

M.S. 1.64/2

Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola.
1951-1952 tanév

EGYETEMES ZENETÖRTÉNET

/Ideiglenes jegyzet/
II 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 MŰZEUM

A ZENEKARI NYITÁNY TÍPUSAI.

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

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

Az olasz operanyitány, az u.n. Sinfonia típusát általában Alessandro Scarlatti nevéhez fűzi a zenetörténet. Ez szintén a sonata da chiesa típusából veszi kiindulását, még A. Scarlatti korai operáiban is rendszerint negytételes nyitányokat találunk. Adataink szerint az Olimpiade című kantatában /1697/ alkalmazza Scarlatti először a később rendszeresített, háromtételre oszlik formát, amelyből elmarad a sonata bevezető lassu tétel, úgyhogy az új sinfonia-forma tételrendje ez lesz: 1. Allegro /homofon/. - 2. Adagio vagy Andante /homofon/. - 3. Allegro /homofon/. A lassu tétel és a finale megformálása nem volt probléma, a lassu rész már a sonatában rendszerint, /de nem mindig/ páratlan ütemű s a párhuzamos mollhangnemben /vagy más közeli rokon hangnemben/ áll, a finale pedig sokszor gyors táncritmusokra emlékeztet /Gavotte, Menuet, Gigue/.

Az első, gyors tétel formáját azonban újonnan kellett kialakítani, mert hiszen a szvit táncformáin kívül nem állt rendelkezésre más homofon allegrotípus. Scarlatti itt átveszi a sonata da chiesa allegro-fugatojának modulatorikus rendjét /tonika-domináns- párhuzamos hangnem- tonika/ de homofonra módosítva, mindegyik szakaszban ugyanazzal a témaanyaggal. Így ez már háromrészes, modulatorikus szerkezetű, homofon forma, amelynek közep-része a rokon hangnemekbe modulál. Ezzel elértük a zenekari sonataforma / a későbbi hangversenyszimfónia/ kiindulását, alapformáját.-

A FUGAFORMÁK FEJLŐDÉSE. A TEMPERÁLT SKÁLA.

A fugaformák története már a 17. század elején a tematikában egységesített típus felé halad, Frescobaldi és Sweelinck korának variációs ricercareja /lásd az első rész jegyzetét/ közvetítő megoldást jelentett a 16. századi soktémájú ricercare és Bach korának fejlettebb,

egytémájú, moduláló típusa között. A 17. század második felében a fugás formák fejlődése mind határozottabban koncentráldik az orgona és cembalofuga típusára. A 17. század végén következik be az a döntő hangszertechnikai, hangolástechnikai reform, amely aztán lehetővé teszi Bachnak és kortársainak az egytémájú, moduláló fuga végleges kialakítását. Andreas Werckmeister Musikalische Temperatur című elméleti munkájában /1691/ először számítja ki és ajánlja az egyenlőfokú, "egyenletes lebegésű" temperálást, természetesen elsősorban a rögzített intonációjú billentyűs hangszerek /zongora, orgona/ számára. A régi, ugynevezett "tisztá" hangolás matematikailag tiszta hangközök /elsősorban kvintek egybefűzéséből állt és különböző nagyságu egész és félhang-lépéseket eredményezett, ami a hangolásnál ill. játéknál lehetetlenné tette a csek kissé távolabbi hangnemekbe való modulálást. Werckmeister egyenlőfokú temperálása /amely azóta általánossá lett/ az egyenlő félhangra osztja az oktávot és ezzel korlátlanul felszabadítja a moduláció lehetőségeit. Mindenekelőtt az egytémájú fuga volt az, amely ebből óriási gazdagodást merített.

Bach volt az első nagy komponista, aki Werckmeister újításából levonta a konzekvenciákat és megteremtette a modern értelemben vett klasszikus egytémájú moduláló fuga típusát. Munkájának eredményét nagy sorozat zongoraműben fektette le, amelynek jellemző eredeti címe "Das Wohltemperirte Klavier oder Praeludia und Fugen durch alle Tone und Semitonia" /első részét 1724-ben, második sorozatát 1744-ben fejezte be/. Ez a mű Bach zongorafugáinak legnagyobb szabású, klasszikus értékű gyűjteménye, jellegzetes, hangnemek szerinti csoportosításban: C-dúr, c-moll, Cisz-dúr, stb. Az alapgondolatot /mint már a gyűjtemény címe is mutatja /Werckmeister-től vette át; az egyes darabok /összesen 48 preludium és 48 fuga van a gyűjtemény két kötetében/ tematikája és kidolgozása természetesen Bach eredeti leleménye.

JOHANN SEBASTIAN BACH.

Johann Sebastian Bach /1685-1750/ ósrégi közép-német, szász-thüringiai zenészcsalád sajra, amely emberöltők óta orgonisták és városi zenészek sorozatát adta a régi német zeneéletnek. A thüringiai Eisenachban született, atyját korán elvesztette és orgonista bátyjánál /Pachelbel tanítványánál/ nevelkedett Ohrdrufban. 1700-ban a lüneburgi gimnázium növendéke és Georg Böhm ottani neves komponista munkáiból tanul. 1703-ban aránylag jól fizetett orgonista állást vállal Arnstadt kisvárosban, itt kezdi írni orgonaművei sorozatát. 1705-ben négy heti szapadságot

kér, hogy Lübeckben a nagyhirű Buxtehude zenéjét /kantátáit/ és orgonajátékát meghallgassa. Olyan mély benyomást kap Buxtehude-tól, hogy a négy hétből negyedévi távollét lesz. Emiatt megromlik a viszonya feljebbvalóival. Ezért új állás után néz, 1707-ben Mühlhausenben vállalja el az orgonista s a templomi zene vezetőjének az állását. Itt írja első pontosan keltezhető, ránk maradt kantátáját /a Tanácsválasztási kantátát/. Itt sincs sokáig maradása; a művészeti puritán nézetű pietista mozgalom megerősödése nem kedvez a templomi zenének. 1708-ban Weimarba költözik, ahol az uralkodó herceg udvari orgonistája és kamarazenesze, 1714-től kezdve hangversenymestere. Ez a weimari időszak /1708-1717/ Bach életének első nagy produktív időszaka: tömérdek orgonamű, sok kantáta, kamarazene és concerto mutatja tehetségének izmosodását és akkori érdeklődésének irányát. Ugyilátszik, itt nyílik először alkalma nagyobb számban kortárs-olasz műveket megismernie /Vivaldi, Corelli, Albinoni/. Valószínűleg ebből az időszakból valók első Vivaldi-tanulmányai és átiratai. Ezt az állását 1717-ben a kötheni udvari zenekar vezetésével cseréli fel. Az udvar református lévén, egyházi zenére /kantátára és orgonamuzsikára/ itt nem nyílik alkalma. Annál gazdagabb ennek a fiatalos erőttől és alkotókedvtől duzzadó korszaknak a hangszeres termése: koncertek /pl. a 6 Brandenburgi versenymű 1721-ből/, zenekari partiták, hegedűművek szólóra és cembalóval, zongoraművek /szvitok, ugyanitt keletkezett a Wohltemperiertes Klavier sorozatának első kötete is 1722-ben/. Első felesége 1720-ban meghal, 1721-ben köti második házasságát hűséges élettársával: Anna Magdalénával. A zeneértő herceget utazásaira is elkíséri: Karlsbadba, Lipcsébe, Halléba, Hamburgba is eljut. Közben 1722-ben a szomszédos Lipcsében meghal Johann Kuhnau, a Tamás templom kántora s Bach megpályázza az állást. Köthenben az új hercegné teljesen amuzikális és nem jó szemmel nézi működését. Bach fiai már nagyra nőttek s egyetemi városban szeretné őket tovább tanítani. A lipcsei tanács először a divatosabb stílusban komponáló Telemant, vagy Graupnert szeretné kántornak megnyerni s csak amikor ezek nem vállalják a tekintélyes, de meglehetősen szerény jövedelmű állást, akkor esik Bachra a választása. 1723 májusában elfoglalja állását s ettől kezdve haláláig becsülettel betölti. Állásában később nem sok öröme telt; a tömérdek civakodás, bosszúság a városi tanáccsal, kántársaival, sokszor megkeserítették életét. Lipcsei állása elsősorban tömérdek vokális egyházi zene /kantáták, motetták, passiók/ komponálását kívánta meg tőle, s ő ennek a várakozásnak becsülettel meg is felelt, bár a hallgatóság s a felettes egyházi hatóság nem egyszer panaszkodik templomi muzsikájának tulzsufolt szerkesztése, komplikáltsága miatt.

