyomány szerint király koronázására készült/, mintsem szigorúan vett szertartási mű, tulajdonképpen misekompozíció /ebben a vonatkozásban különben érdekesen rokon a műfaj két későbbi kiemelkedő reprezentánsával, Bach h-moll miséjével és Beethoven Ünnepi Miséjével/. De még a hagyományos miseszöveg felfogásában, zenei értelmezésében is érdekesen a maga kora gyermeke, az öntudatra ébredő polgárság zenészenek mutatja magát Machaut. Ennek érdekes példáját találjuk a mise /terjedelme miatt itt nem közölt/ Credo-részeiben, ahol az "Et incarnatus est..." szavaknál az addigi egyhangu polifón technikát hirtelen akkordok sorozata váltja fel, -valósággal modern-romantikusnak ható, meglepő expresszív fordulatként. Az eddigi századokban többszólamú kompozíció soha nem volt tekintettel a megzenésített szöveg jelentésére, érzelmi tartalmára; tiszta konstrukció volt, semmi más. Ez itt a zenei kifejezésre való törekvés első szembetűnő, merészen előremutató példája, jellegzetesen újkori, polgári gondolat.

Machaut világi művei rondók, balladák, virelai-k; ezek a többnyire háromszólamú udvari dalok sokkal modernebbek és mozgékonyabbak. Említésreméltó, hogy ezeket élte végéig egy szinte önéletrajzszerű ciklusban foglalja össze /Livre du Veir-dit=Livre du voür-di/. Leveleit is ismerjük, ezekben a művekben újszerű öntudata és becsvágya szólal meg. Machaut francia népi-nyelvi világi dalművészetének jellegzetes példája az Ant.2o.sz. a közölt háromszólamú ballada: lényege szerint francia szólódal, két szabadon választott hangszer polifón kíséretével. Haladó polgári

jellegét már maga társas zenei rendeltetése meghatározza "a 14. századi társas zenélés bizonyos szociális kiegyenlítetttséget követel: már nem egymáshoz látogató lovagokat vagy nagyurakat, hanem egymással élő polgárokat." Valóban: az intin kamarazene a zenetörténet egész folyamán a városi polgárság zenei igényeinek jellegzetes műformája. A polgárság jellegzetesen expresszív törekvése /amely aztán később, az olasz reneszánsz zenéjében éri el nagyarányú kibontakozását/ is megmutatkozik már ebben a darabban, különösen a raffináltan beleszótt expresszív dissonanciák alkalmazásában /16,17,24. ütem: nóna, szekund, szeptim összhangok. Machaut túl rutinos, virtuóz komponista ahhoz, mintsem hogy ezeket véletlenné, egyszerű harmóniai hibának minősíthetnők./ Különben a kompozíciónak /és Machaut egész életművének/ haladó jellege nem egészen feltétel-nélküli, amiként a 14. századi patricius-polgárság politikai magatartása sem az, mint azt a korabeli ipari- és parasztlázadások /Watt Tyler, a cionpi-felkelés/ tragikus sorsa bizonyítja; már a régi polgárság a döntő, válságos pillanatban mindig magára hagyta az eleni jogaiért harcoló parasztságot. Machautnak nem annyira kompozíciója, mint inkább verse; szövege viseli magán neglehetősen erősen az élettől idegen stilizálás, a nesterkéeltség bélyegét; költeményeinek legnagyobb része tudós görög mitológiai hasonlat vérszegény, finomkodó versbeszédese /e nemből az Ant. 11. sz. 'trouvere'-dallam rokona/. Szövegüket tekintve, a korszak leghaladóbb jellegű művei a chace /sasz=vadászat/ elnevezésű darabok, vadászjelenetek, városi vásárosok kiáltozásának igazán realista szellemű, zsánerképszerű megkezdései. E műfaj jellegzetes példáit olasz földön is megtaláljuk caccia /kacsa/ néven /ld. alább/.

Machaut mellett az új stílus legfőbb uttörői Franciaországban, jórészt a zenetudomány terén, a már említett Philippe de Vitry és Johannes de Muris.

Gazdagabb az Ars Nova kibontakozása Olaszországban, Itt látható népi, társadalmi gyökerei vannak: ez a kor hozza meg az olasz város-államok /Firenze/ felvirágzását, a nemzeti nyelvű olasz irodalmat /Dante, Petrarca, Boccaccio=Bokáccso/ és a rene-

szánsz felé mutató új olasz képzőművészetet /Giotto=Dzsotto/. Firenzében legfőbb képviselője Francesco Landino, a vak orgona /+1397/, aki ötféle hangszeren játszik, egynek feltalálója is volt és műveiben sokkal dallamosabb, szabadabb és világosabb hangot üt meg, mint francia kortársai /Ant.23.sz.4. Részben ellentmondásos, de tulnyomó többségükben haladó, előremutató vonásai ezt a darabot a későközépkornak egyik kiemelkedő - na is szinte maradéknélkül élvezhető - renekévé avatják /amit különben a középkori polifónia meglehetősen kevés emlékéből lehet jó szívvel említenünk/. Olyan kompozíció, amelynek pontosan ismerjük a társadalmi háttérét, közönségét /a 14.századi gazdag firenzei patricius-polgárok zenei-költői összejöveteleit, melyekről a régi olasz krónikások és novellisták bő és színes leírásokat hagytak ránk/ és amely bizonyára ki is elégítette ennek a nagyigényű, művészetkedvelő és pártoló elit-körnek minden zenei-költői igényét. Hogy a maga korában igen népszerű és elterjedt volt, azt a fennmaradt kéziratos másolatok feltűnően nagy száma is bizonyítja. Szövegileg mindenképpen haladó vonás a világi téma és az olasz népdalvilág szövegválasztása. Tartalmilag: a boldogtalan szerelmes halálváró panaszának egyik első verse - és zenébeöntése. Persze ma már ez a téma a századok során, Petrarcatól Kisfaludy Sándorig régen elkoptatott, formalisztikussá vált költői sablón. Nem szabad azonban elfelejtenünk, hogy itt, a 14.században még friss, elhasználatlan, új élménytípus lehetett. A zenei szerkesztést illetően: előremutató az újkori durgondolat világos hangsúlyozása/ a dúrmelodikát azért minősítjük haladónak, mert a legtöbb európai népzene tele van vele/, legszebben a tenorszólan gyönyörűen ívelő dallamában, valamint a fő-szakaszok jól szerkesztett, jólhangzó kadenciáiban, a 2. és 4. dallamsor a középkori táncokra emlékeztető világos ouvert-clos kadenciával felelnek egymásnak. További haladó vonások: a cantus firmus hiánya /éppen ezt pótolja új, szubjektív melódiával a tenor szólása/, a polifon szólamok világos tonális egységbe, jólhangzó harmóniába való összefogása, a harmóniának kifejezőeszközként való felhasználása, stb. Egyetlen mesterkélt, formalisztikus vonásként talán az olasz ballatára jellemző komplikált ABBA strófaformát említhetnők,



ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

dallamsorban/, ami a finomodó, kissé már dekadenciára hajlamos 14.századi polgárság zenéjének egyik jellegzetes ismertetőjele.

Mindezekben a kompozíciókban feltűnik a dalszerű periodizálás, a dallambeli gazdagság, a népi és népies vonások /melyek a 13-14.századi lauda-irodalomban is megfigyelhetők/, a világi érdeklődéssel és tárgykörrel együtt megnövekedett realisztikus, ábrázoló hajlam /illatok, jelenségek, jelenetek leírása, kép a firenzei hetivásárról, stb./ és általában a szöveg iránti közvetlen érdeklődés. Ezek a művészek a nruk világi, városi, polgári, egyéni helyzetének sokkal erősebben tudatában vannak, mint elődeik bármikor.

Dallamosságukban feltűnik a népies koloraturára való hajlam, ami szintén hagyományos olasz vonás, valamint a vezérhang megkezdésére szolgáló, még régies ízű u.n. landinói szext: do-ti-la do.

A kompozíció szerkezete már kétségtelenül mutatja a fődallam "gótika" művei. Előadásában nyilván hangszereknek is jelentős szerepük volt.



ZENEAKADÉMIA

LISZT MŰZEUM

Ez az irány 1500 táján eltűnik; a renaissance művének folytatása egyelőre Németalföldön, Flandriában érik meg, ahol olasz, angol és francia hatások találkoznak.

A 15.század.

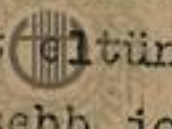
A 15.század zenei fejlődésének főszínhelye a zenetörténet "Németalföldje" az akkori u.n. Burgundi nagyhercegség területe. Ez a mai Hollandián és Belgiumon kívül magában foglalja a Franche Comté, Luxemburgot, Lotharingiát és Burgundiát is; középpontja pedig az a háromszögű tömb, melyet Észak-Franciaország, az Északi tenger és a Maas folyó vonala zárnak közbe, tehát Brabant hercegség és Flandria, Artois /Artoá/, Hainaut /Éno más néven Honnegau/ grófságok. Ebből a flamand háromszögből, ebből a germánnal vegyült, francianyelvű és francia jellegű kultúrából ered a németalföldi zenészek zöme, flamandok ők, az "Északi tenger latinjai". A burgundi hercegek komplikált külső viszonyban álltak a francia királlyal; 1400 körül azonban a polgárosodott

Flandriában erőteljesen kifejlődött ipar és kereskedelem annyira megnövelte hatalmukat, gazdaságukat, hogy egy időre - különösen a 15. század első felében - teljesen önálló, egyenrangú vetélytársai lettek a francia királynak s a többi nagy európai fejedelemnek.

A burgundi hercegség leggazdagabb, leghaladóbban termelő és iparosodott része Flandria volt. Ennek sorsa és fejlődése a legszorosabban összefüggött két nagy szomszédjának, Angliának és Franciaországnak a fejlődésével. Franciaországgal mindenekelőtt a nyílt határ, a közös francia nyelv és a történelmi múlt, Angliával pedig a termelés kérdése, az anyagi érdek kapcsolta egybe. Az akkori Európában vezető flandriai szövőipar ugyanis már jóideje a legnagyobb juhtenyésztő országból, Angliából kapta nyersanyagát, a gyapjút, s a kereskedelmi kapcsolat fenntartása egyformán érdeke volt az angol főuraknak, valamint a flandriai nagykereskedő és ipari városokban /Brügge, Gent, Antwerpen, Brüsszel/ hangadó, vagyonos patricius polgárságnak, amelynek aktív támogatásán a burgundi herceg hatalma lényegében alapult.

Igy, mikor a 14. században a francia király is szemet vetett a gazdag Flandriára, hogy azt birodalmához kapcsolja, egyszerre szemben találta magát Angliával s a vele védelmi szövetségre lépett burgundiakkal. Ez volt az u.n. "százéves angol-francia háború" /1337-1453/ fellángolásának kiváltó oka. Ez a hosszú háború a seregek összetételét és a harci taktikát tekintve döntő változást hozott Európa történetében. "Amíg a feudalizmus virágkora tartott, a 13. század végéig, a lovasság vivott meg és döntött el minden csatát... most változik a helyzet... Angliában a jobbágyság fokozatos eltűnése szabad parasztok népes osztályát teremtette meg, akik az angol nemzeti fegyver, az íjj kezelésében mesterek voltak..." /Engels: A német parasztháború./ A Crécy, Poitiers és Azincourt /Krészi, Poátjé, Azenkur/ mellett vívott sorozatos csatákban az angol íjjász-paraszt-gyalogság és ezzel kapcsolatban a védekező taktika sorozatos győzelmeket arat az idejétmúlt taktikával harcoló, fegyelmezetlen, elbizakodott francia feudális lovagsereg felett és Franciaország jelentős része angol uralom alá kerül. Csak amikor Jeanne D'Arc /Zsánn dark/

néven francia nemzeti hőssé lett parasztlánynak sikerült a hódító, gyűlölt angolok elleni küzdelmet francia nemzeti és népi ügyé tenni, s a fegyelmetlen lovagok seregét zsoldosokkal pótolni, fordul meg a hadiszerencse, az angolok kénytelenek Orléans ostromával felhagyni és Párizst, valamint francia hódításaik jórészét feladni. A hosszú háboru erősen meggyöngítette a francia feudális nagyurakat s ezzel megnyitotta az utat az egységes monarchia formájában kialakult nagy francia nemzeti állam kifejlődéséhez. Ennek megvalósulását általában az energikus és ravasz XI. Lajos francia király uralkodásától /1461-1483/ számítják.

Angliában részben azonos, részben más tényezők végeredményben szintén a polgárságra támaszkodó központi királyi hatalom, a nemzeti monarchia megerősödésére vezettek. Bár a Wat Tyler /Tájler/ féle angol parasztlázadást /1381/ levertek, a feudális jobbágyrendszer mégis fokozatosan megszűnőben volt. A földesurak már nem mertek a parasztoktól robotot követelni és nem terheltek újabb kötelezettségekkel. Majdnem minden parasztra pénzbeli szolgáltatást róttak ki. Így lassankint  eltűnt a jobbágyság, úgy hogy 100 évvel a felkelés után már kevesebb jobbágy maradt Angliában... Sok nemesember felhagyott a természetbeni /naturális/ gazdálkodással és kereskedelmi forgalomba hozta birtoka termékeit. Földjeiken nagy juhnyájakat neveltek és a gyapjút eladták. Akkoriban a gyapju iránt nagy volt a kereslet, a gyapjuipar Angliában a 15. század folyamán nagyot fejlődött. Megkezdtek a gyapjuszövet kivitelét külföldre is. Angol kereskedelmi hajók horgonyoztak Európá minden kikötőjében. Anglia számos veresége azonban a százéves háboru második felében egészen tönkretette a tengeri kereskedelmet. A kereskedők, az iparosok és az "új nemesek" haragudtak a feudális főurakra, akik Angliát vereségbe hajszolták; erős királyi hatalmat szerettek volna az országban, amely meg tudja védeni az angol ipar és kereskedelem érdekeit.

Angliában akkor a Lancaster-ház uralkodott. A dinasztia teljesen a feudálisok kezében volt. Ezért az új nemesség a polgársággal együtt egy másik dinasztiát támogatott, a York-házat, amely a trónra áhítozott. A két ház között küzdelem kezdődött s ez 36 évig tartott /1453-1485/. A Lancaster család címerében piros

rózsa, a York-ében fehér rózsa volt, innen nevezték a két család harcát a piros és fehér rózsa harcának... Ebben a küzdelemben a feudálisok egymást irtották és saját erőiket morzsolták fel.

A két rózsa háborúja 1485-ben ért véget. A harcokban mindkét ház: a York és Lancaster-ház is elvérzett, Királlyá VII. Henrik lett, az új Tudor /Tjudor/ dinasztia megalapítója. Az új nemesség és polgárság mindenben támogatta VII. Henriket. Nekik erőskezű király kellett, hogy biztonságban maradjon Anglia kereskedelme, hogy legyen, aki fékentarta a feudális főurakat és elfojtja a felkeléseket. A 15. század zűrzavaraiból a királyság megerősödve és megszilárdulva került ki. Anglia nagy nemzeti államává egyesült. /Koszmínszkij./

A korabeli társadalom rajzát Engels: "A német parasztháború" című klasszikus művének függelékéből /"A feudalizmus hanyatlásáról és a burzsoázia felemelkedéséről"/ vesszük.

"A 15. században a városi polgárok már nélkülözhetetlenebbé lettek a társadalomban, mint a régi feudális nemesség. Mialatt a nemesség mind feleslegesebbé, a fejlődés akadályává vált, a városi polgárságban... testet öltött a **RELEKÉS. DÉM** városi polgárság hatalmas fegyvere a feudalizmus ellen: a pénz és a pénzgazdálkodás. A korai középkor feudális mintagazdaságába a pénznek alig volt szerepe; a feudális uradalmak önellátóak voltak... Mindez most megváltozott. Jóval azelőtt, hogy az új ágyuk rést lőttek a lovagvárak falába, a pénz már aláaknázza őket. Hogy mennyire aláásta... a pénz a feudalizmust már a 15. század végén, mutatja az aranyéhség, amely ebben az időben kerítette hatalmába egész Nyugat-Európát. Aranyat kerestek mindenütt, ahová jutottak. A feudalizmus hadjáratai lényegében földszerzésre irányultak. Az újak arany-szerzésre... Ugyanekkor nagyra fejlődik a hajózás, amely döntően polgári, feudalizmus-ellenes jellegét mind a mai napig megtartotta. Láttuk, miként kezdett a feudális nemesség a késői középkor társadalmában gazdasági tekintetben feleslegessé, sőt akadállyá válni, miként állott már politikailag is utjában a városok és az akkor csak monarchikus formában lehetséges nemzeti állam kifejlődésének. Mindezek ellenére azonban egy ideig még felszinen tartotta az a körülmény, hogy egész addig az ő monopóliuma volt a fegyverforgatás..., hogy nélküle nem lehetett hadat viselni, csatát vívni.

Ennek is meg kellett változnia...a 14.század elejétől a királyok arra törekedtek, hogy ettől a nehézkes és fegyelmezetlen feudális seregtől függetlenítsék magukat és megteremtsék saját hadseregüket. Ettől kezdve állandóan növekvő részt alkotnak a királyok seregében a toborzott vagy zsoldoscsapatok. A hosszú angol-francia háború legfőbb hasznélvezője mégis a burgundi hercegség volt, amelynek szorgalmas iparúzó és kereskedő polgárvárosai ebben az időben hallatlan gazdagságra tettek szert és hűbérurukat, a burgundi herceget Európa egyik legelső hatalmává tették. Jó Fülöp és Merész Károly /+1477/ burgundi hercegek a 15.században az akkori Európa legfényesebb udvartartását létesítették a hercegség fővárosában, Dijonban /Dizson/, míg aztán a hercegi család férfiágának kihaltával /1477/ a terület uralma s mérhetetlen gazdagsága Burgundi Mária kezével Habsburg Miksa német-római császárra szállt át.

Milyen volt ennek az akkori viszonyokhoz képest oly magasan fejlett országnak a kulturális-művészi élete? Azokon a világra-szóló híres ünnepségeken, amelyeket Jó Fülöp és Merész Károly 1454-ben és 1468-ban rendeztek, mint az egykorú krónikások hírül adják, "már maguk az asztaldiszek és lakonai szórakozások tettek minden elképzelhető pompán és fényűzésen. Hajók, várak, cethalak, majmok, törpék, erdők, szélmalnok és kutak sorakoztak az ünnepi lakona asztalán, egy miniatűr székesegyházban harang és orgona szólt, oroszlán és kígyó élet-halálharcot vívtak, bohócok és vademberek nyargaltak teve- és medveháton. És mindehhez mennyi esztelen, játékos muzsika! Vaddisznók kürtöltek, kecskék motettát fújtak, farkasok fuvoláztak, négy szamár dalolt, lantok és tamburinok versenyeztek, pásztor dudált, heroldok /hírnökök/ trombitáltak, egy gépszarvas duettet énekelt a hátán nyargaló gyermekkel, egy óriási pástétom belsejében huszonnyolc zenész muzsikált. S az egészet berekesztette este az Erények bálja, fáklya-fénynél. Ilyen tarka és fantasztikus leírást még sokat lehetne idézni, ünnepélyek, udvari bálók, bevonulások, mennyegzők krónikáját Flandria és Burgundia életéből /a régi krónikáirók leírásának részletes közlése Szabolcsi: Régi muzsika kertje, 28.1./.

Mindennek az esztelen és sokszor megdöbbentően fantasztikus formákat öltő fényezésnek meg volt az az egy érdeme, hogy számtalan munkaalkalmat teremtett valánemnyi foglalkoztatott művész számára. Különösen a festészet és a zene azok, amelyek a 15. század Burgundiájában addig nem sejtett rohamos fejlődésnek indultak. A festői realizmus megszületését joggal számítják a 15. századi u.n. "ó-németalföldi iskola" mestereinek /Van Eyck, Petrus Cristus, Roger van der Weyden, Hans Memling, Dirk Bouts, Hugo van der Goes, stb./ működéséhez; jórészüket a flandriai polgárvárosokban, némelyikük magának a burgundi udvarnak szolgálatában működött. Művészetük már nem ~~gotikus~~ festésnek, hanem inkább az új festészeti realizmus páratlan erejű első megfogalmazása, elindítása. Bár ábrázolásaik tárgya és alkalma sokszor még mindig a középkorban egyeduralkodó vallásos téma /pl. oltárképek/, de látásmódjuk, a megfestés módja kevés kivétellel már az ujkori realizmus, a nyíltszemű, aprólékos természetlátás jegyében áll. Színpompás és eleven képeik telve vannak a való élet élesen megfigyelt részleteivel és szemellátható, hogy ezekre sokszor nagyobb gondot fordítanak, több örömük telik bennük, mint magában az alkalmat adó vallásos festménykompozícióban.

Ugyanebben az időben lesznek oly divatosak a főurak, hercegek, fejedelmek számára pompásan díszített képes kalendáriumok, amelyeknek festői látható szeretettel mélyednek el a különböző hónapok és évszakok életének - és pedig reális, való életének - festői ábrázolásában.

Még jellemzőbb a régi németalföldi mesterek fölényes portré /arckép/ művészete. A középkort nem érdekelte az egyes ember arca, egyénisége s a portréművészet a 14. század végéig jóformán ismeretlen volt. Az 1400 körül éppen Flandriában legerőteljesebben izmosodó polgári világ és városi kultúra hatalmas fejlődésnek indítja ezt a jellegzetesen ujkori, polgári műfajt is: hercegek, grófok, de hamarosan gazdag polgárok is először még csak az általuk munkába adott oltárképek sarkára festetik rá magukat, de hamarosan az önálló, minden vallásos, szertartási kapcsolattól mentes arckép is megjelenik, divattá lesz. Javarást az erejének tudatában levő, a jövőt magának tudó erős és öntudatos flamand polgárok /kereskedők, városi tisztésgek viselői, patri-

ciusok/ és asszonyaik arca tekint le ránk ezekből a sokszor hallatlanul szuggesztív, mainak ható képekről. A középkor szerénykedő névtelensége helyébe most, ismét jellegzetes polgári vonásként, az egyéniség büszke, magabiztos öntudata lép; legtöbbször mind a festő, mind az ábrázolt személy neve rákerül a festményre.

Kik ennek a hallatlanul friss, érdekes, energiáktól duzzadó kornak a zenészei? - "Hat nagy generáció virágzik fel ezen a földön...1400-1570 között igazi virágkort nyitva. E hat nemzedék közül egyik sem maradt otthonában, - reprezentánsaik kiáradnak a világba, hogy Európát új zenére tanítsák. Maguk a fészkek, a nevelő- és gyűjtőközpontok persze megmaradnak flamand földön, s szinte tervszerűen eregetik a további rajokat, az "utánpótlást", de épp ezért mindezek a központok olyanok, mint a vándormadarak gyülekezőhelyei, folytonos emberhullámozás indítói. Németalföld adja a legelső és leghatalmasabb példát arra, hogy miként válhatnak egy kis nemzet fiai - s velük egy egész művészet, egy egész kultúra- öntudatosan nemzetközi jellegűvé, világpolgárokká".



