BENKŐ ANDRÁS

AZ EGYETEMES ZENE TÖRTÉNETE

I kötet

CONSERVATORUL DE MUZICĂ „G.DIMA" CLUJ
„G.DIMA" ZENEMŰVÉSZETI FŐISKOLA KOLOZSVÁR
1973

BENKŐ ANDRÁS

AZ EGYETEMES ZENE TÖRTÉNETE

Az ősközösségtől a reneszánszig

CONSERVATORUL DE MUZICĂ „G.DIMA" CLUJ
„G.DIMA" ZENEMŰVÉSZETI FŐISKOLA KOLOZSVÁR
1973

A zenetörténeti jegyzet első kötete az ókortól a reneszánszig követi nyomon az egyetemes zenei művelődés kialakulását, fejlődését. Teljes zeneművek, vagy részletek érzékeltetik az egyes műfajok, a jelentősebb zeneszerzők fontosabb stílusvonásait (a zenei példák jegyzékét a függelék tartalmazza). A könyvészeti anyag (jegyzetek, monográfiák, tanulmányok, lexikonok, zenei gyűjtemények) nemcsak a jegyzet alapjául szolgáló irodalmat jelzi, hanem egyúttal további elmélyedésre is útmutatást nyújt az érdeklődőknek.

A jegyzet feltételezi az általános iskolák IX-X. (1970-es), valamint a liceumok XI.osztálya számára előírt (1968-as) ének-zenetankönyvében levő anyag ismeretét. Megjelenését a zenetörténet -folklór-katedra segítsége is előmozdította.

I. AZ ŐKORI ZENE

1. A ZENE AZ ŐSKÖZÖSSÉGI TÁRSADALOMBAN

Az első zenei megnyilvánulások

A tudomány mai állása szerint a régi kőkorszak (paleoliticum) embere már kis csoportokban élt, gyümölcsöket és ehető gyökereket gyűjtögetett, később halászattal és vadászattal is kezdett foglalkozni. Fegyvere a husáng, valamint a kő volt. Első szerszámait, munkaeszközeit is fából, majd kőből készítette. A csoport tagjainak egymásnoz való viszonya a kölcsönös segítségen alapult.

A munkával megkezdődött a természet alárendelése, átalakítása az ember szükségleteinek, eszközeinek megfelelően. A munka folyamatában az embernek újabb tulajdonságai fejlődtek ki. A munkaeszközök tökéletesedése, a munkafolyamat javulása meghittebbé, szilárdabbá kovácsolta a csoport tagjai közti viszonyt. A közös munka megszervezésében, lebonyolításában felmerült a csoport tagjai között az egymással való közlés szükségessége; ez a szükségszerűség fejlesztette ki a megfelelő beszéd - és hallószerveket, s minden valószínűség szerint ezen a fokon alakult ki a tagolt beszéd.

A tűz megismerése hozzásegítette az embert ahhoz, hogy enyhítsen az időjárás viszontagságain és megjavítsa táplálkozását (paleoliticum második fele; illetőleg a vadság középső foka). Ekkor kezdődött a halászattal és vadászattal szerzett javak tökéletesebb felhasználása, a nyílnak, íjnak gyakoribb alkalmazása. Ettől az időtől kezdve beszélhetünk a pengetős-húros hangszerek keletkezéséről, használatáról. Az állatszelídítés, állattenyésztés állandósulásával beléptek az ember életébe az állati eredetű hangszerek, szarvakból készült hangszerek (tülök, valós csontból készült egyenes kürt, stb). Az ősközösség embere ugyanis a természet jelenségeinek megismerésével egyidőben, fokozatosan fedezte fel, ismerte meg a zenei jelenségek egy csoportját, elsősorban az őt körülvevő zenei jelenségeket. Így például észrevette, hogy a vadászat alkalmával kilőtt nyíl nemcsak elejtette a vadat, hanem a kilövés pillanatában hang is keletkezett. Ha más-más anyagból készítette a húrt, más-más

színű hangot kapott, ha feszesebb lett a húr, magasabb hang szólalt meg és fordítva;az elejtett vad velőscsontja, ha belefújt, hangot adott, sőt az ilyen csontra, nádszálra, bambusznádra lyukakat is fúrva, a hangok számát szaporítani lehetett. Ha a kifeszített íjat odvas fatönkre helyezte, lényegesen erősebb hang keletkezett. Ugyanazt érte el, ha kagyló héját használta fel erre a célra. A kókuszdió, száraz tök szintén teljesíthette ezt a feladatot. Mindezt fel lehetett használni alkalomadtán a törzs, a közösség életében.

Ezek a felismerések az idők folyamán pontosabbakká váltak, elmélyültek, az anyag megismerésének folyamatában tudományos magyarázatot nyertek. A magyarázatok megfeleltek a tudomány mindenkori állásának: a fejlődés kezdeti fokán természetfeletti erők megnyilatkozását sejtette bennük az ember, később az anyag megismeresének folyamatában, az akusztika törvényeiben tudományosan is megfogalmazta az öszezefüggéseket, a zenei jelenségek lényegét.

A zenei nyelv kialakulása; a zene eredetére vonatkozó elméletek

A zenei nyelv kialakulásának kérdése, s ezzel kapcsolatban a zene eredetének problémája régi keletű a zene történetében. Az erre vonatkozó feltevések, elméletek közül megemlítjük a következőket:

a) Herbert Spencer az első, aki a nyelvből vezette le a zene eredetét. Elméleti találgatások helyett konkrét adatokból indult ki. Véleménye szerint az izgalom állapotában a beszéd hangosább és zengőbb,s az izgalom bizonyos fokán a beszéd átnőtt énekké, zenévé.

b) Charles Darwin szerint a zene gyökere a madárének volt. Darwin szerint a zene, az ének és az állati „nyelv" - madárének - között mindössze fokozati különbség van. Az állatok hangja Darwin szerint a párválasztás idején színesebb, gazdagabb,s a természetes kiválasztás értelmében a nőstények a legszebben éneklő hímeket választották. Darwin szerint az emberi ének is eredetileg nőkérés lett volna. Darwin biológiai alapon magyarázta a jelenséget, nem hangsúlyozta ki,hogy az emberi nyelv hozzá van kapcsolva a tudat kialakulásához; bármilyen alacsonyfokú legyen is az a tudat, eszméket, gondolatokat fejez ki, míg az állati hang egyszerűen csak érzelmeket, emóciókat tolmácsol, biológiai funkciót tölt be és ösztönszerűen hat.

c) Karl Bücher szerint az ősember felfedezte, hogy ugyanazt a munkát könnyebben végezte bizonyos egyenletes ritmikus mozgással összekötve,mint anélkül (cölöpverő munkások ritmikus felkiáltásai egyenletes ütések közepette még a

késői időkben is; menetelés sth.). Bücher véleménye az, hogy a zene forrása a ritmikusan kiejtett hangok lettek volna. A munkának ez a megszervezése viszont a fejlődés folyamán viszonylag későn jelentkezett, s számos akkori munka nem volt ritmikus jellegű (pl. a mézgyűjtés, halászat stb.). Bücher vulgár-materialista magyarázatot adott, ökényesen válogatta anyagát elmélete igazolására. Érdeme abban áll, hogy először hívta fel a figyelmet a zenének a munkával, a termeléssel való kapcsolatára.

d) Karl Stumpf a gyarmati népek jelhangjaira utalt; szerinte a zene létrejöttében különféle akusztikai jelenségek működtek közre. Az ősember hivogató, figyelmeztető jelzései azok a legprimitívebb dallamtöredékek, amelyekből hosszú fejlődés folyamán kialakult a zene.

e) Combarieu a zene kialakulásában és fejlődésében igen nagy fontosságot tulajdonított a mágiának, a varázslatnak. Magyarázata idealista, - a mágiának a munkával való kapcsolatát figyelmen kívül hagyta.

f) Grosse a zene eredetét a játékban, az ember utánzó kedvében látta.

g) Richard Wallaschek gazdag anyag alapján arra a megállapításra jutott, hogy a zene kialakulásában döntő szerepe volt a termelési folyamathoz kapcsolódó pantomimszerű mágikus táncoknak. Az őskőzösség zenekultúrája legfontosabb elemének a ritmust tekintette. Kihangsúlyozta azonban ennek alapvető kapcsolatait a kollektív jellegű tánccal. Megemlítette, hogy bizonyos zenei, ritmikus formákat a vízbemerült csónak kiemelésekor alkalmaztak. Azt bizonyította be, hogy előbb keletkezett a közös, - kollektív - csoportos ének, s utóbb a szóló-dal. Nagy figyelemmel tanulmányozta a hangszereket is.

h) Némelyek, mint pl. az idealista Torrefranca az ún. „őshang"-ra utaltak, mint a zene gyökerére.

i) Kurt Sachs elméletéből a különböző zenekultúráknoz tartozó hangszerek összehasonlítása révén keletkező eredmények figyelemre méltóak. Elméleti fejtegetéseit idealista (szellem-, kultúrtörténeti) alapra építette.

