

MS 164/1

A LISZT FERENC ZENEMŰVÉSZETI FŐISKOLA JEGYZETEI

Bartha Dénes - Szabolcsi Benő

E G Y E T E M E S Z E N E T Ő R T É N E T

II évfolyam II rész.
1950/51. tanév II féléve
/Ideiglenes jegyzet/



ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

Kézirat gyenánt kiadja a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola
Zenetudományi Osztálya Budapest.
Z.F.9. Fk.: Bartha Dénes.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

EGYETTES ZENETÖRTÉNET

1950-51 tanév

II évfolyam II félév

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 koncentrálnálódik 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 Werkmeister 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, úgynevezett "tiszt" hangolás matematikailag tisztá hangközök /elsősorban kvintek/ egybefűzéséből állt és különböző nagyságú egész és félhang-lépéseket eredményezett, ZENEAKADEMIA hangoláskor a hangközök közötti különbségek miatt a hangnemekbe való modulálás lehetetlenné tette a sok kissé távolabbi hangnemekbe való modulálást. Werkmeister egyenlőfokú temperálása /amely azóta általánossá lett/ 12 egyenlő félhangra osztja az oktávot és ezzel korlátlanul felszabadítja a moduláció lehetőségeit. Mindenekelőtt az egytémájú fuga volt az, amely ebből óriási gazdagságot merített.

Bach volt az első komponista, aki Werkmeister 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 Preludien und Fugen durch alle Tone und Semitonia" /első részét 1722-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 elapogdolatos tehát /mint már a gyűjtemény címe is mutatja/ Werkmeister-től vette át, az egyes darabok /összesen 48 prelúdium és 48 fuga von a gyűjtemény két kötetében/ tematikája és kidolgozása természetesen Bach eredeti leleménye.

Johann Sebastian Bach.

Johann Sebastian Bach /1685-1750/ ősrégi középnémet, szász-thüringiai zenészeslád sarja, amely emberöltők óta orgonisták és városi zenészek sorozatát adta a régi német zeneéletnek. A thüringiai Eisenachban született, etyját korán elvesztette és or-

gonista bátyjánál /Pachelbel tanítványánál/ nevelkedett Ordruffban. 1700-ban a lüneburgi gimnázium növendéke és Georg Böhm ottani neves komponista mun. s. ből tanul. 1703-ban aránylag jól fizetett orgonista állást vállal Arnstadt kisvárosban, itt kezdi írni orgonaművei sorozatát. 1705-ben négy heti szabadságot kér, hogy Lübeckben a nagyhirű Buxtehude zenéjét /kantátáit/ és orgonajátékát meghallgassa. Olyan mély benyomást kap Buxtehudetől, hogy a négy hétből negyedévi távollét lesz. Emiatt megromlik 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 ránc maradt kantátáját /a Tanácsválasztási kantátát/. Itt since sokáig maradásra, a művészetiileg puritán nézetű pietista mozgalom megerősödése nem kedvez a templomi zenének. 1708-ban Weimarba költözik, ahol az uralkodó herceg udvari orgonistája és kamorazenesze, 1714-től kezdve hangversenymestere. Ez a weimari időszak /1708-1717/ Bach életének nagy produktív időszaka: tömérdek orgonamű, sok kantáta, kamorazene és concerto mutatja tehetségének izmosodását és akkori érdeklődésének irányát. Ugylátszik, itt nyílik először alkalma nagyobb számban kortárs-olasz műveket megismerni /Vivaldi, Corelli, Albini/. Valószínűleg ebből az időszakból valók első Vivaldi-tanulmányai és átíratái.- 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. Anál gazdagabb ennek a fiatal ZENEAKADEMIA korszaknak a hangszeres termése: koncertek/pl. a 6 Brandenburger versenymű 1721-ből/, zenekari partiták, hegedűművek szólóra és cembalóval, zongoraművek /szviták, ugyanitt keletkezett a Wohltemperiertes Klavier sorozatának első kötete is 1722-ben/. /Első felesége 1720-ban meghal, 1721-ben köti második házasságát hűségeselettársával, Anna Magdalénával./ A zeneértő herceget utazásaira is elkíséri: Karlsbadba, Liposébe, Halléba, Hamburgba is eljut. Közben 1722-ben a szomszédos Liposében meghal Johann Fuhnau, a Tamás-templom kántora s Bach megpályázza az állást. Köthenben az új hercegné teljesen amuzikális és nem jó szemmel nézte őt. Bach fiai már nagyra nőttek s egyetemi városban szeretné őket tovább taníttatni. A liposéi tanács először a divatosabb stílusban komponáló Telemant vagy Graupnert szeretné kántornak megnyerni s csak amikor ezek nem vállalják a tekintélyes, de még lehetőségen szerény jövedelmű állást, akkor esik Bachra a választás. 1723 májusában elfoglalja állását s ettől kezdve haláláig becsülettel betölti. Állásában később nem sok öröme telt; a tömérdek civalodás, bosszúság a városi tanácssal, kortársával sokszor megkeserítették életét. Liposéi állása elsősorban tömérdek vokális egyházi zene /kantáták, motetták, passiók/ komponálását kívánta meg tőle, s ő ennek a vártkozásnak becsülettel meg is felelt, bár a hallgatóság s a felettes egyházi hatóság nem egyszer panaszkodik templomi muzsikájának túlsufolt szerkesztése, komplikáltsága miatt.