ZENEAKADEMIA

LISZT MÚZEUM

A hat németalföldi zenészgeneráció /egy-egy generáció nagyjából 30-30 évenként követi egymást/ közül az első kettő működése esik a 15.századra és kapcsolódik a szorosan vett burgundi zenecentrumhoz. A nagy burgundi zenevárosok: Cambrai /Kambré/, Liège /Liézs/, Antwerpen, Brügge, Dijon /Dizson/ székesegyházai, udvari és egyházi énekegyüttesei a burgundi muzsikások megannyi nagy nevelőiskolája, ahonnan még Mátyás budai együttese számára is toboroztak és szerződtettek zenészeket. Ezek rendkívül alapos, példamutató szakképzést adtak növendékeiknek; a 15.századi németalföldi zeneművek jónéhányának rendkívül szövevényes, fantasztikus polifóniájával igazán csak tökéletesen képzett énekesek és hangszerjátékosok tudhattak megbirkózni. Ellentétben a 17.századi szólista-virtuózokkal, ekkoriban a hangsúly még nem az egyéni virtuozitáson, hanem inkább a kollektív teljesítményen van, a lapróléneklés és a muzsikálás biztonságának, a bonyolult ritmusok pontos leolvasására való készségüknek egészen csodálatosnak kellett lennie, különösen ha tekintetbe vesszük, hogy partitúra nélkül, pusztán /ütemvo-

nalak nélkül másolt/ szólamokból kellett a komplikált polifón műveket előadni•k.

Ugyanugy, mint a festőknél és íróknál, a zenészeknél is a 15.században a pontos névvel jelzett kompozíciók már-már tul-sulyba jutottak név nélkül fennmaradt alkotásokkal szemben. Iskolát formáló, impozáns zenész-egyéniségek lépnek fel, akik döntő sullyal irányítják az egymást nyomon követő zenész-nem-zedékek munkáját. Ezért itt most felsoroljuk és röviden méltat-juk a 15.század legfontosabb szerzőit.

A 15. század zeneszerzői.

A 15.század első számottevő mestere angol származásu kom-ponista, John Dunstable /Dönsztébl +1453/, akit kortársai a "zene feltalálójának" magasztaltak, tehát már tudatában voltak annak, hogy működésével a zene történetének új korszaka kezdő-dik. Életéről alig tudunk valamit, sírfelirata szerint az 1422-ben francia helytartóvá lett bedfordi herceg udvari zenésze volt s urát bizonyára elkísérte párizsi állomáshelyére s való-szinűleg a burgundi udvarral is kapcsolatba lépett. Ez a magya-rézata annak, hogy Dunstable munkásságát a kontinensen a kortár-sak olyan jól ismerték: munkái is nem Angliában, hanem a kon-tinensen, francia, burgundi, olasz földön másolt forrásokban, kéziratokban maradtak fenn leginkább.

Dunstable szép számban ránkmaradt kompozíciói: latin himnu-szok, antifonák, motetták, egyes misetételek, s mellettük már /mint különösen fontos emlék/ néhány francia-olasz nyelvű vilá-gi dal /ilyenek pl. az O rosa bella kezdetű híres kompozíció/ Mindezeknek fő jellemvonása az ugynevezett faux-bourdon /fó-burdon/ szerkesztés : párhuzamos terc- és szwxt-menetek gyako-ri alkalmazása /futólag már a 14.századnál is említettük./ Jel-legzetes faux-bourdon példát találunk Ant.32/b.sz. alatt.

Ugyancsak Dunstable munkáiban találtuk meg először a gre-gorián cantus firmusok szabad, kolorált /ékesített, diszített/ formában való rendszeres felhasználásának gyakorlatát. Ebben alighanem a 14.század olasz világi zenéje /a madrigálok, balla-

ták irodalma/ volt Dunstable ihletője. Ez az eljárás minden-
esetre a középkori liturgikus szigorúság számottevő lazulására
vall: 1-2 évszázaddal korábban még elképzelhetetlen lett volna
a hivatalos, gregorián dallamok olyatén szabad variálása, ko-
lorálása, mint ahogy azt az Ant.26.sz.a. közölt háromszólamu
Dunstable-himnuszban találtuk. Ez a darab különben a szabadon
kezelt faux-bourdon-stilusnak is tanulságos példája.

Körülbelül 1420-30-tól kezdve Guillaume Dufay /Gijóm Dú-
fé/ lesz az új burgundi zenestilus iránymutató mestere, a né-
metalföldi komponisták első nemzedékének vezéralakja.

Dufay születési helyét és idejét /akárcsak a legtöbb közép-
kori művészt/ nem ismerjük pontosan, halála 1474-ben Cambrai-
ban /Kambré/ következett be. A cambrai-i székesegyháznak - akko-
riban a francia nyelvterület s általában az egész művelt Európa
legelsőrangu zenei centrumának- neveltje. Legkorábbi pontosan
keltezett műve egy francia chanson /sanszón/ 1416-ból. 1428-
1437-ig a pápai énekkar tagja Rómában, 1436-ban ő komponálja
a firenzei székesegyház felszentelésén előadott latin motettét..
Közben hazáját is meglátogatja. 1436 óta cambrai-i kanonok,
de közben, az 1440-es években a savoyai herceg szolgálatát is
elvállalja. A cambrai-i énekes- komponista iskola nagyrafejlesz-
tője és világhirnévének megalapítója. Mindegy 200 ránkmaradt
kompozíciója így oszlik meg a fő műfajok között: 7 teljes /5-
5 tételes/ misekompozíció, 78 motetta, 5 Magnificat-ciklus, 68
francia chanson, ezenkívül sok különálló miserészlet, olasz dal,
stb.

Dufay valóban a zenetörténet első klasszikusa, aki különböző
- addig egymástól elszigetelten fejlődő- nemzetiségi zenestilu-
sok fölényes tehetségű egybeötvöztetéséből, eredmények és vivmá-
nyaik összehangolásából alkotta meg a későközépkori nyugateuró-
pai zene első nagy szintézisét /összefoglalását/. Művészetének
egyik forrása a későgótika francia zenéje: Machaut ballada- és
motett-művészete, amelynek nyelvét, formakicsnét és érzelmes
melankólikus irodalmi szellemét lényegében hiven megőrizte és
továbbadta. Emellett azonban - nyilván ismételt itáliai tartó-
zkodása folyamán- alaposan elsajátította a 14.század haladó

olasz zene fő vívmányait is: a szólamoknak egységes tonális keretbe való összefogását /más szóval: a harmónia érzékét/, a tonális tekintetben tervszerűen alkalmazott tetszetős és jólhangzó /sokszor már világos dur jellegű/ sorvégző kadenciák beiktatását az imitáció és a kánon technikáját, a szólamok széles ívelésű, kiválóan dallamos vezetését. Végül pedig alaposan magáévá tette és továbbfejlesztette a teljes, telt harmóniaknak, a tetszetős akkordsorozatoknak faux-bourdon néven ismert angliai, népies eredetű technikáját. /ld.lent./ és a gregorián cantus firmus kolorált felhasználásának módszerét, a két utóbbit nyilván Dunstable nyomán haladva.

Figyelemreméltó, hogy ez a sokféle behatás milyen szuggesztív egységbe olvad nála és legjobb műveiben egyáltalában nem kelti összeollózott, eklektikus zene benyomását. Dufay főleg nagy biztonsággal használja fel, ötvözi egységbe mindazt, amit az akkori művelt Európa zenei technikában nyújtani képes /300 évvel később majd Sebastian Bach ugyanilyen mohósággal teszi magáévá az egész Európa zenei eredményeit/ és így építi fel javarészt háromszólamú, francia szövegű chansonjait /a chanson a régi Machaut korabeli ballada, virelai és rondeau többszólamú formáinak ekkortájt divatba jött új, közös gyűjtőneve, a három trecento-forma közül különösen a rondeau bizonyult a legszivósabb életűnek/, am azokhoz sokban hasonló intim dalmotettáit; e műfajt balladamotettának is mondják, mert előadásában -egy énekelt melódia és két hangszeres kísérőszólam- erősen a 14.századi ballatára hasonlít/, kiemelkedő ünnepi alkalmakra szerzett, rendszeren már négyszólamú reprezentatív motettáit /ilyen volt pl. a firenzei dóm felszételésére szerzett hatalmas négyszólamú motettája is/ és végül - mint legterjedelmesebb, követői számára is legfontosabbnak bizonyult műfajt: uttörő jelentőségű öt-részes nagy misekompozícióit.

Tudomásunk szerint Dufay alkalmazta először tervszerűen és rendszeresen a motivikájában egységesen összefogott u.n. tenor cantus firmus misetipusát, ez azt jelenti, hogy a misének mind az öt tételét ugyanannak az előre kiválasztott cantus firmus dallamnak a tenorbéli ismétlésére építi s ezzel zenei

architektúrájában egységesen, erőteljesen összefoglalja, ez nyilván már egyáltalán nem szertartási, hanem tisztán művészi, artistikus szempont. Érdekes vonás, hogy a gregorián dallamra épített mise mellett, láthatóan ő kezdeményezi a híressé vált chanson-misék divatját. Öregkori nagy misekompozíciói: a "Se la face ay pale" /Sze la fász é p^{al}=Ha arcom sápadt/ vagy még inkább a "L'homme armé" /Lomm armé=A rabló katona/ kezdetű chanson-melódiákra, mint tenordallamra épített miseciklusok példamutatók lettek 4-5 generáció németalföldi, olasz s más nemzetbeli komponistái számára /v.ö. az Ant. 29.31.sz. példáit és a hozzájuk fűzött jegyzeteket./ Alig volt számottevő komponista az 1450-1460 időszakban, aki nevezetesen a L'homme armé dallamára meg is próbálkozott volna többszólamu mise komponálásával.

Az első pillanatban furcsa keveredésnek tűnő chanson-mise típusának megértéséhez ismernünk kell a gótikus késő-középkor naiv realizmusát, amely semmi kegyeltsértőt nem talált a vallásos és a profán /sőt néha egyenesen frivol/ terület ilyen keveredésében. Gondoljunk csak a gótikus székesegyházak kőfaragásainak, vagy a németalföldi festők madonnaképeinek tömördek naturalisztikus vagy éppenséggel komikus-humoros részletére. Mind a festésben, és kőfaragásban, mind a zenében ez a gátlás nélkül bekapcsolódó népi-realisztikus elem bizonyítja a legkiválóbb vallásos szövegű műalkotások haladó jellegét, értékét.

Dufay zenei szerkezetének érdekes vonása /igy pl. a nagy "Se la face ay pale"-mise Christe eleison szakaszában, amelyet lemezzről is hallottunk/ a három nagy négyszólamu zene folyamába beiktatott, egészen különösen hajlékony és kantábilis /énekszerű/ dallamu duó-szakaszok alkalmazása, - ami azt mutatja, hogy Dufay már bizonyos művészi szabadsággal diszponált, válogat a rendelkezésre álló zenei együttes csoportjai, eszközei: a többszólamu hangzás különféle tönörsége között Dufaynek ezt a kezdeményét 40-50 évvel később azután Josquin aknázza ki páratlan művészet-tel. Dallanosság tekintetében rendszeren a mozgalmasabb, erősebben aprózott ritmusu, melizmatikus Superiums /vagy diszkant/ szólam és a rendszerint nyugodtabb menetű Tenor körülbelül egyforma eséllyel vetélkedhetnek az első helyért, rendszeren e két szólam

valamilyike kapja osztályrészül a cantus firmus megszólaltatását is. Ha a tenor kapja /mint legtöbbször a misékben, vagy a chansonokban/, akkor rendszeren hangról-hangra pontosan, hiven követi a kölcsönvett mintadallam vonalát -ritmusban már eleve mindig bizonyosfoku szabadságot tartva fenn magának,- ha pedig a superius kapja, /mint a dalmotettákban szokásos/ akkor átfutó hangokkal megtűzdelt, kolorált, olasz módra "dallamosított" formában idézi mintamelódiaját /v.ö. Ant. 27. sz. példáját/. Ezt a jellegzetesen 15. századi burgundi szerkesztésmódot diszkant-kolorálás néven emlegeti a zenetörténeti tudomány.

Ez a technika különösen az u.n dalmotetta vagy balladenotetta típusára jellemző, amelynek kivételesen szép példáját az Ant. 27. sz. darabjából ismerjük. Ebben a példában és hasonló társaiban lehetetlen fel nem ismerni Dunstable hasonló típusu darabjainak a végső fokon a 14. századi olasz ballatának hatását. /Ant. 23. és 24. sz./ Bizonyos, hogy Dufay /amint azt az Ant. 28. sz. alatt közölt, Petrarca olasz szövegére szerzett "Vergine bella" kezdetű olasz dala is bizonyítja/ itáliai tartózkodásának az idején alaposan megismerkedett az olasz trecentó akkoriban még elevenen élő és ható zenéjével.

Dufay számszerint jelentős chanson-komponista munkásságából /68 db./ Budapesten tulkevés hozzáférhető ahhoz, hogy munkájának erről a területéről megalapozott általános véleményt mondhassunk. S hozzáférhető szemelvények azt mutatják, hogy c-nemű művei /szerinte kivétel nélkül háromszólamu kompozíciók/ ugyanolyan francia-olasz trecento-zene kezdenényét folytatják és fejlesztik tovább, mint a dal-vagy balladenotetták.

Mind e műfajokkal kapcsolatban fel kell vetnünk a szövegkezelés módszerének a kérdését. Általában Dufaynál már csak ritka kivételkép találkozunk a régi, szólamonként más-más szöveg-re énekelt gótikus notetta egy-egy maradvány-példájával, műveinek legnagyobb részében valanennyi szólam ugyanazt a szöveget kapja, a conductus műfajából /ld. fentebb/ kiinduló olasz és angol kompozíciók mintájára. Hogy melyik szólamot énekeltek és melyiket játszották hangszeren, sok esetben ma már nem tudjuk pontosan megállapítani, ezt a kényes és sokat vitatott

kérdést esetenként, külön-külön kell elbírálni.

Hogy a burgundi zene korszakában még nem a tiszta énekkari a capella előadás, hanem az énekből és hangszerjátékból kevert /leginkább szólisztikus jellegű/ előadás volt az uralkodó, az bizonyos. Mind a korabeli ábrázolt enlékek tanúsága, mind a kompozíciók jellegzetes szerkesztésmódja és feljegyzési módszere - a szöveg nélkül feljegyzett, tehát nyilván hangszeres előadásra szánt szólamok feltűnően nagy száma - ezt bizonyítja.

Általában aegynástól jól elkülönülő, világos hangszínek kedvelése jellemzi ezt a korszakot: a felhasznált hangkészlet terjedelme - akárcsak a megelőző 13-14. században - még mindig csak a baritenfekvéstől felfelé terjed: a tulajdonképeni basszus régiója még mindig kiaknázatlan. A superius szólamai majdnem mindig, a tenoré pedig sokszor /ezek ketten a kompozíció vezérszólamai/ vokális jellegű, énekre szánt szólam. Legerősebben instrumentális, másodlagos jellege az u.n. contra-tenornak van, ez legtöbbször a puszta harmóniabasszus /a harmóniák alaphangját megszólaltató, vagy az üres hangközöket kitöltő szólam/ szerepét kapja. Amikor a 15. század közepetáján rendszerre lett a négyszólamú kompozíció, akkor contratenor altus illetőleg contratenor bassus: magasabb és mélyebb szólamra vált szét az azelőtt egyetlen vonalat alkotó contratenor menete. Hamarosan elhagyták aztán a szólamjelzésből a nehézkes contratenor jelölést, így maradt meg máig is a 3. és 4. szólam jelzésére a modern altus, illetőleg a basszus elnevezés.

Dufay művészete kiemelkedő tehetséggel, egy korához képest messzire előrehaladóan, előremutatóan polgárosult németalföldi fajta friss, elhasználatlan népi energiájával ujítja meg a francia-olasz későgótikus művészet itt-ott dekadenciába hajló, finomkodó formai kereteit és ezzel megveti az alapját az utánakövetkező németalföldi nemzedékek egész Európát átfogó, csodálatbaejtő zenei hegemóniájának, egyeduralmának. Joggal megérdemli az európai zene első klasszikusának nevét és művészi rangját. Ennek a kortársak is tudatában voltak. Halálakor, 1474-ben gyászversekben, mint a zene fejedelmét ünnepelték. A neves zeneíró, Johannes Tinctoris pedig /1480 körül/ Dufay művészetétől számitja a művészi zene új korszakát.

Kevéssel Dufay után, részben még mellette működve, az első burgundi korszaknak két chansonszerző specialistája érdemel különösebb figyelmet: Gillés Binchois /Zsill Bensoá/ és a fiatalabb, már Okhegen nemzedékével érintkező Antoine Busnois. /Antoen Bünoá/. Életükről csak keveset tudunk: Binchois katonából lett előbb klerikussá, majd Jó Fülöp burgundi herceg zenészevé és karnesterévé s 1460-ban halt meg. Munkái: 53 háromszólamu chanson, 24 misetétel és kisebb darabok. Busnois Merész Károly és Burgundi Mária szolgálatában állt, s 1492-ben halt meg Brüggeben. Ő a feldolgozásai révén oly híressé vált L'homme armé chanson valószínű szerzője.

Mindketten a burgundi udvartartás szolgálatában álltak s oroszlánrészük volt a burgundi kultúra csiszolt, formás, de kissé dekadens ízű poézisét, rondó- és ballada-költészetét zenébe átültető burgundi chanson-irodalom felvirágoztatásában. A komponált művészi rinjátékkal /visszaütő rimekkel/ dolgozó, legtöbbször háromszólamu /1 énekelt, 2 hangszeres szólam/ francia chansontípus az ő kezükön lesz a polgári színezetű burgundi kultúra /gondoljunk a németalföldi festészetre/ társas zeneművészetének klasszikus, jellegzetes kifejezője /v.ö. az Ant. 30, 31, 32. sz. példáját és a jegyzeteket./ A kamarazenei jellegű társas muzsika haladó-polgári szelleméről már fentebb, a 14. századdal kapcsolatban szóltunk. Bizonyos, hogy realiztikusabb hangot ütnek meg, mint a kortárs szövegíró-költők. Zenei formában, eszközeikben sűrűn felhasználják az elmúlt 14. század motivumkészletét is: Binchois korai chansonjai között pl. olyan is akad, amely szinte a modorosságig halmozza a 14. századból /különösen Landinó darabjaiból/ jólismert szext-kadenciát, ennek a sablonná lett figurának a használata egyébként is igen korjellenző az egész németalföldi nemzedékre. /pl. Dufay is./

Hogy a chanson-kompozíció különben -szórakoztató, társaszene jellegének ellenére- a kor vezető komponistáinak kezén nem holmi félválról vett, pusztán játékosan kezelt műfaj, ezt érdekes módon bizonyítják az u.n. cantus firmus chanson és az új szólamokkal megtöltött chansonkompozíció sűrű esetei. A kompo-

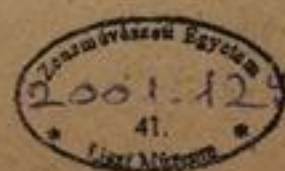
nisták valósággal vetélkedtek egymással, hogy egyik a másiktól kölcsönvett dallamra mint cantus firmusra, új, anannál még művészebb kompozíciót készítsen, vagy, hogy a másik szerző 2-3 szólamnyi együtteséhez virtuóz kontrapunktikával szerkesztett új toldalékszólókat komponáljon. Ilyenfajta jelenséget elvétele már az ars antiqua latin-francia motettjeiben, majd pedig a 14. században, Machaut balladájával kapcsolatban tűnnek fel. Machaut némely művénél pl. ma sem tudjuk bizonyosan, hogy az eredeti kompozíció három, vagy négyszólamú szerkesztmény volt-e, mindkét ráknaradt változat egyforma joggal tart igényt a hitelességre. Rendszerré, divattá azonban a 15. század burgundi komponistáinak szenvedélyesen vetélkedő, kísérletező szelleme tette az ilyesmit.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



MS 162/2

Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola
1951-1952 tanév

EGYETEMES ZENETÖRTÉNET

/Ideiglenes jegyzet/
I évfolyam, II félév.

Irták:

Bartha Dénes és Szabolcsi Bence
 ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

Kéziratként kiadja a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola
Zenetudományi Osztálya
Fk. Bartha Dénes, Bp.





ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

A MÁSODIK NEMZEDÉK MESTEREI: OKEGHEM. OBRECHT.

Dufay után egy nemzedék idejére Jean d'Okeghem /Zsan Dokegem/ veszi át az európai zene vezérének, utmutatójának a szerepét és világhírű mesterével legalább is egyenrangú tehetséggel, alapjában népi gyökerű energiával viszi nagy lépéssel előbbre a polifón stílus fejlődését. - Okeghem életének főbb adatai: Flandriában született 1430 körül, meghalt 1495-ben, a franciaországi Tours városban, mint az ottani Szt. Márton apátság kincstárnoka. Valószínűleg Dufay tanítványa Cambraiben. 1443-54-ig karénekes Antwerpenben, Moulinsban /Mulen/ és Párizsban. 1454-ben ugyanott udvari komponista és karnagy. 1459-től megint Párizsban él. A francia király megbízásából 1469-ben Spanyolországban, majd 1484-ben Flandriában jár hivatalos uton. Már életében mint a zene fejedelmét ünnepezték. Halálára 1495-ben Josquin /Zsoszken/ írt lamentációt /siratóéneket/ és a híres humanista író, Rotterdami Erasmus gyászódát. Fő művei: 17 5-5 tételes miseciklus, 7 motetta, 19 chanson, stb.