A templomi kantáta műfaja jóformán végigkíséri Bachot egész komponista pályáján /az egy Köthen kivételével, ahol ilyenek előadására nem volt semmi alkalma/. A tanítványairól ránkmaradt adatok szerint 5 teljes évfolyam kantátát komponált volna az egyházi év minden vásár- és ünnepnapjára /az évfolyamonként kb. 55 darabot jelent/. Sok bizonyosan elveszett; ránk kb. 190 teljes templomi kantáta /és melléte kb. 20 világi alkalmi kantáta/ maradt; /néhány darab hitellességéhez szó fér./ A maga idejében nyomtatás-

ben szinte semmi sem jelent meg belőlük; rendszeren Bachnak vagy tanítványainak a kézírata tartotta fenn emléküket. Bach kantáta-tipusa a régi német Geistliches Konzert /Schrein, Schütz/ műfajának továbbfejlesztését és betetőzését jelenti, ami már az elnevezésben is kifejezésre jut; maga Bach templomi kantátáit legtöbbször Concerto vagy Motetto címmel látja el. Ebből a régebbi kantáta-típusból veszi át Bach az operaszerű /recitativikus és ariózus/ formáknak kórustételakkal való keverését. Bachnak alig van olyan templomi kantátája, amelyben a kórus /legalább egy-egy négyeszlamu korál formájában/ ne szerepelne. Ezzel tudatosan elhatárolja templomi művészetét a 17. századvégi olasz kantáta típusától, amely élenyészően kevés kivétellel a kórus teljes kikapcsolásával készült szólókantáta. Magukat a szólóének formáit természetesen az olaszoktól veszi át Bach is; így pl. a néla is uralkodó háromrészes da capo ária típusát, vagy a recitativo accompagnato /szekkeri kíséretes recitativo/ igen magasán fejlett formáit.

Az a vonás, amely Bach egyházi zenéjét a megelőző német generáció hasonló célú szorgalmas kántor-kompozíciói közül /Bach munkájának emberi és művészi magasabbrendűségétől eltekintve/ oly világosan kiemeli, elsősorban a protestáns korál dallamainak következetes előtérbe állítása. Az 1700 körüli évtizedek a német protestantizmus történetében a pietizmusnak nevezett vallási mozgalom korszakát jelzik; a mozgalom felfogására jellemző a bibliai szövegeknek és a régi, 16-17. századi koráldallamoknak /tehát a tulajdonképeni liturgikus éneknek/ előtérbe szorítása, akkoriban divatos érzelmes vallásos költemények és dallamok mögött. Bachnál magánál is találunk ilyeneket; nezzük meg csak pl. a János passió izléstelen áriaszövegeit. Bach, aki a költött kantáta-szövegekben /legnagyobb részük Picander-Henrici nevű alkalmi költő munkája maga is kénytelen elfogadni a pietizmus érzelmes verszetét, ezzel a vízenyős, szentimentális irányzattal szemben, legalább zenéjével, nyomtétósan visszatér a régi, 16. századi luteránus korál erőteljes világához. Bach legtöbb vokális munkája /kantáták, passiók/ el sem képzelhető a minduntalan beleszórt régi koráldallamok nélkül.

Bach vokális stílusának /különösen a szólóénekekben, áriákban/ jellemző vonása a dallamvonal szembetűnő töredezettsége, nyugtalansága, zegzugos, "barokk", cikornyás dallamvezetése. Különösen szembetűnő lesz ez a sajátosság, ha yha összehasonlítjuk Händel egykorú dallamainak nagyvonalú, széles belcanto típusával. Az ellentét magyarázata az előadó apparátus különbségében van. Bachnak vokális művei, kantátái, passiói előadásához legtöbbször csak gimnazisták, énekesfiúk / a Tübingen-iskola alumnusai, ösztöndíjas növendékei/ álltak rendelkezésére. Ezekből a komponista nyilván nem várhatott érett, az énekelt szöveg dandolati, érzelmi tartalmának megfelelően árnyalt, kifejező énekművészetet; legtöbbször csak éppen elénekelték a megfelelő áriát vagy recitativot, jól-rosszul, ahogy éppen tudták. Bach ezért indíttatva érezte magát arra, hogy mindazt, amit dallamaiban ki akart fejezni - még azt is, amit más esetben a komponista rábizott az előadó énekes zenei érzésére, előadóművészetére - mindazt kőtafejekben rögzítse.

Ezért lett Bach vokálstilusa /különösen a szolóénekekben/ annyira körülményes, nyugtalan, szélsőséges és ezért is nem lehet és nem szabad Bach műveit tulságosan árnyalva, érzelmesen előadni.

Händelnél egészen más a helyzet. Händelnek Itáliában és Londonban elsőrangú olasz vagy legalábbis olasz iskolájú énekművészek álltak rendelkezésére. Ő nyugodtan írhatja a legtisztább, legegyszerűbb belcanto dallamstílust, mert úgyis tudja, hogy az előadó az érett művész szabadságával, kifejező készségével fogja dallamait reprodukálni, előadni. Innen ered a két kortárs vokálstílusának szembeszökő különbsége. /Valamennyire hasonló vonást fedezhetünk fel különben a hangszeres zene kifejező ékesítéseinek, ornamentéseinek a kérdésében is: az olaszok - s velük Händel - általában az előadóra bizzák a cifrázások alkalmazását, míg Bach, mint általában a németek, sok helyütt hangról-hangra pontosan kiírja a cifrázatok hangjait. Ezért lett Bach munkáinak kótaképe olyan komplikált, nehezen áttekinthető./

Általában azt mondhatjuk, hogy Bach jobban, konokabban elmélyed a megkomponált szöveg legapróbb részleteibe is, mint pl. Händel, vagy a kortárs olaszok. Törekvése arra irányul, hogy a szöveg minden szimbolikus, képszerű, zeneileg ábrázolható fordulatát plasztikus zenei témákkal, szinte vizuális képszerűséggel érzékeltesse. Szöveggel kapcsolatban álló műveiben /tehát a vokális művekben/ ugyyszólván nincsen egyetlen téma, egyetlen fordulat, egyetlen moduláció, ami nem valami tartalmi mozzanat vagy kép zenei szimbolizálását szolgálná.

ZENEAKADEMIA
LISZT MŰZEUM

Kórustételciben abszolút csúcspontra vezeti a kórusos polifóniát, de a kontrapunktot is már mindig akkordikus, tonális alappal helyezi. A művészi, figurális vokálstílust erősen az orgonaszerű polifónia mintájára formálja /hiszen az orgona volt kedvenc hangszere/ néha már észrevehetően az énekszerűség, az énekelhetőség rovására /ami jellegzetesen német vonás: később pl. Beethoven-nél tűnik szembe hasonló/. Természetes, hogy a 17-18. századi barokkzenének mindazok az elemei, a zene dramatikus, tartalmi elmélyítésére alkalmasak voltak, Bachnál is feltűnnek: így mindenekelőtt a zenei koncertálás /a szólamok és szólamcsoportok versengésének az elve/, az éles, kifejező ellentétek keresése és alkalmazása. Arra is gondolhatunk, hogy a /vokális és instrumentális művekben egyaránt alkalmazott/ polifóniának az a szinte mértéktelen fellángolása, ami Bach művészetét általában jellemzi és ami egyáltalán nem folyik természetesen az 1730-40 körüli zenei korstílusból, hanem inkább ellentétben áll vele, talán a 18. század elejére mértéktelenül kiélesedett társadalmi ellentéteknek, a kor feszült osztályharcának a kifejezője.