A templomi kantáta műfaja jóformán végigkíséri Bachot egész komponista pályáján /az egy Köthen kivételével, ahol ilyenek előadására nem volt semmi alkalom/. A tanítványairól rákmeredt adatok szerint 5 teljes évfolyam kantátát komponált volna az egyházi éven minden vasár- és ünnepnapjára /ez évfolyamonként kb. 55 darabot jelent/. Sok bizonyosan elveszett; ránk kb. 190 teljes templomi kantáta /és mellette kb. 20 világi alkalmi kantáta/ maradt; /néhány darab hitelességéhez szó fér./ A maga idejében nyomtatásban szinte semmi sem jelent meg belőlük; rendszeren Bachnak vagy tanítványainak a kézírata tartotta fenn emléküket. Bach kantáta-típusa a régi német Geistliches Konzert /Schoen, 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 vezetéselekkel való keverését. Bachnak alig van olyan templomi kantátája, amelyben a kórus /legalább egy-egy négyeszlámú korál fémájában/ ne szerepelne. Ezzel tudatosan elhatárolja templomi művészetét a 17. századvégi olasz kantáta típusától, amely elenyészően kevés kivétellel a kórus teljes kikopcsolásával készült szólókantáta. Magukat a szólóének formáit természetesen az olaszoktól veszi át Bach is; így pl. a néma is uralkodó háromrészes de capo ária típusát, vagy a recitativo accompagnato /zenekari-kíséretes recitativo/ igen magasán fejlett formáit.

Az a vonás, amely Bach egyházi művészetét a megelőző német generáció hasonló célú szorgalmas kántor-kompozíciói közül /Bach munkájának emberi és művészi magasabbrendűségétől eltekintve/ egy világosan kiemeli, elsősorban a protestáns korál dallamainak következetes előtérbe állítás. Az 1700 körüli évtizedek a német protestánsizmus történetében a pietizmusnak nevezett vallási mozgalom korszakát jelzik; a mozgalom felfogására jellemző a biblicai szövegeknek és a régi, 16. 17. századi korál dallamoknak /tehát a tulajdonképeni liturgikus elemeknek/ erős háttérbe szorítása, akkoriban újstílusú, érzelmes vallásos költemények és dallamok mögött. Bachnál magánál is találunk ilyeneket; nézzük meg csak pl. a János passió izlóstelen áriaszövegeit. Bach, aki a költött kantátaszövegekben /legnagyobb részük Picander Henrici nevű alkalmi költő munkája/ maga is kénytelen elfogadni a pietizmus érzelmes versozetét, ezzel a vizonyos, szentimentális irányzattal szemben, legalább zenéjével, nyomatékosan visszatér a régi, 16. századi luteránus korál erőteljes világához. Bach legtöbb vokális munkája /kantáták, passiók/ el sem képzelhető a minduntalan beleszórt régi korál dallamok nélkül.

Bach vokális stílusának /különösen a szólóénekekben, áriákban/ jellemző vonása a dallamvonal szembetűnő töredezettsége, nyugtalansága, zegzugas, "barokk", cikornyos dallamvezetése. Különösen szembetűnő lesz ez a sajátosság, ha összehasonlítjuk Händel egykorú dallamainak nagyvonalú, szöves becsento típusával. Az ellentét magyarázata az előadó apparátus különbségében van. Bachnak vokális művei, kantátái, passiói előadásához legtöbb esetben csak

gimnazisták, énekesfiúk /a Tamás-iskola alumnusai, ösztöndíjas növendékei/ álltak rendelkezésére. Ezekből a komponista nyilván nem várhatott érte, az énekelt szöveg gondolati, érzelmi tartalmának megfelelően árnyalt, kifejező énekművészetet; legtöbbször csak éppen leénekeltek a megfelelő áriát vagy recitativot, jól-rosszul, ahogy éppen tudták. Bach ezért indíttatva érezte magát arra, hogy mindez, amit dallamaiban ki akart fejezni -még azt is, amit más esetben a komponista rábizott az előadó énekes zenei érzésére, előadóművészetére- mindezt kótféjekben rögzítse. Ezért lett Bach vokálstílus /különösen a szólóénekekben/ annyira körülményes, nyugtalan, szélsőséges és ezért is nem lehet és nem szabad Bach műveit tulságosan árnyalva, érzelmesen előadni.

Handelnél egészen más a helyzet. Handelnak Itáliában és Londonban elsőrangú előadók vagy legalábbis első iskolájú énekművészek álltak rendelkezésére. Ő nyugodtan írhatja a legtisztább, legegyszerűbb belcanto dallamstílust, mert ugyanis tudja, hogy az előadó az érte művész szabadságával, kifejező készségével fogja dallamait reprodukálni, előadni. Innen ered a két kortárs vokálstílusnak szembeszökő különbsége. /Valamennyire hasonló vonást fedezhetünk fel különben hangszeres zene kifejező ékesítéseinek, ornamentációinak a kérdésében is: az olaszok -s velük Handel- általában az előadóra bizzák a cifrázások alkalmazását, míg Bach, mint általában a németek, sok helyütt hangról-hangra pontosan kirja a cifrázatok hangjait. Ezért lett Bach munkáinak kótféje sokszor olyan komplikált, nehezen áttekinthető./

Általában azt mondhatjuk, hogy Bach jobban, konokabban elmélyed a megkomponált szöveg legpróbb részleteibe is, mint pl. Handel, vagy a kortárs olaszok. Törekvése erre 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/ egyszerűen nincsen egyetlen téma, egyetlen fordulat, egyetlen moduláció, ami nem valami tartalmi mozzanat vagy kép zenei szimbolizálását szolgálná.

Kórustételciben abszolút csúsponttra vezeti a kórusos polifóniát, de a kontrapunktot is már mindig akkordikus, tonális alapra helyezi. A művészi, figurális vokálstílust erősen az orgonaszerű polifónia mintájára formálja /hiszen az orgona volt kedves 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, amelyek a vokális vagy a hangszeres zene dramatikus, tartalmi elménylítésére alkalmasak voltak, Bachnál is feltűnnek: így mindenekelőtt a zenei koncentráció /a szólások 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 való, talán a 18. század elejére mértéktelenül kiélezett társadalmi és kulturális ellentéteknek, a kor általános feszültségének a kifejezője.