A műfajok és műformák, amelyeket /figyelemreméltóan kevés-
számu, tehát nyilván gátlásokkal, problémákkal terhelt/ művében kultivál, még ugyanazok, mint Dufaynál, a misekompozíció /Okeghemnél speciálisan ez lesz a legfontosabb faj, akár csak 100 évvel később Palestrina művészetében/, a motetta és a chanson. Ez a formai azonosság, a multhoz való látszólagos ragaszkodás azonban ne tévesszen meg afelől, hogy Okeghem és nemzedéke alapjában más, új irányba fordította a zenei stílus fejlődését, mint az őket megelőző burgundi mesterek /Dufay, Binchois/ világlátott, világfi csoportja. Fő műveiben /különösen a latin misékben és motettákban/ Okeghemnek sikerült kiszabadítania magát a burgundi udvar finomkodó, formalizmussal kacérkodó udvari és lovagi konvenciókkal /szentesített szokásokkal/ terhelt vonzóköréből és egy újfajta szigorubb, keményebb szellemű, fantasztikus-polifon művészet alapjait megvetnie, amely nyilvánvalóan németalföldi-flamand gyökerekből táplálkozik. Szenvedélyesebb, keményebb, "északibb" zenéje mintha csak a középkori nagy párizsi gotikus mester, Perotinus szellemének a feltámasztása volna. E vonatkozásban érdekes megemlíteni, hogy Okeghem ama feltűnően kevés németalföldi muzsikusként egyike, akik adataink szerint sohasem jártak Itáliában. /Mint életrajza mutatja, Okeghemnél inkább a franciaországi kapcsolatok voltak fontosak./

Mit jelent mindez, a 15. századi zene nyelvére lefordítva? Jelenti mindenekelőtt Dufay tetszetős és dallamos, mindig előkelően mértéktartó szólamai helyett a fantasztikusan csapongó, bonyolult és szögletes ritmusokkal teletűzdelt szólamvezetést: az első nemzedékbeli burgundiak világos, tenorfekvésű hangszínei helyett tömör négyszólamu, teljes karra szánt szerkesztést; a sima harmóniákba oldódó játékos és olaszosan elegáns kontrapunktok helyett kérlelhetetlen építkező logikával szerkesztett szigorú kánonokat és következetes kemény imitációt /motivumvándorlást/, valamennyi szólamon keresztül. Itt, Okeghemnél és társainál indul el a későbbi, 16. századi klasszikus kóruszenére annyira jellemző "szakonkénti étmítálás" gyakorlata.

A motivumvándorlással kapcsolatban Okeghem - legalább is hamar klasszikussá vált, érettkori műveiben - lassanként megszűnteti az énekelt és hangszeren játszott szólamok közötti megkülönböztetést. Onála már valamennyi szólam egyformán fontos legalább elvben, egyformán részesedik a cantus-firmus-motivum anyagából. Ennek aztán logikus következménye, hogy Okeghem legnagyobb, legérettebb műveit már tiszta énekkari / u.n. a cappella / előadásra szánta, - ami természetesen nem jelenti azt, hogy adandó esetben nem volna szabad egy-egy szólamát megfelelően választott hangszerrel vagy hangszerekkel alátámasztani, megduplázni / így pl. az Ant.33.számként közölt Okeghem-motetta cantus firmust hordozó tematikus tenor szólamát trombitával vagy akár barsonával / ezt akkoriban is, a korabeli festői ábrázolások tanúsága szerint - bizonyosan sokszor megtették.

Később a fugába torkolló klasszikus 16.századi motettának még egy további jellemző vonása jelenik meg először itt, Okeghemnél. Míg a chansonból s a dalstílusból kiinduló kora-burgundi kompozíció /Dufay és különösen Binchois művészetében/ sűrű kadenciákkal rendkívül világosn és érthetően tagolja a műveket, Okeghem éppen ellenkezőleg: szemelláthatóan a tagoló kadenciák áthidalására, eltüntetésére törekszik. Sarkalatos alapelve, hogy a darab folyamán a szólamok lehetőleg egyszer sem, vagy pedig minél kevesebbet kadenciázzanak egy időben, egyszerre /mert hiszen akkor teljes tagolás, cezura, zárlat állna elő/, hanem mindig felváltva. /A középkori zenetörténetben egy ~~ZENEKADENCIA~~alkoztunk ennek az elvnek a példájában, éspeaig a gótikus stílus delén, a 13.századi francia motet típusát képviselő Ant.18.sz.példában/.

/Okeghem stílusát szemléltetően példázza az Ant.33.számként közölt remekművű négyszólamu motetta. Erdemes és tanulságos összevetni Dufay ugyane cantus firmus dallamra és szövegre szerzett korábbi, tiszta burgundi stílusu kompozíciójával, Ant.27.sz./

Ugyancsak északiás, gótikus, itt-ott misztikába hajló vonások Okeghemnek és kortársainak zenéjében a titokzatos, rejtvényekbe bujtatott kánon-előírásokkal való bravuros játék. Bár távolról sem merültek el annyira ezekben a kiagyalt spekulációkban, mint azt még a 80-100 év előtti régebbi zenetörténetírás gondolta, mégis a számok misztikájában /varázsában/ gyermeki naivitással gyönyörködő, szertelen flamand fantáziájukat kétségtelenül izgatta és serkentette az augmentációs és diminuciós előírásokban, valamint a rák és tükörkánon művészetében s más hasonló mesterkedésekben rejlő gazdag és játékos spekulatív lehetőség, - ami kétségtelenül már magábanrejtette a puszta technikai ügyeskedés, a formalizmus veszélyét. Ezt azonban a legnagyobb mestereknek általában sikerült elkerülniök. Okeghem sokat emlegetett híres 36 szólamú kánonja a telhetetlen szólantornyozásnak, szertelenségében önkénytelenül is a gótikus építészet bonyolultságára utaló példája. "Bilincsekkel hetvenkedő szabadságnak" nevezi találó szóval egyik zenetudósunk a technikai ügyességnak ezeket az akkoriban divatos erőpróbáit. - Meg kell jegyezni, hogy ezek a mesterkelt bravurok nem annyira magának Okeghemnek, mint inkább tanítványainak és u-

tánczóinak a munkásságában lépnek mind erősebben előtérbe.

Okeghem nevezetesebb nemzedéktársai közül a már említett chanson-komponista Busnois /+1492/ még teljesen Dufay és Binchois burgundi irányához csatlakozik, míg a nála erősebb, eredetibb egyéniség, az északi, hollandi, utrecht-i születési Jakob Obrecht /+1555/ Ferrarában /ismételt itáliai, ferrarai tartózkodás során a tömörebb, akkordikusabb, szimmetrikusabb szerkesztés s vele az 1500 körül eljövendő Josquin-stilus felé hajlítja át Okeghem nyugtalan gótikus művészetét. Obrecht hatalmas mise-kompozíciói a Dufay-féle cantus-firmus-misétől az u.n. átimitált /motettikus/ misetipus /Josquin, majd Palestrina/ felé vezető uton az utolsó, fontos állomások egyikét alkotják. Magyar kutatója, Gongosi Ottó, a holland népzene határozott, egyszerű ritmusait mutatja ki műveiben.

Az eddig említett mesterek közül Obrecht az első, aki megérte a szedett kótafejekkel dolgozó /tehát már nem fa- vagy rézmetszésű/ modern kótanyomás feltalálását és rohamos elterjedését: Ottaviano de' Petrucci /Petruccsi/ 1498-ban Velencében meginduló magasszínvonalu hangjegynyomtató tevékenységét. Petrucci uttörő kiadványaiban /1501 óta/ különösen Obrecht és a kevésbé előbb elhalt Okeghem képviselik az 1500 körül nagyrabecsült és még mindig aktuális idősebb nemzedék művészetét. /Dufay és Binchois zenéje már akkor elavultnak, réginek számít Petrucci szemében, amely már nem érdemli meg a nyomtatást./

A nyomtatás útján való sokszorosítás európai elterjedése / a mainzi Guttenberg találmánya a 15. században, de nyomán hamarosan az egész művelt világ közkinccse/ forradalmi módon megváltoztatta a szellemi termékek s vele a műalkotások terjesztésének feltételeit s ezen keresztül magának a műalkotásnak a jellegét, karakterét, stílusát is. Ez a változás elsősorban a helyi korlátoltság gyökeres lebontásában nyilvánult meg. Az írásműnek / s Petruccitól kezdve a zeneműnek is/ a nyilvánossága, első közönsége most már nem szorítkozott az író vagy a komponista legszűkebb környezetére, baráti körére, legjobb esetben működési helyére, mint régebben, hanem ettől kezdve minden szellemi termék a nagy nyilvánosság bírálata elé került. A régebben csak egyetlen példányban létező, vagy pedig időtrabló, lassu másolómunkával terjesztett kézirat-forma helyébe a százas, ezres szériákban előállított nyomdatermékek léptek. A könyv vagy a zenemű most már nem tudós papok, előkelő, vagyos humanisták kiváltsága, monopóliuma, hanem széles néprétegek megkívánt s igényelt szellemi tápláléka. Elsősorban természetesen az akkori haladás szellemét leginkább képviselő, feltörekvő városi polgárságé, amely a maga anyagi gazdagsága s mindinkább növekvő politikai súlya mellé most már a műveltség fegyverét is birtokba kívánja venni. Zenei szempontból ez elsősorban / amint azt a 16. század zenéjének ismeretetésénél még látni fogjuk, / a közérthető, népi, vagy népies eredetű dallamokra támaszkodó zenei műfajoknak addig hallatlan arányu fellendülését indítja útjára 1500 után.

A HARMADIK NEMZEDÉK MESTEREI 1500 KÖRÜL.

/ JOSQUIN, ISAAC stb. /

Mint ahogyan Okeghem dicsősége a 15. század végén hamarosan elhomályosította mesterének, Dufaynak a hírét, majdnem ugyanugy kell 1500 körül Okeghem tekintélyének zseniális tanítványa, Josquin mindinkább kifényesedő csillaga mögött háttérbe szorulnia. A századforduló ideje óta már nem Okeghem, hanem Josquin "a zene fejedelme", akinek hirneve halála után is még jó fél évszázadig elteti műveit az énekkarok műsorában.

Josquin, teljes néven Josquin des Prés /Zsoszken dépré/ 1450 körül született a Hannegau grófságbeli Condé városkában s 1521-ben halt meg ugyanott. Fiatal korában Okeghem tanítványa, valószínűleg Párizsban. Karénekesi, majd karnagyi működésének főbb állomásai: 1474. Milano, 1479. Ferrara/?/ 1484. Róma /a híres pápai énekkarban, amelynek félszáz évvel korábban Dufay is tagja volt/, 1495. Cambrai-ban, 1499. Modenában, 1503. ismét Ferrarában találjuk. Élete végén visszavonult szülővárosába, Condéba, ahol prépostként jómódban élt haláláig. /1521/ Főművei /ugyanugy, mint majdnem valamennyi németalföldi nagymesternél/: ciklikus misék, motetták, és chasonok.

Josquin kiindulása, amint rátekintve fiatalkori művei mutatják, az Okeghem-tanítványok erősebben figurált, zsufoltan mozgalmas, néha mesterkelt "késő-gótikus stilusa. Ha ezen az uton halad tovább, nem lesz belőle más, mint egyénietlen, hamar túlhaladott Okeghem-epigón./utánzó/. Josquin más utat választott: az akkori északi művészek horizontját hallatlanul kiszélesítő Itáliát-járás jellegzetes utját, - ugy mint előtte Dufay és Obrecht, mellette Isaac, Compere és Agricola, az utána következő két nemzedékben pedig nem kisebb nevűek, mint Willaert /Willárt/ és Lassus. Az északi ember tipikus Itália-rajongásával tehát ő is délnek indult és Milano, Ferrara, Modena, főképpen pedig Róma akkoriban modern szellemű renaissance-környezetében találja meg végül is igazi önmagát.

Az időpont új, erős és szuggesztív inpressziók gyűjtésére a lehető legalkalmasabb, - általános művészeti, irodalmi és zenei szempontból egyaránt. Josquin a nagy festőzsenik: Leonardo da Vinci /Vincsi/ /+1519/ és Raffaello /+1520/ közvetlen kortársaként, az olasz renaissance-művészet világraszóló kibontakozásának kellős közepén, az irodalmi humanizmus betetőzésének pillanatában érkezik Rómába, merőben más, sokkal szuggesztívabban fejlett zenei viszonyok közé, mint annakidején nagy elődje, Dufay. Hogy magánál a zenénél maradjunk: Dufay Rómában érkeztekor, 1428-ban még nem talált ott mást, mint a későgótikus olasz trecentozene epigónjait, halvány visszhangját, - Josquin pedig 1484-ben már egy éppen frissen, energikusan nekilendülő, népi gyökerű olasz nemzeti zeneművészet első hirnökeit és próbálkozásait: az olasz laudák, villották és frottolák népszerű irodalmát és divatját /ismeretükre ld. a 16. századról szóló következő fejezeteket és az Ant. 34., 35., 36., 40. számát a hozzáfűzött jegyzetekkel./

Kétségtelen, hogy polifónikus művészet, mesterségbeli tudás dolgában ezek a neglehetősen igénytelen szerkesztésű frottolák, villották és laudák távolról sem vereshetnek az Okeghen-féle későgótikus polifónia remek zenei építkezéseivel. Mégis ők mutatták meg Josquinnak / s ugyanugy kortársainak, Obrechtnek, Isaacnak, s a többinek / a jövőbe vezető utat: megtanították őket az egyszerű akkordikus, homofón szerkesztés lehetőségeire, szinhatásaira és a zenei humanizmus első szimptomájaként a szorosan a szöveghez, annak formájához és különösen érzéstartalmához simuló kifejező zene gondolatára.

Josquin minden tekintetben fogékony tanítványnak bizonyult. Valóban ő lett a zene első igazi humanistája / a humanizmus elvi alapjairól alább részletesen szólnunk /, akinek műveiben valószínűleg képszerű szemléletességgel, addig soha nem tapasztalt szuggesztív / elhittető / erővel elevenedik meg a megzenésített szöveg minden kifejező fordulata, árnyalata: utána Lassus és a fland-olasz madrigálisták lettek ennek a vizuális / szemléletes / elvű zenének a fő mesterei. Különböző alkalmakra szerzett hatalmas gyászénekei szellemben és kifejezésben a kerek száz évvel későbbi opera-lamentok / v.ö. Ant. 79. sz. Monteverditől / legfontosabb előfutárjai, a fájdalom kifejezés erejében szinte egyenrangú ősai. A gótikus mesterek Okeghenig bezárólag elsősorban szerkesztik zenéjüket, mintegy az építészet szellemében komponálnak. Műveik sokszor mesterművek, de csak ritkán, vagy sohasem igazi zenei költemények. A nagy polifón művészetben Josquin váltja először valóra azt a polgári szellemű modern-humanista elgondolást, hogy a zene mindenekelőtt költészet, a megzenésített szöveg tartalmának, hangulatának a kifejezése.

Ugyancsak jellegzetes olaszos, humanista vonás Josquinnál a zenei dallamnak a szöveg deklamációjához való igazítása, alkalmazása. Okeghen dallamai még nem veszik tekintetbe a szöveg verstani, prozódiai igényeit, deklamációs sajátosságait. Josquin pedig a megzenésített szövegnek már nem csak a tartalmát, hanem ugyanakkor prozódiját is figyelembe veszi és érvényre juttatja így a latin motettákban is, de különösen a francia chansonokban, amelyek már az 1530 körül erőteljesen meginduló francia nemzetiességű / tehát már nem burgundi-fland szerzőktől származó / chanson-irodalom közvetlen példaképeül, kiindulásul szolgáltak.

Ugyancsak Josquin működése jelenti - részben a már Okeghennél megindult folyamat lezárásaképpen, részben pedig az olasz zene homogén / egybeolvadó / hangzást követelő igényének a hatása alatt - a tisztán énekkari, a cappella előadás általános érvényre jutását, uralmának végleges megszilárdulását. Josquintól már nyilegyenes fejlődés vezet az egészen nagyok: Lassus és Palestrina művészetéhez.

Josquinról, mint emberről: "Ő az első európai zenész, aki fejedelmek és tudósok között a szellem fölényével tündökölt, aki mindenütt megcsillantja a csiszolt és sokoldalú elne sugarát,

akiben a művészinagány s a tülekedő világ gyarlósága felfakasztja a humor és az irónikus bölcsesség forrását. Josquin az, aki botfűlű gazdájának, XII. Lajos francia királynak olyan kánonszólamot komponált, melyben a műkedvelő dalosnak csak egy hangot kell énekelnie, a "regis vox"-ot /a király hangja/, aki teljesíthetetlen hercegi ígéretek, elmaradt adományok és késedelmes honoráriumok megszüretésére merész bibliai idézeteket zenésít meg kiáltó célzástul, vagy szolnizációs kétértelműséggel bosszantja farkas főúri pártfogóit, aki számtani fejtörőket old meg mise formájában, sőt alkalmilag a családja megkomponálásától sem riad vissza, hogy játékos szeszélyét kielégítse. Végeredményben mindez hozzátartozik a humanista zenész ideáljához: a mesterség feltétlenül szükséges, mert hiszen felszabadít, urrá tesz az anyagon, de a zenész valójában nem céhbeli tudásával szerzi meg fölényét az emberi társadalomban, hanem szellemi ragyogásával, mint korának a legjobbakkal egyenrangú hőse, harcosa, építője és irányítója.

Ez a büszke emberség, ez a litterátus /irodalmias/ igény, ez a harcias s ugyanakkor elegáns öntudat - szinte természetes-Franciaországban keltette a legerősebb visszhangot, Josquin lett elindítója az új francia chanson-irodalomnak Jannequin /Zsannken/ Claude de Sermisy /Szermiszi/ művészetének s ez a muzsika az ő bátor és szabad magatartását hirdeti és viszi tovább, végig a 16. századon. De Franciaország, Okeghem és Josquin itteni működése ellenére, mégis csak végvidék és kisugárzási terület a nagy renaissance idején. A központi fényforrás száz éven át /1500-1600/ újból olasz földön világít. Nem sokkal Josquin halála után születik Palestrina.

Josquin korában szinte ellenállhatatlan divat lett az Európa szerte mindenütt nagyrabecsült és hallatlanul keresett németalföldi-flamand komponisták és karénekesek Itáliát-járása. Josquinhez hasonlóan erősen nemzetközi szellemű zeneszerzőt ismerünk meg legkiemelkedőbb kortársában a flamand születésű Heinrich Isaac /meghalt 1517-ben Firenzében/ személyében, aki adatszerűen bebizonyította római, ferrarai s különösen firenzei tartózkodása alatt /ez utóbbi helyen a fényűzéséről és művészpártolásáról híres Medici /Medicsi/ Lorenzo szolgálatában állt/, másfelől pedig Miksa császár szolgálatában Innsbruckban, Augsburgban és Bécsben töltött évei során, hogy egyaránt elsajátította és virtuózan kezeli a flamand, francia, olasz és német nyelvű világi dal, valamint természetesen a nemzetközi latinnyelvű egyházi kompozíció műformáit.

Mint a zenei renaissance emlékei különösen érdekesek Firenzében Canti Carnascialeschi /Kánti Kárnássáleszki=Farsangi dalok/ néven szerzett frottola-típusú olasz világi dalai. Német szövegű társas énekei között különösen híressé lett az Innsbrucktól bucsuzó szép kórusdala, melynek dallamát később korálmelódiának is felhasználták /közölte Forrai: Ezer év kórusa 14.1./ . Ugyane műfajhoz tartozik az Ant.39.számaként közölt négyszólamú német kánondal, melynek az alsó szólamokba helyezett fődallama, szövegben és

melódiában egyaránt a korabeli német paraszttal erőteljes népi hangját idézi. - A német társasének történetében kevésbé fiatalabb kortársa, az ugyancsak császári szolgálatot vállalt Paul Hofhainer /+1537/ és tanítványa, a svájci születésű, Bécsben, majd Münchenben működött kiváló Ludvig Senfl /+1555/ a legkiválóbb mesterek. Rájuk a 16.század zenéjének ismertetésében még visszatérünk.

Josquin egy másik kiemelkedő kortársa, a francia születésű Pierre de la Rue /Pier de larrü,+1518/, ugyancsak Okeghem híres tanítványa. Életének javarészté Belgiumban töltötte, műveiből hiányzik a világjáró Josquin széles, Európát átfogó perspektívája. Hatalmas és bensőséges hangulatu polifón miséit és motettáit, valamint eleven deklamációju francia chansonjait, korában nagyra értékelték. /v.ö.Ant.38.sz./.

A 16.század az európai történelemnek döntő jelentőségű, mélyreható változásokat hozó korszaka. Meglepő földrajzi felfedezések, gyarmati hódítások, merész természettudományi kutatások és felismerések alapjaiban rendítik meg az eddigi termelési, gazdasági, társadalmi és politikai viszonyokat, s velük a művelt emberiség egész világképét. A városi polgárságnak minden tekintetben szinte ugrásszerű megerősödéséről van szó és így az osztályellentéteknek, az osztályharcnak fokozottabb kiéleződéséről is.

Az egész Európára kiható változásokkal kapcsolatban elsősorban a nagy földrajzi utazásokról, felfedezésekről kell szólni.

Az ókorban és a korai középkorban a tengerészek nem mertek hajóikkal messzire eltávolodni a tengerparttól. Az európai kereskedők és hajósok előtt csak az Európa partjait mosó tengerek voltak ismeretesek. Lassanként tökéletesedni kezdett a tengerészet. Feltalálták az iránytűt, s ennek segítségével már nem kellett félni attól, hogy a hajó nyílt tengeren eltéveszti az irányt. Könnyű és fűrgő vitorláshajókat, u.n. karavellákat építettek. Az ilyen hajók, iránytűvel felszerelve, kimerészkedhettek a távoli tengerekre, hosszabb utazásokra is.

A 14.században az olasz tengerészek már eléggé pontos térképet tudtak rajzolni. Ezeken a térképeken főképpen csak a jólismert Földközi tenger szerepelt. Európában még a 15.század embereinek is csak annyi fogalmuk volt a Földről, amennyit a régi görögök tudtak róla, és amennyit a Föld gombalakjáról Ptolemaiosz tanított.

Ezeknek a tanoknak alapján egy firenzei csillagász és földrajztudós, Toscanelli arra a gondolatra jutott, hogy nyugat felé hajózva is el lehet jutni Ázsiába.

Európa és Kelet közt a kereskedelmet az arabok közreműködésével karavánutakon bonyolították le. Ezek az utak a Földközi és Fekete-tenger keleti partjait Indiával és az ázsiai kontinens többi országaival kötötték össze.

Az arabok közvetítő szerepükért nagy nyereséghez jutottak és áruikat nyolc-tízszer olyan drágán adták el, mint amennyit maguk fizettek érte.

A törökök a Földközi-tengeri partok meghódítása után állandóan zavarták az arab kereskedelmet. Ezért az európai kereskedőket már régóta foglalkoztatta az a gondolat, hogy talán lehetne az arab közvetítést kikerülni és valami más utat találni India felé. Már 1467-1472 közt egy orosz kereskedő, Nyikitin Athanasz nagy utra kelt Indiába Iránon át. Ezt az utazását részletesen le is írta. Sok érdekes adatot közöl benne India kereskedelméről, vallásáról, hadászatáról és természetrajzáról. De ez az út túlságosan nehéz és veszélyes volt. Sokkal kényelmesebbnek kiáltkozott Indiába a tengeri ut.