A kantáta formájából nőttek ki Bach nagy vokális művei, a passiók, a h-moll mise, és a karácsonyi oratórium; ez utóbbi például adatszerűen bizonyíthatóan is 6 kantátának az összeállítása /kantátarészletek kerültek be a h-moll mise tételébe is/. A nekrológus szerint Bach öt passiót komponált volna; ezekből azonban csak kettő hiteltel, teljes mű maradt ránk; a János passió /1723/ és a Márk passió /1729, újabban két évvel későbbi keletkezését vitatják/

a saját kézírásos másolatában fennmaradt s ezért régebben neki tulajdonított Lukács passió nem tőle való, egy Márkus passió és egy további passió zenéje szinte nyom nélkül elveszett. A fennmaradt két passió azonban emberi és zenei szempontból egyaránt rendkívüli értéke a zenetörténetnek. A kettő közül a János passió a drámaibb, koncentráltabb, a Máté passió a líraibb, kiegyenlítettbb, technikailag tökéletesebb mű. A Máté passió volt az a Bach-mű, amelynek felújításával Mendelssohn /Berlinben 1829-ben/ kb. száz éves elfeledés után Bach zenéjét megint bevezette a zenei világba.

A passiókompozíciónak ez a bachi típusa nem teljesen új a protestáns templomi zenében. Bach mindenneke előtt abban tór el igen jellemzően az őt közvetlenül megelőző generáció / a hamburgi komponisták: Keiser, Telemann, Händel/ típusától, hogy a beillesztett költött szövegrészek darabja csorbitatlanul, átköltés nélkül hozza az eredeti bibliai szöveget és hogy újra nyomatékosan szóhoz juttatja a hívek közösségét, a nép hangját szimbolizáló korált. A régi evangélikus koráldallamok a maguk keletkezési idejében, a 16. században - éppen hitegyesítő, propagandisztikus célzatuk miatt- valóban népi jellegű forradalmi hangulatu tömegéneknek számítottak és ebből a forradalmi hangból, tulajdonságból még Bach munkái középpontjába állítja, voltaképpen a reformáció korának harcra, forradalmi népmozgalmi szellemét idézi fel /gondoljunk csak Münzer Tamás parasztföradalmára/.

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

Ugyancsak a kantáta formájából nőtt ki a monumentális méretű h-moll mise /típus szerint is kantátamisének mondják/ amelynek számára a Bach-korabeli protestáns liturgiában sehol sem akadt hatott hely. Máig sem tudjuk pontosan, milyen céllal és milyen alkalomra készítette Bach. Óriási méreteivel ez a hatalmas mű határozottan kilép az egyházi zene/mindenfajta egyházi zene/ kereteiből; előadása - úgyiszlán csak a hangversenyteremben a lehetséges.

Bach zenekari művei nagyrészt kötheti karmesterségének idejében /1717-23/ készültek, bár még később, Lipcsében is volt alkalma zenekari műveket előadni, a Telemann alapította egyetemi Collegium Musicum zenekarával. Terjedelem, apparátus és fontosság tekintetében első helyen áll az 1721-ben készült hat ugynevezett Brandenburgi koncert /a Brandenburgi örgrófnak szóló ajánlásról hívják így/. Típus szerint az olasz concerto grosso, /a csoportos koncert/ műfajához tartoznak; a szólóhangszerek szerepe azonban bizonyos mértékig háttérbe szorul a példátlanul nagyvonalu szimfonikus zenekari munka mögött. Kétségtelen, hogy Bach korának ezek a legjelentősebb szimfonikus művei; előadásuk ma is még minden ambiciózus zenekar teljesítőképséégének próbaköve. A koncertálás

elve Bachnál már nem öncél, /mint a tipust megteremtő régi olaszoknál/, hanem inkább csak a zenekari motivikus munka kiindulópontja. Formai tekintetben Vivaldi háromtételű koncert-típusát veszi át, csak egy esetben /az első számú versenyben/ egészíti ki zenekari szvit elemeivel, pompás ritmusa tánc-tételekkel /Menuetto, Polacca/. Uttörő jelentőségű volt a későbbi fejlődés tekintetében az 5.sz. versenyben a zongora /cembalo/ koncertáló felhasználása.

Ouverture /uvertür/ néven 4 zenekari szvit /partita/ maradt ránk Bach tollából. Ezekről fentebb már szoltunk; nyilvánvaló, hogy a régi német Stadtpfeifer-együttes /városi zenészek/ hagyományait folytatja velük, erősen francia irányba hajlítva a műfaj fejlődését.

A Bach neve alatt fennmaradt zenekar-kíséretes zongora-versenyek legnagyobb részét saját vagy idegen kompozíciók átiratai. Így pl. a híres és sokat játszott d-moll zongora /cembalo/ verseny bizonyosan Bach egy elveszett hegedűkoncertjének az átdolgozása. - Nagyjelentőségű hegedűversenyei közül 3 kompozíció maradt ránk eredeti alakjában: két szólóverseny /a-moll, E-dur/ és a két hegedűre és zenekarra írt d-moll kettősverseny /a kor elnevezése szerint ez tulajdonképpen már concerto grossonak számít/. A koncertforma kapcsán /1. előző jegyzet/ már említettük az u.n. Olasz koncertet, amelyben Bach úgy viszi át az olasz hegedű-szólókoncert formáját cembalóra, hogy egyetlen zongoraszólóban egyesíti a zenekar és a szólóhangszer szólalmát.

Bach kamaraművei között a szólóhegedűre, szólógordonkára, hegedűre és cembalóra, gordonkára és cembalóra, fuvolára és cembalóra stb. /általában hatos vagy hármas sorozatokban/ írt szonáták és partiták a legjelentősebbek. A szonáták rendszeren négytételűek /lassu-gyors-lassu-gyors tételrenddel; a gyors tételek fugato szerkezetűek/, a partiták pedig a korbéli szvit stilizált tánc-tételeit alkalmazzák. A hegedű-cembalo szonátákban a cembalo-szólalmot nem bizza teljesen a játékos rögtönzésére /mint az olasz szonátakomponisták szokták/, hanem pontosan kiírja bennük a cembalojátékos jobbkezének szánt obligát szólalmot is, úgyhogy voltaképpen leplezett triószonátával állunk szemben, amelynek második obligát szólalmát /második hegedű helyett a cembalista jobbkezevel adatja elő.

A szólóhegedűre írt szonáták és partiták esetében említenünk kell, hogy Németországban a hegedűtechnika fejlődése a 17.században kissé más irányt vett, mint az olaszoknál. Míg az olaszok inkább a kantábilis /Corelli/ vagy a virtuózan koncertáló /Vivaldi/ technikát tartották szem előtt, addig a régi német hegedűtechnika /fő képviselői H.F.Biber, J.J.Walther és N.A.Strungk voltak/ még a hegedűn is polifon, többszólamú, kettős- hármasfogásos játékra törekedett. Ennek az iránynak betetőzése és csúcspontja Seb.Bach híres 6 szólóhegedű-műve /közülük 3 igazi szonáta, 3 pedig partita, vagyis szvit/; e darabok szövevényes polifóniája szinte emberfeletti feladatok elé állítja az előadót. Magyarázatul megjegyzendő, hogy egy kutatójuk szerint Bach idejében a német hegedűsök laza feszítésű, ivformán hajlított vonóval játszottak volna, úgyhogy az

akkordokat a ma szükséges örökös arpeggiók nélkül tudták megszólaltatni. Ez a technika különösen a régi viola da gamba-játék tradíciójában divatozott.