A kantáta formájából nőttek ki Bach nagy vokális művei, a passiók, a h-moll mise, és a karácsonyi oratórium; ez utóbbi például edetszerűen bizonyíthatóan is 6 kantátának az összeállításából /kantátarészletek kerültek be a h-moll mise tételébe is/. A nekrológus szerint Bach 5 passiót komponált volna; ezekből azonban csak 2 hiteles, teljes mű maradt ránk; a János passió /1723/ és a Máté passió /1729. újabban két évvel későbbi keletkezését vitatják/; a saját kézírásos másolatában fennmaradt és 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 zene történetnek. A kettő közül a János passió a drámább, koncentráltabb, a Máté passió a lírabb, kiegyensúlyozottabb, 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 passiókompozícióknak ez a bachi típus nem teljesen új a protestáns templomi zenében. Bach mindenekelőtt abban tér el igen jellemzően az őt közvetlenül megelőző generációtól /a hamburgi komponisták: Keisler, Telemann, Händel/ típusától, hogy a beillesztett költött szöveg részletek dacára esorbitatlanul, átköltés nélkül hozza az eredeti biblikus szöveget és hogy újra nyomatékosan szóhoz juttatja a hívők közös éjét, a nép hangját szimbolizáló korált. A régi evangélikus koráldallamok a maguk keletkezési idejében, a 16. században éppen hitteljesztő, propagandisztikus célzatuk miatt valóban népi jellegű, forradalmi hangulatu tömegéneknek számítottak és ebből a forradalmi hangból, tulajdonságból még Bach idejére is sokat megőriztek. Bach tehát, amikor a korált vokális munkái középpontjába állítja, voltaképpen a reformáció korának harcos, forradalmi népmozgalmi szellemét idézi fel /gondoljunk csak Münzer Tamas peresztforradalmára, amely részben vallásos mezben, valóban forradalmi, népi mozgalommá lett./

A passióban szereplő alakok szigorúan ragaszkodnak az eredeti biblikus szöveghez; a megzenésítés módja az ariózus recitativo, amely nagyszerűen használja ki a recitativó accompnato kötetlenségéből, formai szabadságából adódó lehetőségeket. Hogy Bach mennyire dramatikus szellemben fogta fel a passió eseményét, mutatja turbák /tömegjelenetek/ kezelése, ahol mindig a legszigorubb drámai realizmust és tömörséget tartja szem előtt.

Ugyanazok a kantáta formájából nőtt ki a monumentális méretű h-moll mise, /típus szerint is kantátamisének mondják/ amelynek számára a Bach-korabeli protestáns liturgiában ahol sem akadhatott hely. Máig sem tudjuk pontosan, milyen céllal és milyen alkalmra készítette Bach. Gigantikus méreteivel ez a hatalmas mű határozottan kilép az egyházi zene /mindenfajta egyházi zene/ kereteiből; előadás ma már ugyyszólván csak a hangversenyteremben lehetséges.

Bach zenekari művei nagyrészt köthetnek karmesterségének idejében /1717-23/ készültek, bár még később, Lipcsében is volt alkalmunk zenekari műveket előadni, a Telemann alapította egyetemi Collegium Musicum zenekarával. Terjedelem, apparátus és fontosság tekintetében első helyen áll az 1721-ben készült 6 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 nagyvonalú szimfónikus zenekari munka mögött. Kétségtelen, hogy Bach korának ezek a legjelentősebb szimfónikus művei; előadásuk ma is még minden ambiciózus zenekar teljesítőkéességének próbaköve. A koncertálás elve Bachnál már nem önmű, /mint a típust meghatározó régi olaszoknál/ hanem inkább csak a zenekari motívusok kiindulópontja. Formai tekintetben Vivaldi háromtételos koncert-típusát veszi át, csak egy esetben /az első számú versenyben/ egészíti ki a zenekari szvit elemeivel, pompás ritmusú tánctételekkel /Menuetto, Polacca/. Úttörő jelentőségű volt a későbbi fejlődés tekintetében az 5.sz. versenyben a zongora /cembalo/ koncertáló felhasználása.

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

A Bach neve előtt fennmaradt zenekari kísérteles zongoraversenyek 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 hegedűversenyek közül 3 kompozíció maradt ránk eredeti alakjában: két szólóverseny /a-moll, E-dúr/ és a két hegedűre és zenekarra írt d-moll kettősverseny /a kor elnevezése szerint ez tulajdonképpen már concerto grossonak számít/. A koncertforma kaposán /1. előző jegyzet/ már említettük az u.n. olasz koncertet, amelyben Bach úgy viszi át az olasz hegedű-szólókoncert formáját cembalora, hogy egyetlen zongoraszólóban egyesíti a zenekar és a szólóhangszer szólalmát.

Bach kamaraművei között a szólóhegedűre, szólógordonkára, hegedűre és cembalora, gordonkára és cembalora, fuvolára és cembalora stb. /általában hármas vagy négyes sorozatokban/ írt szonáták és partiták a legjelentősebbek. A szonáták rendszeren négytételűek /lassu-gyors-lassu-gyors tételrenddel/ gyors tételek fugato szerkezetűek/, a partiták pedig a korabeli szvit stilizált tánctételeit alkalmazzák. A hegedű-cembalo szonátákban a cembaloszólamot nem bízta teljesen a játékos rögtönzésére /mint a régi olasz szonátakomponisták szokták/, hanem pontosan kiírja bennük a cembalojátékos jobbkezeének szánt obligát szólamot is, úgyhogy voltaképpen leplezett trioszonátával állunk szemben, amelynek második obligát szólamát /második hegedű helyett/ a cembalista jobbkezeével adja elő.

A szólóhegedűre írt szonáták és partiták esetében emlitenünk kell, hogy Németországban a hegedűtechnika fejlődése a 17. században kis és más irányt vett, mint az olaszoknál. Míg az olaszok inkább a kontábilis /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, többvezélemu, kettős- hármasfogásos játékokra törekedett. Ennek az iránynak betetőzése és csúcspontja Seb. Bach híres 6 szólóhegedű-műve /közülük 3 igazi szonáta, 3 pedig partita, vagyis szvit/; a darabok szövevényes polifóniája szinte emberfeletti feladatok elé állítja az előadót. Magyarán megjegyzendő, hogy egy kutatójuk szerint Bach idejében a német hegedűsök lezáró fosztású, ivformán hajlított vonóval játszottak volna, úgyhogy az akkordokat a ma szükséges örökös arpeggiók nélkül tudták volna megszólaltatni. Ez a technika különösen a régi viola da gamba-játék tradíciójában volt szokásban.