Ezek az elméletek egy-egy részletkérdésre adtak választ. Egyik-másik (Darwin, Bücher, Spencer, Wallaschek, Stumpf) bizonyos részlet-igazságot is tartalmaz, de akad olyan is, mely teljesen idealista magyarázatot ad (Torrefranca), vagy eltúlozza a zenei megnyilatkozásokkal kapcsolatos egy-egy jelenségnek szerepét (Combarieu, Grosse).

A zenetudomány mai állása szerint a zene egyik forrása a vádászat alkalmával

elhangzó kiáltozások voltak. A gyűjtögetéshez, vadászáshoz kapcsolódó zenei megnyilvánulások (pl.veddáknál a méz megszerzésekor elhangzó dalok, vagy más törzseknél az állathangok utánzása megtévesztés céljából, stb.) szerves részei voltak a termelő munkának. A kezdetleges pantomimek (zenével kísért némajátékok) a művészi ábrázolás első példái; a termelő munka közvetlen ábrázolása lassan háttérbe szorult,s kezdetét vette a tánc és dal viszonylagos önálló fejlődése (zene, illetve dráma stb.).

A zene fejlődésének alapja végeredményben a közösségi, társadalmi élet;az együttélés, az egyén és a társadalom közti viszony eredményeként jön létre a dal, az ének, mely hatott a közösségre,s mely hosszú időn át a közösségben kikristályosodott melodikai, ritmikai,- intonációs elemekre - épült. A fejlődés korai szakaszán egyes megnyilvánulások (zaj, zörej, kiáltás, madarak hangjának utánzása stb.) még nem tekinthetők művészi megnyilatkozásnak, mert nem tolmácsoltak eszméket. A fejlődés későbbi szakaszán az emberi gondolkodás, érzelemvilág kifejezésének egyik eszközévé lesznek. A tudatos intonáció folyamatában kikristályosodott az egyes hangok közti viszony, dinamika, ritmika stb.,s megkezdődött a kifejező eszközök gazdagodásának folyamata (ambitus, ritmusképletek gyarapodása). Akusztikai és biológiai jelenségek egyaránt hozzájárultak ehhez a társadalmi alapon kibontakozó fejlődéshez; döntő a társadalmi fejlődés volt, az öt érzékszerv az egész egyetemes történelem terméke.

A beszéd és ének (dallam) kialakulása szoros összefüggésben történt. A legősibb emberi megnyilatkozás, melyben a zene nyomait, az ének keletkezését kereshetjünk, a hanglejtés, az élő beszéd hangsúlyrendje. Mivel a beszéd kialakulása a munka megszervezésével is összefügg, a zene kialakulása pedig a beszéddel áll kapcsolatban, így közvetve a zenei nyelv kialakulásának is a munka egyik forrása. Az ősközösségnek megfelelő fokon élő mai (illetve XIX.századi) népek élete igazolni látszik ezt. Több olyan esetről tudunk, amikor énekelni és beszélni még ugyanazt jelenti, az ének és beszéd határa még nem különült el élesen. Hosszú időnek kellett eltelnie, míg a hangsúly-rend, a magas és mély hang tudatosodott, állandósult. Egyes nyelvekben igen hosszú ideig mást jelentett ugyanaz a szó mély, illetve magas hangsúllyal ejtve. Ma is vannak élő nyelvek, melyek különösen érzékenyek a hanglejtés iránt (zulu, yoruba;bantu,kongói); a hottentotta nyelv hat, a libériai jabo négy, a kínai négy-kilenc-féle hanglejtést ismer. A hanglejtés törvényei szerint alakultak ki az első dallamcsírák, melyeknek legfontosabb eleme

ezen a fokon a kötött ritmus (tágabb értelemben véve a rubato is kötött) és a határozott hangmagasság. Ezeknek az elemeknek fejlődésével, gazdagodásával, új elemek feltűnésével alakult tovább a zenei nyelv.

A mai zenei nyelv fogalmában minden kifejezési eszköz benne van: dallam, ritmus, hangszín, összhang stb. A zenei nyelv kialakulásában a dallamnak főszerepe volt, ehhez kapcsolódott elsősorban a zenei kép megalkotásának főmozzanata.

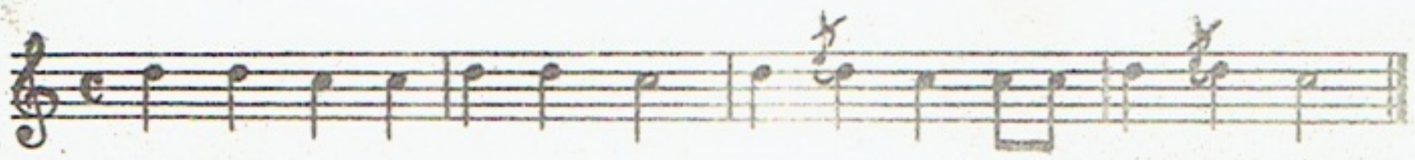
A mai zenei nyelv végeredményben hosszas fejlődés eredménye, ez a zenei nyelv változik, új kifejezési eszközökkel gazdagodik. Ugyanakkor az elavult elemek kiesnek a gyakorlatból. A mindenkori haladó zenészek az értékes új elemek megragadásával törekedtek kifejezésre juttatni koruk haladó eszméit.

Az ősközösségi társadalom zenekultúrájának jellegzetességei

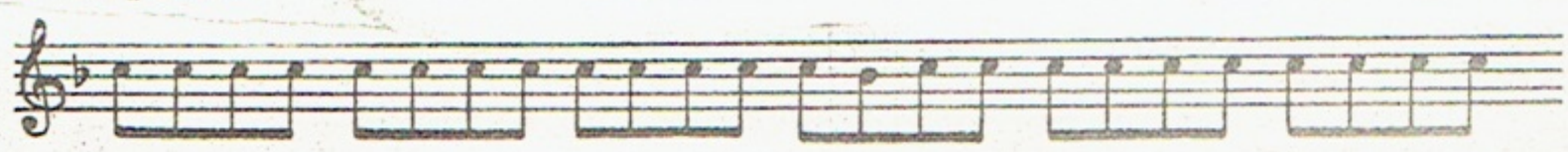
a) Melodika. Az ősközösség zenekultúrájának elképzelésében, rekonstruálásában nélkülözhetetlen segítséget nyújt a különböző népek néprajza.