Zongoraművei között a prelúdium és fuga összeállításából létrejött kettős művek vannak többségben. Ezeknek legnagyobb, valószínűleg monumentális gyűjteménye a Wohltemperiertes Klavier két kötet /I.rész 1722, II.rész 1744/, összesen 48 prelúdiummal és fugával. Kiemelkedő formatörténeti jelentőségéről már fentebb a fugaformákkal kapcsolatban megemlékeztünk. - Ugyancsak feltehetően jelentősek szvit-típusú zongoraművei. Ezeknek három, 6-6 darabból álló sorozatát ismerjük: francia szvit, angol szvit és partiták /vagy német szvit/. Műfaj tekintetében mindhárom sorozat franciás szellemű stilizált táncjátékok füzere; de a későbbi keltű nagyobb méretű és nagyobb technikai irányú sorozatokban /ilyenek az angol szvit és a partiták/ mindig egy-egy nőtáncszerű bevezető darabot illeszt a táncfüzér elébe /concerto, sinfonia vagy prelúdium formában/. A lipcsei korszak zongoraműterméséből különösen kiemelkedő még az ugynevezett Goldberg variációk hatalmas sorozata, melyben hallatlan kontrapunktikus művészetrel variálja az alapul vett egyszerű áriátémát ill. annak basszus-motívumát. Ugyancsak a kontrapunktikus variáció elve kapcsolja nagy egységbe Bach utolsó éveinek két nagy polifón erőpróbáját: a Das Musikalische Opfer /1747/ és a halála miatt félbehagyott Die Kunst der Fuga /1750/ című nagy ciklikus műveket, melyekben óriási gondolati koncentrációval még egyszer utoljára bemutatja példátlan kontrapunktikus tudásának minden mesterfogását. Ezek már nem is igazi zongoraművek /bár van sok tételük, amely zongorán vagy orgonán eljátszható/, hanem valami absztrakt hangzó együttesre elképzelt óriási zenei építmények.

Orgonaművei vezetnek el minket hangszeres muzsikájának legsajátabb, egyéniségének leginkább megfelelő területére; hiszen még a más hangszerre szerzett, sőt a vokális művek szerkesztésében, hangvételében is számtalan esetben orgonaszerű fordulatokra ismerünk. Nyilván ez volt az a terület, ahol a leginkább otthonosan érezte magát. Orgonajátékának páratlan voltát valamennyi kortársa elismerte. Adataink szerint különösen a kontrapunktikus improvizált fantáziában nem volt párja. Írásban ránk maradt orgonakompozíciói között szám szerint a korál-előjátékok /korálfantáziák/ állnak előtérben; ezek a protestáns szertartás használatára szánt művek még egyszer utoljára végső tökéletességben mutatják meg a nagyműtű kontrapunktikus cantus firmus kompozíció minden lehetőségét. Csodálatos, hogy a tételek sokszor szigorú kontrapunktikus szerkezete ellenére milyen tökéletesen képes éreztetni a koráldallam szövegi-tartalmi vonatkozásait is; a korálkompozíciónak nincsen egyetlen motívuma, üteme, amely a korálszövegben valamiképpen indokolást ne találna.

A szabad /cantus firmus nélküli/ orgonakompozíciók Bachnál általában a Toccata, a Fantasia, a Prelúdium és Fuga típusait képviselik. Tulajdonképpen valamennyi szabad orgonaműve a prelúdium és a fuga eleminek a kombinálásából jött létre. A hangszeres fuga, az orgonafuga területén szinte versenytárs nélkül áll; az egész

európai zenetörténetben nem volt még egy komponista, aki a kont-
rapunktikus szerkesztés tökéletes ismeretét ilyen mértékben páro-
sítani tudta volna a zenei kifejezés és a jellemzés páratlan éles-
ségével, plasztikus, erőteljességével. A Wohltemperiertes Klavier
zongorafugái mellett az orgonafugák képviselik főlényes fugaművé-
szetének csúcspontját.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

Bach kortársai közül Händel /1685-1759/ emelkedik ki másik
nagy óriásként. 1685-ben született a szászországi Hallében. Atyja
jogásznak szánta, s egyideig egyetemi tanulmányokat is folytatott.
1703-ban végleg a zenei pályát választja és 1703-1706-ig a hambur-
gi német opera számára komponál. Az 1706-1709 éveket Olaszország-
ban tölti; alaposan megismerkedik az olasz opera /Alessandro Scar-
latti/, oratórium /Carissimi/ és a kamarazene /Corelli/ termésével,
Velence, Róma és Firenze számára több olasz operát komponál. Nyug-
hatatlan szelleme innen is tovább hajtja. 1712-ben, az akkoriban
legmodernebb életet élő, rohamos tempóban iparosodó és fejlődő
Angliában, Londonban telepszik meg s haláláig ott is marad. Körül-
belül két évtizeden át az ottani olasz opera-társulat számára kom-
ponál; legfontosabb enmű munkái: Rinaldo 1711, Giulio Cesare
/Dzsulio Csézare/ 1724, Rodelinda /1725/ a nápolyi olasz opera ti-
pusához tartoznak. /v.ö. Antológia 113.sz./ Az olasz vetélytársak
intrikái és különösen az 1728-ban előadott angol koldusopera
/Beggars-opera/ példátlan közönségsikere kétszer is csődbe juttatja
operavállalkozását. A viszonyok józan mérlegelése erre Händelt a
bibliai angol szövegekre épülő tömegoratórium-kompozíció felé irá-
nyítja, amelynek műfaját 1732-től /Esther/ kezdve remekművek soro-
zatával gazdagítja /Saul, Izrael Egyiptomban, Belsazar, stb./. .
Komponista művészetében az 1740-es évek jelentik a csúcspontot:
ekkor keletkeznek a Messiás, Sámson, Judás Makkabeus című oratórium
/ valamint Sándor ünnepe, Semele, Herakles, Alkestis/. Hangszeres
művei közül a legjelentősebbek: 12 nagy Concerto Grosso vonószene-
karra 1739-ből, 20 orgonaverseny, zenekari partiták /ide tartoznak
a híres Viziünnepzene és a Tüzijátékzene/ továbbá egy sorozat,
zenenállis rögtönzés jellegű mutatkozó cembalomű /leginkább szvitok/
és kamarazenemű /szonáták, triók stb./ /v.ö. Antológia 128.sz./

Kétségtelen, hogy Händel munkásságának középpontjában az
oratórium-kompozíció áll. Míg fiatalkori művei általában még a ná-
polyi szólóoratórium típusát mutatják. Carissimi műveinek tanulmá-
nyozása és /1712 óta/ a magasan fejlett angol kóruskultúrával való
megismerkedése a nagyszabású kórus-oratórium típusának a kialakí-
tására vezette. Händel nagy angol oratóriumainak sorát az Esther
c. munka nyitotta meg 1732-ben, a következő években keletkeznek
Debora, Athalia stb. Ettől kezdve majdnem évente egy-egy új orató-
riummal lépett az angol nyilvánosság elé.

Új oratórium-típusa kialakításában az egyházi és világi
zenének valami újfajta, monumentális szintézise lebegett a szemé-
 előtt. Az elődök tiszta operastilusa nem elégítette ki. Händelnek
zenei elképzelése számára olyan műfajt kellett találnia, amelyben

drámai karakter-alakításának méltó keretet találhatott. Mindezt a kórusoratórium formájában találta meg a legjobban.