Zongoraművei között a prelúdium és fuga összeállításából létrejött kettős művek vannak többségben. Ezeknek legnagyobb, valószínűleg monumentális gyűjteménye a Wohltemperiertes Klavier két kötete /I.rész 1722, II.rész 1744/, összesen 48 prelúdiummal és fugával. Kiemelkedő formatörténeti jelentőségéről már fentebb, a fugaformával kapcsolatban megemlékeztünk. Ugyancsak felettébb jelentősek szvit-típusú zongoraművei. Ezeknek három, 6-6 darabból álló sorozatát ismerjük: francia szvitok, angol szvitok és partiták /vagy német szvitok/. Műfaj tekintetében mindhárom sorozat franciás szellemű stilizált táncjátékok füzére; de a később keletkezett nagyobb méretű és nagyobb technikai igényű sorozatokban /ilyenek az angol szvitok és partiták/ mindig egy-egy nem-táncszerű bevezető darabot illeszt a táncfűzer elébe /concerto, szimfonia vagy prelúdium formában/. A lipőcei korszak zongoraműterméséből különösen kiemelkedő még az ugynevezett Goldberg variációk hatalmas sorozata, melyben hallatlan kontropunktikus művészettel variálja az alapul vett egyszerű áriátémát, ill. annak basszus-motívumát. Ugyancsak a kontropunktikus variáció elve kapcsolja nagy egységbe Bach utolsó éveinek két nagy polifon erőpróbáját: a Das Musikalische Opfer /1747/ és a halála miatt félbemaradt Die Kunst der Fuga /1750/ című nagy ciklikus műveket, melyekben óriási gondolatai koncentrációval még egyszer utoljára bemutatja példátlan kontropunktikus 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 legcsodálatosabb, egyéniségének leginkább megfelelő területre; 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 kortárs elismerte. Adataink szerint különösen a kontropunktikus improvizált fantáziában nem volt párja. Írásban ránk maradt orgonakompozíciói közt szám szerint a korál-előjátékok /korállentáziák/ állnak előtérben,

ezek a prótestáns liturgia használatára szánt művek még egyszer utoljára végső tökéletességben mutatják meg a nagyműtű kontra-punktikus cantus firmus-kompozíció minden lehetőségét. Csodálatos, hogy a tétel sokszor szigorú kontrapunktikus szerkezete ellenére milyen tökéletesen képes éreztetni a koráldallan szövegi-tartalmi vonatkozásait is; a korálkompozícióknak nincsen egyetlen motivuma, üteme, amely a korálszövegben valamiképpen indokolást ne találna.

A szabad /cantus firmus nélküli/ orgonakompozíciók Bachnál általában a Toccata, a Fantasia, a Preludium és Fuga típusait képviselik. Tulajdonképpen valamennyi szabad orgonaműve a preludium 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 kontrapunktikus szerkesztés tökéletes uralmát ilyen mértékben párosítani tudta volna a zenei kifejezés és a jellemzés páratlan élességével, plasztikus erőteljességével! A Wohltemperiertes Klavier zongorafugái mellett az orgonafugák képviselik fölényes fugaművészetének csúcspontját.

Georg Friederich Händel.

Bach kortársai közül Händel /1685-1795/ 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 hamburgi német opera számára komponál. Az 1706-9 éveket Olaszországban tölti; ott elopesan megismerkedik az olasz opera /Alessandro Scarlatti/, oratórium /Carissimi/ és a kamaramusika /Corelli/ szerkesztésével; Velence, Róma és Firenze számára több olasz operát komponált. Nyughatatlan 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. Körülbelül két évtizeden át az ottani olasz opera-társulat számára komponál; legfontosabb ené műveinek: Rinaldo 1711, Giulio Cesare /Dzsulio Csézare/ 1724, Rodolinda /1725/ a nápolyi olasz opera típusához tartoznak. /v.ö. Antológia 113.sz./ Az olasz konkurrens intrikái és különösen az 1728-ban előadott angol koldusopera /Beggars-opera/ példátlan közönségsikere kétszer esőbe juttatja operavállalkozását. A viszonyok józan mérlegelése erre Händelt a bibliai angol szövegekre épülő tömegoratórium-kompozíció felé irányítja, amelynek műfaját 1732-től /Esther/ kezdve remekművek sorozatával gazdagítja /Saul, Izrael Egyiptomban, Belsazer, stb./. Komponista művészetében az 1740-es évek jelentik a csúcspon- pontot: ekkor keletkeznek a Messiás, Sámson, Judás Makkabeus című oratóriumok. Mellettük világi, mitológiai tárgy oratóriumok is foglalkoztatják /Sándor ünnepe, Semelo, Herakles, Alkestis/. Hangszeres művei közül a legjelentősebbek: 12 nagy Concerto Grosso vonószerekre 1739-ből, 20 orgonaverseny, zenekari partiták /ide tartoznak a híres Vízünnepzene és a Tűzijátékzene/ továbbá egy sorozat, zseniális rögtönzés jellegét mutató cembalomű /leginkább

szvitok/ és kamarczenomá /szonáták, triók stb./ /v.ö. Antológia 128.sz./

Kétségtelen, hogy Händel munkásságának középpontjában az oratórium-kompozíció áll. Míg fiatalkori művei általában még a nápolyi szóloratórium típusát mutatják, Carissimi műveinek tanulmányozása és a magasan fejlett angol kóruskultúrával való megismerkedése /1712 óta/ a nagyvonalú kórus-oratórium típusának a kialakítására vezette. Händel nagy angol oratóriumainak sorát az Eszter c. munka nyitotta meg 1732-ben, a következő években következnek Deborah, Athalia stb. Ettől kezdve majdnem évente egy-egy új oratóriummal lépett az angol nyilvánosság elé.