A használatos anyagot szájhagyomány alapján adta át egyik nemzedék a másiknak, az írásbeliséget nem ismerték. Az emlékezetben való rögzítést megkönnyítette a felépítés egyszerű volta. A bonyolultabb képletek szétestek alkotóelemeikre,s azt az emlékezet színező, rendszerező képessége szerint csoportosította újra, az átvétel folyamatában. A dallamépítkezés legfőbb eszköze a variálás volt ezen a fokon, az alapmotívum melodikai, ritmikai, többszörös alakváltása, aszerint, hogy a dal szövege, tartalma,s így rendeltetése is miként módosult. Az alábbi példa egy bölcsődal, mely egyetlen motívumra vezethető vissza:

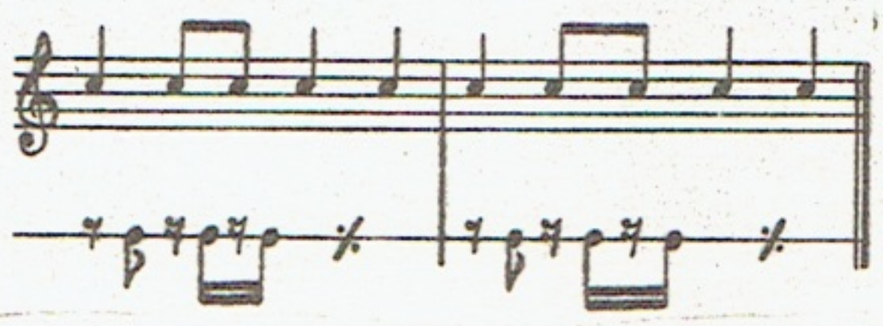
1.sz.példa

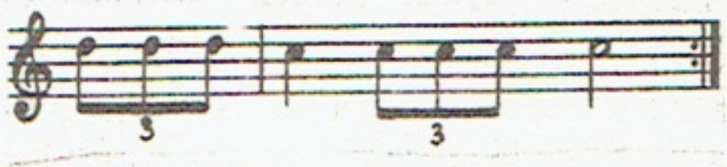


A számításba jöhető dallamanyag alapján feltételezhető, hogy kevéshangú, ismételgető, recitáló képleteket alkalmaztak. Tartalmi szempontból dalaik kiolvasók, mondókák, hívogatók lehettek. Van olyan dallamunk Középbraziliából, mely lényegében egy rögzített tengelyhang körül mozog, másik példánkban már két - háromhangú formává bővül, a motívum többszörös ismétlésével, férfiak és nők énekének váltakozásával:

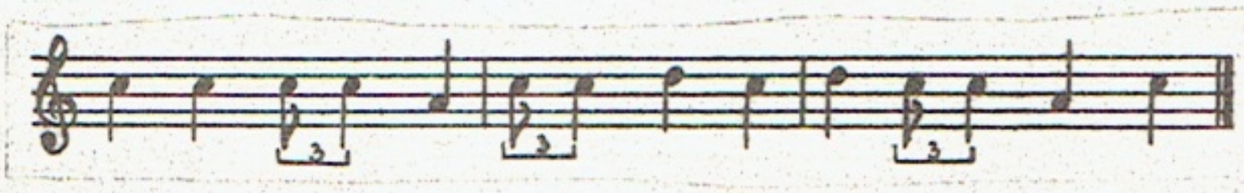
2 sz.példa

3.sz.példa

Egy kolumbiai indián dallamban szólista és kórus váltakozik dob kíséretével:

4.sz.példa

Egy újguineai pápua-dalban a primhangköz mellé nagyszekund is kerül:

5.sz.példa

(Egyébként ugyanezt látjuk az első példaként bemutatott bölcsődalban is). Ugyancsak újguineai dalban találkozunk a fejlődés következő lépésével, az alsó kisterc is belép a nagyszekund mellé,s létrejött a prepentatonikus hangrendszerek egyike, a kisterces triton:

6.sz.példa



Ezek a dalok általában nem lépik túl a terc-, kvartterjedelmet, néha ezt sem töltik ki.

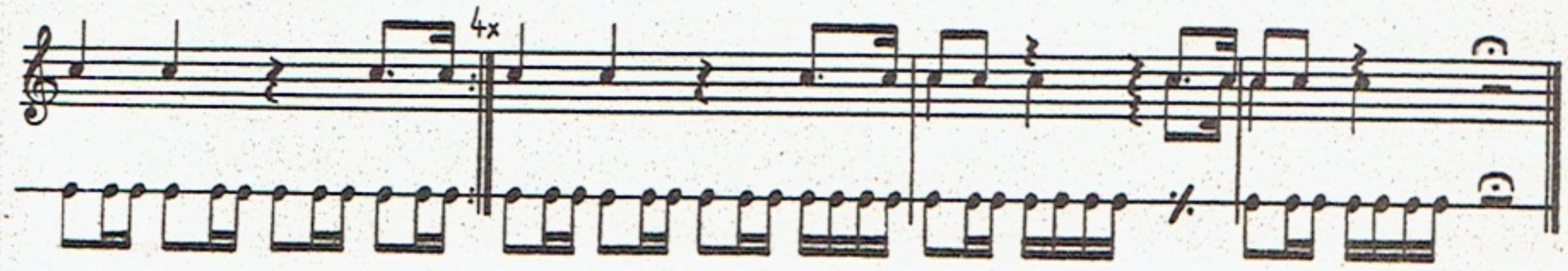
A második magasságbeli hang megjelenését Hornbostel is, Szabolcsi is a hangsúlynak tulajdonítja: a hangsúlyos hang emelkedik, a kevésbé fontos csúszik, esik. Másik fontos jelenség az első dallamok keletkezésében, hogy a központi hang kikristályosodása után a kezdő- és záróhang állandósul. Viszonylag ritkábban,s később jelenik meg dallamokban a kvintugrás; sokszor átmeneti fokozatként közbeékelt hanggal, vagy a kvart felső-váltó, díszítő hangjaként.

b) <u>Ritmika</u> szempontjából sokkal nagyobb változatosságot mutatnak a dallamok. Már ezen a fokon nyoma van a szabadabb parlando-rubato ritmusnak (két-, háromhangú patagóniai, ceyloni, andamaniai, szumatrai kubu dallamok). Nem ritkák a bonyolult képletek sem (5/4, 7/4, 13/4 stb.).

A ritmusnak nagy szerepe van a kísérő tapsban; a fejlődés korai szakaszán még az emberi test szolgáltatta a „hangszert". A fejlődés későbbi fokán egyre na-

gyobb fontosságra tettek szert az ütőhangszerek. Az alábbi burmai példában a két ütőhangszer más-más ritmust szólaltat meg:

7.sz.példa



Az ütőhangszerek közül még a XIX.sz. folyamán is különös jelentősége volt egyes népeknél a dobnak. Felber említi, hogy a nyugatafrikai négereknél, újguineai pápuáknál és nehány ceyloni törzsnél a fejlett dobtechnika túllépte a tisztán zenei célokat,s „dob-nyelv"-vé fejlődött, melyet az illető törzs életében felhasználtak (dobjelző állomások kisebb közlések céljaira).

c) Hangszerek

Az ősember életkörülményei között néha nem volt kielégítő az emberi hangnak az ereje. Az élet szükségszerűsége arra késztette, hogy megerősítse, felerősítse saját hangját zenélő „szerszám"-mal. Legkorábban az ütőhangszerek alakultak ki. Erre a célra a fejlődés korai szakaszán zörgő, ropogó tákolmányokat, esetleg csörgőket, kagylókat használhattak. Attól kezdve, hogy az ember felfedezte a rezonátor felerősítő tulajdonságát, az odvas fát, kifúrt fatörzset,kagylóhéjat, kókuszdiót, száraz tököt s egyebeket felhasználta erre a célra. Később ez a felfedezés a hangszerkészítés technikájában rendszeres alkalmazást nyert. Az íj felfedezésétől kezdve, egyben bizonyos körülmények között hang-forrásként is szerepelt. A húr vastagsága, feszítésének foka és a hang magassága közötti viszony felismerése,újabb húr hozzáadása (erősítésre, illetve újabb magasság megszólaltatására) lényegében a húros hangszerek mibenlétének felismerését jelentette.Alkalmazásuk rendszerint az ének, a vokális hangkészlettel áll szoros összefüggésben.

Igen régiek a fúvos hangszerek is. Barlangsírokban elejtett madarak velős csontjaiból készült sípokat is találtak. Korán kialakultak a szarvasmarhák szarvából készült kürtök, tülkök. A kötegbe egyesített különböző hangolású sípokat pánsíp elnevezéssel a keleti zenekultúrákban már nagyon régen ismerték,s a xilofon egy kezdetleges formája (különböző hang-magasságot megszólaltató pálcikák) is népszerű hangszer volt. A XIX. század folyamán az ősközösség fejlődési fokán élő népeknél találtak ún.orrfuvolákat; ezeket az orron keresztül kiáramló levegővel szólaltatták meg.