A Händel-oratóriumok bibliai témái ne tévesszenek meg a felől, hogy itt egyáltalán nem templomi, egyházi zenéről van szó /ahová ezek a művek nem is valók/, hanem hangversenyterembe való nagyméretű drámákról: a vallásos témájú opera, a zenés dráma egy érdekes változatáról. Hogy Händel valóban az operából /nem pedig a templomi kantatából/ indult ki, több vonás tanúsítja: így pl. oratóriumait háromrészre tervezi, /akár a háromfelvonásos nápolyi operákat/, az oratóriumok szokványos két része helyett. Továbbá első ilyenemű művét, az Esthert, Londonban először szcenikusán, díszletekkel, színpadi játékkíséretében adatta elő és csak a londoni egyházi hatóságok tilalmára tért át a következőkben a tiszta hangversényszerű előadásra. Legtöbb oratóriumából hiányzik a referáló-elbeszélő testo szerepe, úgyhogy akár színpadon is elő lehetne legtöbbjüket adni.

Legtöbb oratóriumának témáját a Bibliából meríti; bennük nem egyéni tragédiákat, hanem egy egész népnek, a bibliai Izrael népének dramatizált történetét tárja elénk. Eppen ezért a kórus kerül műveink középpontjába; legtipikusabban és legszebben a Judás Makkabeus és az Izrael Egyiptomban című műveiben. /Óriási hatásukat az is magyarázza, hogy az akkori angol közönség a saját birodalma sorsának tükrözését látta benne Izrael történetében./

Szóloénekei /v.ö. Antológia 135.sz./, nevezetesen az áriák, a nápolyi iskola legjobb eredményeit használják fel; az áriatémák pregnánsak, plasztikusan kifejezők és melodikus vezetésben, dallamosságban, a zenekari kíséret koncertáló fényében legkevésbé sem maradnak el a legjobb olasz minták /pl. A. Scarlatti/ mögött.

A zenei formák felépítése /a szóloénekekben és a kórustételekben egyaránt/ mindenütt abszolút egyszerű és világos; polifóniája Bachénál hasonlíthatatlanul egyszerűbb és könnyebben érthető, követhető. Eppen ezért is tudtak Händel oratóriumai a laikus nagyközönség szimpátiájába sokkal inkább beférkőzni, mint Bach komplikáltabb, nehezebben érthető, szövevényesebb művei. Händel írja az 1700-as évek Európájában az első monumentális hatású tömegzenét, az épp akkor világvárossá fejlődött London polgári tömegéi számára.

AZ ÁTMENET ÉS A KLASSZICIZMUS ZENÉJE BEETHOVENIG.

Az olasz opera a 18. században. Bach halála idején már egész Európában csirázik az új stílus, mely az övét a fiatal nemzedék számára feledésbe borította. Legnagyobbhatású elindítója és terjesztője ennek az új stílusnak az olasz operazene volt. Olaszországban az operazene a korban két műfajra oszlik: a komoly operával szembekezdve a vigopera /opera seria-opera buffa/. Ennek a műfajnak már a 17. században megvoltak az előzményei /Abbati, Marazzoli, Melani, Sacchetti/, 1700 táján Alessandro Scarlatti is

megpróbálkozik vele. Legfőbb megformálója azonban Giambattista Pergolesi /Dzsambatiszta Pergolezi/ 1710-1736/. Nagyjelentőségű vigoperája, a "La serva padrone" /Urhatnám szolgáló, 1733/ még betét-operának készült egy-egy nagyopera felvonásközeibe; igazi diadalutjára akkor indult el, mikor 1752-ben viharos disputák középpontjába került Párisban. Két énekes és egy néma szereplőre készült vonószcenkari kísérettel, tárgya egy kisigényű házi burleszk; mégis tőle számithatjuk az új műfaj, az olasz vigopera megszületését. Szemlélete alapjában realisztikus, az élet való alakjait, fonák helyzeteket, mélységes humorát ragadja meg; dallamvilága könnyed, édesen és derűsen melodikus, a nép és az utca hangjából táplálkozó; formavilága mintát ad a későbbi dal-, ária- és szonátaszerű színpadi képleteknek. Pergolesi további jelentős művei a Stabat Mater, a kor olasz vallásos zenéjének e legkiemelkedőbb remeke, továbbá a triószonáták /1. Antológia 129.sz./ és a /legújabbban felfedezett/ vonósnégyesek. Említésreméltóak nagyoperái is.

Az olasz vigopera későbbi művelői közül legkiemelkedőbbek: Nicola Piccini /Nikola Piecsinni/ /1728-1800/ Giovanni Paisiello /Dzsiovanni Paiziello/ /1740-1816/ és Domenico Cimarosa /Doméniko Cimarosa/ /1749-1801/. Piccinia vigoperát az érzelmes polgári vigjáték elemeivel telítette /La buona figliuola /:filjuola:/ A jó leányka, 1760/; említésreméltó nemes és finom melodikája, egészséges színpadi érzéke, mely azonban, mikor Gluck-kal kellett megmérkőznie /1774-78/, nem birt érvényesülni izmosabb riválisával szemben. Paisiello ugyancsak közeledett az érzelmes daljáték új műfajához, de ugyanakkor az izes buffo-humornak olyan példáit adta, melyek Mozarthra sem maradtak hatás nélkül. /A sevillai borbély, szép molnárléány, A vásáros cigányok stb./ Cimarosa Pergolesi után a műfaj vitális elemeinek legszellemesebb összefoglalója; Titkos házasság-a máig sem tűnt el teljesen a színpadról.

A vigoperának e nagyszabású kibontakozásával párhuzamosan a régi szabású komoly opera, mely a nápolyi mesterek kezében már-már hangversenyáriák sorozatává oldódott, 1760-70 táján ugyancsak megtette a kísérletet a megújulásra. Legjelentősebb reformátorai Jommelli és Traetta, akik részben már Gluckot megelőzve, új drámai tartalommal igyekeztek megtölteni az operát, a merev formákat fel lazították és színpadi felfogásukban, témáikban az antik tragédiákhoz közelíttek. Törekvésük hazájukban mélyebb visszhang nélkül maradt.

A 18. század olasz hangszeres zenéje. A 18. század hangszeres komponistái Olaszországban tulnyomórészt a már kialakult concerto-formát művelik tovább, több-kevesebb egyéni sajátossággal, néha a virtuóz kidolgozás, máskor a lírai elmélyítés irányában. Ennek az iránynak legfőbb képviselői a világhírű olasz hegedűsök: Locatelli, /Lokatelli/, Geminiani /Dzseminiani/, Veracini /Veracsiní/, Nardini.

Mások új utakat keresnek és új műfajoknak lesznek elindítóivá. Ilyen Albinoni, Vivaldi kortársa, aki már 1735 táján négytételes szimfóniákat ír; ilyen Tartini, a kor legnagyobb hatású hegedűpedagógusa /1692-1770/, az újtipusú hegedű- és gordonkaszonáta

valamint a vonósnégyes uttörője, emellett jelentős elméleti gondolkodó. Mellette Sammartini /1701-1775/ a szimfónia új típusának egyik legjelentősebb kialakítója, a fiatal Haydn és Mozart egyik fontos stilisztikai példaképe. Tartini Padovában, Sammartini Milanóban vált középpontjává az egész Európából köréje gyűlő tanítványi körnek.

A vonószene és a zenekar e megújítóival párhuzamosan a zongoramuzsikának is néhány értékes mestere akad a Domenico Scarlatti-t követő nemzedékben. A legkimagaslóbbak: Platti, aki már 1740 táján újhangú "romantikus" szonátákat írt és Rutini. Törekvéseiket a század végén és a 19. század elején Muzio Clementi /Mució Kelemen/ foglalja össze, akinek virtuozitása, orkesztrális zongorastilusa Beethovenre is erős hatással volt. Szonátái mellett egyes még használatban levő pedagógiai művei említendők.