Az első nép, amely távoli tengeri utra mert vállalkozni, a portugál volt. Egy bátor portugál tengerész, Diaz, Afrika partja mentén hajózott dél felé és eljutott a Jóreménység fokáig /1486/. Egy másik portugál, Vasco da Gama megkerülte Afrikát, keresztülvitorlázott az Indiai-óceánon és elérte India partjait /1498/. Ettől az időtől fogva a portugálok kezdték India kifosztását, hazahordták értékes terményeit: fűszert, aranyhomokot, elefántcsontot, drágaköveket, selyemszöveteket. A portugálok kiszorították Indiából az arab kereskedőket és gyarmatokat alapítottak India földjén.

Néhány évvel ez esemény előtt még egy fontos felfedezést tettek. 1492-ben a génuai Kolombusz Krisztóf felfedezte Amerikát.

Kolombusz, egy génuai bakács fia, már 14 éves korában hajós volt. Messze tengerekről, új világokról szóló mesék izgaták állandóan képzeletét. Spanyolországba ment és a király szolgálatába lépett. Sikertült meggyőzni Izabella királynét, hogy nemcsak keleti irányba indulva lehet eljutni Ázsiába, hanem nyugatra hajózva is, az Atlanti-óceánon át. 1492 augusztus 3-án Kolombusz elindult Palos kikötőjéből három kis karavelljával. Október 12-én megérkezett a Bahama szigetek egyikéhez, s ezt San Salvador szigetének nevezte el. Majd felfedezte Cuba és Haiti szigeteit, és három további utján eljutott Jamaicába, az Antillákhoz és Dél-Amerika északi partvidékéhez.

Mindezeket az újonnan felfedezett területeket a spanyol király birtokának nyilvánították. Kolombusz élete végéig azt hitte, hogy a felfedezett földek Ázsia keleti partjánál fekszenek. Ezért az újonnan feltárt világ lakosait indusoknak /indiánoknak/ nevezte. Csak a következő utazó, a firenzei Amerigo Vespucci /Veszpuccsi/ előtt lett világossá, hogy Kolombusz új világrészt fedezett fel. Vespucci Dél-Amerikának északi részét kutatta fel és írta le, s tisztában volt azzal, hogy új kontinensen járt. Ezt a világrészt róla nevezték el Amerikának.

Utánuk 1519-ben a portugál Magellán, a spanyol király megbízásából elindult az első világmegkerülő utra. Nyugat felé hajózott, felfedezte azt a tengersizort /a Magellán-szorost/, amely az amerikai kontinens déli csücskét elválasztja a Tüzföldnek elnevezett szigettől. Innen Magellán, átszelve a Csendes-óceánt, eljutott a Fülöp-szigetekhez. Itt egy összeütközés alkalmával a bennszülöttek megölték, de utitársai folytatták utjukat tovább, Ázsia és Afrika körül. A Magellánnal elindult 234 ember közül csak 16-an érkeztek vissza Spanyolországba, 1522 szeptemberében. Az elindultak egy része már feleuton lemaradt, mert megijedt az utazás kockázatától és nehézségeitől, a legtöbbjét betegségek és nélkülözések pusztították el.

Alig fedezték fel Amerikát, már tódultak feléje a könnyű kereset kalandorai és a hódító vállalkozók, a conquistador-ok. Ezek többnyire elszegényedett kasztíliai nemesek /hidalgók/ voltak. Eleinte Közép- és Dél-Amerikának azon vidékeire sereglettek, amelyek közel voltak a Kolumbusz első útján felfedezett szigetekhez. Itt, Mexikóban és Peruban, ősi kultúrák laktak.

A Mexikóban élő törzsek közt a legerősebbek az aztékok voltak. Ők a többi törzseket leigázták, terményeik egy hányadát mint adót behajtották rajtuk és értéktárgyaikat, rabszolgákat szedtek tőlük. Időről-időre hadjáratot indítottak egy-egy törzs ellen, hogy rettegésben tartásuk és engedelmségre szorítsák őket. Az aztékok Mexikó városában, egy tó közepén levő hozzáférhetetlen szigeten laktak. A leigázott törzsektől befolyó adókból az aztékok fényűző életet élhettek, arany és ezüst edényekből ettek, szép, tarka ruhában jártak.

Peruban az inkák uralkodtak. Az ország élén a király és mellette a főpap állt. Nagyszámu leigázott nép dolgozott az inkákért. Az inkák maguk nem dolgoztak: harcosok vagy hivatalnokok voltak. A falvakban, főleg az ujonnan meghódított törzsek területein, várakat építettek és fegyveres helyőrséget tartottak. Az inkáknak magasabb volt a kultúrájuk, mint az aztékoké. Az inkáknak már orvosi és csillagászati ismereteik voltak, és tudtak naptárt is szerkeszteni.

A spanyolok könnyen leigázták az aztékokat és az inkákat. A tüzfegyverek és a lovak páni rémületet keltettek ezekben a népekben. Cortez, spanyol conquistador 400 emberével néhány év alatt egész Mexikót meghódította /1519-21/. Egy másik spanyol kalandor, Pizarro még kisebb csapattal 10 évvel később Perut foglalta el és rabolta ki. Az aztékok és inkák uralma alá hajtott népek segítettek a spanyoloknak ezekben a vállalkozásokban.

A spanyolok irgalmatlanul elbántak nemcsak az aztékokkal, hanem saját bennszülött szövetségeseikkel. Elrabolták az indiánok teljes felhalmozott arany- és ezüstkészletét, földjeiket felosztották egymás közt, őket magukat pedig, mint rabszolgákat dolgoztatták. Ezrével hajtották a népet nehéz munkára az ujonnan feltárt ezüstbányákba. A véres kizsákmányolás és az embertelen bánás-

nód rohamosan irtotta a lakosságot. Ekkor a spanyolok az erősebb és kitartóbb négereket hozták el Afrikából. Az egymáshoz láncolt néger csoportokat hajórakományként szállították Amerikába, az Újvilágba. Utközben sokan meghaltak betegségtől, vagy éhségtől.

Amerika és az Indiába vezető víziút felfedezése óriási hatással volt Európa további gazdasági fejlődésére. Az új földek elfoglalása és kirabolása kezdete lett az európai gyarmatosításnak és a gyarmati népek kíméletlen kizsákmányolásának. A mérhetetlen gazdagság, amely a gyarmatokról Európa felé özönlött, meggyorsította az európai kapitalisztikus gazdasági forma kialakulását.

A spanyolok és portugálok nem voltak gazdag kereskedő-
népek. Egyik ország sem dicsekedhetett fejlett iparral, hiányzott
a gazdag lakosság is, amely megvehette volna a spanyol conqui-
stadoroktól vagy a portugál rabló-kereskedőktől a sok összehar-
csolt értékes zsákmányt. Felfedező utak szervezésére gazdag dél-
németországi kereskedők és olasz cégek adták a pénzt. Ők vették
meg az Amerikából és Indiából érkezett tengeri szállítmányok
nagy részét is, hogy aztán kicsinyben eladják azt az európai
kereskedőknek. Ennek az egész kereskedelmi forralomnak a 16. szá-
zadban a németalföldi /na: belgiumi/ Antwerpen volt a központja.
Ide jöttek el a kereskedők Európa összes országaiból. Az eladás
lebonyolítására külön épület szolgált, ahol az árumintákat ki-
rakták. Ezt az épületet **Börzse** /**tőzsdének**/ nevezték. A börzén
kölcsonüzletet is köthettek. Akkoriban Európában már kialakul-
tak a nagy államok: Francia-, Angol-, és Spanyolország. Ezek az
államok mindig versenyeztek és hadakoztak egymással, tehát ál-
landóan pénzre volt szükségük. A pénz rendszeren nagykereskedő
vagy bankcégektől vették kölcsön. Csakhogy gyakran nem tudták
a tartozást megfizetni és bejelentették a csődöt. A kereskedők
és bankárok ezért a kockázatért kárpótlást akartak szerezni és
az adós államoktól igen nagy kamatot szedtek. Így nőtt az állam-
adóság és így nőtt vele a bankárok jövedelme.

Az új felfedezések első eredménye tehát a kereskedelem és ipar gyors fejlődése és újrendszerű hitelügylet kialakulása volt.

A felfedezések második eredménye az u.n. árak forradalma volt. Amerikában a bennszülöttek vagy néger rabszolgák olcsó kényszermunkája által termelt óriási tömeg nemesfém, arany, ezüst özönlött Európába. Ez azt eredményezte, hogy az arany és ezüst ára leszállt, az áru pedig megdrágult. A gabona és a közszükségleti cikkek ára felment 3-4 szeresére is. Az árforradalmat legérzékenyebben azok szenvedték meg, akik kiszabott bért kaptak: nesterlegények, napszénások. Az árforradalom mind a városban, mind a falun kiélesítette az osztályharcot. /Koszminkszkij/

A SZELLEMI FELÉPTIMÉY VÁLTOZÁSA.

terén
A tudományok a 15.-17. században különösen a természet-
tudományok és a természetbölcsélet jutottak világraszóló új
eredményekre. /A nem természettudományi jellegű egyéb szellemi
mozgalmak - humanizmus, renaissance, reformáció- ismertetését
az egyes érintett nemzetek kulturájával kapcsolatban alább ad-
juk./

Kolumbusz és Magellán utazásai bebizonyították, hogy a
föld gömbölyű. Most a tudományok még a föld, a nap és a boly-
gók viszonyának kérdéseit kellett megfejtenie. A 16. századig
a Ptolemaiosz-féle naprendszert ismerték. E szerint a föld a
világegyetemen mozdulatlan központja és körülötte kering a nap,
a bolygókkal és a többi csillaggal együtt. 1543-ban egy lengyel
tudós, Kopernik /Kopernikus/ Miklós könyvet adott ki "Az égi-
testek forgásáról". Ebben kimutatta, hogy a föld saját tengelye
körül kering. - Később Kopernikus elméletét pontosabban kidol-
gozták és elmélyítették, különösen Kepler, a nagy csillagász
/1571-1630/, aki bebizonyította, hogy a bolygók mozgása nem
szabályos körmozgás, hanem ellipszis-alakú és annál gyorsabb,
minél közelebb kerül a bolygó a naphoz.

1607-ben találták fel Hollandiában a távcsövet. Mikor
Galilei, a nagy olasz tudós /1564-1642/ erről a leírásokból tu-
donást szerzett, önállóan megalkototta a nagy harningszoro-
san nagyító távcsövet. Az égbolt egészen új képben jelent meg
szem előtt. Amikor megfigyeléseit Sidereus Nuntius /Csillagok
követése/ című könyvében kifejtette, kortársai azt mondták:
"Ahogy Kolumbusz új világrészt fedezett fel, úgy fedezett fel
Galilei új világegyetemet". - Galilei, bár nem nyíltan, Koperni-
kus tanát vallotta. Ez elég volt az inkvizíciónak ahhoz, hogy
elfogja és börtönbe vesse a hatvenéves tudóst.

Kopernikus tanításából a bölcséleti következtetéseket
egy olasz filozófus, Giordano /Desordánó/ Bruno /1548-1600/ von-
ta le, erősen szembeszállva az egyházzal. Azt tanította, hogy
a nap nem a világegyetemennek, hanem csak a mi naprendszerünknek
a központja és naprendszerünk csak egyike a végtelen számú töb-
bi naprendszernek. Bruno egész életén át szenvedett az egyház
üldöztetésétől. Hét éven át börtönben tartották és amikor nem
volt hajlandó tanait visszavonni, 1600-ban Rómában elégették,
hamvait a Tiberisbe szórták.

Hasonló tragikus sorsa volt az 1600 körüli haladó böl-
csélet-tudomány másik kiváló képviselőjének, Campanellának
/1568-1639/. Calabriában, Dél-Olaszországban született, ahol a
feudális elnyomás és a népnemzet erősebb volt, mint Itália többi
részében. Dél-Itáliában a spanyolok uralkodtak és a helyi feudá-
lis nemesség az idegen hatalomban erős támaszt talált a nép ki-
zsákmányolására. Campanella fiatal korában résztvett egy össze-
eskövésben a spanyol uralom ellen, de az összeesküvést felfedez-

ték és őt is bebörtönözték /1599/. 27 évig raboskodott. A súlyos börtön azonban nem törte meg forradalmár lelkét. Ott írta meg nagyjelentőségű művét, a "Napállan"-ot, amelyben egy elképzelt, hibátlan társadalmi rendszer képét adja. A Napállan lakói nem ismerik a magántulajdont, nem tudják, mi a gazdag és szegény. Mindenki, férfi és nő, egyformán dolgozik. A gyermekeket az állam neveli fel. - Campanella tehát megsejtette egy eljövendő kommunista társadalomnak néhány jellemvonását. Morus Tanáccsal együtt ő a 16.-17. századi utópista szocializmus legkiválóbb képviselője.

A természettudományok fejlődésére alapított új világ-felfogás jellegzetes képviselője Francis Bacon /Frenszisz Békn/ angol bölcsele volt, a materializmus egyik legfontosabb képviselője. Bacon kimutatta, hogy minden tudománynak az anyagi világ, a természet tanulmányozásán kell alapulnia. /Koszninszkij alapján/

A társadalmi, történeti és művészeti fejlődés vidékenként eltérő üteme szükségessé és indokolttá teszi, hogy a 16. század legfontosabb történeti eseményeit és zenei fejlődését országokként külön-külön ismertessünk.

ITALIA.

Művészi fejlődés és nemzetközi jelentőségű szellemi mozgalnak /renaissance, humanizmus/ tekintetében Itália a 16. századbeli Európa vezető vidéke. Központi hatalom híjján a korabeli Németországhoz hasonlóan Itália is ebben az időben és utána még jó ideig /egymással versengő városállamok /Venecia, Genova, Firenze, Milánó/ sorából áll. Ezekben a politikai hatalom a feudális nemesség rovására a gyarapodó polgárság által választott városi tanács kezébe került. A demokratikus jellegű köztársasági szervezet azonban csak politikai forma lett, mert a gazdag kereskedőkből, bankárokból, nagyiparosokból kialakult vezető réteg kiszajátította a hatalmat, vagy olykor a város által elfogadott zsoldos csapatok kapitányai /az úgynevezett condottierek/ katonai egyeduralságot teremtettek a polgárság felett.

A levantei tengeri kereskedelemben vezető Venecia a leggazdagabb és legrégebb patricius családok arisztokratikus köztársasága volt, amely kiterjedt titkosrendőri szervezettel és kíméletlen erőszakkal biztosította hatalmát századokon keresztül a polgári tömegek felett. A másik nevezetes kereskedőváros Genova, vetélytársával, Velencével folytatott 125 éves kemény háborúban teljesen elvesztette erejét. A dombok közt fekvő arnóparti Firenzében a céhek szerint szervezkedő iparos polgárság eredetileg demokratikus köztársaságot alkotott, utóbb azonban /a 15. században/ egy meggazdagodott bankárcsalád, a Mediciek /Medicsi/ kezébe jutott a teljes politikai hatalom. Milánó és vidéke fölött előbb a feudális Visconti család /Viszkonti/ majd Sforza /Szforca/ condottiere utódai uralkodtak. Mellettük még néhány kisebb városállam tartotta fenn magát. Közép-Itáliát a pápai állam sorsa határozta meg. A korabeli pápák már valósággal világi uralkodókként

léptek fel, akik területük felett központi hatalommal rendelkeztek. Az ország tragikus széttagozottságával kapcsolatban és az új földrajzi felfedezések következtében az olasz gazdasági élet lassu, fokozatos hanyatlásnak indult. "Az olasz iparban már a 15. század végén a hanyatlás jelei mutatkoznak. Angliában és Franciaországban is kifejlődik az ipar és ezeknek az országoknak az áruai most versenyezni kezdenek az olaszokkal. Az európaszerte híres olasz posztót most kiszorítja az angol áru. Még nagyobb veszteség érte Olaszországot Amerika és az indiai víziút felfedezésével. A fő kereskedelmi utak most már az Atlanti óceánhoz vezetnek és ez azoknak az országoknak szolgált javára, melyek Európa nyugati tengerpartjai mentén feküdtek. Itália Földközi-tengeri kikötői ettől kezdve elszorvadtak."

A 16. században az olasz burzsoázia még gazdag volt. Mivel a kereskedelemben és ipar teréről lassan leszorult, igyekezett pénzt megforgatni, kölcsönök kihelyezésével, vagyis bankárságra adta magát. Ráérő ideje sok volt. Elvezni akarta az életet és nagy összegeket költött gyönyörű paloták építésére, remek képekre és szobrokra, költőket és írókat fizetett, hogy szórakoztassák, hogy megénekeljék műveltségét és bőkezűségét. A társadalom kizsákmányolt rétegei viszont mind nyomorúságosabb helyzetbe süllyedtek. A kisiparosok és még inkább a munkások, az ipar és kereskedelemben hanyatlása következtében mind gyakrabban maradtak munka nélkül. A paraszt is koldus volt. - Sokkal Európában nem volt olyan kiáltó ellentét gazdag és szegény, pompa és nyomor közt, mint Olaszországban.

A 16. század elején Olaszország még mindig középpontja volt az európai műveltségnek és kulturának. Gazdag kereskedővárosai, pompakedvelő és élénk, élvezetvágyó burzsoáziája, tiránnusai és a fényes pápai udvar mind egynáson akartak tultenni ragyogásban, a paloták szépségében, költőik, festőik, és szobrászaik tehetségében. Nagy művészek éltek és működtek itt: Leonardo da Vinci /Vincsi/ /1452-1519/, Michelangelo /Mikélandzselo/ Buonarrotti /1475-1564/, és Raffaello Santi /1488-1520/. /Koszminszkij./

Hármasuk közül a legidősebb, Leonardo valósággal megtestesítője a renaissance -kor egyetemes emberideáljának. Festő, szobrász, építész és tudós volt egy személyben.

Mint már említettük, kulturális tekintetben a 15.-16. századi Itália két nagy európai jelentőségű gondolattal: irodalmi, művészeti mozgalommal ajándékozta meg az emberiséget: a renaissance és a humanizmus gondolatával. Európát átfogó jelentőségük megkívánja mindkét mozgalom alapvető vonásainak és a zenei vonatkozásoknak részletesebb elenzését. Kétségtelen, hogy mindkettő a diadalmasan feltörő, izmosodó és vagyonsodó polgárság gondolatvilágának tipikus terméke s így a középkor feudális-egyházi világképével, társadalmi- és gondolatrendszerével szemben a feltétlenül a felszabadulás, a haladás eszméjét képviseli a maga korában.

A renaissance. Az ókori görög-római kultúrájának mesterséges újjáélesztésének, újjászületésének a gondolata Cola di Rienzo római népvézér beszédében és írásaiban tűnik fel először 1347 táján, ekkor még politikai értelemben. Irodalmi síkon Dante, Petrarca és a nyomukba haladó 15. századi olasz humanisták honosítják meg a klasszikus latin költészet és próza, különösen Vergilius, Horatius, Ovidius és Cicero rajongó kultuszát és utánzását. Művészeti téren az építészet jár elől az ókori Róma leginkább szem előtt lévő emlékeinek /oszlopsorok, antik templomok, kupolás épületek, mint pl. a megcsodált római Pantheon/, disztó művészetének, ornamentális motívumainak újraalkalmazásával. Ilyen értelemben mondják kortársai a zseniális épülettervezőt, Brunelleschi /Brunelleszki/, az 1436-ban befejezett firenzei dóm jellegzetes kupolája egyik tervezőjét, vagy kortársát, az ugyancsak híres Leon Battista Alberti építész, az antik művészet feltámasztójának.

Az újjászületésnek ebben a szó szerinti értelmében a renaissance jelszavát a zenére alkalmazni nem lehet, mert feltámasztásra alkalmas ókori görög és latin zenének teljesen hiányval vagyunk. Amikor - már jó későn: a 16. század vége felé Firenzében még is megpróbálták a régi görög tragédiáknak a renaissance gondolat szellemében való feltámasztását, a hozzá való zene tekintetében teljesen sőtétben tapogatózóak és végülis egészen más, új valamit találtak a keresett görög tragédia helyett: a barokk operát.

Használható azonban a zenére vonatkoztatva is, a renaissance fogalma olyan értelemben, amennyiben olasz nemzeti és népi jellegű művészeti mozgalmat értünk rajta. Ilyen értelemben az addig szinte egyeduralkodó burgundi-németalföldi iskolákkal szemben, az olasz zenének a 16. század elején történt hirtelen felemelkedésével /a népi frottolókból és a madrigálból kiindulva/ valóban renaissance vonásnak, a későgótikus flamand-németalföldi hagyománnyal szemben való felülkerekedésének minősülhet. Ész szerint az új, hangsúlyozottan olasz és a parasztsággal ekkor még szövetségben álló haladó polgárság szellemét tükröző zenei renaissance-stilusnak azt az irányzatot tarthatjuk, amely a 16. században virágzik nagyjából attól kezdve, hogy Josquin az olasz szerkesztési elvekhez fordul /kb. 1500 táján/, egészen Palestrina haláláig. /1594/-

Humanizmus. A renaissance-szal párhuzamosan jelentkező, amazzt szervesen kiegészítő másik nagy olasz szellemi mozgalom, a humanizmus alapvonásait elsősorban olasz írók és tudósok dolgozták ki a 14., 15., 16. században. Felfogásuk szerint a humanizmusnak: az emberiességnak magasabb, tudatosabb fokára melekedett humanista az, aki a műveltség ideáljaihoz igazított művelt és erényes életet él, - az emberi értéknek, az emberi egyéniségnek és erénynek örök mintaképeit magában foglaló ókori görög és latin irodalom és kultúra szellemében. Szerintük az emberi élet és kultúra értékmérője, irányítója már nem a vallás /mint a középkorban az egyház tanította/, nem is az egyes ember egyénisé-

gét guzsbakötő hivatásrendi közösség / céh, lovagi vagy szerzetesi rend, stb./- mint a középkor társadalombölcselete gondolta, hanem egyedül az emberi egyénnek, individuumnak a klasszikus ókori ideálokra lemerít, evilági erényessége. Ilyetén meggondolások alapján választja már Dante a Divina Commedia /Isteni színjáték/ tulvilági utazásában a pogány Vergiliust utitársául, s ezért rajonganak már a későközépkor olasz tudósai és írói /pl. Petrarca/ olyan lelkesedve az ókori latin irodalomért. A törökök elől, /akik Bizáncot 1453-ban birtokukba vették/ Itáliába, különösen Velencébe menekült bizánci görög tudósok pedig az ókori görög irodalom ismeretét is divatját /különösen a platonizmust/ terjesztették az olasz humanisták között. Míg a középkori irodalom szinte minden megjelenési formájában a teológián keresztül az egyházat, a szertartást szolgálta /kivételes esetben; mint pl. a lovagi dalköltészetben: néha egy szűkkörű arisztokratikus réteg társadalmi közt-önimádatát is/, az új humanizmus első ízben minősítette az irodalmat általános emberi érdekű, vallási céloktól és szempontoktól független művészetnek.