A hangszeres zene egyik része, illetve a hangszerek egyik csoportja arra mutat, hogy a hangszerek másodsorban az emberi hang utánzását is szolgálták: a hanglejtés-dallamokat átvitték hangszerre.A libériai bennszülött hangszerét beszélő szerszámnak nevezi. A libériai jabok egy-egy kürtjelzése egy-egy jelszó hanghordozásából származik; a melánéziai pánsíp-dallamok egy része feltűnően beszédszerű hanghordozást mutat. A múlt század végén ilyenszerű tülökdallamokat európai falvakban is lejegyeztek.

Ugyanakkor az egyes hangszerek a gyakorlatban kihangsúlyozták az egyes ritmusképleteket, új hanghatásokkal gazdagították a törzs ünnepi alkalmait; szerepük volt az intonáció rögzítésében, valamint a hangsorok kialakulásában is.

A hangszerek tökéletesedése, újabb hangszer feltalálása révén a kőkorszak végén az ember már egész sor hangszert ismert: ütőhangszereket (elsősorban a különböző nagyságú dobokat, xilofont),fúvóshangszereket (tülök, szarútülök, kezdetleges kürt, síp, pánsíp, kezdetleges fuvola stb.); a húros hangszerek közül a pengetősök egy részét. (A vonóval később találkozunk). A bronzkorszakban a haranggal, csengettyűvel gazdagodott a hangszerállomány. Előállításuk módja, tökéletesítésük a szerszámok, a munkaeszközök technikájának fejlettségi fokával szoros összefüggésben állott.

d) Hangrendszerek

A fejlődés folyamán az ember hangadó és hangfelfogó szerve annyira tökéletesedett, hogy nemcsak egy, hanem több, különböző magasságú hangot tudott megszólaltatni. Az egy hangot használó rendszer (monochord)mellett valószínűleg csakhamar kialakultak a két-,három-hangon mozgó dallamok. A kromatika ezen a fokon még nem tudatos aprózás, inkább bizonytalanság. A kéthangú rendszernek két változatát ismerjük.: a. kisterces biton, b. nagyszekundos bichord. A háromhangú rendszer lényegében nem egyéb, mint az előbbi fejlődési fokozatok együtt való jelentkezése, illetve kibővülése. Négy változatát ismerjük:

a) alul a kisterc, felette a nagyszekund;

b) alul a nagyszekund, felette a kisterc;

c) nagyszekund,felette tiszta kvint;

d) két nagyszekund egymás mellett; az ún.pentaton mag.

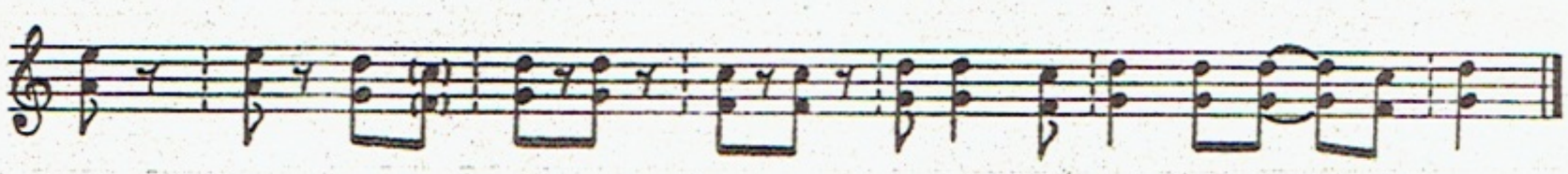
Ez utóbbi bővülés útján keletkezett,s leggyakoribb a recitáló típusú dallamokban.A háromhangú rendszerekből alakultak ki később a négy-,illetve az ötfokú rendszerek. A tetrachord kialakulhatott a kvarthangköz két elemének távolságát kitöltve. A hangrendszer minden esetben utólagos elvonatkoztatás, a használatos dallamanyag kielemzése alapján.

e) Műfajok

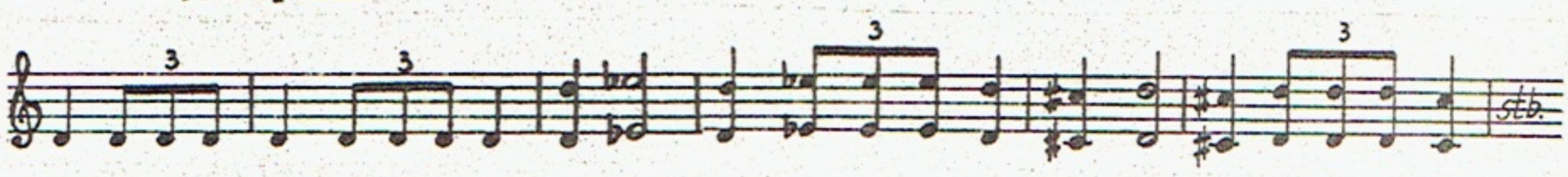
Az ősközösség társadalmi rendszerében használatos műfajok között leggyakoribbak lehettek a mondókák, kiolvasók. Ezeknél fejlettebb a halottsirató, mely lényegében szertartásos ének, kerete állandó volt, a ezt a pillanat, az ihlet hatása alatt töltötte meg az előadó; ez tehát rögtönzött műfaj. A közösség megkötő ereje az írás nélküli társadalmi rendszerben igen erős volt. A hagyomány kereteinek átlépése a közösségből való kizárás veszélyével járt. Ez a megkötés a zenére (formákra, előadásmódra, a használatos nyelvi elemekre, nemzetségi, törzsi stb. sajátosságokra) is kihatott.

Az ősközösség zenekultúrájában találunk <u>többszólamú</u> zenei megnyilvánulásokat is,ezt tehát nem a középkorban „találják fel". Legtermészetesebb ilyen jelenség,s egyben a legkorábbi is a párhuzamos többszólamúság. Ha férfiák és nők, vagy férfiák és gyermekek együtt énekelték ugyanazt a dallamot, ilyen esetben oktáv-, kvintpárhuzam keletkezett (Tűzföld, Ausztrália):

8.sz.példa

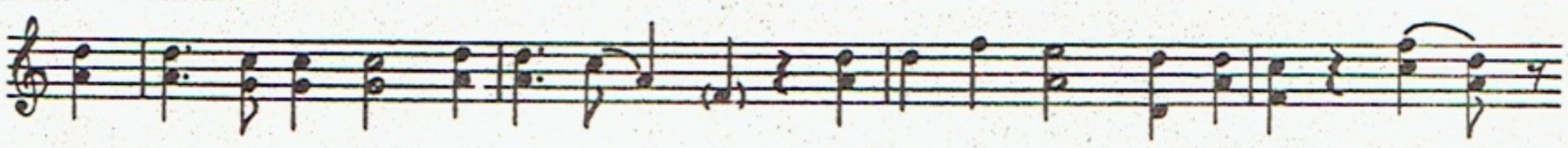


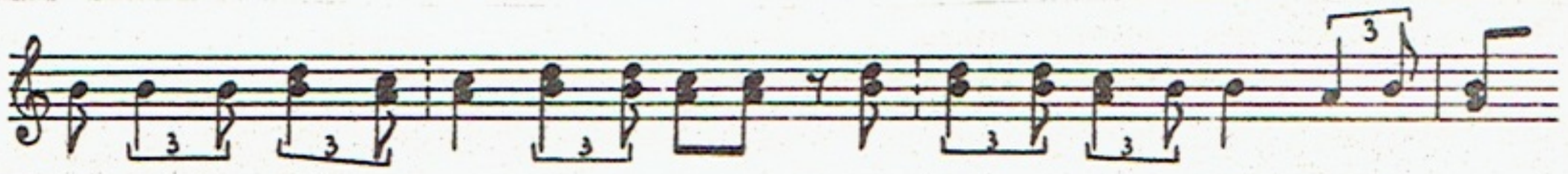
9.sz.példa



Ritkábban ugyan, de feltűnt a kvart-,terc-,sőt szekundpárhuzam is (pl.afrikai vazukuma-négereknél, a Baleári szigeteken, Admirális-szigeteken)