Vigopera és hangszeres irodalom Franciaországban. A francia vigopera első kísérletei a röpolyiével párhuzamosan jelentkeztek. Nevezetesen e téren a párisi "vásártéri játékszin", melynek 1710-20 között Lesage /Lőszász/, a neves író volt a házszerzője s mely zenés betétekkel megtűzdelt, sokszor politikai élű, aktuális komédiákban és paródiákban állította színpadra a kor társadalmának típusait. A társulatnak szinte szakadatlanul küzdenie kellett a hatósági üldözéssel, rendőri tilalmakkal. Az új műfaj, az "opéra comique" azután 1750 után, egy olasz vigoperatársulat nagy viharokat felkavaró párisi vendégszereplése nyomán kapott életre. Rousseau /Russzó/ a filozófus, aki főleg az olasz zenéért lelkesedett, 1753-ban "Falusi jós" c. zenés életképével vált uttörőjévé. Legfőbb mesteréi később Philidor, Monsigny /Filidór, Monszinyi/ és főleg Grétry voltak. /utóbbi meghalt 1813-ban/. Az ő kezükben a műfaj némileg hasonlóképp fejlődött, mint Olaszországban, de nemcsak érzelmes polgári elemekkel telítődött, hanem a polgárság új, harcias és egyre támadóbb öntudatával is, valósággal kísérőzenéjévé vált a francia forradalomnak. Átalakult kalandos társadalmi vigjátékká, izgalmas rémhistóriává, "szabadítódarabbá", melynek középpontjában az elnyomók elleni, alig burkolt vád és tiltakozás áll. A műfaj legnevezetesebb emlékei Monsigny "Katonaszökevény"-e, Grétry "Oroszlánszívű Richárd"-ja és "Tell Vilmos"-a, Gaveaux /Gavó/"Leonórája" /a későbbi Fidelió szövegével/. Legnagyobb hatású francia példáját Luigi Cherubini /Luidzsi Kerubini/, a Párisban megtelepedett kiváló olasz zeneszerző alkotta meg "Két nap v. A vízhold" c. operájával, amelynek Európaszerte erős visszhangja támadt /1800/.

A korszak hangszeres zenéje nem érte el még döntő eredményeket, de a szonáta, szimfónia és versenymű-irodalom terén egyaránt előkészítette az 1800 körüli klasszikus stílus megértését. A hegedűszonáta és szimfónia területén Aubert, Mondonville, Gossec és Gavignes /Ober, Mondovill, Gosszek, Góvinyesz/, a hegedűverseny terén Viotti, Areutzer, Beillot és Roze /Baijjó, Ród/ említendők.

E művészek nagyrésze már épp úgy hatása alatt áll a mannheimi iskolának, mint az a német zenészcsoporth, mely e korban

ugyancsak Párisban lép a nyilvánosság elé. A legjelentősebb közöttük Schobert, akinek egyéni hangú zongora és kamaramuzsikája Mozart fejlődésén is nyomot hagyott és F. Beck, aki 1760 táján meglepően romantikus hangú szimfóniákkal mutatkozik be. Ezekben a művészekben annak a korai romantikának, a "Sturm und Drang"-nak képviselőit láthatjuk, mely a század közepén Németországban megérlelte Ph. A. Bach és Stamitz művészetét.

Német zenei mozgalmak a 18. század közepén. A politikailag és társadalmilag széttagolt Németország egész sor párhuzamosan jelentkező zenei stílust fejleszt ki e korban; ezek egymással alig állanak kapcsolatban és csak a század vége felé egyesülnek a bécsi klasszicizmus hatalmas áramában. Jellemző Bach legkiválóbb zenészfiaiak, Wilhelm Friedemann-nak, Philipp Emanuel-nak és Johann Christian-nak fejlődése. Az első jelentős ígéretekkel indul, egyéni stílust kezd kifomálni, de félbemarad és elkallódik; a második kora egyik nagyhatású példamutatója, jellemző megtestesülése az átmenet művészetének Bach és Mozart között; a harmadik teljesen a kor gáláns olasz zenéjének támaszá alá kerül, azt ötvözi gyengéd és előkelő melodikus nyelvvé s legközvetlenebb mesterevé válik az ifjú Mozartnak.

Bach Philipp Emanuel /1714-1788/ Berlinben és Hamburgban működött. Egyik legjelentősebb kialakítója a klasszikus szonátáformának, mely azonban az ő kezében még igen sokszor rögtönzés és vázaltszerű. Érzelmi ellentétekben gazdag, kifejező stílusa Haydnra, Mozarra és Beethovenre egyaránt hatással volt. Zongoraszonátái és egyéb zongoraművei mellett szimfóniái, versenyművei, vonósnégyesei és dalai számottevők, ugyanígy zongorapedagógiai műve, a "Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen" /1753-62/. Működése szinte lépésről lépésre példázza atyja polifón stílusának áthajlását az új, expresszív érzelmességbe.

Jellemző a stílustörekvések nagy eltérése körülötte. Az idősebb nemzedék tagjai közül Telemann, ez a példátlan termékenységu zeneszerző, jóformán minden irányt és műfajt végigpróbál s a legkülönbözőbb nyugati-keleti vívmányok egyesítésében keresi a német zene lehetőségét. Hasse, Johann Christian Bach-hoz hasonlóan, teljesen az olasz operazene heroldjává, sőt legnépszerűbb képviselőjévé fejlődik; Graun, Quantz és mások, inkább a franciákat követik.

Jelentősebb és eredetibb, ami délibb és délkeletibb német területen megéri e korban. Itt Mannheim, majd egyre inkább Bécs emelkednek vezető központokká. Mannheimban Johann Stamitz a cseh eredetű zeneszerző /1717-1757/ szervezi meg az udvari zenekart, Európa egyik legkitünőbb zenekarát s alakít ki egy újszerű zenekari technikából egybekötött modern szimfónikus stílust, a "mannheimi modort". Szimfóniái, melyek részben itt, részben Párisban kerülnek bemutatásra, azt az új modort tükrözik vissza, és teszik széles körben mintaszerűvé. Jellemzői a nagy dinamikus szinhatások, a szinte szertelen fokozások és elapadások /crescendo és diminuendo/, a részletesebben elemző tenatikus munka, a dallamosságban német népies elemek. Ezzel párhuzamosan, amit a zenekar kezelésébe kezdeményez /kürtök, fafuvok újszerű használata, "áttört szólamvezetés"/. A kürtök, klarinétok használata

itt és ekkor kezd modern értelemben meghonosodni. A szonátaforma itt forr ki teljesen; a szimfónia itt ölti fel végleg a négytétel alakot /menüettel/. A melodikában jellemzők az u.n. mannheimi figurák: "sóhajok", "rakéták", "forgódiszkek" stb., megannyi eszköze az új ányaltabb és kifejezőbb, egyben ellentétekben gazdagabb szimfónikus művészetnek. Jellemző, hogy Stamitz művészete Párisban keltette a legnagyobb visszhangot s onnan is indult hódító útjára az 1750-es évek közepén, amikor a zeneszerző maga vezényelte ott műveit.

A mannheimi zenészcsoportnak Stamitz mellett Richter, Filtz, Toeschi /Toeszki/ és Cannabich az említendő mesterei; szimfóniák és zenekari triók mellett valamennyien művelték a kamara-zene különböző ágait is. A már előbb említett zeneszerzők közül Schobert, Beck és Gossec, de Joh. Christian Bach művei sem képzelhetők el a mannheimi stílus kisebb-nagyobb hatása nélkül.

Bécs művészei, részben még Mannheimet megelőzve, részben azzal egyidejűleg, különleges "helyi stílust" alakítanak ki. Ezek a művészek is /Wagenseil, Monn, Reutter/ ismerik már a négytétel szimfóniát /Allegro, Andante, Menuetto, Presto/, s lehetséges, hogy olasz minták nyomán ők még előbb iktatták be a divertimento és szerenád-zene legnépszerűbb stilizált ténctípusát, a menüettet a szimfónia keretei közé; lehetséges az is, hogy a szonátaforma végleges kialakításában ugyancsak megelőzték a mannheimi mestereket. Legfőbb jelentőségük azonban abban áll, hogy midezeket a formákat a teljes szimfóniát népi és népies helyi elemekkel, hol osztrakos, hol olaszos, hol szlávós, de mindig jellemzően bécsi tónussal telítették. S épp ez a hangvétel öröklődik át tőlük a bécsi klasszikusok elkövetkező nemzedékére.