Új oratórium-típus kialakításában az egyházi és világi zenének valami újfajta, monumentális szintézise lobogott a szem előtt. Az elődök tiszta operestílusától el kellett fordulnia, mert ösztönösen megérezte, hogy a nápolyi opera az ő korában már egy letűnőben lévő korszak megmerevedett stílusát rögzíti, amelynek nincs igazán jövője. Händelnek zenei elképzelése számára olyan műfajt kellett találnia, amelyben drámai karakter-elakításnak, óriási jellemző készségének és pompás kórustechnikájának egyaránt méltó keretet találhatott. Mindazt a kórusoratórium formájában találta meg meg a legjobban.

A Händel-oratóriumok bibliai témái és tévesszenek meg a felől, hogy itt egyáltalán nem templomi, egyházi zenéről van szó /ahová ezek a művek nem is voltak/. **ZENEAKADEMIA** A nápolyi operatípusból való nagyméretű drámákról, a vallásos operákról, a zenes dráma egy érdekes változatáról. Hogy Händel valóban az operából /nem pedig a templomi kantátából/ indult ki, több vonás tanúsítja: így pl. oratóriumait már az előszó is jelöli, /ahogy a nápolyi operákat/, az oratóriumok szakvágányos két része helyett. Továbbá első ilyenemű művét, az Eszter c. Londonban először szcenikusan, díszletekkel, színpadi játék kíséretében adták elő és csak a londoni egyházi hatóságok tilalmára tért át a következőkben a tiszta hangversenyszerű előadásra. Legtöbb oratóriumából hiányzik a referáló-előszóló testje szerepe is, 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 elé. Eppen ezért a kórus körül műveinek a középpontjában; legtöbbször és legszebben a Judás Makkabeus és az Izrael Egyiptomban című műveiben /Óriási közönségvonzókat az is magyarázza, hogy az akkori angol közönség a saját birodalma sorsának tükrözését látta bele Izrael történetébe./

Szólóénekei /v.ö. Antológia 135.sz./ nevezetesen az áriák a nápolyi iskola legjobb eredményeit használják fel: az áriák a pregnánsak, plasztikusak, kifejezők és melodikus vezetésben, dőlamlanságban, a zenekari kíséret koncentrált fényében legkevésbé sem maradnak el a legjobb olasz minták /pl. A. Scarlatti/ mögött.

A zenei formák felépítése a szólóénekekben és a kórustételekben egyaránt/ mindennél abszolút egyszerű és világos; polifóniája Beethovenéval összehasonlíthatatlanul egyszerűbb és könnyebben érthető, követhető. Eppen ezért is tudták Händel oratóriumait 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 tömegei 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. Legnagyobb hatású elindítója és terjesztője ennek az új stílusnak az olasz operazene volt. Olaszországban az operazene e korban két műfajra oszlik: a komoly operával szembe-kerül a vígopera /opera seria-opera buffa/. Ennek a műfajnak már a 17. században megvoltak az előzményei /Abbati, Marazzoli, Melani, Scarlatti/, 1700 táján Alessandro Scarlatti is megpróbálkozik vele. Legfőbb megformálója azonban Giambattista Pergolesi /Dzsambattista Pergolezi/ 1710.-1736/ Nagyjelentőségű vígoperája, a "La serva padrona" /Urhatnám szolgálo, 1733/ még betét-operának készült egy-egy nagyopera felvonásközeibe; igazi diadalmutjára akkor indult el, mikor 1752-ben viharos disputák középpontjába került Párisban. Két énekes és egy néma szereplőre készült vonószonokari kísérettel, tárgya egy kisigényű házi burleszk; mégis tőle számíthatjuk az új műfaj, az olasz vígopera megszületését. Szemlélete alapjában realisztikus, az élet való alakjait, fonák helyzeteket, mélységes humort ragadja meg; dallamvilága könnyed, édesen és derűsen melodikus, a nép és az utca hangjából táplálkozó, formavilága mintát ad a későbbi dal-, ária- és szonáteszerű színpadi képleteknek. Pergolesi további jelentős művei a Stabat Mater, a kor olasz vallásos zenéjének a legkiemelkedőbb remeke, továbbá a triószonáták /1. Antológia 129.sz./ és a /legújabbban felfedezett/ vonósnégyesek. Említésre méltók nagyoperái is.

Az olasz vígopera későbbi művelői közül legkiemelkedőbbek: Nicola Piccinni /Nikola Piccinni/ /1728-1800/ Giovanni Paisiello /Dzsiovanni Paiziello/ /1740-1816/ és Domenico Cimarosa /Doméniko Csinaróza /1749-1801/. Piccinni a vígoperát az érzelmes polgári vígjáték elemeivel telítette /La buona figliuola /filjuola/ A jó leányka, 1760/; említésre méltó nemes és finom melodikája, egészséges színpadi érzéke, mely azonban, mikor Gluck-kal kellett megmérkőznie /1774-78/, nem bírta érvényesülni izmosabb riválisával szemben. Paisiello ugyancsak közeledett az érzelmes dráma új műfajához, de ugyanakkor az izes buffo-humornak olyan példáit adta, melyek Mozartra sem maradtak hatás nélkül. /A sevillai borbély, A szép molnárleány, A vásáros cigányok stb./ Cimarosa Pergolesi után a műfaj vitális elemeinek legszellemeesebb összefoglalója; Titkos házasság-a máig sem tűnt le teljesen a színpadról.

A vígoperának a nagyszabású kibontakozásával párhuzamosan a régi szabású komoly opera, mely a népolyi mesterek kezében már-már hangversenyáriák sorozatává oldódott, 1760-70 táján ugyancsak megtette a kísérletet a megújulásra. Legjelentősebb reformátorai

Jomelli 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 közeledtek. Törekvésük hazájukban mélyebb visszhang nélkül maradt.

A 18. század olasz hangszeres zenéje. A 18. század hangszeres komponistái Olaszországban túlnyomórészt 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 világhírő olasz hegedűsök: Locatelli, /Lokatelli/, Geminiani /Dzsaminiani/, Veracini /Veracini/, Nardini.