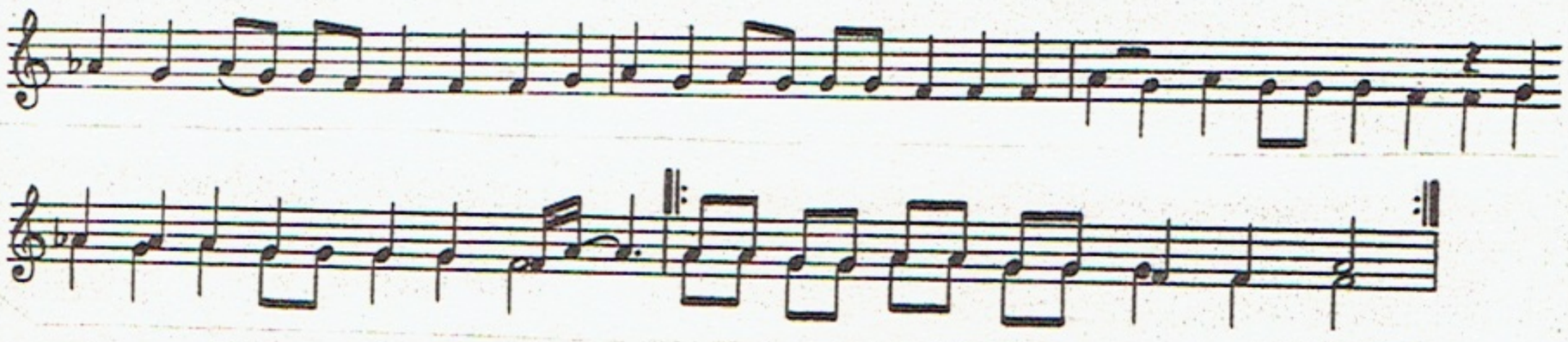
10.sz.példa



11.sz.példa

12.sz.példa

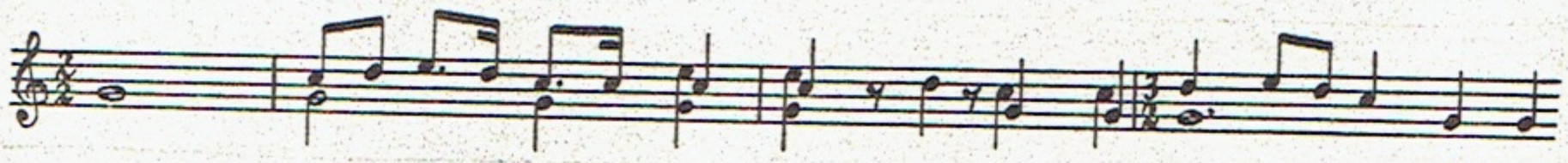
Másik előfordulási módja a korai többszólamúságnak az ún.heterofónia. Leggyakrabban hangszerkíséretes ének keretében bukkant fel, amikor a hangszer a vokális dallam egy variánsát játszotta, lényegtelen módosításokkal. Alábbi ilyen példánk vedda-dallam.

13.sz.példa:



Néha a fődallamot hosszan kitartott hang kísérte,s ez a kíséret megezólalhatott alsó, felső, vagy középső szólamban egyaránt:

14.sz.példa:

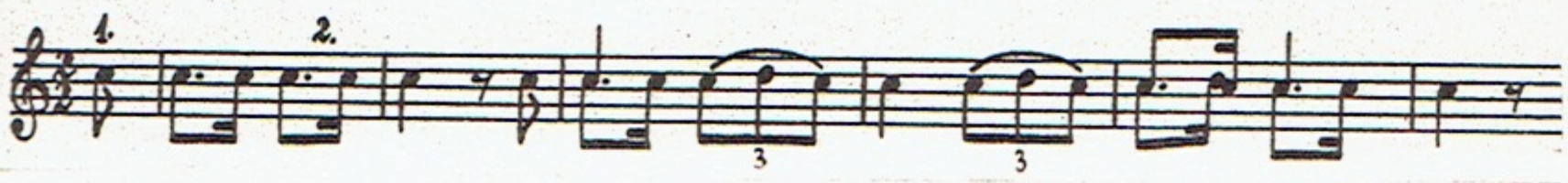


15.sz.példa:

sőt előfordulhatott kettős orgonapont is; - a hosszan kitartott hangot később orgonapontnak nevezte el a zenei szóhasználat. A tonális érzék fejlődésével az orgonapont rendszerint alap, vagy kvint - a későbbi tonika és domináns lett.

16.sz.példa korai kettős orgonapontra:

Negyedik megjelenési formája a többszólamúságnak:az imitálás. Elkésve belépő csoport, vagy előénekest utánzó kórus esetében keletkezett ez a válfaj. A fejlődés korábbi szakaszán a szigorú, majd később az ún.szabad imitálás dívott.

17.sz.példa:

A többszólamú megnyilvánulások az európai műzenében kaptak különösebb szerepet a későbbi fejlődés folyamán.

A zene szerepe az ősközösség társadalmi rendszerében

Az ősközösség társadalmi rendszerének embere még nem ismerte a természet jelenségeinek okát. A természet tudományos megismerése igen hosszú folyamat. Azon a fokon a természeti jelenségektől való függés, azoknak való kiszolgáltatottság érzése még nagyon erős volt az emberben. Tudományos magyarázat híján kialakult az emberekben a hangok varázserejében való hit:mágikus erőt tulajdonítottak a hangnak. Azt hitték, hogy bizonyos hangokkal megváltoztathatják a természeti jelenségek lefolyását, befolyásolhatják a természet erőit. Egyes nyelvekben az éneklés és varázslás fogalmát kifejező szavak rokonsága is erre utal (franciául: chanter - enchanter, olaszul: cantare - incantare, stb.). Így a zene egészen korán rituális szerepet kapott, a törzsi ceremóniák, szertartások állandó, kötelező kísérője lett. Ezeknek a ceremóniális szokásoknak, ritusoknak más volt a társadalmi funkciója, mint azt az akkori ember hitte. Az a tény, hogy ezeket a szokásokat rendszerint a törzs keretén belül , közösen végezték, ezzel erősítették a törzsbeliek együvétartozási tudatát, közösségi érzését, segítettek megtartani a törzs egységét, fokozták védekezési készségét.

A zene mellett ugyanilyen közösségi szerepe volt a táncnak is. A ritmikus mozgás, állatokat ábrázoló, vagy felhő-maszk szintén velejárója volt a törzsi életnek (ún.totemállatok maszkja, felhőmaszk esőkérésre stb.). A művészetek ilyen együtt-szereplésével egyik-másik nép (pl.a görög) késői történetében is találkozunk,s innen az európai opera is átvette a jelenség lényegét.

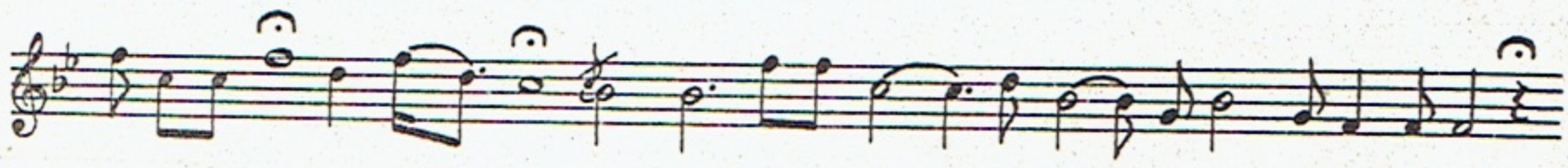
A rituális vonatkozások mellett, amint láttuk, a zene a mindennapi életben is szerepet kapott. Kapcsolatban állott a vadászatra való előkészülettel, harcbaindulással. Itt is közösség-erősítő, öntudatosító szerepe volt.

A kutatók egy része a munkával, a munka megszervezésével, végrehajtásával is kapcsolatba hozza a zenét, a zenei megnyilatkozásokat. Felber utal arra, hogy ceremóniális szertartások idején is megvolt a zene kapcsolata a munkával; a varázstáncok lassan munkatáncokba,s az azokat kísérő munkadalokba mentek át.