Mindez a jellemző vonás már eleve elárulja és hangsúlyozza a humanizmus mozgalmának szembevető polgári osztályjellegét. Mert kiváltképpen a vagyonos, kereskedő és iparúzó polgárság az, amelynek anyagi érdeke először került összeütközésbe a középkori egyház tanításával és igényeivel. A 14.-15. századtól kifejlődő kereskedő, iparúzó-, hitelüzletekkel bankárkodó nagypolgárság életének anyagi alapja a profit, a kölcsön, a kamat, az uzsora. Mind olyan dolgok, amiket az egyház tanítása, legalábbis elvben helytelenít és elítél. Ez a polgárság, természete szerint osztályhelyzetéből önként adódóan egyházellenes; vagy ha már mindenképpen egyház kell neki, akkor olyan egyházat kíván magának, amely gazdasági tevékenységébe nem szól bele és amely minél kevesebb pénzbe kerül, ceremóniák és költséges apparátus nélkül működik. A svájci-francia kalvinizmus és az angol puritanizmus éppen ezt az igényt elégítették ki; nem véletlen, hogy mindkettő igen magasan fejlett, szorgalmas és hatalmas polgári társadalomban talált melegágyra.

A tulajdonképpeni népi tömegmozgalmaktól: Münzer Tamás parasztfelkelésétől, a csehországi huszita felkeléstől, sőt még a /kezdetben valóban népi mozgalomnak indult/ Luther-féle reformációtól is a leghíresebb humanisták /Ulrich von Hutten, Rotterdami Erasmus, Morus Tamás/ szinte tüntetően távoltartották magukat; mind kitarítottak a feudális-hierarchikus szervezetű római egyház mellett. Ők nem a köznépet, a falvak parasztságát, a városok polgárságát akarták tudományukkal felemelni, művelté tenni, hanem abban az illúzióban ringatták magukat, hogy a fejedelmeket, hercegeket, a főurakat fogják majd emberiességre, az igazi humanizmusra megtanítani.

Zenei vonatkozásban a 16. századra értek meg az irodalmi humanizmus mozgalmának gyümölcsei. A humanisták polgári szellemű individualizmusa, egyéntisztelte, egyéniségigénye nyilatkozik meg pl. abban a jelenségben, ahogyan 1500 után szinte teljesen

eltűnnek az egész középkorra annyira jellemző névtelen műalkotások és kompozíciók. A 16. századtól kezdve már kiemelkedő nagy egyéniségek diktálják a művészet minden ágának fejlődési tempóját és a művész - aki a középkorban oly szívesen burkolózott a szerénykedő névtelenség, az álcázás homályába - most már bátran és kérkedő büszkeséggel vallja alkotását magáénak.

A humanizmus irodalomtiszteletének hatását a zenében két vonásban tudjuk kimutatni: egyfelől a megzenésített szövegek gondosabb irodalmi szempontu megválogatásában; ennek egyik jellemző példája Lassus eljárása, aki mondhatni egészen modern szellemben gondosan ügyel arra, hogy chanson-vagy madrigál-szövegeit mindig a legjobb, leghitelesebb forrásból, lehetőleg elsőkezi kiadásokból merítse. /Ugyanez az irodalmi elvű szempont vezette a humanistákat s a reformáció tudósait a biblia szövegének filológiai-szövegkritikai vizsgálatában./ Másrészt észrevesszük a tendenciát abban a törekvésben, hogy az énekelt zeneművek szerkesztésében most már sokkal nagyobb gonddal vigyáznak a szöveg érthetőségére és helyes, világos deklamációjára. A középkor zeneszerzői - beleszámítva még a 15. század burgundi németalföldi komponistáit is - még egyáltalán nem tisztelték, mondhatni nem ismerték a helyes prozódia, a deklamáló dallamszerkesztés elvét, sem nekik, sem hallgatóságuknak nyilván nem is volt ilyen természetű igényük. A többszólamu művészi zenében adataink szerint Josquin az első, aki öregebbkori, érett műveiben - fellelhetően humanista hatás alatt - az egykoru olasz frottolistákkal párhuzamosan - már szemelláthatóan vigyáz a szöveg érthetőségére és helyes deklamációjára. Utána aztán a francia chanson és az olasz népies dallanformák / a lauda, frottola és a villota / a deklamáló dallamképzésnek is fő melegágyai, míg a latin mise és a motetta rendszerint erősebben figurális dallamvilága, komplikáltabb polifóniája, hagyománytisztelőbb jellege, nehezebben enged az új humanista igénynek. A 16. századi klasszikus humanizmus vezéralakja, Rotterdami Erasmus /+1536/ Obrecht tanítványa, éppen a miseszöveg érthetetlensége miatt minősíti elvetendő gótikus barbárságnak az egész polifón misekompozíciót. Ugyanez a humanista kifogás vezette nyilván a Tridenti zsinat /1545-1563/ egyházfőit, amikor - a fenti kifogáshoz hozzávéve a chansontenorokra épített misekompozíció bántóan világias jellegét - komolyan fontolóra vették a polifón egyházi zene /hivatalos nyelven: a musica figurális/ teljes eltávolítását a templomból. Köztudomású, hogy Palestrinának egyszerűbb áttekinthetőbb és érthetőbb módon szerkesztett, igazi olasz humanista szellemben gondosan deklamált mintadarabok bemutatásával sikerült a polifón egyházi zenét erről az oldalról fenyegető veszélyt végül is elhárítania s a zsinati egyházfők humanista aggodalmait eloszlatnia. - Palestrinával körülbelül egyidőben a flamand világpolgár, Lassus motettái és chansonjai valósítják meg - a valószínűleg már keletkezésekor eleve humanista-deklamáló szellemű madrigál-műfaj indítása nyomán - példamutató módon a tökéletes prozódiaju, deklamáló szerkesztés elvét.

A fent jellemzett nagymesterek munkái mellett csak jellemző epizódként jöhet szóba a humanizmus jellegzetes iskola-

zenei mellékrajza, amit kiváltképpen Horatius ódáinak sima akkordikus stílusban, pontosan az ókori metrum szerint skandált ritmusban készített megzenésítései jeleznek: Petrus Tritonius primitív kezdeménye /1507/ nyomán különösen Ludwig Senfl /1543/ és Paul Hofhaimernek halála után, 1539-ben kiadott Horatius óda-kompozíciói érdemelnek itt figyelmet.

Itália zenéje a XVI. században. Zenészek és zeneművek. A művelődéstörténet gyakran szokta az újkor kezdetét a könyvnyomtatás feltalálásától, mint az emberi kultúra terjedését leg-erősebben forradalmasító eseménytől számítani. Némikép hasonló joggal tekinthetjük Ottaviano da Petrucci kótanyomó műhelyének megindulását /1498. illetve 1501-ben Velencében/ a művészi zene praxisát és terjedésmódját forradalmasító tettnek, a zenei renaissance tulajdonképpen kezdőpontjának. Ha már most közelebb-ről megvizsgáljuk a Petrucci féle kótanyomtatványok sorát / gondos nyomdász munkájuk, tiszta és izléses kivitelük valóságos élvezetté teszi a bennük való buvárkodást/, azt látjuk, hogy a motetta, a mise és a chanson régóta ismert műformái mellett /ezeknek anyagát kiváltképpen Okeghem és Josquin generációjából való németalföldi komponisták művei szolgáltatták/ egy addig ismeretlen műfaj: az olasz frottola lép erősen előtérbe; maga Petrucci nem kevesebb, mint tizenegy kötet frottolát adott ki csak az 1504-1514 közötti évtizedben. Az újabb kutatásnak sikerült ezenkívül még egy másik divatos műfajnak: a zenében a frottolával közelrokon többszólamú laudának ugyanúgy 1500 körül Petrucci nyomdájában sorozatosan előállított kiadványait felfedeznie. Mindkét műfaj egyformán egyszerű akkordikus szerkesztésű, négy-szólamú, kevés kivétellel népies olasznyelvű zeneforma; szerzőik is jelentős részben ugyanazok: Cara, Tromboncino, Dammonis mellett javarészt alig ismert muzsikusznevek, részben talán féldilettánsok is. A frottola általában világi, a lauda vallásos tartalmú szövegekre épül.

Ezek a nyomtatványok a bennük foglalt jellemző zenei anyaggal azt bizonyítják, hogy Itáliában 1500 körül egészen tekintélyes népi-nemzeti jellegű, az egykorú németalföldi stílustól világosan megkülönböztethető többszólamú zeneirodalom virágzott, amelyről nyilván az Itáliát járó északi mestereknek /Obrecht, Josquin, Isaac, stb./ is tudomást kellett venniük. Hogy ez valóban megtörtént, azt Obrecht mellett különösen szemléletes módon mutatja Josquin példája, akinek a műveiben 1500 körül észlelt stílusváltozás, klasszikus leegyszerűsödés aligha magyarázható másképp, mint az Itália földjén megismert lauda- és frottola-stílus hatásával. Hasonlót észlelhetünk Isaac működésében is, aki 1490-92 körül hosszabb időt töltött Firenzében, mint Medici Lorenzo orgonistája s ránk maradt olasz kompozícióinak tanúsága szerint maga is résztvett ilyen egyszerű szerkesztésű olasz darabok megzenésítésében.

A két műfaj közül haladó, világius jellegénél fogva különösen a frottola az, amelyik számunkra közelebbről érdekes. A frottola egyszerű szerkesztésű, többszólamú strófikus dal, sokszor a burgundi ballada refrénes strófa-formájában /A.B.A.B.B.C.A.

ilyen például az Antológia 35.sz. alatt közölt darab/, máskor pedig a népszerű olasz ugynevezett strambotto-éban /A.B.A.B.A.B. C.C./.- Figyelemreméltó, hogy a leginkább emlegetett négyszólamu vokális változat mellett ugyancsak Petrucci adta ki a frottólák egy részét szólóhangra langkisérettel is, nyilván az olasz udvari körök kívánságának téve eleget ezzel a zongorakivonatra emlékeztető "modernizáló" berendezéssel. A zeneileg egyébként meglehetősen igénytelen műfaj jelentőségét az adja meg, hogy a szigorúan átkomponált /tehát ismétlés és strófikus tagolás nélküli/, nehezen áttekinthető németalföldi motetta és chanson virágzásának kellős közepén, az olasz zenében fenntartotta a szöveghez simuló, strófikus szerkezetű, deklamáló jellegű népies olasz dalkompozíció típusát és jövőbemutató lehetőségeit.

Az 1520-as évek folyamán, 1490-1500 táján született francia-flamand származású komponisták nagyobb csoportja telepedik meg Itáliában - többek közt Willaert, Arcadelt, Verdelot, /Villárt, Arkadelt Verdeló/- akik Josquinhoz hasonlóan felfigyelnek a frottólákban és laudákban megnyilatkozó olasz népies zene hangjára, dallanaira. Az olasz udvarok művelt, műértő nemessége, az ugynevezett nobile dilettante, az előkelő dilettáns nemesember típusa ekkor van virágjában. /Ennek a típusnak klasszikus jellemrajzát, illemkódexét hagyta ránk Baldassare Castiglione /Kasztilyóne/ Il libro del Corteggiano /Il libro del kortedzsáno/ Az udvari ember könyve című, először 1514-ben megjelent híres munkájában, az olasz renaissance egyik legnagyobb hatású, legolvasottabb könyvében./ Az ilyen műértő, zenekedvelő urak és hölgyek társas zene-igényét fokozott művészi zene-produkcióval kellett kielégíteni. Motették és misék erre a célra nem voltak használhatók; a francia-burgundi chanson nyelvi okok miatt jöhetett tekintetbe. Az erre a célra leginkább alkalmasnak látszó frottola pedig zenei szerkesztésének, köntösének művészietlen, primitív volta miatt nem csábította utózáásra, folytatásra, a nagy németalföldi polifónia művészetén nevelkedett bevándorolt flamand komponistákat.

Érdekes kompromisszum lett a következőkben; megpróbálták kiváló olasz versekre: Petrarca, Ariosto költeményeire alkalmazni a frottola és a francia chanson elemeiből vegyített, főleg homofon, főleg polifon technikát s az új, komoly igényű, művészi-en stilizált műfajt egy régi 14.századi zeneforma nevének /de csak is nevének!/ feltámasztásával madrigálnak nevezik, ezzel negyrentve a 16.század legnagyobb kihatású, legnépszerűbb világi formái egyikét. A madrigál már elhagyja a frottola dalszerű, strófás szerkezetét / ezt valószínűleg pórásnak, primitívnek érezték/s átveszi az átkomponált németalföldi motetta vagy chanson építésmódját, ezzel is hangsúlyozva komoly művészi szándékát, stilizáló jellegét.

Az új műfaj megjelenését Verdelot 1536-ban kiadott első négyszólamu madrigálkötetétől számítjuk. Figyelemreméltó, hogy Verdelot könyvének darabjai még ugyanabban az évben Willaert készítette lant-átíratban is megjelentek, akárcsak egy nenezedéssel

korábban a Petrucci-kadásu frottolák könyvei. Az új műforma példátlan sikerére és népszerűségére jellemző, hogy még az 1540-es években Arcadelt nem kevesebb, mint hat, Verdelot pedig kilenc különböző tartalmu madrigálkönyvvél lépett a nyilvánosság elé; Arcadelt fentemlitett első madrigálkötetete pedig a megjelenést követő 115 évben nem kevesebb, mint 31 új kiadást ért meg. Így állt elő az az érdekes, helyzet, hogy a renaissance-kor legjellegzetesebb olasz műfaját Németalföldről bevándorolt idegen mesterek teremtették meg. / Az egyszerű, korai madrigál szép példája az Antológia 47.sz. Arcadelt darab. / Jellemző vonásai: a szentimentális, tipikusan nem-realista szöveg / az édes fehér hattyú dalolva haldokol... /, a harmóniának a kifejezés eszközéül való raffinált felhasználása / az Antológia sorozatában itt először az "Ed io piangendo" szavakra- 12-13. 22-23. üten /, a homofon és polifon szerkesztés egyensúlya, / szép imitációk sorozata kezdődik a 67. ütentől / - és végül az akusztikus színhatás, a jóhangzás követelményének érvényesítése a szoprán kitartott g-hangja alatt zsongó kódarészben - / 85-91. üten /.

Az első számottevő olasz zenész, aki a madrigál művelésébe / és ugyanakkor a polifon stílusú nise és motett-kompozícióba / belekapcsolódik, Costanzo Festa / +1545/. 1517 vagy 1519 óta a pápai énekhar tagja. Mint az első számottevő olasz nise és motettakomponista, Palestrina legfontosabb olasz nemzetiségű előfutárja. Madrigáljai 1537-ben, tehát a legkorábbi madrigálkötetek sorában jelentek meg.



ZENEAKADÉMIA

A madrigál a Cinquecento / Csinkvecsento = 16. század / egész olasz zenéjének leghíresebb, mindenképpen reprezentatív műformája. A madrigál-irodalom és a kiadás kisugárzó központja Velence, a színek pompáját festészeti vonatkozásban is erősen hangsúlyozó festői kolorizmus klasszikus városa. / Itt dolgozott Tiziano, Tintoretto, Veronese. / Kezdetben - körülbelül az 1560-as évekig - még Németalföldről Itáliába származott velencei mesterek: a már említett Willaert / +1562 / és az antwerpeni születési Cipriano / Csipriánó / de Rore / +1565 / voltak tovább a madrigálkompozíció hagyományát, - az eredetileg inkább lírikus jellegű műfajt / ilyen volt éppen az Antológia 47. száma / a polifónikus szólantorlasztás eszközeivel erősebben a drámai mozgalmasság, a poétikus hangfestés irányába fordítva; ugyanehhez a drámai hajlandóságu csoporthoz tartozik többek között Lassus is 1555-ben Antwerpenben és Velencében egyidejűen kinyomtatott első madrigálkönyvével. - A 16. század második felétől / de Rore, Lassus, Marenzio művészetétől / kezdve valószínűleg közhely, gépies-modor lett a madrigálok hangfestése: a szöveg minden megfesthető szavát zenével is utána rajzolták, mintázzák / pl. futást, emelkedést, egyedüllétet stb. /.

Tulajdonképpen Josquin musica reservata-jának / műértők részére fenntartott kifejező zene / az eszméje az, amit a madrigálkomponisták kifejlesztettek és a hangszínhatások szinte minden lehetőségének modern szellemű, merész alkalmazásával gazdagítanak. / Ide tartozik a régi görög zeneelmélet nyomán újra felfedezett kronatika is, ami akkoriban egyszerre jelentette kronatizált félhanglépések és hangközök, valamint az addig használtaknál ki-

sebb értékű, aprózott ritmusu kótaértékek használatát./ Így a madrigál a renaissance-nak nemcsak a legjellemezőbb, hanem ugyanakkor leginkább kifejező, legnerészebb kísérletező, valósággal avantgardista műfaja.

Cipriano de Rore szenélyével lassan megszűnik a németalföldi muzsikások Itáliát-járásának divatja. A madrigálforma tartalmi és formai beteljesülését, csúcspontját már a második és a harmadik madrigalista nemzedék vérbeli olasz mesterei jelentik: Luca Marenzio /+1599.Róma; madrigáljai az 1580-90-es években jelentek meg/ mint a műfaj igazi klasszikusa és végül a műfaj történetét lezáró mesterek: Gesualdo da Venosa /Dzsezualdo da Venosa +1614/ és Claudio Monteverdi /+1643; legfontosabb madrigáljai az 1590-1620 időszyakban jelentek meg; mint operakomponistának méltatására alább még visszatérünk /, akik mindkettőn a végsőkéig kiélezett drónai mozgalmasságu madrigálistilusukkal, már a barokk-operazene szomszédságába vezetik át a műfajt. Gesualdo szenvedélyes expresszív törekvését jól példázza az Antológia 70.szám alatt közölt madrigálja /Moro lasso/; a maga korában szinte példa nélkül álló /csak Monteverdinél találni itt ott hasonlót/ az a merészség, ahogyan a kronatukusan csusztatott harmóniakat a halálvágysz zenei kifejezésének szolgálatába állítja /szövegében dekadens, de zenei eszközeiben messze előremutató mű/.

Színpadai vonatkozásban -- az opera egyik fontos előfutáraként -- végzi ugyanezt a történeti felelősséget az ugynevezett madrigálkonédia: a madrigálistilus /madrigálistilusu/ kórusokból felépített zenés vigjáték műfaja, amelynek leghíresebb példáit Crazio Vecchi /Vekki; főműve L'Anfiparnasso 1594-ből/ és Adriano Banchieri /Bankieri; híres műve: La pazzia senile 1598/ kompozíciójából ismerjük. -- Willaert és Marenzio idejétől kezdve a madrigálkompozíciók javarésze ötszólamu szerkesztésű, ami a legváltozatosabb szólam- és hangszinkombinációkat teszi lehetővé.

A madrigálok verseinek költői között a nagy renaissance-poéták /Petrarca, Ariosto, Tasso/ mellett megtaláljuk a barokkba hajló olasz irodalmi manierizmus divatos képviselőit is /Guarini, Marino/. E versek nem egyszer finonkodó, nódorosan "fennkölt" irányba fordítják a madrigál költői s vele természetesen zenei stílusát is. Ennek is megjön hamarosan a költői-zenei visszahatása, reakciója, a parodisztikus, tréfás-népies hangú villanella vagy canzone alla napoletta /falusi dal, városi népdal, műnépdal; rendszeren 3 szólamra/ képében, amely a madrigál-város, Velence zenei ellenlábasától, Nápolyból kiindulva a század közepe táján igen nagy népszerűsége tette szert, különösen szövegének finon, vagy vaskos, néha frivol konikumával, zenéjének szándékolt mulatságos primitíviségével. A madrigál sokszor már dekadens finonkodásával szembeállított egészséges realizmusa még a legnagyobb mesterek /Willaert, Lassus, Marenzio/ tollát is meg-megihlette. /Ennek a műfajnak pompás példája az Antológia 48.szám. az egésznek a siránkozása nyilvánvalóan eltulzolt, gunyoros jellegű, aminthogy a kvintpárhuzanok is azok. Különösen érdekes vonása, hogy példatárunkban az első olyan többszólamu zenemű, aminek a szövegét

meg is lehet játszani! / tehát bizonyos tekintetben már a zenés színház előfutára./

Stilus tekintetében a madrigál s a villanella között foglal helyet s leginkább a francia chanson egyszerűbb, deklamáló stilusát veszi mintának az olasz canzonetta /kanconetta/ ugyancsak 1550 körül megindult irodalma. Képviselői eleven ritmusu, szillabikusan deklamáló jellegű /vagyis: a szöveget szótagonként egy-egy hanggal követő/ sima akkordokban harmonizált, egyszerű daltípusu kompozíciók, rendszerint 4 szólamra /jó példái az Antológia 55.sz.ama. Szövege szerint: mozgalmi dal a velen-dal, kezdetén ógörög anakroni sormerettel. A canzonetta a Velen-cében képzett Hans Leo Hassler /+1612/ kezén nyer különösebb jelentőséget /Antológia 71.sz./; eredeti olasz formájában a 16.sz. végére rendszeren eleven táncos ritmusu balletto /táncdal/ válik belőle; ez utóbbi fő mesterei Gastoldi és Donati népszerű kompo-nisták /v.ö. Antológia 63.sz./

A fentiekben felsorolt műfajok zeneirodalma kevés kivétellel énekes szólamkönyvekben, tehát tiszta vokális, javarészt szolisztikusan elképzelt a cappella zene formájában maradt ránk. Ezek szerint általában ezt kell a normális, szokványos előadás-nak tekintenünk. Az a cappella előadás mellett azonban - megfelelő számu képzett énekes hiányában - mint különösen kényelmes megoldás, igen gyakori volt a lant-kíséretes szóló-előadás is / ezt különben a frottola és a madrigál esetében emlíett ének-lant át-iratok megjelentetése is bizonyítja/; a lant helyébe természetesen más hangszert vagy esetleg hangszereket is lehetséges volt behelyettesíteni. Így ez már mintegy átmenetet alkot a hangszer-kíséretes monódia, az opera, a szólókantáta típusához. Az átne-net jellegzetes dokumentuma Luzzaschi /Luccaszki/ szép szólómad-rigálja 1601-ből /Ant.72.sz./

A vokális polifónia nagymesterei: Palestrina és Lassus. Az előző fejezetben már megállapítottuk, hogy későbbi, / vagyis 1500 körüli és utáni/ műveiben már Josquin művészete átfordult a későgótikából a renaissance zenébe, a zsufolt németalföldi polifóniától az egyszerűbb, leszűrtebb, harmonikusabb olasz stilushoz. Ennek a Josquin kezdenéyezte stilusfordulónak igazi renaissance-szellemű betetőzője, a tökéletesség fokára emelése Palestrina, akinek a személyében mintegy gyújtópontban fut össze az 1300-tól megszakítatlan folyamatban futó zenei fejlődés minden ága, minden szála. /Munkásságát az alábbiakban Livanova szövet zenetudós zenetörténeti munkája nyomán sinertetjük./

Palestrina, igazi nevén Giovanni Pierluigi /Dzsoyanni Pierluidzsi/, 1525, vagy 1526-ban született a Róma melletti Palestrina kisvárosban és 1594-ben halt meg Rómában. Róma neveltje, 1544-51-ben szülővároskájában, majd 1551-től haláláig Rómában volt különböző templomi együttesek tagja, később karnagya, végül a "pápai komponista" cím birtokosa. 1554-től haláláig sorozatos kötetekben jelentek meg hangszerkíséret nélküli /a cappella/ kó-

kórusművei: különösen misék 4-8 szólamra /93/, 179 motetta, lamentációk, himnuszok, offertóriumok, litániák s más latin egyházi zenei művek. Az olasz madrigál területén munkássága csak másodrangú jelentőségű. A temploni énekkar vezetése és a templom számára való énekkari művek komponálása volt csaknem mindaz, amire Palestrina alkotói figyelme több mint negyven éven át összpontosult. Működésének így korlátozott tere szoros kapcsolatban áll műveinek korlátozott tematikájával és érzelmi világával. Palestrina a maga területén koncentrált, következetes művész volt; benne nem sokoldalúságot kell keresni - ő bámulatosan mély.