Mások új utakat keresnek és új műfajoknak lesznek elindítóivá. Ilyen Albinoni, Vivaldi kortársa, aki már 1735 táján négyteteles szimfóniákat ír; ilyen Tartini, a kor legnagyobb hatásu hegedűpedagógusa /1692-1770/, az új típusu hegedű- és gordonkaszonáta, valamint a vonósnygyes úttörője, 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 Milánóban vált középpontjává az egész Európából köréje gyűlő tanítványi körnek.

A vonószene és a zenekar a megújítóival párhuzamosan a zongoramuzsikának is néhány értékes mestere akad: Domenico Scarlatti-t követő nemzedékben. A legkimagaslóbbak: Platti, aki már 1740 táján újhangu "romantikus" szonátákat írt és Rutini. Törekvéseiket a század végén és a 19. század elején Muzio Clementi /Mucio Klementi/ foglalja össze, akinak virtuóztatása, orkesztrális zongorasorozata Beethovenre is erős hatással volt. Szonátái mellett egyes máig használatban levő pedagógiai művei említendők.

Vigopera és hangszeres irodalom Franciaországban. A francia vigopera első kísérletei a népolyiával párhuzamosan jelentkeztek. Nevezetesen a téren a párisi "vászártéri játékszin", melynek 1710-20 között Lesage /Lőszázs/, a neves író volt a háziszerzője s mely zenés betétekkel megtűzdelt, sokszor politikai élű, aktuális komédiákban és paródiákban állította színpadra a kor társadalmának típusait. A társadalomnak szinte szakadatlanul küzdenie kellett a hatósági üldözéssel, rendőri tilálmaikkal. Az új műfaj, az "opéra comique" ezután 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 "Palusi jós" o. zenés életképével vált úttörőjévé. Legfőbb mesterei később Philidor, Monsigny /Filiidór, Monszinyi/ és főleg Grétry voltak. /utóbbi megh. 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 kísértőzenéjévé vált a francia forradalomnak. Átalakult kelandós társadalmi vigjátékká, izgalmas rémhistóriává, "szabadítódrámmá", melynek középpontjában az elnyomók elleni, elig 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 Fidélis szövetségével/. Legnagyobb hatású francia példáját Luigi Cherubini, /Luidzsi Kerubini/ a Párisban megtelepedett kiváló olasz zeneszerző alkotta meg "Két nap v. A vízherdó" o. operájával, melynek Európaszerte erős visszhangja támadt /1800./

A korszak hangszeres zenéje nem értelt meg 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, Gosssec és Gavignes /Ober, Mondonvill, Gosszek, Gavinyesz, Baijjó, Ród/, a hegedűverseny terén Viotti, Kreutzer, Baillot és Rode említendők.

E művészek nagyrésze már épp úgy hatása alatt áll a mannheimi iskolának, mint az a német zenészesoport, mely e korban ugyancsak Párisban lép a nyilvánosság elé. A legjelentősebb közöttük Schobert, akinak egyéni hangú zongora és kamaramuzsikája Mozart fejlődésén is nyomott hagyott és F. Beck, aki 1760 táján meglepően romantikus hangú szimfóniákkal mutatkozik be. Ezekben a művészekben annak a korei romantikának, a "Sturm und Drang"-nak képviselőit láthatjuk, mely a század közepén Németországban megérlelte Ph.E. Bach és Stamitz művészetét.

Német zenei mozgalom a 18. század közepén. A politikailag és társadalmilag széttagolt Németország egész s or párhuzamosan jelentkező zenei stílust fejleszt ki e korban; ezek egymással alig állnak 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 kiformálni, de félbemarad és elakad; a második kore egyik meghatározó példamutatója, jellemző megtestesülése az átmenet művészetének Bach és Mozart között; a harmadik teljesen a kor gálans olasz zenéjének hatása alá kerül, azt ötvözi gyengéd és előkelő melódikus nyelvvé s legközvetlenebb mesterévé válik az ifjú Mozartnak.

Bach Philipp Emanuel /1714-1788/ Berlinben és Hamburgban működött. Egyik legjelentősebb kiadványa a klasszikus szonátaformának, mely azonban az ő kezében még igen sokszor rögtönzés és véletelszerű. Erzelmi ellentétekben gazdag, kifejező stílusa Haydnra, Mozarterre és Beethovenre egyaránt hatással volt. Zongoraszonátái és egyéb zongoraművei mellett szimfóniái, versenyművei, vonósnégyesei és dalszónettek, ugyanígy zongorapedagógiai műve, a "Versuch über die wahre Art des Klavier zu spielen" /1753-62/. Működése szinte lépésről-lépésre példázza a tyja polifón stílusának át-hajlását az új, expresszív érzelmességbe.

Jellemző a stílustörékvések nagy eltérése körülötte. Az idősebb nemzedék tagjai közül Telemann, az a példátlan termékenységgű zeneszerző, jóformán minden irányt és műfajt végigpróbál s a legkülönbözőbb nyugati-keleti vívmányok egyesítésében keresi a német zene lehetőségeit. 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 a korban. Itt Mannheim, majd egyre inkább Bécs emelkednek vezető központokká. Mannheimben Johann Stamitz, a esch eredetű zeneszerző /1717-1757/ szervezi meg az udvari zenekart, Európa egyik legkitűnőbb zenekarát s alakít ki egy újszerű zenekari technikával egybekötött modern szimfónikus stílust, a "mannheimi modort". Szimfóniái, melyek részben itt, részben Párisban kerülnek bemutatásra, ezt az új modort tükrözik vissza és teszik széles körben mintaszerűvé. Jellemzői a nagy dinamikus színhatások, a szinte szertelen fokozások és elapadások /crescendo és diminuendo/, a részletesebben elemző tematikus munka, a dallamosságban német népies elemek. Ezzel párhuzamos, amit a zenekar kezelésében kezdeményez /kürtök, fúvók újszerű használata, "Áttört szólóvezetés"/. A kürtök, klarinétok használata itt és ekkor kezd modern értelmében meghonosodni. A szonátaforma itt forr ki teljesen; a szimfónia itt ölti fel végleg a négytételű alakot /menüettel/. A melodikában jellemzők az u.n. mannheimi figurák: "sóhajok", "rakéták", "forgódíszek" stb., megannyi eszköze az új, árnyaltabb és kifejezőbb, egyben ellentétekben gazdagabb szimfónikus művészetnek. Jellemző, hogy Stamitz művészete Párisban keltette a legnagyobb visszhangot s onnan is indult hódító útjára a 1750-es évek közepén, amikor a zeneszerző maga vezényelte ott műveit.