A gyűjtögető, halászó-vadászó életmódtól a törzsi szervezet kialakulásáig megszilárdulásáig, lényegesen megváltozott a zene szerepe is. Ezt beszédesen

szemlélteti az egyes műfajok feltűnése. A kis nomád csoportok egyesülésé idején egyre nagyobb szerepet kaptak a harci dalok. A zenei megnyilvánulások elkülönültek a termelési munka konkrét folyamatától, feltűntek a munkát ábrázoló táncmozdulatok, zene kíséretében. A szereplő csoport megoszlik két félkórusra, illetve a kórusból kiválik a szólista. Lassan önállósul a tánc is. A társadalmi munkamegosztás idején a munkadalok mellett megjelentek a szerelmi és hősi énekek. Ugyanabban az időben kezdett kialakulni a hivatásos zenészek csoportja, a maga meghatározott funkciójával. A nemek , korok szerint való szokások kialakulása a zenei gyakorlatban is bizonyos kötöttségeket eredményezett a törzsi életben, a rituális zene keretében elsősorban. A zene a törzs minden fontosabb megnyilvánulását kísérte. A különféle ünnepek között legfontosabb volt a termés ünnepe. A katonai élettel kapcsolatban a toborzástól kezdve a győzelem megünnepléséig szintén szerepet kapott a zene (mondai hősök megéneklése a Hiawatháról szóló epikus dalban):

18.sz.példa:



Az ősközösség zenekultúrájával kapcsolatban gazdag anyagot őrzött meg az irokéz kultúra. Egyik szembeötlő sajátossága e dallamanyagnak a modális jelleg.

Az ősközösség zenekultúrájának maradványai a népzenében

A különböző népek gyermekdalainak,gyermekjátékainak egy része népszokások maradványa abból az időből, amikor az ember a természeti jelenségek lényegét nem ismerte. Így például a román népzenében a Scolaion-melódia éneklése közben a gyermekek feláldozták az agyag-, vagy rongybabát, hogy a szárazság megszűnjön. Ehhez hasonló a Paparuda; a gyermekek leveleket aggattak mugukra,s közben esőtkérő szöveges dallamot énekeltek. Ilyen esőtkérő szövegű dal a Cărămidă nouă is. Előfordulnak a román folklórban olyan szöveges és szövegnélküli dalok, táncok, melyeknek jelentése elhomályosult,s egyszerű játékként maradt meg a nép emlékezetében (Jocul căluşarilor, Tocănele stb.).

A magyar népzenében is találunk olyan anyagot, mely arra enged következtetni, hogy a zenei fejlődésnek ezen a szakaszán keletkezett. Ilyen elsősorban a gyermekdaloknak az a része, mely tűzzel, vízzel, esővel, szárazsággal, vagy más természeti jelenséggel kapcsolatos. Ezek egy részének sok esetben nincs logikus szövege,a szöveg jelentése az idők folyamán értelmét vesztette, vagy teljesen elhomályosult. Az is előfordulhatott, hogy egyik-másik ilyen dallam szövegcserével tovább élt. Szövegcserére napjainkban is akad nem egy példa. Egyik gyermekdalunk

évszázadokon át gyertyavilágításról szólt, ma ugyanaz a dallam új szakasszal bővült, s ez már a villanyvilágítást zengi:

Régi szöveg:

Ég a gyertya, ég,
El ne aludjék.

Aki lángot látni akar
Mind leguggoljék.

Új szöveg:

Ég a villany, ég,
El ne aludjék.
De sok kedves falu felett
Világos az ég.

Tartalmi, s zenei szempontból az említett gyermekdalokhoz hasonló anyagot találunk a régi orosz zenekultúrában is (a Naphimnusz a kievi zenekultúrában szöveg- és funkciócserével élt tovább), valamint a szlovák regős énekek, játékos kiolvasók között.

A valóság megismerésével ezek a mágikus vonatkozások fokozatosan háttérbe szorultak. Egy részük kihullott a gyakorlatból, másik részük a felnőttek világából lecsúszott a gyermekdalok, gyermekjátékok közé (mondókák, kiolvasók, hívogatók, énekes játékok stb.). A fejlődésnek azon a fokán az illető korszak emberének érzelem- és gondolat-világát tükrözte ez a zenei anyag is. A tudomány mai eredményeinek általánosabb népszerűsítésével a közelmúltban még meglévő ilyen vonatkozású népi anyag átalakul, vagy kivész.

2. A RABSZOLGATARTÓ TÁRSADALOM ZENEKULTÚRÁJA

a. A RÉGI KELETI ZENEKULTÚRÁK

A zenekultúra általános jellemzése

A termelőeszközök fejlődésével lassan, fokozatosan megtörtént az osztálytársadalomba való átmenet, kialakult az emberi társadalom fejlődésének második nagy szakasza, az osztálytársadalom első fázisa, a rabszolgatartó társadalmi rendszer. Ebben a társadalmi rendszerben az élet fenntartásához szükséges javakat a társadalom dolgozói, a rabszolgák állították elő. A felesleg, amely nem volt szükséges a rabszolga nyomorúságos létfenntartásához, a rabszolgatartó kezébe jutott. Ettől az időtől kezdve a foglyul ejtett harcosokat nem ölték meg, hanem beállították a termelési munkába, vagy az uralkodó osztály érdekeit szolgáló más tevékenységet fejtettek ki (pl. nevelés, művészi tevékenység, melyet a görög rabszolgák végeztek a római birodalomban).

Mivel az uralkodó osztály képviselőinek az elsőrendű életszükségleteket kielégítő javak előállítására nem kellett időt fordítaniok, szabadidejükben tudománnyal, művészettel foglalkozhattak, - a fizikai munka megszervezése mellett létrehozták a rabszolgatartó államok uralkodó osztályának tudományos, technikai, művészi értékeit. Mindezt az állam érdekeinek szolgálatába állították, s ennek megfelelően irányították fejlődését.

Régi keleti kultúrák: összefoglaló jelölése a Távol- és Közép-, (illetve Közel-) Kelet kultúrájának. Az európai zene fejlődésében, földrajzi helyzetüknél fogva a korábbi századokban a közel-keleti zenekultúrák játszottak nagyobb szerepet.

Legrégibb zenei emlékeink a mezopotámiai (öt-, héthúrú hárfán játszó zenészek, i.e. IV. évezred), egyiptomi zenekultúrából vannak (fuvolások, hárfások együttese, i.e. III évezred). A későbbi időből szíriai, palesztinai emlékek tűntek fel.

A keleti zenekultúrákban a zene továbbra is szerves kapcsolatban állott egyrészt a mindennapi élettel, másrészt minden állam hivatalos életében is megvolt a maga funkciója.

Néhány adat azt igazolja, hogy a rabszolgák zenekultúrája is fejlődött. Az i. e. VI. századból fennmaradt egyiptomi sírfaliraton olvasható az a szöveg, melyből kiviláglik, hogy a földműves mint szállítja elgyötört testtel ura raktárába a gabonát. Az egyiptomi költészetben két példa is akad, korabeli formájában, dallam nélkül. Mindkettő a rabszolgák nehéz életét érzékelteti:

Cséplő-ének (Munkadal)

Csépeljetek, csépeljetek, ti barmok,
Csépeljetek, ha takarmányt akartok.
Ti kapjátok az alja-szalmát,
A gazda meg az árpa magját.
Csépeljetek, csépeljetek, serényen,
Ne lankadón, - ma hűvös este lészen.

Gabonahordók éneke (Munkadal)

Mennyi kévét kell cipelnünk,
Mindennap sok véka árpát.
Minden magtár tömve van,
S minden bárka úgy tele,
Hogy szegélyén át lecsordul.
Így hajszolnak egyre minket!
Éhesen, görnyedve járunk,
Vállunk majdnem összeroppan,
Ámde ércből van gerincünk
És szívünk is érckemény, -
Mennyi terhet kell cipelnünk!
(Mindkét dal Franyó Zoltán fordítása).

Ilyen, vagy ehhez hasonló jellegű alkotás más nép költészetében, művészetében is található. Ilyen példa rá a kínai zenekultúrában is.

Az osztálytagozódás létrejöttével, megszilárdulásával, a hivatásos zenészek korábban kialakult csoportja egyre fontosabb szerepet kapott, s elsősorban az uralkodó osztály zenei igényeit elégítette ki (az udvari, katonai, templomi szertartások zenéjét szolgáltatta), miközben gyakran merítettek az elnyomott osztály, a népi zene világából is. Ez annál inkább lenetséges volt, mert a korai keleti rabszolgatartó rendszer pátriárchális jellegű volt. Odisszeus házában a rabok által énekelt dalok egy része népszerű volt a rabszolgatartók körében is. A hivatásos zenészek egy csoportja az uralkodó osztály kegyeibe férkőzött, előnyös társadalmi helyzetre tett szert. Hogy ezt biztosíthassák, hagyományaikat csak kasztjukbelinek adták át. Volt olyan rabszolgatartó állam is, ahol a zenészek kasztja jelentős kiváltságokkal rendelkezett.