GLÜCK ÉS AZ OPERA REFORMJA.

Christoph Willibald Gluck /1714, Erasbach, 1787. Bécs/, Prágában, majd Milanóban /Sammartininál/ tanult; operáit Olaszországban 1741 óta játszották. Londonban és Párisban megismerkedett Händel és Rameau művészetével, majd egy vándor operatársulat karmestere volt s az 1750-es évek óta Bécsben élt, mint operai karnagy. A régi olasz operatípus legjelentősebb szövegköltője, Metastasio, akkor Bécsben élt s Gluck jóideig az ő szövegeit zenésítette meg. A hanyatló olasz nagyopera visszasságai azonban egyre jobban megérlelték benne a műfaj reformjának gondolatát s 1761 óta Calzabigi /Kalcabidzsi/ költővel társult, hogy e reformot a gyakorlatban is megvalósítsa. A reform alapeszmája a drámai gondolat szolgálata és középpontba állítása; az alakokat nagy emberi szenvedélyek mozgatják, felesleges cikornyák, henye zenei diszek, a belcanto túltengése nélkül. Maga a zenei nyelv is egyszerű, szinte lapidáris, de megragadó és erőteljes, a nagy érzelmeket hangsúlyozó. Körébe vonja az énekhangon és zenekaron kívül a kórust, a táncot és a pantonimot is s természetesen mindenekelőtt jó költői szövegre és művészi összjátékra van szüksége. Gluck gondolata így szinte elsősorban irodalmi program; drámai koncepciója történetileg középuton áll Monteverdi és Wagner között s mint amazok, ő is elsősorban az antik tragédiában, a mithosz szimbolikus és tipi-

kus alakjaiban, humánus drámaiságában keres fogódzót. Első nagyjelentőségű reformoperája az "Orfeusz" /1762/, ezt követi az "Alkestis" /1767/ meg a "Páris és Helena" /1770/. 1774-79-ig Gluck Párisban élt; itt kerültek bemutatásra utolsó nagyjelentőségű művei, az "Iphigenia Aulisban" /1774/, az "Armide" /1777/ és az "Iphigenia Taurisban" /1779/. E művek körül heves viták dultak; kiujult a francia és olasz zene évszázados perpatvara s az olasz zene, egyben az udvari konzervativizmus pártja, jónak látta Piccinin, az olasz operaszerőt kijátszani Gluck ellen. A küzdelem csak fokozatosan dőlt el Gluck javára, de az ő teljes győzelmével ért véget. Utolsó éveit Bécsben töltötte; működése Párisban oly mély nyomokat hagyott, hogy a francia zene Berliozig és Meyerbeerig elképzelhetetlen az ő kezdeményezése nélkül. De ugyanúgy az ő folytatóinak vallják magukat a német romantika mesterei Webertől Wagnerig.

HAYDN.

Az az új stiluseszmény, melyet Gluck reformja hirdetett, az európai zene összefoglaló klasszicizmusa volt. Ennek a műnek leghatalmasabb nyelvi megformálását Haydn József, a bécsi klasszicizmus második nagy mestere végezte el. 1732-ben született Rohrauban, osztrák parasztszülők gyermekeként /ősei Mosonmegyéből kivándorolt várjobbágyok voltak./ Hainburgban nevelkedett, innen vitte magával Reutter udvari karnagy a kis énekes parasztfiút a bécsi István székesegyház kórusába. Hangja elvesztésével állását is elvesztette s éveken át keserves küzdelemmel, leckeadással tartotta fenn magát, míg 1759-ben Morzin gróf lukaveci, majd 1761-ben az Esterházy-hercegek kismartoni rezidenciájához szegődhetett karmesternek. Itt azután, kitűnő zenekarral a keze alatt, az új szimfonikus nyelv páratlan mesterévé fejlődött; a 30 év, melyet az Esterházyak szolgálatában töltött, egyben világhíre kibontakozásának ideje volt. Szimfóniái már a nyolcvanas évek derekán fel-tűnést keltettek Párisban s 1791-95 között maga Haydn két ízben is ellátogatott Londonba, hogy műveit vezényelje. Ezek az évek sikereinek tetőpontját jelentették, a "londoni szimfóniák" már korukban világraszóló remekműveknek számítottak. Utolsó bécsi éveit két nagy oratóriumának, a "Teremtés"-nek és az "Évszakok"-nak bemutatója /1798, ill. 1801/ tette emlékezetessé. 1809-ben halt meg Bécsben, épp akkor, mikor Napóleon csapatai a várost ostromolták.

Haydn művészetének jelentősége a hangszeres zene, elsősorban a szimfónia és vonósnégyes klasszikus nyelvének megerősítésében áll. Ezen a két területen, fejlődésének egyes állomásai egyúttal a műfajok fejlődésének döntő pillanatait jelzik. A vonósnégyes és a szimfónia kifejlődése szinte egyidőben indul meg a keze alatt: 1755-ben írja az első vonósnégyest, 1759-ben az első szimfóniát. Első korszakában még egyik műfaj sem távolodott el a népies, bécsi szerenád- és divertimento-muzsikától. Az 1760-as évek folyamán szimfóniái is, kamarazenéje is a Sammartini-féle "koncertáló szimfónia" /s részben az olaszos programzene/ hatását mutatják. Döntő változást hoznak az 1770 körüli évek. A szimfónia megtelik a "Sturm und Drang"-korszak erjedő, nyugtalan, kísérletező szellemével.

/"Bucsuszinfónia" 1772, stb./; s mintha Haydn épp ebből keresne kiutat, vonósnégyesei a legszigorubb ellenponttal kísérléteznék /"Nap-kvartettek, 1774./.

A további fejlődés az eddigi elemek nagyszabású összefoglalásában áll; népies tánc-rígmus, ellenpont, olaszos-délnémet dallamosság és szigorú szinfónikus szerkezet találkoznak, megéri Haydn nagy vívmánya, a motivikus munka, a zenei szerkezet újszerű, gazdag logikája. A nyolcvanas évek vonósnégyeseit/"orosz kvartettek" 1781/ és szinfóniáit/"Oxford" szinfónia, stb./ már egyaránt ez a nagyszabású logika, a gondolatot szervesen fejlesztő, a dialektikus változást lényegében bemutató, amellet a népi valóság-érzéktől soha el nem szakadó szellem és technika jellemzik.

A zenei gondolat szerves kifejtésében Haydn még közelebbi rokona és előfutára Beethovennek, mint Mozartnak. Mozart viszont tőle tanulja a vonósnégyes technikáját és itt csak legértékesebb műveiben emelkedik Haydn mellé. A 12 "londoni szinfónia" és az utolsó vonósnégyesek /1797-1803/ tetőpontján mutatják be Haydn formáló művészetét. Ugyanezt mondhatjuk 2 oratóriumáról, amelyek, ha nem is olyan uttörők a maguk területén, mint szinfónikus művei, épp a maguk népies, meghitt, s ugyanakkor az élet mély valóságához kapcsolódó költői teljességükben jelentenek emlékeztető állomást az oratórium történetében.

Szinfóniáinak száma meghaladja a százot, vonósnégyesei a nyolcvanot; mellettük szonátái, versenyművei, triói nevezeteseek. Emeltek még a gymisiek, a "Krisztus hét szava a keresztfán" /eredetileg szinfónia, később oratóriumá alakította-/ , a kantáták, dalok és operák, melyek közül a "Patikus" c. egyfelvonásos vígopera időnként ma is színpadra kerül.