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

Bécs művészei, részben még Mannheimet megelőzve, részben ezzel egyidejűleg, különleges "helyi stílust" alakítanak ki. Ezek a művészek is /Wagenseil, Monn, Reutter/ ismerik már a négytételű szimfóniát /Allegro Andante Menuetto Presto/, a lehetséges, hogy olasz minták nyomán ők még előbb iktatták be a divertimento és szerenád-zene legnépszerűbb stilizált ténstípusát, 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 mindezeket a formákat, a teljes szimfóniát népi és népies helyi elemekkel, hol osztrákos, hol olaszos, hol szlávok, de mindig jellemzően bécsi tónussal telítették. S épp ez a hangvétel öröklődik át tőlük a bécsi klasszikusok elkövetkező nemzedékére.

Gluck és az operareformja.

Christoph Willibald Gluck /1714.Eresbach, 1787.Bécs/, Prágában majd Milánóban /Sommartininál/ 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 zen

réstette meg. A hanyatló olasz nagyopera visszafordított azonban egyre jobban megőrlötték benne a műfaj reformjának gondolatát s 1761 óta Calzabigi /Kallabidzsi/ költővel társult, hogy a reformot a gyakorlatban is megvalósítsa. A reform alapösszménye a drámai gondolat szolgálatára és középpontba állítására; az alakokat nagy emberi szenvedélyek mozgatják, felérőleges cikornyok, henyő zenei díszek, a beleértő túltengése nélkül. Nagy 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 pantomimot is s természetesen mindenképpen jó költői szövegre és művészi összjátékra van szüksége. Gluck gondolata így szinte előszörben irodalmi program, drámai koncepciója történetileg középuton áll Monteverdi és Wagner között s mint amilyen, ő is előszörben az antik tragédiában, a mítosz szimbolikusan és tipikus alakjaiban, humanus drámaiságban keresi fogódzót. Első nagyjelentőségű reformoperája az "Orfeusz" /1762/, ezt követi az "Alkestis" /1767/ meg a "Páris és Heléna" /1770/. 1774-79-ig Gluck Párisban élt; itt került benutetésre utolsó nagyjelentőségű műve, az "Iphigenia Aulisban" /1774/, az "Armida" /1777/ és az "Iphigenia Taurisban" /1779/. E művek körül heves viták dultak, kiújult a francia és olasz zene évszázados perpatvara s az olasz zene, egyben az udvari konzervatívizmus pártja, jónak látta Piccinnit, az olasz operaszerzőt kijátszani Gluck ellen. A küzdelem csak fokozatosan dőlt el Gluck javára, de az ő teljes győzelmével ért véget. Utolsó éveit Bécsben töltötte; működése Párisban oly mély nyomot hagyott, hogy a francia zene Berliozig és Meyerbeerig elképzelhetetlen a kezdetlenyezése nélkül. De ugyanúgy az ő folytatónak vallják magukat a német romantika mesterei Weber-től Wagnerig.

Haydn.

Az az új stílusösszmény, melyet Gluck reformja hirdetett, az európai zene összefoglaló klasszicizmus volt. Ennek a műnek leghatalmasabb nyelvi megformálását Haydn József, a bécsi klasszicizmus második nagy mestere végezte el. 1732-ben született Rohrau-ban, osztrák parasztszülők gyermekéül /ősei Mosonmegyéből kivándorolt várjobbágyok voltak/. -Mainburgban nevelkedett, innen vitte magával Reuter udvari kárnagy a kis énekes parasztfiút a bécsi István-székesegyház kórusába. Hangja elvesztésével állását is elvesztette s éveken át keserves küzdelemmel, leckerdással tartotta fenn magát, míg 1759 Marzin gróf lukaveci, majd 1761-ben az Esterházy-hercegek kismartoni rezidenciájához szegődött karmesternek. Itt ezután, kitűnő zenekarral a kezébe, az új szimfónikus nyelv pártlan mesterévé fejlődött; a 30 év, melyet az Esterházyak szolgálatában töltött, egyben világhíre. Kibontakozásának ideje volt. Szimfóniai már a nyolcvanas évek árcsúján feltűnést keltettek Párisban s 1791-95 között Haydn maga két ízben is ellátogazott Londonba, hogy műveit vezényelje. Ezek az évek sikerének tetőpontját jelentették; a "londoni szimfóniák" már korukban világhíres 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 megteremtésében 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 kezdetek: 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" /a 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 /"Búcsúszimfónia" 1772, stb./; a mintha Haydn épp ebből keresne kiutat, vonósnégyesei a legszigorúbb ellentéttel kísérleteznek /"Nap"-kvartettek, 1774./. A további fejlődés az eddigi elemek nagyszabású összefoglalásában áll: népies tánc-ritmus, ellentét, olaszos-délnémet dallamosság és szigorú szimfonikus szerkezet találkoznak, megéri Haydn nagy vívmánya, a motivikus munka, a zenei szerkezet újszerű, gazdag logikája. A nyolcvanas évek vonósnégyeseit /"orosz kvartettek" 1781/ és szimfóniáit /"Oxford"-szimfónia, a b./ már egyaránt ez a nagyszabású logika, a gondolatot szervesen fejlesztő, a dialektikus változást lényegében bemutató, emellett a népi valóság-érzéktől sokszor elszakadó szellem és technika jellemzik. A zenei gondolat szerves kifejlődésében 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 szimfónia" és az utolsó vonósnégyesek /1797-1803/ tetőpontján mutatják be Haydn formáló művészetét. Ugyanezt mondhatjuk 2 oratóriumáról, amelyek, ha nem is olyan uttorók a maguk területén, mint szimfonikus művei, épp a maguk népies, meghitt, s ugyanakkor az élet mély valóságához kapcsolódó költői teljességükkel jelentenek emlékeztető állomást az oratórium történetében.