A rabszolgatartó társadalmi rendszer fennállásának vége felé, a gazdag rabszolgatartók szórakozásra is felhasználták a zenét (Tirusz, Szidon, Róma; tivornyák, ének- és tánckar).

Az a tény, hogy a zenének szerepe volt mind az állami, mind a magánéletben, maga után vonta a műfajok egész sorának kialakulását, (bölcsődal, munka-

dalok, siratók, himnusz, katonadalok, szertartási énekek, tancok stb.). Ezek egyike-másika, kevésbé fejlett formában az előző társadalmi rendszerben is megvolt.

A zenéről még ebben az időben is eléggé elterjedt volt a varázslattal kapcsolatos hiedelem. Erre utalnak a babilóni törzsek „mezei jelenet"-ei (Isztár istennőről kialakult mitosz), a görög antik mondák egy része (Orfeusz), a zenés kíséretet, néma táncjátékot magában foglaló egyiptomi műfajok (Ozirisz misztériuma).

A különböző keleti zenekultúrákban találkozunk a kornak megfelelő tudományos magyarázatokkal is. Szinte általános jelenség, hogy a zenei megnyilvánulásokat, a zenei törvényeket természeti, kozmikus vonatkozásokkal hozták kapcsolatba. Így például a régi Kínában a szereplő hangok száma megegyezett az ismert elemek számával (öt elem - öt hang - öt húr). Babilóniában az oktáv terjedelemben előforduló hangok száma a fontosabb csillagok számával függött össze, a kvart hangköz az évszakokkal.

A hangszerkészítés viszonylag magas fokot ért el. A fennmaradt domborművek arról tanúskodnak, hogy aránylag sok hangszert ismertek. Az anyag új tulajdonságainak megismerésével, a hangok színének felfedezésével elsősorban az ütőhangszerek szaporodtak. Ezeket a legkülönbözőbb formában találjuk meg az egyes zenekultúrákban.

Ugyancsak általános jelenség ezekben a kultúrákban a hangsorokhoz kapcsolt felfogás. Különleges fontosságot tulajdonítottak a hangsorok szerkezetének. Létrejöttek az illető zenekultúrára jellemző árnyalatai az ezzel kapcsolatos elméletnek,s ehhez meglehetős szigorúsággal ragaszkodtak. Legmagasabb fokon a görögöknél találjuk meg ezt az elméletet (ethosz-elmélet).

Lényegében ezzel áll összefüggésben az ún. mintadallamok létezése (India, Arábia, Jáva stb.). Ezekben a mintadallamokban került gyakorlatilag megvalósításra az illető zenekultúrában kialakult felfogás a hangsorokról, hangközökről, kezdetleges formai építkezésről, dallamfordulatokról,ritmusképletekről, - általában a rögtönzés keretében történt művészi alkotásokról. A mintadallamok magukon viselték az illető kultúrára jellemző sajátos jegyeket.

Ezen a fejlődési fokon, ebben a társadalmi rendszerben jelentek meg a különböző rögzítési kísérletek, lejegyzések, anélkül, hogy ez lényegében befolyásolta volna a zenekultúra eredményeinek szájhagyomány útján való elsajátítását. A tömegek továbbra is szájhagyomány alapján tették magukévá az egyes műfajokat, műveket.

Mai ismereteink szerint az első nagy kultúrák Délkelet-,Közép-, Kisázsiában és Északafrikában keletkeztek. Vegyük sorra ezeket a zenekultúrákat.

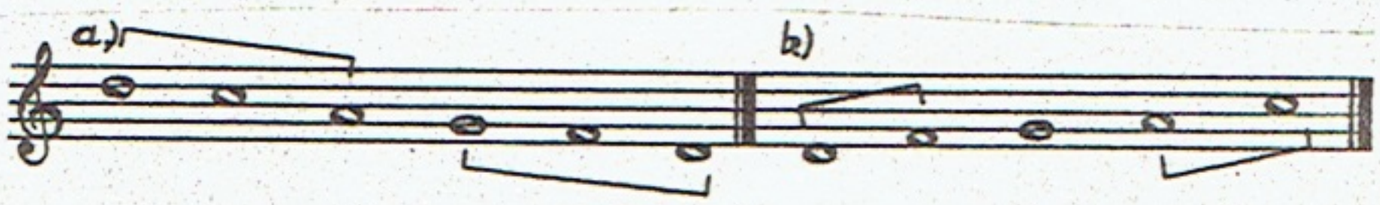
Kínai zenekultúra

Egyik legrégebbi kultúrával - s így zenekultúrával is - rendelkező nép a kínai. A náluk kialakult zenekultúra keretében megfogalmazott zeneelméleti megalapítások, szabályok eredete részben a mondák világába nyúlik vissza. E szerint, Ling-Lun, kínai tudós, a madarak énekének utánzására 12 sípot szerkesztett. E sípokon 12 félhangból álló, kromatikus hangsort szólaltathatott meg; ez az ún.lü-rendszer (i.e.XIII-XII.sz.). A lü-sípokat kezdetben bambuszból, kőből, majd rézből készítették. A rendszer alaphangja a „huang-csung", a sárga harang, ennek hangolásához igazodott a hangrendszer többi hangja. Az egyes hangviszonyokat húr-hosszal, vagy a légoszlop magasságával mérték.

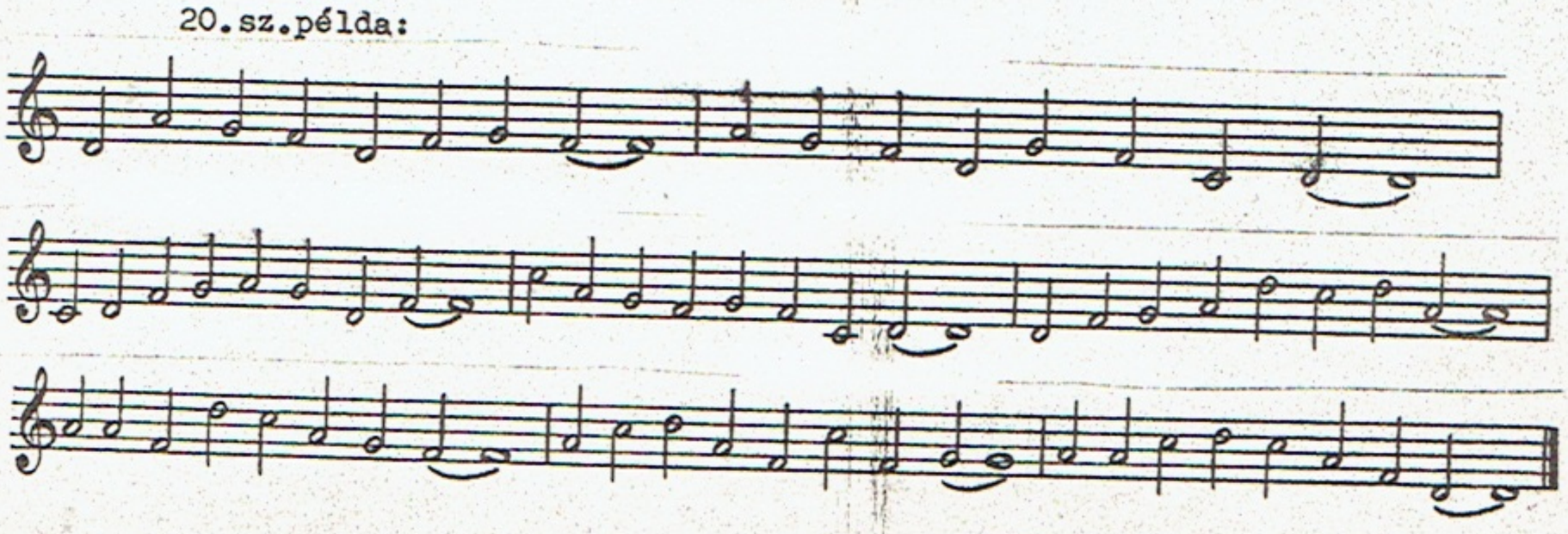
A lü-rendszer, mint látható, tizenkétfokú. E hangrendszerek mellett,mint lennebb látni fogjuk - a kínai zenében másck is használatosak. Előtte alakult ki Kínában,s itt rögzítődött legelőször, a pentatónia. Ismerték és használták a pentaton hangsor félhangos és félhangnélküli válfaját(hemi- és anhemitonikus ötfokúság). A pentatónia kialakulásának két változatát ismerjük:

a. Ereszkedő tendenciájú triton dallamok előtagja öt hanggal mélyebben megismetlődik; - az oktáv nem számít külön foknak. A kínai népzenében az ereszkedő tendencia gyakori jelenség; feltételezhető, hogy a pentatónia kialakulásának ez az útja érvényesült inkább a kínai zenekultúrában.