MOZART

A polgári osztály előrenyomulásával, majd forradalmával, /1789/ mind szükségsszerűbbé vált, hogy a művész is polgári keretek között helyezkedjék el, a városi élet szabad-versenyében mint "szabad ember" igyekezzék helytállni; tehát ne nagyurak udvari alkalmazottja legyen, hanem tanításból, hangversenyekből, vagy művei jövedelméből éljen. A 18. század művészei ezt a követelményt még csak csekély részben teljesítették: Händel már egyoperavállalkozás vezetője volt ugyan, Tartini és mások Tanításuk vagy hangversenyek jövedelméből kezdték élni; de Bach még éppúgy idvart, majd városi és egyházi alkalmazott volt, mint akár Monteverdi, s nagyjából ugyanezt mondhatjuk Stanitz, Glück, Haydn kortársairól is. Wolfgang Amadeus Mozart pályájának döntő társadalmi jelentősége, hogy ő a legelső nagy művész, aki látható, éles, forradalmi tett számba menő szakítással lép ki az udvari alkalmazott helyzetéből a szabad polgári művész osztályába; ezzel művészete számára is felőgette a hidat a régi udvari keretek közt való örvényesülés felé.

1756-ban Salzburgban született; apja, Leopold, bajorországi születésű jónevű hegedűművész és pedagógus, egy kitűnő he-

gedűiskola szerzője, a salzburgi hercegek zenekarának tagja volt. Ő lett fia első mestere és bevezetője a zenei műveltségbe. Wolfgang tehetsége már kora gyermekkorában megnyilatkozott, négyéves korától kezdve az alkotás területén is. Ötéves korában már a nyilvánosság előtt is bemutatkozott, első hangversenykörútjai a csodagyermek világhírnevét szerezték meg számára. /Apjával és nővérével előbb Bécsben, majd Németországban, Franciaországban, Angliában és Hollandiában hangversenyezett 1763-66-ban; 1769-73 között három ízben járt Olaszországban s itt is rendkívüli sikerben volt része, operáit is bemutatták./

Az ifju Mozart mind a hyéeken teleszívta magát az akkori európai zenekultúra javával s azt bámulatos fogékonysággal, máris fokozottan tudta visszasugározni. Elsajátította Párisban Schobert, Londonban Christian Bach, Milanoban Sammartini, Bolognában Martini, Nápolyban Jommelli és Paisiello tudását és művészetét, s ugyanígy tette magáévá, amit a mannheimi mesterektől, majd Philipp Emanuel Bachtól, Haydntól, s utóljára Bach és Händel műveiből tanulhatott.

Allandó elhelyezkedést azonban sehol sem sikerült találnia; az érseki udvarbeli szolgálat egyre terhesebbé vált számára s mikor 1777-78-ban Mannheimban is, Párisban is hiába próbálkozott álláskereséssel, salzburgi helyzete valósággal elviselhetetlenné vált. 1781-ben bemutatásra került Münchenben "Idomeneo" c. olaszszövegű nagyoperája, melyben Gluck példaadását követte. Ugyanez évben, egy kiélezedett összetűzés nyomán kilépett a salzburgi érsek szolgálatából és Bécsben telepedett meg. Itt egyideig József császárnál talált pártfogóra, ISZ-MIOZM ő révén készülhettek el és kerültek színre 1782-ben a "Szóktetés a szerályból" c. német daljáték, 1786-ban a "Figaró lakodalma" c. olasz vigopera, 1790-ben a "Cosi fan tutte" c. burleszk szerelmi vigjáték /utóbbi kettő Lorenzo da Ponte olasz szövegeire/, de megélhetést, biztos jövedelmet és tartós sikert a különben megbízhatatlan császári pártfogás sem jelentett Mozart számára. Jellemző, hogy egyik legnagyobb műve, a "Don Juan" /ugyanisak Da Ponte szövegére/ nem Bécs, hanem Prága számára készült 1787-ben, s hogy a következő esztendőben komponált három utolsó nagy szimfóniája /Esz-dúr, g-moll és C-dúr/ már nem kerülhetett a közönség elé Mozart életében. Utolsó éveit egyre súlyosbodó anyagi gondok, családi bajok és betegség árnyékolta be; 1789. és 1790. évi németországi hangversenykörútjai lényeges eredmény nélkül maradtak. Élete utolsó évében, 1791-ben, három nagyszabású művön kellett jóformán egyidejűleg dolgoznia: a "Titus" c. olasz alkalmi operán, mely prágai bemutatóján sikertelen maradt, a "Varázsfuvola" c. német népies daljátékon, melynek fokozódó sikere egyben az utolsó siker volt számára, s a "Requiemet", legnagyobb szabásu egyházi karművét, melyet egy nagyuri műkedvelő névtelenül rendelt meg nála, hogy saját neve alatt mutathassa be, s melyet Mozart már nem bírt befejezni. 1791 decemberében halt meg, 35 éves korában, mellőzötten és szinte elfeledetten; tömegsírba került és hamvait máig sem sikerült megtalálni.

Mozart művészetének történeti jelentősége páratlan össze-

foglaló erejében áll. Ez a művészet jóformán az akkori európai zene minden vívmányát egyesítette magában és azokat oly példátlan művészi erővel formálta meg, hogy máig felülmulhatatlan relikviévé lettek mifajuknak. Legjellemzőbb oldala talán drámaírói tehetsége, mert ebben nyilatkozik meg az a mindennél erősebb hajlama, hogy az ellentéteket egységbe foglalja és így világítsa meg az élet mélyebb, összetett valóságát. Nem véletlen tehát, hogy színpadi téren igazi kiindulása a realista olasz vigopera volt, de ezt azután annyira kibővítette, gazdagította és átalakította, hogy jóformán minden színpadi műve más-más műfajt képvisel. Így nő ki pl. a "Don Juan" a régi opera-buffából valósággal önmaga tragikus, forradalmi ellentétévé; így foglalja magába a "Varázsfuvola" a bécsi népszínmű elemein kívül a felvilágsodás humanista oratóriumának, a régi daltjátéknak és az olasz operának szinte valamennyi elemét, így válik belőle a német nemzeti dalmű alapvetője.

Ugyanezt a nagyszabású összefoglalást figyelhetjük meg Mozart művészetének minden területén. Szinte törvényszerű, hogy a művészet legteljesebb kivirágzását a francia forradalom idején éri el; benne végbemegy a múlt értékeinek forradalmi átértékelése és megújrodása. Így születik keze alatt ujjá a szimfónia, amikor, főleg utolsó idevágó műveiben, beleolvasztja a Bachtól tanult kontrapunktos hagyományt /Jupiter-szimfónia, finálé/; így a kamarazene, amikor ifjúkori divertimentói után rátér a Haydn vonósnégyes gazdagabb és érzékenyebb kifejtésére /6 Haydn-nak ajánlott vonósnégyes 1782-85, "berlini kvartettek"/; így a versenymű, főleg a zongoraverseny, melynek új szimfonikus formáját teremtette meg /c-moll, d-moll, Esz-dur, G-dur, A-dur koncert/; így a zongora és hegedűszonáta, a fuvósok zenéje, stb. Gondolkodásának legjellemzőbb sajátossága, magábanálló formaművészete mellett, a gazdagon áradó, átszellemül dallamosság, továbbá a rendkívüli anyagszerűség, vagyis a zenei gondolat énekre-, illetve hangszerre-szabottsága. Mindez hozzájárult, hogy Mozart művészetében az európai zene fejlődésének egy új, fontos fázisa, a század emberének ujszerű, sokrétű érzelmi élete váljék művészi valósággá. Szonáta-, szimfónia- és versenyműformája éppúgy átvezet Beethoven világába, ahogyan a "Don Juan" és a "Varázsfuvola" a teljes romantikus operairodalom kiindulópontjává lett.