A legenda Palestrinának tulajdonítja a templom keretein belül a polifónia "megmentését": műveivel mintegy bebizonyította a polifonikus írásmód világos voltát, amikor nem fedte el a szó értelmét és ezzel megmentette a polifóniát az ellenreformáció merényleteitől. Palestrina azonban egyáltalán nem a tridenti színt utasításai szerint dolgozott; nem is gondolt szándékosan arra, hogy a polifóniát megvédelmezze, hanem objektiván, mint korának legjobb polifonistái, a polifonikus stílus harmóniai tisztulásának közös útján haladt.

Palestrina, mint művész, kétségtelenül fejlődött: érett műveit /a tulajdonképpeni "Palestrina-stílust"/ könnyebb megérteni, azok szigorubbak, "tisztábbak", egyenletesebbek, mint a korábbiak. Ezek szövegei már nem fedik el a polifónia fonadéka, a világi témák azonban minden rendelkezés ellenére /csak el vannak álcázva - Palestrina nem mond le róluk: az ugynevezett Missa quarta /1582/ a "L'homme armé" témájára készült, mint ahogy a sokkal korábbi "Sine nomine" mise a "Je suis d'heritée" c. francia dal témájára készült. Sok ilyen példa van műveiben.

Palestrina továbbfejleszti Josquin hagyományait, természetesen az új történelmi helyzetnek megfelelően. Miként Josquin, ő is virtuóz módon kezeli a polifón technikát, Josquinhez hasonlóan ő is a stílus "kitisztítására" törekszik és megegyezik Josquinnal abban is, hogy derült, nyugodt, békés, harmonikus érzések köréhez nyúl. Különbözik Josquintól abban, hogy mélyebben hatol be az egyházi zene területére. Palestrina műveinek túlnyomó többsége ebbe a körbe tartozik. Palestrina korai műveiben szinte szándékosan nyilatkozik meg az a virtuóz polifonikus technikája, amellyel a végsőig fejlesztette a németalföldi hagyományokat. Így az "Ad fugam" c. miséje, miként Josquin hasonló nevű műve, egészében kánonszerű mozgáson alapszik. Az ilyen fajta technikát Palestrina nem felejtette el az érett misék íráskorán. Ott azonban ezt már nem lehet öncélúknak érezni, a technikai elgondolások ott nem uralkodnak a kompozíció egész kifejlődésén, amely minden szigorúsága mellett sokkal szabadabbá válik.

Érett művei lényegük szerint sokkal közelebb állnak a korabeli világi zene művészi törekvéseihez, mint a korai misék. Ezt a közelséget egyáltalán nem egyes világi dallamok alkalmazása szabja meg, hanem a maga módján ez is jellemző. Nem azon mulik, hogy Palestrina gyakran ír miséket dalok, vagy saját madrigálja-

jainak a témára, hanem azon, hogy az érett Palestrina új módon fejleszti ki e témák alapján a polifónikus stílust. Műveiben olyan klasszikus egyszerűségű énekkari polifóniát alkalmaz, mely az Itáliában rendkívül népszerű, dallamaiban gyakran a népi eredetű laudák egyszerű akkordikus szerkesztésére emlékeztet.

Még kell jegyezni, hogy Palestrina nagyon szoros kapcsolatban állt a laudák művészetével és oly környezetben forgolódott amely kialakíthatott ilyen irányú orientációt. Ismeretes, hogy Palestrina közel állt Filippo Neri házához, aki otthonában inas-összejöveleteket tartott s ezeket összekapcsolta laudák éneklésével. Mintegy válaszként a népzenei alapú protestáns zsoltár megteremtésére, az ellenreformáció tényezői arra törekedtek, hogy gyülekezeteiket új arculatu, népies egyházi művészethez vezessék. Később ezekből az "oratóriánus" összejöveletekből /oratórium = inaház/ új zenei műfaj nőtt ki, az oratórium. Palestrina idejében új eszközökkel új katolikus propagandát műveltek. Palestrina Neri házában felszívott minden jót, amit e zenei környezetből ki lehetett csiholni, mindazt, ami a laudák világos, egyszerű többszólamu stílusát jellemezte. Erre a stílusra támaszkodnak Palestrina híres "Improperiai" áttetsző, tiszta akkordikus szerkesztésükkel.

Végül szánót kell vetnünk magának a pápai udvarnak az atmoszférájával, amely nem túlságosan kedvezett az "aszketikus" művészi irányzatnak. A pápai udvarban éltek a leghíresebb művészek, /festők, szobrászok, zenészek/ voltak bejáratosak s 1521-ben a pápai trónt egy időre a pompakedvelő művészbárát Medici Lorenzo fia, X. Leó foglalta el. A pápai udvar szelleme általában / a vakbuzgó pápák ritka kivételétől eltekintve/ nagyvilági maradt, gazdag, pompázó.

Ilyen volt a valóságban a római művészet atmoszférája Palestrina korában. Mindennek mellett rá kell mutatni egy sajátos törésre, amit az új művészi eszmék e művészetben elszenvedtek.

Valóban, Palestrina harmonikus és tökéletes formában élő emberi érzéseket fejez ki. De ezeknek meghatározott körét választja ki, amelyek teljesen jellemzőek irányzatára. Milyen ez a kiválasztás? Először is a "legtisztább" és "legakadémikusabb" professzionista hagyományokon alapul - a németalföldiek énekkari a capella polifóniáján. Palestrina elutasítja a hangszeres művészetnek bármilyen alkalmazását, kizárja a hangszeres stílusnak művészetére való bármilyen hatását. Ez pedig a fiatal hangszeres formák első igazi felvirágzásának éveiben történik. Ő az a capella énekkari stílus klasszikusa és annak utolsó nagyhatású képviselője.

A vokális műfajok legnagyobb fokú dramatizálásának korában Palestrina a legnagyobbfokú "objektivitásra" törekszik, nyugodt vokális írásmódra. Gesualdo, Marenzio korában kerül a kronatikát, amely szubjektív finomságot hozott a melodikus stílusba. Az ő melodikája szigorúan diatonikus, számára idegen minden rit-

nikai nyugtalanság, könnyedén mozog, hullámszerűen, megszábotott terjedelemben. Azok a dinamikus és regiszterszerű ellentétek, azok a harmóniai színek, amelyeket annyira szeret a velencei iskola, Palestrinát nem vonzzák. Többre becsüli a nyugodt, kiegyensúlyozott négy és hatszólamú énekkari építkezést, kerüli a diszszonanciát, vagy azokat gondosan előkészíti. Szólamainak sohasincs szükségük segédvonalakra, mert regiszterük szigorúan korlátolt. Nincs szüksége utenvonalra, mert dallamainak könnyed ritmikus hullámai nem igényelnek éles és egyenletes metrikus akcentust.

Palestrinának mindezek mellett hatalmas érdeme az, hogy az ő körülhatárolt területén, a hagyományok folytatása közben, nagy belső munka révén mégis új stílushoz jutott el: a harmóniapolifónia egyensúlyához, az egésznek klasszikus világosságához és egyszerűségéhez, azokhoz a legnagyobbrendű művészi törvényszerűségekhez, amelyek az egység, a részek arányosságának a megismeréséből erednek és a kompozíció általános logikájából.

A Missa papae Marcelli-ben, amely a hagyományok szerint "megmentette a polifóniát", Palestrina polifónikus stílusának minden jellegzetessége megtalálható és emellett a polifónia belső újjászületésének példája. Nagy és kis részeiben egyaránt felkelhető harmóniai világosság és logikus építkezés valamennyi tételét egyaránt jellemzi, még a bonyolult imitációs szakaszokat is.

Lassus /  ZENEA KADÉMIA / jelentőségét ugyancsak Livanov a zenetörténetének idevágó fejezete nyomon ismerteti.

Mindazon nagy alkotóművészek közül, akik betetőzték a 16. század nagy művészi korszakát, Lassus személye a legeggyetenebb jelentőségű. Szilárdan összekapcsolódik a németalföldiek hagyományaival, példamutató azonban abban is, hogy miként kell felülemelkedni rajtuk. Minden új közel áll hozzá, úgy birtokában van a világ művészetének minden vívmánya, mint senki másnak a korban. Ő a feje a francia daliskolának, ugyanakkor olasz madrigálok dicsőített szerzője, új német dalokat alkot és első nagy énekkari formák komponistái között. Sokoldalúsága, széles érdeklődése, merészsége a legeggyetenebb művészi elvekből táplálkozik. Ugyanolyan szigorúságot és tisztaságot viv ki magának, mint Palestrina, de annak objektív szenvedélytelenségével szemben különösen férfias energiával. Nagy dramatikus kifejezőképességre tesz szert, anélkül, hogy Gabrieli színházias dekoratív stílusához folyamodnék. Feltárja a szubjektív világot, de Gesualdo ideges, tulzása nélkül. Benne nincsenek ily szélsőségek, noha az új kifejezési eszközök legszélesebbkörű és legmélyebb alkalmazásáról sem mond le. Tanulságos, hogy ő is érezte magán az ellenreformáció hatását, de méginkább tanulságos az, hogy ez nem tette tönkre művészetének egészséges alapjait.

Élete oly tartalmas és sokoldalú volt, mint a művészete. Eredeti neve Roland de Lassus, amit olaszosan Orlando di Lasso,

latinosan Orlandus Lassus formában használtak. 1532 körül született Monsban, a flamand és a francia nyelvterület határán, 1594-ben halt meg Münchenben, a bajor hercegi udvar szolgálatában. Már karénekes-ifju korában meglátogatta Itália nagyvárosait, itt gyakran váltja gazdáját s 1553-ban már a Laterán karmestere Rómában. De ebben a fiatal korához képest fényes állásban sincs nyugta. Már egy év múltán újra utrakel: Franciaországon keresztül Angliába utazik, majd onnan szülőhazájába, Flandriába, ahol Antwerpenben 1555-ben kiadja első nyomtatott művét, négyszólamu madrigáljainak első kötetét; e kötet sikerére jellemző, hogy még ugyanabban az évben velencei kiadásban is megjelenhetett. Itt éri 1556-ban a bajor herceg meghívása Münchenbe, ahol először mint jólfizetett énekes, 1560-tól pedig mint karmester szolgált haláláig, 1594-ig.

A hercegi énekkar, amelyet Lassus vezetett, kitűnő muzsikusból állott. Lassus maga válogatta őket össze mindenféle Európában. Az udvarban különböző szerzők műveit mutatják be. Lassus maga, mint szerző, színész és énekes az udvari színpadon egész komédiákat rögtönzött / a Commedia dell'arte mintájára/, amelyek tele voltak mulattató tréfákkal, bolondságokkal, kétértelműségekkel. Lassus akkor sem vesztette el lelki fiatalságát, és frissességét, amikor e híres énekkar élén állt. A fiatal herceghez írt levelei féktelen, nyughatatlan vidámságot árulnak el; tréfa tréfa után halmozódik, önként születnek a ritmusok és a gátnélküli tréfálkozás nem kiméli sem a herceget, sem a feleségét, sen ön magát Lassust. ~~Francia, német, olasz, latin fordulatok kergetőznek a szellemességnek ebben az áradásában.~~

A renaissance témái Lassusnál fokozatosan más témáknak adnak helyt. A 70-es és a 80-as években sokkal több egyházi zenét ír, mint korábban. 1585-ben Torontoba zárándokol. A római pápa aranyzsarkantyus vitézzé üti, Lassus pedig, mint egyházi művek szerzője, igéri, hogy aláveti magát a Tridenti Zsinat határozatainak. De sem az egyházi műfajok felé való fordulása, sem a tematikának világi műveiben való megváltozásan nem hozza közel Palestrínához. Még a bánat kifejezésében is megőrzi a maga erejét.

Munkásságában azt a törést, amelyet Lassus életének utolsó éveiben figyelhetünk meg, kötségtelenül a bajor főváros társadalmi körülményei készítettek elő. A 60-as évek közepén a bajor herceg egész politikáját aláveti az ellenreformáció céljainak. 1570 felé München a katolikus reakció északi előőrsévé lesz. A jezsuiták arra törekednek, hogy mindenképpen megerősítsék befolyásukat. Az olasz és a spanyol papság kiszorítja a herceg énekkarából a világi muzsikosokat és a korábbi zenei ünnepek egyre inkább egyházzenei előadásoknak adnak helyet.

Lassus azonban, akormilyenek is voltak művészi tervei, egyáltalán nem mond le az életéről. 1565-ben vezeklő zsoltárokat ír, de 1568-ban vidám komédiát állít össze és bár madrigálokat ír, a súlypont azonban valóban az egyházzenei alkotásokra jut.

Igéri, hogy aláveti magát a Tridenti Zsinatnak, egyuttal úgy dönt, hogy zenét ír Luther szövegére!

Művészi hagyatéka felmérhetetlen. A németalföldi, olasz, francia és német renaissance minden karakterisztikus műfaja képviselve van alkotásaiban. Igaz, hogy nem szentelt különös figyelmet a hangszeres műfajoknak, de ismeretes, hogy kórusműveinek az előadásakor bőven alkalmazott hangszeres kíséretet. Nyilvánvaló, hogy a kor szokása szerint használt hangszeres szólamokat is, de azokat gyakran nem írta ki.

Minthogy több nyelvet kitűnően beszélt, és jól ismerte a korabeli költészetet, csodálatosan szabad és merész volt a szövegek kiválasztásában. Egyaránt érdekelték a németalföldi, olasz, francia, müncheni és bécsi humanisták költeményei. Érdekeltek német népdalok gyűjteményei, Hans Sachs költeményei, Horatius és Vergilius.

Azok a madrigálok, amelyeket kora ifjúságában Olaszországban kezdett írni, az új stílus, az új ízlés teljes és könnyed elsajátításáról tanuskodnak. Még motettái is közel állanak madrigáljainak mirásmódjához. Lassus magávalragadja Itáliában a törekény, "madrigálos" kromatizmus, a velencei típusu többkórusi pompa. Madrigáljaiban és motettaiban a részletekben nem kevesebb a finomság, mint Marcellinóé, minthogy Marcellinóként nem kevesebb a szinesség, mint G. G. Gabrielinóé.  MÚZEUM

Amikor behatol a francia dal lelkébe, Lassus ennek az iskolának legnagyobb képviselőjévé válik. Dalai vidámak, életteliek, szellemesek, pikánsak, merészek és közvetlenek. Amikor a szólamok páros belépését feltámasztja, széles, szabad melodikus vonalakhoz nyul, rugalmas ritmikus mozgáshoz, imitációhoz, mely akkord oszlopokkal váltakozik: mindez az énekkari polifónia új, merész kezelését bizonyítja.

Számos miséje sokban adósa francia dalainak és madrigáljainak, amelyeket átdolgozott a templom számára. Német dalaira gyakran jellemző a csipős, egészségesen nyers hang, a bajor renaissance szelleméhez illően. Különösen koloritdus és nem mindig illedelmes szövegeket választ ki számukra. Minthogy a polifónia minden finomágra birtokában van, gyakran elejti azokat, hogy új, számára épp akkor szükséges énekkari hatásokhoz nyuljon. Így pl. egy tréfás német dalában, ahol számárról van szó, az énekkari szólamok szulyos párhuzamos "koloraturái" különösen konikus hatást keltenek, mely közel áll a színházi konikushoz. Általában nagyon vonzódt a színházhoz, zenéjének egész lényege ilyen. Színelőadásokban való részvétele, komédiák számára írt dalai csupán megerősítették ezt a vonzódást. Még egyházi művei is, amelyekben nincs színházi pompa, teátrális kifejező erőt mutatnak, a vonalak teátrális kidomborítását. Ez mindig jellemző melodikus stílusára, melyen megkülönböztetve azt Palestrinától. Dallamait valóban hősiesség, dramatikus energia jellemzi. Ténylegnek széles méretei, patetikus "felkiáltásaik" tevékeny jellegük,

szenben áll Palestrina folyékonyásával, szigorúságával, nyugal-
mával. Miként Palestrina, ő is "megtisztítja" a polifonikus sti-
lust, de más módon, új tenatikával.

Lassus szabadon alkalmazott hangszeres együtteseket. Egyházzenei műveinek kíséretében hangszerek csoportjai lépnek fel. Senni mellett sem ment el közönbösen, ami a korabeli zenéből áradt. Epp ez Palestrinától való nagy különbsége: egyaránt mély és sokoldalú. Ha azonos területen hasonlítjuk össze őket egymással, a különbség akkor is nagy. Lassus vezeklő zsoltárai például erőteljes és koncentrált szomorúságot fejeznek ki, s éppen az érzelnek e fárkias visszatükrözése révén különböznek Palestrina "égies", kegyes, sztatikus panaszkodó kórusaitól /Improperiók/. Lassus élete vége felé új témákra tért át, de ezen a területen is erőteljes, szenvedélyes, merész művész maradt.

A velencei iskola. Willaert. A Josquin és Lassus közé eső nemzedék németalföldi születésű fmestere Adrian Willaert /Villárt/ 1490- körül született Brüggeben, vagy Roulers-ben /Ruló/; a Josquin-generációhoz tartozó Jean Mouton /Zsan Muton/ tanítványa. Rövid római /1516/ és ferrarai tartózkodás után 1526-ig, egy nem egészen tisztázott korabeli adat szerint II. Lajos magyar király karnagya lett volna, majd 1527-től haláláig /1562/ a Márkus templom karnagya Velencében. Művei: misék, motetták, /himuszok, vespergyesztók, madrigálok, chansonok, ricercarok /ricserkár/, canzonák, fantáziák stb. Különösen nagy-
ZENEKADÉMIA
jelentőségű velencei iskola-alapító tevékenysége: a saját, valamint nagyszánu olasz és németalföldi tanítványának munkásságával Velencét /az addig vezető Róma mellé/ Itália legelsőrangú zenei centrumává emelte. Legfontosabb ismert tanítványai: Gabrieli, Zarlino, Cipriano de Rore. Palestrina kiegyensúlyozott, hagyománytisztelő, konzervatív egyéniségével szemben Willaert nyugtalan kísérletező, kezdeményező természet s ebben inkább Lassus-ra hasonlít. /Ebben a tekintetben érdekes és jellenző, hogy egy 1559-ben kiadott, motettákat és madrigálokat - tehát tulajdonképpen közismert, hagyományos típusokat- tartalmazó művének az akkortájt merőben szokatlan Musica Nova címet adja. Az ilyen merész névadás egyébként csak forradalmi időszakokban, 1300 vagy 1600 körül volt a zenében szokásos, nem pedig a hagyománytisztelő 16. században./

Willaert jóval kevesebbet komponál, mint nagy kortársai: óvatosan halogatja új utat mutató műveinek kiadását; nem egyszer tanítványainak a munkáját bocsátja előbb - mintegy kísérletképpen a nyilvánosság elé, de jóformán minden egyes kötetével új utakra viszi a renaissance-zene fejlődését. A madrigál műfajával kapcsolatban már említettük, hogy része volt a madrigálkompozíció 1550-60 táján megfigyelhető új "dramatikus" stílusának, a régi egyházi hangnemek diatóniájától elforduló kromatizáló módszernek a kifejlesztésében; a kromatikus madrigál legismertebb uttörője, Cipriano de Rore /1516-1565/ Velencében az ő tanítványa volt és a Márkus-templom karnagyságában egy ideig utóda. Ugyancsak része volt Willaertnek a madrigál ellentípusának a népszerű villanellának a megteremtésében is, Canzoni Villanesche /Kancóni

villanészke/ című, 1545-ben közreadott gyűjteményével.

Hasonló stílus-újító tendenciát figyelhetünk meg latin szövegekre szerzett egyházi zenéjében is, amelyben - tanítványa a híres zeneíró, Zarlino tudósítása szerint - ő kezdte volna meg az osztott kórusokkal /olaszul cori spezzati=kóri speccati/ dolgozó kóruskompozíció módszerét, amit aztán többek között Palestrina is átvett. Idevágó uttörő műve a Psalmi Vespertini= Vespernyezsoltárok könyve 2 kórusra 1550-ből. A hagyományok szerint a Márkus templom híres kettős kórusa /énekes karzata/ és kettős orgonája adta volna e módszerhez az indító ötletet. Az egymásnak felelgető kar-részlegek alkalmazása nyilvánvalóan szembeszökő hangszín-hatással gazdagította az addig inkább csak absztrakt rajzos módra konstruáló kórus-kompozíció technikáját s mint ilyen, utódainál is jellemző specialitása maradt a Velencében, a "színek városában" működő zeneszerzőknek /Andrea és Giovanni Gabrieli/. E tekintetben jellemző, hogy a legnagyobb kolorista fantáziájú korfestők is - Tiziano, Tintoretto, Veronese - Velence mesterei voltak./

E tekintetben egészen különös jelentősége van a két Gabrieli /Andrea +1586 és tanítvány unokaöccse, Giovanni, +1612/ működésének, akik mellett, hogy a 16. század végén megteremtették a zenekari kompozíció alapját /erről alább még szólnunk/, a kórusművészet terén is a hangszíntestekre épített "orkesztrális" /zenekari/ stílus irányában fejlesztették tovább a késő-velencei iskola hagyományát, - különösen a Palestrina és Lassus korában még szigorúan tilalmazott színező oktávkettőzés technikájának a bevezetésével, amivel az egész újabbkori hangszerelés és zenei szerkesztés alapjait vetették meg. /Orgonista létükre talán az orgona négylábas u.n. oktávkupoláinak az ötletét plántálták át vele a zenekar és az énekkar technikájába./ Ezenkívül énekes és hangszeres szólanok keverésével és váltakozó szerepeltetésével elindították a barokk korban, 1600 után oly beláthatatlan fontosságra emelkedett concerto és a koncertálás irodalmát. Ebben a tekintetben különösen a fiatalabbik, Giovanni Gabrieli volt uttörő.