Szimfóniáinak száma meghaladja a 100-at, vonósnégyesei a 80-at; mellettük szonádái, versenyművei, triói nevezetesek. Említendő még a nagymisék, a "Krisztus hét szava a keresztfán" /eredetileg szimfónia, később oratóriummá alakították/, a kantáták, dalok és operák, melyek közül a "Pátiusz" a legjelentősebb. A 18. század végén a "Pátiusz" a legjelentősebb. A 18. század végén a "Pátiusz" a legjelentősebb.

Mozart.

A polgári osztály előrenyomulásával, majd forradalmával /1789/ mind szükségesebbé vált, hogy a művész is polgári keretek között helyezkedjék el, a városi élet szabad-versenyben 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 egy operavállalkozás ve-

zetője volt ugyan, Tartini és mások tanításuk vagy hangversenyeik jóvedelméből kezdtek élni; de Bach még éppúgy udvari, majd városi és egyházi alkalmazott volt, mint akár Monteverdi, s nagyjából ugyanezt mondhatjuk Stamitz, Gluck, Haydn kortársairól is. Wolfgang Amadeus Mozart pályájának döntő társadalmi jelentősége, hogy ő a legelső nagy művész, aki látható, éles, forradalmi tett szamba menő szekitással lép ki az udvari alkalmazott helyzetéből a szabad polgári művész osztályába; ezzel művészete számára is felőgötte a hidat a régi udvari keretek közt való érvényesülés felé.

1756-ban Salzburgban született; apja, Leopold, bajorországi születésű jónevű hegedűművész és pedagógus, egy kitűnő hegedűiskola szerzője, a salzburgi hercegek zenekarának tagja volt. Ő lett a 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 hangversenykörutjai 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 ifjú Mozart mind e helyeken teleszívta magát az akkori európai zenekultúra javával s azt bámulatos fogékonysággal, mégis fokozottan tudta visszacsugározni. Előjártította Párisban Schobert, Londonban Christian Bach, Milánóban Sammartini, Bolognában Martini, Népolyban Jommeli és Paisiello tudását és művészetét, s egyben magáévá, amit a mannheimi mesterektől, majd Philipp Emanuel Bachtól, Haydntól, s utoljára Bach és Händel műveiből tanulhatott. Állandó elhelyezkedést azonban sehol sem sikerült találnia; az érseki udvarbeli szolgálat egyre terhesebbé vált számára s mikor 1777-78-ban Mannheimban és Párisban is hiába próbálkozott álláskeresőssel, salzburgi helyzete valósággal elviselhetetlenné vált. 1781-ben bemutatásra került Münchenben "Idomeneo" c. olaszszövegű nagyoperája, melyben Gluck példaképét követte. Ugyanez évben, egy kiélezedett összetűzés nyomán kilépett a salzburgi érsek szolgálatából és Bécsben telepedett meg. Itt egyideig József császárnál talált pártfogóra, az ő révén készülhettek el és kerültek színre 1782-ben a "Szökötés a szerályból" c. német daljáték, 1786-ban a "Figaró lakodalma" c. olasz vígopera, 1790-ben a "Cosi fan tutte" c. burleszk szerelmi vígjáték (utóbbi kettő Lorenzo de Ponte olasz szövegeire/ de megélhetést, biztos jóvedelmet és tartós sikert a különben megbízhatatlan császári pártfogás sem jelentett Mozart számára. Jellemző, hogy egyik legnagyobb műve, a "Don Juan" /ugyanígy De 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 hangversenykörutjai lényeges eredmény nélkül maradtak. Élete utolsó évében, 1791-ben, három nagyszabású művön kellett jóformán egyideűleg 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 a "Requiem", legnagyobb szabásu egyházi kar-művén, melyet a 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 összefoglaló erejében áll. Ez a művészet jóformán az akkori európai zene minden vívmányát egyesítette magában és azokat oly példátlan művészi erővel formálta meg, hogy máig felülmúlhatatlan remekeivé lettek műfajuknak. 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 ezután annyira kibővítette, gazdagította és átalakította, hogy jóformán minden színpadi műve más-más műfajt képvisel. Így nő ki pl. a "Don Juan" a régi opera buffá-ból valósággal ön maga tragikus, forradalmi ellentétévé; így foglalja magába a "Varázsfuvola" a bócsi népszínmű elemein kívül a felvilágosodás humanistápratóriumának, a régi daljátéknak és az olasz operának szinte valamennyi elemét, így válik belőle a német nemzeti dalmű alapvetője.

Ugyanezt a nagyszabásu összefoglalást figyelhetjük meg Mozart művészetének minden területén. Szinte törvényszerű, hogy a művészet a legteljesebb kivirágzását a francia forradalom idején éri el; benne végbemegy a múlt értékeinek forradalmi átértékelése és megújítása. Így születik keze alatt újjá a szimfónia, mikor, főleg utolsó idevágó műveiben, beleolvasztja a Bechtól tanult kontrapunktos hagyományt (Jupiter-szimfónia, finálé); így a kamarazene, amikor ifjúkori divertimentói után rátér a haydnyi vonósnégyes gazdagabb és érzékenyebb kifejtésére (6 Haydnnek ajánlott vonósnégyes 1782-85, "berlini kvartettek"); így a versenymű, főleg a zongoraverseny, melynek új szimfónikus formáját teremtette meg (c-moll, d-moll, Esz-dur, G-dur, A-dur koncert); így a zongora és hegedűsonáta, a fúvósok zenéje, stb. Gondolkodásának legjellemzőbb sajátossága, magábanálló formaművészete mellett, a gazdagon áradó, átszellemült dallamosság, továbbá a rendkívüli anyagyszerűség, vagyis a zenei gondolat énekre-, illetve hangszerre-szabottsága. Mindez hozzájárult, hogy Mozart művészetében az európai zene fejlődésének egy új, fontos fázisa, 18. század emberének újszerű, 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.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