Hangszeres zene Velencében. Egészen különösen fontos szerepe volt Willaertnek és velencei tanítványai körének az önálló hangszeres zene, különösen az orgonazene megteremtésében. A renaissance hangszeres zenéjének első önálló formái az orgona és a lantzene irodalmában tűnnek fel. Az orgonazene legrégibb emlékei visszanyulnak ugyan egészen a 14-16. századba; ezek az angol és német tabulatúrák azonban javarészt egykorú vokális darabok kisése cifrázott átiratai /sz ilyeneket akkoriban intavolációknak: tabulatúrába átirított daraboknak mondták/ vagy pedig ilyenekkel kapcsolatban fennmaradt meglehetősen primitív játék-utasítások, tanácsok; ilyen volt pl. Konrad Paumann nürnbergi vak orgonista Fundamentum organisandi című kéziratos műve 1452-ből. 1500 körül aztán ugyancsak meglehetősen primitív, rögtönzés-jellegű prelúdiumszerű darabok /rendszerint praecambulum vagy intonazione néven/ egészítik ki ezt a kezdetleges, igen szerény művészi igényű hangszeres irodalmat. Nincs közöttük semmi olyan, ami a korbeli vokális

zene magas fejlettségéhez csak távolról is hasonlítható lenne.

A művészi hangszerépítés terén a 16. század óriási minőségi és mennyiségi fejlődést hozott. A 16. század pompás kidolgozású lantjai és basszuslantjai /az ugynevezett theobrák és chitaronék/ sokszor valóságos iparművészeti remekművek; adatunk van pl. arról, hogy Leonardo da Vinci ezüstből lófej-formájú művészi lantot szerkesztett. - Willaertot mint nyitott szemű újítót és mint a Josquin-iskola legkienelkedőbb nesterét nyilván izgatta és érdekelte a hangszeres irodalom akkoriban még megoldatlan problémája. A fentemlített primitív darabok aligha elégtették ki művészi igényét. Már 1536-ban - az eredeti szólamkiadással egyidőben - kiadta Verdelot madrigáljainak lant-átíratát. A zenei vezetése alá rendelt Márkus-templon pompás orgonái eredeti /tehát már nem vokálisból átvitt/ művek komponálására csábítják. A kezze alatt kialakult új műfajnak a ricercare /az olasz ricercare il tema = "a témát újra meg újra felkeresgetni" szóból/ mint a polifónikus motettának és a canzona alla francese /vagy egyszerűen csak canzona/ mint a francia chanson vokális formájának hangszerre, vagy hangszerek csoportjára való szabad átültetése.-

Willlaert a rá jellemző óvatossággal először tanítványát, Girolamo Cavazzonit /Dassirólano Kayaccani/ bocsátja a nyilvánosság elé 1542-ben, "Intavolatura" című gyűjteményével, majd még egyszer ugyancsak Velencében működő németalföldi honfitársát Jacques Buust /Zsák Büsz/ az 1543 és 1550. években szólamokban kiadott öt ill. hatszólamú canzonáinak és 1547-ben kiadott négyzólamú ricercarjainak könyvével. /Ugyanúgy, mint Willaert alább említett művei, ez is szólamokban jelent meg 1574-ben, de már két évvel utóbb ugyanezeket orgonapartitúra formájában is kiadták./

Maga a kezdeményező, Willaert, csak évek múltán adja közre hasonló munkáit: egy Musica diversa című gyűjteményes munkában 1549-ben először csak a ricercarokat, majd 1559-ben Fantasiae, Ricercari, Contrappunti /Fantáziák, Ricercarok, Kontrapunktok/ címen egész uttörő kezdeményezésének a gyümölcseit. /Megjegyzendő, hogy az itt feltűnő fantazia műfaja akkoriban távolról sem valamilyen rögtönzésszerű szabad fantáziát jelent - az ilyesmit akkoriban inkább praeambulum vagy intonazione néven emlegették - hanem a ricercarhoz hasonlóan szigorúan polifón darabokat, azaz a nem egészen következetesen alkalmazott szerkezetbeli különbséggel, hogy a divatosabb és gyakoribb ricercare a sokféle fuga-téma szakaszonként való váltakozásában is a motettához hasonló l. származója, követője, míg a fantasia a tematikában egyszerűesebb, éppen ezért erősebben a későbbi egytónú fúgára emlékeztető polifón darabokat jelöli./

A részben Willaert mellett, részben utána a Márkus-templonban működő orgonisták aztán már legtöbbször kifejezetten orgonára írják műveiket /a leghíresebb szerzők: J. Buus +1565, Andrea Gabrieli +1586, Claudio Merulo +1604, Giovanni Gabrieli +1612/.

Jelentősebb orgonazenei formaujtítás közülük Claudio Merulo /+1604/ nevéhez fűződik, aki az addig is már ismert formák mellett a **toccata formáinak /billentyűs darab/** lett eldítője. A toccata ezt a rögtönzésből és fugaszerű szakaszokból összeszőtt formáját egészen Sebastian Bach koráig lényegében változatlanul megtartotta. /v.ö. Ant. 66. számú példáját és a hozzáfűzött jegyzetet./

Említetünk már, hogy a szólóhangszerek közül a renaissance Itáliájában a lant emelkedett a legnagyobb jelentőségre. Előkelő dilettánsok és megcsodált hivatásos hangszervirtuózok kezén egyformán megtaláljuk a 16. századnak ezt a kedvenc hangszert. Korábban betöltött szerepét és jelentőségét illetően a lantot csak a 19. század zongorájához hasonlíthatjuk. A hangszer kivételes jelentőségét mutatja többek között az is, hogy a lantmuzsika feljegyzésére egészen külön hangjelzésrendszer, speciális tabulatura volt használatban. A lantjátékban alkalmazott fogásokat a tabulatura francia változatában betűkkel, az olaszban szénokkal jelölték.

A lant-irodalom terén negint csak az olaszok vállalták a kezdenéyző szerepet. Francesco Spinaccino ricercaroknak nevezi az Intabolutura di lauto címmel 1507-ben Velencében, Petrucinál kiadott gyűjteményében foglalt igénytelen kis darabokat. Ezek még nem szabályos polifon ricercarok, csak a nevük közös a későbbi orgonaricercarokkal. **ZENEKARADÉMTA** **ISZT. MÚZEUM** **Műtárgy** **Antológia 41. sz./**. Egy másik lantművész, Ambrogio Dalza 1508-ban követi a kezdenéyzést hasonló címmel ugyanott kiadott gyűjteményével. Ettől kezdve először Itáliában, majd hamarosan német, francia és spanyol földön is a változatos lantkönyvek egész sora jelenik meg, amelyek hol prelúdiumszerű kis darabokat, hol divatos vokális művek /leginkább madrigálok és francia chansonok/ lant átíratait, máskor pedig már - leginkább a hivatásos virtuózok kezébe szánt kiadványoknál - önálló témáju, komoly polifon szerkesztésű lant-ricercarokat és fantáziákat adnak a renaissance muzsikusok kezébe /ez utóbbiaknak jó példa az Ant. 44./

Az eredeti témáju /tehát nem madrigálokból, vagy chansonokból átirat fantáziák irodalmának nemzetközileg is: német, francia, lengyel és olasz földön egyaránt elismert legnagyobb mestere az erdélyi, brassói születési s János Zsigmond által magyar nemességgel kitüntetett Bakfark Bálint /1507-1576/. Egy fantáziáját lásd Szabolcsi: A magyar zenetörténet kézikönyve 28.1./

A ma már javarészt feledésbe merült 16. századi lant-irodalomnak máig legfrissebben ható, leginkább jövőbemutató része a lantra írt táncok zenéje. A renaissance olasz táncai rendszeren egy lassu tempóju, párus ütemű lépő tancot /Pavana vagy Passanezzo néven; v.ö. Ant. 50. I. 51. sz./ és egy azonos dallamu, gyors tempóju, hárnas ütemű ugrós tancot /Gagliarda,/: Gajjarda:/ Saltarello; Ant. 50. I. 46. sz./ szoktak táncpárrá egybefűzni, az utóbbi az elsőnek tehát mintegy ritmikus variációja. A kettő

Gabrieli 1598-ban kiadott híres Sonata pian e forte c. darabjában ellentéteket állítanak egymás mellé.

A velencei canzonák és szonáták 22 szólam alkalmazásáig terjedő hatalmas zenekarukat a vokális "cori spezzati" eljárás-hoz hasonlóan csoportosítják kisebb, 3-5 szólamú együttesekbe. A leggyakrabban használt hangszerek általában vonósok és a következő fuvósok: cinkék /hosszabb, gyakran hajlitott formájú fafuvóhangszer, hangyukakkal és trombitaszerű tölcéséres fuvókával, hangja leginkább a trombitára emlékeztet/ és harsonák. Az egyes csoportok sokszor már egymás hangszereiből állnak /pl. vonósok, cinkék, harsonák csoportjai/, úgyhogy a kórus /csoport/ változás egyúttal hangszinváltást is jelent.

Spanyol zene. Spanyolországban a 16. századi politikai és társadalmi viszonyiról a következőket kell tudnunk: /Koszmánszki alapján/ II. Fülöp /1555-98/ alatt kezdődött Spanyolország gazdasági hanyatlása és ennek nyomán nagyhatalmi állásának megrendülése. A gyarmatokról beözönlő arany és ezüst nem fejlesztette a spanyol termelést, hanem ellenkezőleg: pusztulását siettetette. A felszaporodott nemesfének felszöktették az árakat. Ez a folyamat itt korábban kezdődött és nagyobbfokú volt, mint bármely más európai államban. Spanyolország gazdasági mérlege a 16. század végén igen siralmas volt. Az ipar pusztult, a városok elszegényedtek. A gazdasági állapotok romlását tetézte a noriszokok / a mohamedán mörök kereszténység utódai/ kegyetlen kiűzése 1609-ben. A spanyolországi uralkodóosztályok az élősködő feudális nemesség, a papság és a királyi hivatalnokai kar a gyarmatoknak, a megszállott tartományoknak és saját parasztságának rabló kizsákmányolásából éltek. A legnagyobb jövedelem a leggazdagabb tartományból, Nemetalföldről folyt a spanyol állampénztárba, mindaddig, míg a szabadságszerető nemetalföldiek 1565-1619-ig tartó felkelésekben és szabadságküzdelmekben ki nem vívták függetlenségüket. Ez a nemetalföldi szabadságharc volt az első polgári forradalom Európában, amely győzelemmel végződött. A győzelem Hollandiát Európa legerősebb tengeri és kereskedői országává tette.

Spanyolországban ezzel szemben hosszú időre negrekedt a burzsoázia fejlődésének folyamata. Igazi erős polgárság nem tudott kialakulni. A spanyol parasztság keservesen tengette életét az állami adók és a feudális földesuri szolgáltatások terhe alatt, míg az arisztokrata nagybirtokosok, az udvari és hivatalnoki előkelőségek nagy jövedelmet húztak, az olasz renaissance-művészet hatása alatt épített pompás palotákban laktak, otthonukat renek műtárgyakkal díszítették. A kornak spanyol művészete a nagy mesterek egész sorát adta. A spanyol renaissance festés legnagyobb és legérdekesebb mestere Greco /+1614/. A barokkba hajló festészet nagyjai: Valazquez /Velaszkesz/, aki zenialis mestere volt a realista arcképfestészetnek. Murillo nép- és gyermekjeleneteivel tűnt ki. Gyanebben a korban élt a régi spanyol irodalom legkinagaslóbb képviselője, Cervantes

/1547-1616/, a Don Quijote /Don Kihóte/ című szatirikus lovagregény világhírű szerzője.

Zenei téren az Itáliával való kapcsolat állandó jellegű: az olasz renaissance művészek Spanyolországban és a spanyol muzsikuskok Itáliában egyaránt otthonosan érzik magukat.

A vokális zenében Palestrina barátja és kortársa, a Rómában nevelkedett Tomas Luis de Victoria /Olaszosan Vittoriának írták; +1611/ képviseli különös nyomatékkal és kivételes tehetséggel az egyházművészet olaszos irányát. Kizárólat egyházzenei műfajokra korlátozott gazdag polifón művészetét nem ok nélkül mondják a Palestrina-zene édestestvérének; a Palestrina-stílusnak valóban olasz földön is alig találni olyan tiszta példát, mint Victoria tökéletes technikája, mély érzésű, sokszor spanyolosan szenvedélyes műveiben /Ant.59.sz./.

A hangszeres zenében elsősorban az orgona művészei és komponistái szerettek maguknak nemzetközi hírnevet. II.Fülöp vak udvari orgonása Antonio da Cabezon /+1566/ Willaert kortársa, ki különösen a tiento /ricercar/ és -uttörő spanyol specialitásként- a diferencias-nak nevezett dramatikus fokozású orgonavariáció érdekes műfaját műveli.

A spanyol társadalmi zene nemzeti hangszere /úgy mint az olaszé a lant/ ebben a században a vihuela de mano /kézzel pengetett viola, helyesebben gitár/: na jobb, domboru viola-alaku, de rendszeren pengetve játszott hangszer, amely hangzásában és játéktechnikájában a lantnak közeli rokona. Irodalmának legkiválóbb emléke: Luis Milan "El Maestro" című tabulaturás könyve 1535-ből, tartalmaz: pavánák, tientos, fantáziák, valamint lantkíséretes spanyol, portugál és olasz románcok /dalok/ /ez utóbbiak közül való az Ant.45.sz./

Ugyancsak spanyol szerző műve az instrumentális variáció és diminució /ékesítés, kolorálás/ legrégebb elméleti és gyakorlati tankönyve: a véreskező Alba herceg karnestérének, a toledói Diego Ortiz-nak 1553-ban kiadott Tratado de glosas... = "Értekezés az ékesítésről" című violone /viola da gamba, a mai gordonka őse/ iskolája, amely figyelemre méltóan pontos leírást és értékes mintapéldákat ad a hangszeres, variációnak spanyol földön úgy látszik, igen korán elterjedt és népszerű praxisához /Ant.52.sz./. Ez a variáló eljárás különben közeli rokona a Cabezon "Diferencias" című orgonadarabjainál alkalmazott technikának.

Német zene a 16.századba. /Politikai, gazdasági és társadalmi viszonyok Koszninszkij nyomán./ A 16.században /akárcsak Olaszország/ Németország sem volt egységes állam. Igaz, hogy Németországban volt császár, volt birodalmi gyűlés, de egyik sem volt erős. Németország sok kis fejedelemségből, szabad városból és igen nagyszámu, több, mint ezer lovagi birtokból állt. Ezek

közvetlenül a császár alá tartoztak és valójában teljesen függetlenek voltak gazdasági és kulturális szempontból. Délnyugat-Németország volt a birodalom leggazdagabb és legfejlettebb része. Augsburg, Nürnberg, Ulm, Strassburg voltak a legszabadabb ipari és kereskedővárosok. Az augsburgi nagy kereskedő és bányacégnak: a Fugger háznak milliós vagyona volt. Habsburg Károly spanyol király a Fuggerék kölcsönpénzével vásárolta meg a német választófejedelmeket és tette meg magát velük német császárnak 1519-ben, V. Károly néven. Kezében óriási birodalom összpontosult, amely magába foglalta Spanyolországot, olaszországi tartományait és az amerikai gyarmatokat, Németországot és Németalföldet. Róla mondták, hogy birodalmában sohasem nyugszik le a nap.

A 16. század kezdetén Németországban a végsőkig kiéleződnek a társadalmi és politikai ellentétek. A császár gyengíteni akarta a fejedelmeket s fejedelmek pedig minden erejükkel a császár hatalmát igyekeztek aláásni. - A városokban is elkeseredett harcok folytak. Itt a hatalom a gazdag kereskedő /patricius/ családok kezében volt. Azon igyekeztek, hogy az adók minden súlyát a városi lakosság közép és szegény rétegeinek vállára tolják. Nagyon súlyos volt a városi lakosság legalsó rétegének, a mesterlegényeknek és a munkásoknak helyzete. Legnehezebb élete a parasztnak volt. A parasztot kiuzsorázta az egyház, a nemes hűbérur, és még a város is. A parasztok a 15. század vége óta több helyütt mozgolódni kezdtek.

Ilyenek voltak a viszonyok Németországban a reformáció néven ismert széleskörű társadalmi mozgalom megindulásának hajnalán. Ez a mozgalom azzal kezdődött, hogy egyházi reformot követelt. A 16. században nem volt Németországban egyetlen intézmény sem, amely annyira általános elégedetlenséget keltett volna, mint a katolikus egyház. Ilyen volt a német társadalom hangulata, amikor feltűnt Luther Márton /1483-1546/ reformációs beszédeivel. Erélyes fellépésének közvetlen indító oka a bucsucédulákkal üzött üzérkedés volt. Luther ezen a kufárkodáson felháborodva Wittenberg városában kifüggesztette a templom kapujára 95 tételbe foglalt észrevételeit az egyház eljárása ellen /1517/. A reformációs mozgalom gyorsan magával ragadta egész Németországot. A fejedelmek, a városok, sőt egyes falvak is hozzáálltak, hogy megvalósítsák a reformációt. Minden társadalmi osztály azonban a maga módján fogta fel a reformot. A fejedelmek, a nemesek és a gazdag polgárok csak az egyház reformját akarták, azaz ki akarták venni az egyházat a pápa hatásköréből és az egyházi vagyont és földeket birtokukba szerették volna venni. A parasztság és a városok szegény népe a reformációban nemcsak az egyház megreformálását látta, hanem az egész társadalmi szervezet átalakítását is. A forradalmi mozgalom vezetője Thomas Münzer zwickaui /szászországi/ pap volt. Zwickau posztókészítő műhelyeiben sok legény dolgozott és ezekben már rég forrongott a lázadó hangulat. 1521-ben a zwickaui mesterlegények megindították a forradalmat, de nagyon gyorsan leverték őket.

Luther, akit a lázadás megijesztett, minden reményességével a fejedelmek, a nemesség és a vagyonos polgárság felé fordult. Ő lett a feje a "mérsékelt reformációnak". Viszont Münzer prédikációi mindig forradalmiabbaká lettek. Münzer olyan társadalmi berendezkedésről ábrándozott, ahol nincsenek sen kizsákmányolók, sen kizsákmányoltak, ahol mindenki egyenlő és minden vagyon az egész társadalomé.

1524-ben kitört a nagy parasztfelkelés. A történelen ezt a nagy parasztháború néven ismeri / nek oknyozó fel dolgozása Engels munkája: A német parasztháború. Magyarul Szikra kiadás 1949/ A felkelés legfontosabb színterei a sváb, frank területek és a szász-thüringiai ipari és bányavidék volt. Itt a felkelés tevékeny szereplői a nesterlegények, a szegények és a bányászok voltak. Ezeket Münzer Tanács vezette. 1525 április-májusában csaknem egészen Dél-Németországban lángolt a forradalom. A parasztság erői azonban szét voltak forgácsolva, a csapatok szervezettsége és a fegyelme gyenge volt, a felkelés egyes vidékei között nem volt meg az összeköttetés. Ezért a fejedelmek, a nemesség és a polgárság gyorsan össze tudott fogni, hogy letiporja a parasztok felkelését. Vezérük, Truchsess von Waldburg jól felszerelt, felfegyverzett seregével rontott a parasztságra. A szétszórt paraszt-csapatokat egyenként megsemmisítette, irgalmatlanul kitöltötte bosszúját a fegyvereken. Münzert magát is, miután fogságba esett, kegyetlenül megkínozták és lefejezték. A parasztok felkelését vértengerbe fojtották. Több, mint százezer paraszt pusztult el, több ezer falu égett le.

A 16. század német zenéjéről ezeket kell tudnunk. A németek nehézkes és szétszabdalt földje eddig alig adott zenei életjelt magáról. Ismerte a Minnesang-ot, felnevelte a nesterdalt, de azért lényegében még alig lépett ki az öntudatlan muzsikálás állapotából. A zeneélet polgári szervezetének nyomait a 14-15. századtól kezdve találjuk meg Németországban: a városi, kultura itt már ekkor tönör, összefüggő szerves réteget alkot, mely a stilusváltozásokat majdnem egyöntetden teszi magáévá. A Pfeifertag /Siposok napja/ messzi földről összegyűjti a zene híveit egy-egy városi muzsikuscéh népünnepélyeire. A trombitások, siposok, hegedősök, épp azért állnak oly becsben, mert a legújabb zenedívat hordozói, s a városi iskolák szegénysorsu kisdíákjai, mint futkosó-kéregető Kurrende, zsoltárokat és motettákat, új-stilusu /németalföldi/ zeneét énekelnek az utcákon meg a vagyonos polgárok házában. /Valamelyik thüringiai városkában a fiatal Luther Márton is ott éneklő köztük az egyik szólanot/. Nagy dalgyűjtemények tanusítják, hogy a kései minnesang a 15. század folyamán szinte önmagától módosult többszólamúvá, részben hangszeres muzsikává, mely itt-ott esetlenül, botladozva követi a művészibb flandri mintákat. - A 16. század kezdetén aztán valóságos dal-áradat indul /a német társasónek, az u.n. Gesellschaftslied jellegzetesen polgári szellemű irodalma/, nyomtatott gyűjtemények szorítják ki a kéziratokat, széltében elterjed a 3-4 szólamú kórusdal, melynek népi vagy népies alapelődiáját a tenor-

szólam hordozza /v.ö.Ant.39.sz./ 1550-ig a német énekes zene meglepően bő termésű.

A 15.század vége óta sok tervszerűen munkálkodó, nem egyszer eredeti muzsikust ismerünk. Paumann Konrád, a nürnbergi világtalan orgonás, 1450 táján szerkeszti a legelső részletes orgonaiskolát, a Fundamentum organisandi-t, a heidelbergi Schlick Arnold 1512-ben megjelenteti az első nyomtatott orgona- és lant-tabulatúrát. Az u.n. tridenti kódexekben / a 15.század első feléből/ megőrzött német szerzemények még csak tanítványi hódolatot mutatnak a nagy flamand mesterek iránt, de 1500 táján s még inkább 1500 után már sok olyan központ működik, mely zenei termésében jóval meghaladja a tanítványi fokot. Mindenekelőtt Bécs, Miksa és Ferdinánd császárok udvarával. Itt működik Paul Hofhaimer, a kor német kórusdal- és orgonazenéjének legnagyobb hatású uttörője /1459-1537/, ide fűződik a flamand Heinrich Isaac munkásságának jelentékeny része, itt tetőzi be élete művét a német későgótika legjellegzetesebb zeneköltője, Finck Henrik /1445-1527/, s innen indul Augsburgba, Münchenbe a kor legmélyebb német zenész-lirikusa, Isaac tanítványa, a zürichi születési Ludwig Senfl /1492-1555/. - A század második felében egyre inkább Dél-Németország áll a zenei élet fővonalán, mint termő és kezdeményező terület: Prága, ahol Jakobus Handl-Gallus /+1591/ a velencei polichoriát /többkórusos művészetet/ igyekszik meghonosítani, s a nagy polgár- városok: Nürnberg, és Augsburg, ahol a kor legnagyobb német dalszerzője s immár Itália neveltje, Hans Leo Hassler /1564-1612/ egy újszerű latinizált /olaszos/ német kórus-zenének tör utat. /Ant.71./

Lényegében mindezek a művészek a kor német népdalzenéjének a bővítésében élnek és alkotnak. A nemzet élete most még a népi dalokban jelenik meg a legtisztább fényben, de gregorián korális, himnusz és sequentia, vallásos és világi népdal, falusi és udvari táncritmus, mesterdal és minnesang-maradvány, idegen dalformák a Rajnán s az Alpokon túlról: mindez beleszakad az egyházi népének, a gyülekeleti dallam, az evangélikus korál folyamába, mielőtt kibontja zászlaját a reformáció. A német közösség magára ismer ebben a dallamban, az ő lelkét ez a "tömegek melódiája" /ma azt mondanák: tömegdal/ emeli szárnyára és viszi diadalra...1524 óta Wittenbergben, Erfurtban megjelennek az első protestáns korálkönyvek s velük megindul a liturgia népies irányu átformálása, a "német mise" mozgalma, középontjában a nemzeti nyelvű gyülekeleti énekkel, a korálzenével. Rengeteg dallamot világi eredetiből dolgoznak át, szövege kicserélésével, ritmusa meglassításával. Így történt a németalföldi Souterliedekens /Sauterliedekens=zsoltárénekek/, így a francia hugenotta zsoltárkönyv esetében is, a tudós zenész kénytelen engedelményt tenni a nép zeneérzékének. /Luther egyik híres dallamát lásd Ant.42.sz./

A motettaszerű, többszólamú fejdolgozások is korán megindulnak, kezdeményezőjük Luther zenész-adjunktusa, a törgaui Johann Walter /Ant.43sz./ s mellé a sziléziai születésű

Stoltzer Tamás, a mohácsi ütközet egyik áldozata. - A dallamot jóideig a tenorszólamban vezetik, mert így tonította a flamand hagyomány s mert a hivatásos énekesek együttese, a "Figuralchor" sokáig szerepet visz még a protestáns templomban is. De aztán a gyüleket panszkodni kezd a /tenorszólamban/ nehezen követhető dallamok s az érthetetlené vált szöveg miatt. Ideje, hogy segítsenek a bajon. Lukás Osiander stutgarti kész zsoltárkiadványa /1586/ már tervszerűen a felsőszólamra ruházza a korál melódiát, "hogy minden laikus vele énekelhesse". Mások még tovább mennek s a fődallam kíséretét már nem is az énekkarra, hanem az orgonára bizzák, főleg a hamburgi énekeskönyv /1604/ óta. Most a hangszer /az orgona/ mind több helyet követel magának az istentiszteletben /v.ö. Ant. 82. l. 8. sz./, viszont a művészi karének lassanként kiszorul a templomból s helyét teljesen elfoglalja a korálének, meg a belőle kisarjadó új zenei formák.

A francia zene a 16. században. /Gazdasági, társadalmi és politikai viszonyok Koszminzkij nyomán./ A 15. század végén Franciaország egyesítése befejezett tény volt. A lakosság létszáma nézve /15. millió/ Franciaország akkoriban az első helyen állt Európában. Mint a többi nyugati országokban, a 16. század folyamán Franciaországban is erősen fejlődött az ipar és a kereskedelem. Emellett azonban Franciaország alapjában mindig megmaradt földművelő állammal. Lakosságának több, mint 9/10 része falun lakott. A 16. században a **ZENÉKÉRDÉS** az uralkodó osztály. A nemességnek szükségük volt erős királyi hatalomra, mert ez védte meg feudális kiváltságait, fölényüket és ez tudta elfotani a parasztság mozgalmait. Erős király kellett azonban a városi burzsoáziának is, hogy féken tartsa a manufaktúrákban és a háziiparban dolgozó munkásokat és hogy megvédje a francia kereskedők érdekeit. Így a nemességre és a burzsoáziaira támaszkodva Franciaországban is kifejlődött a korlátlan, vagy abszolút monarchia. I. Ferenc király /uralkodott 1515-1547/ teljes tudatában volt korlátlan hatalmának és egyszer sem hívta össze a rendi országgyűlést.

A francia nemesség nem foglalkoztak gazdasággal, vagy juhtenyésztéssel, mint az angolok és csak abból éltek, amit a paraszton behatjottak. Az "udvari nemesség" /az udvaroncok/ a királytól rendes jövedelmet /u.n. penziót/ huzott, ajándékokat kapott és fényűző, naplopó életet élt a királyi udvarban, Párisban. Egyébként a nemes csak a háborút tartotta a rangjához méltó foglalkozásnak. Ezért volt a francia nemesi monarchia olyan harcias állam. Alighogy az ország XI. Lajos alatt egységes, erős állammá lett, a francia királyok hódító háborukat kezdték, hogy a francia nemességet foglalkoztassák. Franciaországtól délre terült el a sok darabra szakadozott, politikai és katonai tekintetben gyenge Itália. A franciák először ez ellen fordultak. I. Ferenc folytatta az elődeitől megkezdett olasz háborút, 1525-ben azonban a páviai ütközetben döntő vereséget szenvedett. I. Ferencnek a császárral vívott háborúi később sem voltak szerencsésebbek, úgyhogy az 1559-ben megkötött békében a franciák kénytelenek voltak lemondani minden olasz hódításukról.

Ezek az olasz háborúk megismertették a franciákkal az olasz renaissance kulturáját. Eleinte az olasz kulturának csak a külsőségeit vették át. A régi középkori kastélyok helyett a francia királyok és főurak most már tágas és világos palotákat építettek, parkok, kertek közepén, híres olasz szobrászok és festők szobraival díszítették a termeket. /Leonardo da Vinci is, I. Ferenc meghívására Franciaországban töltötte utolsó éveit./

A protestantizmus a 16. század huszas éveiben jutott el Franciaországba. Minthogy akkor I. Ferenc V. Károlylyal állt harcban és a németországi protestáns fejedelmekkel volt jóban, elnézte a protestantizmus terjedését országában. Amikor később üldözni kezdte őket, a rendszabályok már hiábavalók voltak, a protestánsok száma tovább növekedett. Az 1540-es évek végén a svájci, genfi eredetű kálvinizmus kezdett rohamosan terjedni Franciaországban. Eleinte csak a burzsoázia /amelynek uralmára és érdekeire a kálvinizmus autonómiás szervezete igen előnyösnek ígérkezett/, az iparosság és munkásság karolta fel, de I. Ferenc utóda, II. Henrik alatt gyorsan terjedt a nemések között is, különösen Dél-Franciaországban. A francia kálvinistákat hugenottáknak nevezték. 1562-től véres összeütközések kezdődtek a Guise /Giz/ hercegek vezetése alatt álló katolikus párt és a Bourbon-család vezetése alatt álló hugenották között. 30 év alatt tíz háborút vívtak meg, mindkét fél részéről változó sikerrel. A katolikus és a protestáns nemesség egyformán kihasználta a hosszú háborút arra, hogy a parasztokat és polgárokat fosztogassa. Az összetűzések legvéresebb eseménye az 1575 évi Szent Bertalan-éji vérengzés volt, amikor Párisban és környékén mintegy 30.000 hugenottát mészároltak le.

A 16. század francia zenéjéről ezeket kell tudnunk: Francia földön az olasz frottola és a flamand polifón: chanson találkozása teremtett új formát, de itt nem madrigál született belőlük, hanem másvalami. Alig néhány évvel Josquin halála után felbukkannak Franciaországban az első újstílusú chansonok. Szerzőjük egy hánytartott életű kiszolgált katona, lovagok, bíborosok és hercegek udvari zenésze, Clément Jannequin, /+1560 táján, Zsannken/. Az ő zenéje is képszerű megjelenítésre törekszik, akár Marenzióé, de Jannequin nem az érzelmek életét idézi e képszerű formákban, hanem a nagyvilág ritmusát, mint tarka és viharos kalandot. Felnagaszthatja katonakora emlékeit: a marignanoi /marinyáno/ és renty-i /ranti/ ütközeteket, Mezt ostronát, Boulogne /Bulony/ bevételét, de az asszonyok locsogása, a Madarak éneke, Páris utcálmája, a Szarvasvadászat és Salamon példabeszédei /ezek mind chansontémák önála/ ugyanúgy foglalkoztatják és számára ugyanúgy zenébe önthetők. Ennek az ábrázoló művészetnek gyorsan pergő, színes, elegáns és irodalmi műveltségű zenei nyelvre van szüksége, friss és beszédes kartechnikára, intím és ironiával teli, finom és könnyed szövegszavalásban is csattanókra élezett, csevegő társadalmi formára. Így a 16. század programzenéje, a csatakép, a bataille /batáj/, ahogy a marignanoi ütközet jelenetezésében egész hatalmát megcsillogtatja: dobszóval felvonuló csapatok, trombitariadó, vezényszavak röpködése, döntő roham, svájciak futása, franciák örömrivalgása, landskecht

sipok vijjogása, ágyudörgés, puskaropogás, kardesörgés - mindezt az énekkar néhány szólamának kell a hallgató elé idéznie, aránylag egyszerű technikai eszközökkel. Érthető, ha ez a bravuros minta az egész elkövetkező korszak zenéjén otthagytta a nyomatát - s nemcsak Franciaországban. Hogy a francia kórus irodalmat a maga képére szabja, szinte természetes; megihletti a késő renaissance idillikus és elmélkedő chansonjának mestereit, Claudin de Sermisy-t /Kloden de Szernizi/ és Claude Le Jeune-t /Klód Lözsön/.

Viszont Párisba is érkezik külföldi ösztönzés s nemcsak dél felől. Egy kitűnő flandri zenész, Jakobus Clemens, aki bizonyos Jacobus Papa-tól való megkülönböztetés végett a non Papa melléknevet viselte, 1564 óta többszólamú tételékké dolgozta fel a hollandi Németalföld világi dallamokra fogott népies protestáns zsoltárénekeit, az u.n. Southerliedekens-t. Hatása oly általános, hogy a francia reformáció is megérzi, mert a hugenotta zsoltárének is világi forrásokból, a nép s az udvar dallamkincséből merít. Amikor a besanconi /bözenszon/ születésű Claude Goudinel /Gudinel +1572/ különböző formákban énekkarra dolgozza fel a hugenotta zsoltárkönyv melódiáit /155-65/, hasonló elveket követ, mint Clemens /v.ö. Ant. 58. sz./ Most már a hugenotta zsoltárkönyv éppugy lelki, társadalmi és politikai fegyver, mint a katolikus himnusz vagy az evangélikus korál. S valószínűleg jelképes tény, hogy Goudinel, a Szent Bertalan éjnek esik áldozatul Lyonban 1572-ben.

ZENEAKADEMIA
LISZT MŰZEUM

Zsoltár, motett, chanson és udvari tánczene együtt ihletik meg s indítják útjára a francia nagy-renaissance hangszeres muzsikáját. Az egyházi formák énekkar híján, /de esetleg énekkar jelenlétében is/ átkiváncsoznak az orgonára, a chanson, az airnek, vagy air de cour-nak /udvari áriának/ nevezett divatos udvari dal, meg a dancerie /danzri/, a stilizált táncfűzér viszont a lantra, violára, zongorára. 1530 óta ez az áradat feltartóztatlan, Attaignant /Attényen/ párisi kiadványai tanúsítják, tehát még korábban jelentkezik itt, mint Spanyol- vagy Olaszországban. De Franciaországban elsősorban az udvari balett az a gyűjtőforna, melyben minden hangszeres muzsika, sőt minden világi törekvés természetesen otthonára talál. Az 1580-as évekből már nagyarányú idevágó művek ismeretesek. Ilyen pl. a híres Ballet Conique de la Royné = A királyné balettje, 1581-ből, amelyet Versaillesben /Verszaj/ adtak elő.

Angol zene a 16. században. /Gazdasági, társadalmi és politikai viszonyok Koszminszkij nyomán./ A 16. században Anglia kis ország volt, két és fél, hárommillió lakossal. A lakosság számra nézve háromszor volt kisebb Spanyolországénál és ötször kisebb, mint Franciaországé. A 16. században azonban már megkezdődik Angliának az a gazdasági fejlődése, amely három század alatt az országot az egész világ gyártelepévé és a világ leghatalmasabb gyarmati birodalmává tette.

Angliában már régóta virágzott a juhtenyésztés; az angol gyapjút nagy mennyiségben vitték ki külföldre, főképp Franciaország-

ba. A 14. században Angliában a posztóipar is fejlődésnek indult. Ezért gyapjúkészleteiket már nem szállították külföldre, hanem maguk az angolok dolgozták fel. Kezdetben háziipari munka folyt. A 16. századtól kezdve azonban a kereskedők már maguk rendeztek be nagy műhelyeket, ahol a nekik dolgozó kézművesek egy részét dolgoztatták és így maguk ellenőrizhették a munkát. Nagyszámu ilyen kézműipari telep /manufaktura/ keletkezett Angliában és ezzel megkezdődött ott is a kapitalisztikus termelés. Az angol iparban ez a végbenent változás beláthatatlan következményekkel járt az egész angol gazdaságra és társadalomra.

A fejlődő kapitalista ipar kivitelre kezdett dolgozni és ezért több gyapjura, több munkiskézre volt szüksége, mint a régi céhbeli iparnak, mert az csak a szűk helyi piac számára termelt. A juhtenyésztés jövedelmező foglalkozás lett. Erre az angol nagybirtokos lordok elkezdtek a parasztokat kiszorítani a legelőnek alkalmas földekről és birtokba venni a parcellákat. A parasztokat tömegesen üzték el lakóhelyükről. Az elkaparintott földeket a lordok és farmerek /nagybérleők/ bekerítették, hogy elválasszák a megmaradt parasztbirtokoktól. Ezért nevezték el Angliában a parasztok kiűzését, földjeiknek elfoglalását "bekerítés"-nek.

A parasztok a bekerítés és a nyomában járó véres törvények ellen igyekeztek küzdeni. Az ország több helyén fellángolt a felkelés, főképpen a keleti részekben, mert ott volt a bekerítés a leggyakoribb. A legnagyobb felkelés Norfolk grófságában támadt, Anglia keleti részén, vezetője Robert Caet volt /1549/. A felkelőknek sikerült elfoglalniuk a grófság fővárosát, Norwich-ot /Naridzs/. Caet parasztjait azonban a kormány zsoldos serege szétverte, több, mint 3000 parasztot lekaszáboltak, még többet elfogtak és kivégeztek.-

Az 1485 óta uralomra jutott Tudor-dinasztia, a nemesekből és burzsoákból álló parlament egyöntetű támogatásával, csaknem korlátlan hatalmat szerzett. Ezért a Tudorok uralmának korát, az angol abszolútizmus korszakának nevezik. - VII. Henrik /1458-1509/ sikerrel harcolt a még meg nem fékezett feudális urak ellen, elkobozta birtokaikat és lerombolta váraikat. Fia, VIII. Henrik kegyetlen és szeszélyes zsarnok, ő választotta el az angol /anglikán/ egyházat a rómaiától és az angol királyokat az új anglikán egyház fejének jelentette ki /1534/. A burzsoázia szerette volna az egyházat megtisztítani a katolicizmus minden maradványától. Ennek a "megtisztítás"-nak a híveit Angliában puritánoknak hívták. A puritánoknak jobban megfelelt a kálvinista egyház rendszere.

A kereskedelem és az ipar fejlődése új feladatokat rótt Anglia külpolitikájára. Angliának erős vetélytársa volt a tengeren Spanyolország. A Tudor-ház uralkodása alatt az ország külpolitikájának főkérdése az angol-spanyol viszony volt. Anglia feudális körei támaszt kerestek a feudális Spanyolországban és ezért közeledést szerettek volna létrehozni a két ország között.

VIII. Henrik halála után az sikerült is nekik rövid időre. A király leányát Máriát, feleségül adták a spanyol trónörököshöz, a későbbi II. Fülöphez. Tudor Mária Visszaállította Angliában a katolikus egyházat és kegyetlenül üldözte a protestánsokat /"Vérés Mária"/. Anglia gazdasági sikerei a 16. század második felében azonban megerősítették a burzsoázia és az ujnemesek helyzetét, annyira, hogy a feudálisok fölé kerekedtek. Az új királynő, Erzsébet /1558-1603/ alatt az angol kormány már határozott állást foglalt az angol ipar és kereskedelem támogatása és Spanyolország s a katolikusok elleni harc megindítása mellett. Most megkezdődött a katolikusok könyörtelen kiirtása.

Erzsébet uralkodása alatt a kormány minden eszközzel előmozdította az ipart és kereskedelmet. Támogatta a kereskedelmi társaságokat és kiváltságot adott nekik a távoli országokkal folytatott kereskedelem lebonyolítására. A legfontosabb és leggazdagabb ilyen társaság az 1600-ban alakult Keletindiai Társaság volt.

Minél nagyobb sikereket ért el az angol kereskedelem, annál elkerülhetetlenebb lett az összeütközés Spanyolországgal. A németalföldi felkelést Spanyolország ellen a királynő nyíltan támogatta. II. Fülöp pedig, kiküldöttjei és kémjei közvetítésével, résztvett egy Erzsébet ellen szervezett összeesküvésben. 1588-ban Fülöp Anglia megtámadására hatalmas hajóhadat szerelt fel, a "Legyőzhetetlen armadát", de a hajókat részben a vihar, részben az angol flotta megsemmisítette. Ez óriási csapás volt Spanyolországra; belőle fel sem ocsudott többé. Ez időtől fogva Anglia lett a legnagyobb tengeri hatalom Európában.

Anglia kulturája. A 16. sz. folyamán Angliában, mint a többi országokban, szintén felvirágzott az új, burzsoá műveltség és a humanista gondolkodás. A legnagyobb angol humanista, More Tamás /latinos néven Morus/ lordkancellár volt, VIII. Henrik idejében. Morus Tamás két történelmi korszak meggyéjén állt: a feudális és a kapitalisztikus korszakénak. Látta, hogy az egyszerű nép tömegének milyen rossz sorsa volt azelőtt és félt, hogy az új viszonyok mellett még rosszabb lesz a helyzete.

Az új idő már mutatkozott is: a parasztokat tömegesen üzték el földjeikről és a szegénység leirhatatlan mértékben nőtt. Morus azt is mondta, hogy Angliában a "bekerítés" miatt a juhok megeszik az embereket. - Hol van a kivezető út ebből a helyzetből? - kérdezi. Válaszképpen 1516-ból való /Utópia /Sóhol-ország/ című művében leírja egy kénzeletbeli sziget életét, és megpróbálja az eszményi társadalomnak képzeletbeli rajzát adni, ahol nincs magántulajdon... Morus Tamás ezzel az utopisztikus szocializmusnak volt egyik képviselője. Ebben a társadalmi rajzban egy jövőző kommunisztikus és a régmúlt patriarchális társadalom jellemvonásai fonódnak össze.

Ez a viharos küzdelmekkel teli 16. század a maga művészi kifejezését a világirodalom legnagyobb drámaírójának, William

Shakespeare /Viljem Sékszipir 1564-1616/ műveiben találta meg.

Angol zene. Angliában most, a 16. században is legerősebb a népies dallamok kultuszának, variációs feldolgozásának hagyománya, akár a középkorban /v.ö. ant. 25. a./ John Taverner okxfordi orgonás 1530 táján még miséiben is példát mutat erre a technikára. Altalában a hagyomány roppantul erősen él ezen a szigeten. Thomas Tallis, az angol reformáció nagy zenésze /+1585/ például szellemében még ó-angol, technikájában még csaknem németalföldi, alig jutott túl Dunstable-en. - De nem sokkal utóbb, 1580-90 táján, Erzsébet királynő idejében minden vonalon megindul az idegen szellem inváziója és mérkőzése a hazai hagyományokkal. Kb. két évtizedig /1590-1610/ a madrigál példája hat legerősebben. Először angol szöveget alkalmaznak olasz szerzeményekre, azután megpróbálkoznak az olasz stílus utánzásával, végül önálló művekkel az eltanult formán belül. William Byrd /Viljem Börd/, Tallis tanítványa, az "angol Palestrina" /1543-1623/ a kezdeményező, Thomas Morley az olaszok legengedelmesebb követője, John Dowland /Daulend/ az első önálló lírikus, John Bennet és John Wilbye a betetőzők. Shakespeare kortársai s valóban a Shakespeare drámák dus és fantasztikus zenekoloritja elképzelhetetlen az ő tüzes vagy álmodozó muzsikájuk nélkül. Az angol burzsoá társasági zenekulturának ők az alapvetői.

De még jobban ismer a Sziget nemzeti géniusa a hangszere muzsikában. Dowland, ZENEAKADEMIA angol zenész-vándora, a kopenhágai és londoni királyi kántos, néhány elégikus hang, előkelően fátyolos és halk művében kibontja hangszerének s a hangszerrel kísért műdalnak, az ayre-nek gazdag leh. etőségeit /v.ö. ant. 64. sz./. A violát ott látni minden jobbmódu angol házbán: fantáziák, jellemdarabok, variáció és táncsorozatok nagyszerűen szólnak rajta s a 17. században Thomas Simpson /Szimpszon/ új művészi lehetőségeket mutat meg a viola-zenében. Szeretik a trombitát, a puzont, a fuvolát is; de legelenibb erővel tör felszínre a kor hangszerrajongása a virginál /verdzsinel/ muzsikában, Erzsébet királyné idején: 1560 és 1600 között. Ezt a muzikát számos virginálkönyv gyűjti össze /gyakran már kifejezetten muzsikáló hölgyek kezébe szánva/. Byrd a variációt szabadítja fel festői lehetőségekre, Orlando Gibbons /Dzsibbonsz/ polifon beszédre tanítja a hangszert, a Flandriába emigrált John Bull megsokszorozza játéklehetőségeit és kifejezőkészségét, dus harmóniákt s a zongorahang áradó pompáját tárja fel rajta. /Ant. 60-61./

Akkor azután Anglia zenéje betör Európa szárazföldjére is: Antwerpen és Amsterdam a virginálzene kikötői, angol kívándorlók, mint John Bull és Peter Philips viszik át Németalföldre. Az angol viola-zene és vele a sokféle hangszere megszólaltatott táncfűzér, a zenekari szvit divatja Hamburgba köt ki, William Brade /Bréd/ és Thomas Simpson, meg a 17. századi angol szintársulatok révén. - Így a hangszer önálló életre ébredt zenéje Itáliából angol kerülővel jut vissza a kontinensre.