b. A pentaton mag - két nagytercből álló trichord- az érzelem csúcspontján felszáll egy kisterccel, a megnyugvás pillanatában viszont kiegyensúlyozódik - alászáll egy kisterccel:

19.sz.példa:

Az ősök tiszteletére énekelt kínai himnusz, dallampéldáink egyike, félhangnélküll pentaton hangsorú, egyenletesen ritmizált melódia:

20.sz.példa:



A fejlődés későbbi szakaszán a pentatónia hétfokú hangrendszerré bővült. E bővülés fokozatai a következők lehettek:

a). a pienhnng - az ötfokúságban idegen hang -(az elnevezés is kínai eredetű),hangsúlytalan ütemrészen áll, szótag nélkül;

b). a pienhang hangsúlyos ütemrészre került, szótag nélkül;

c). végül a pienhang mint szótaghordozó, hangsúlyos ütemrészen is megjelenik, az ötfokúság hangjaival egyenrangú hangként.

A hét-, majd tizenkétfokú hangsor kialakulásával a pentatónia nem tűnt el a kínai zene gyakorlatából, a kínai népzenében ma is fellelhető.

A kínai tudósok a kromatikus hangsort húrhosszúság alapján származtatták, kvintekben felfelé haladva:

f - c - g - d - a - e-h - fisz - cisz - gisz - disz - aisz - eisz

- oktávkeretben: c-cisz-d-disz stb. Ha megfigyeljük, a kvintek sorának első öt hangja, voltaképpen egy félhangnélküli pentaton hangsort alkot (c-d-f-g-a).

A kínai zenekultúrában a húros hangszerek mellett sok ütőhangszert is alkalmaztak (dobok, gongok, stb.). Hangszereik általában kísérő szerepet kaptak. A kínai zenetörténészek a hangszerek anyaga szerint csoportosították hangszereiket,s így nyolc osztályt különböztettek meg (kő, fém, selyem, bőr, fa, bambusz, tök, föld - agyag). Ez az anyag tulajdonságainak ismeretére,s fejlett színérzékre vall, a fejlődés korai szakaszán.

Húros hangszereik között voltak pengetősek, vonósok. Legismertebb volt a csin (pengetős, az arisztokráciáé); húrjainak száma a gyakorlatban használatos hangok számának növekedésével gyarapodott ötről hétre. A fipa a mai gitárhoz, lanthoz hasonló ; szintén pengették. Négyhúros. Hangszereik közül indiai eredetű volt a tang-pu-lat (vina), muzulmán eredetű a la-pa-pu. A king különböző nagyságú fém, fa, üveg és kőlapokból készült. Ütéssel szólaltatták meg, különböző színhatások keltésére szolgált. Lopótök rezonátorú a cseng; bambuszsípokból állították össze a páj-sziáé-t (pánsíp). Használtak ezek mellett fuvolákat, harangjátékokat.

A hangszeres zene a régi udvari életben fontos szerepet töltött be. A Han—dinasztia idején pl. (I.e.II-I.sz.), az adminisztrációs személyeket is hozzászámítva, 900 tagból álló együttest szerveztek. Az udvari és kultikus együttesek mellett katonazenekarok is léteztek.

Az ókínai felfogás szerint a zene a természet és az emberi társadalom viszonyát fejezte ki. Az állam életében fontos szerepet játszott, a zenei gyakorlattal kapcsolatban egész sor megkötő intézkedést hoztak (Magas Zenei Tanács). Érdekesen világítja meg i.e.II.században a Li-Ki szertartások könyve a valóság

és a zene viszanyát, kapcsolatát:

„Békés idők dallamai nyugalmat és örömet lehelnek
Mivel az állam rendje bizton áll ...
Zavar idején elégedetlenséggel és dühvel teltek a dallamok
Mivel az uralom igazságtalan;
Pusztuló birodalom dallamai félelemtől és gyásztól terhesek
Mivel a 'nép roppant veszélyben forog;
Zene és uralom legmélyebb gyökereikben találkoznak."

Így indolkolja a korabeli felfogás a zenei élet, a zenei gyakorlat irányítását a rabszolgatartó rendszer állama érdekében.

A régi kínai népköltészet gazdag műfajokban (munka-, szerelmi-, rituális dalok, hangszeres és táncmelódiák, himnuszok). Ebből sokat megőrzött a Dalok könyve (Szi-king, i.e.VIII.sz.;305 dalszöveg, melódia nélkül). A dalok egy része a korabeli történelmi eseményekről, a parasztok lázadásairól, polgárháborúkról, a kizsákmányolt kínai ember lelki világáról, munkájáról fest élénk képet. A cseléd-ember pl. így énekel rabszolgatartójának végzett munkájáról:

„Kövér patkány, kövér patkány,
Ne fald fel a kölesünket!
Három éve szolgálunk már,
Nem kíméltél sose minket.
Elég volt, lám elmegyünk már,
Elérjük a boldog földet,
Boldog földet, boldog földet,
Ott megleljük a helyünket".

Egy másik dal még kézzelfoghatóbban fogalmazza meg a rabszolgatartónak a munkához való viszonyát:

„Kip-kop, kip-kop, vágom a Tan-fát.
A tiszta patak vize ring a napon.
Te soha nem vetsz és nem aratsz, hát
Hogy töltheti csűröd a búza vajon?
Sose halászol, sose vadászol,
Honnan a borjú az udvarodon?"

De szól ez a könyv a fejedelmi palota építésével kapcsolatban a zenei vonatkozásokról is:

„Oszlopok és harangtornyok,
Dobok, csengők, sípok, gongok,
ó, csodás, a vívócsarnok,
ó csendülnek a harangok,
ó, mesés az íjász-csarnok,
Krokodilbőr-nagydob durrog
Vak zenészek húrja cincog".

Ugyanez a könyv tudósít arról is, hogy a templomi, udvari zene, szemben a nép-

dalok reális világával, mesterkélten ünnepélyes, teljesen alárendelve az udvari illemnek. Felsorolja aprólékosan a szigorú kötöttségeket, - a hangszerek hangolását, mikor mit és hogyan kellett játszania a zenészeknek, stb.

A Dalok könyve nehány szövegének dallamát i.e.V-I. században jegyezték le. Többségükben pentaton hangsorúak, némelyikben a IV.ésVII. fok is megtalálható. A népi zene segítségével megállapítható, hogy a régi kínai zenében néha nagyobb ambitust is használtak, szigorúan kötött, vagy szabadabb ritmusban egyaránt, hirtelen váltottak regisztert, alkalmazták a páros és páratlan ütemeket, ezek váltakozását. Zene és szöveg szerves egységet alkotott, - néha tánccal, mimikával kiegészítve.

Ling-lun nevéhez fűződik a zenei írás első eredményeinek alkalmazása. Dallamok rögzítésére a kínai ábécé betűit alkalmazta. A kínai zenetudomány a kvintkör, az oktávrokonság, a lürendszer tisztázása, megfogalmázása mellett, jóval az európai zenekultúra előtt eljutott a temperálás gondolatához, a kromatikus hangsor lényegének mibenlétéhez (Csen-cian, 370-447), s ezt tovább fejlesztette a fúvós hangszerek technikájában egy későbbi fejlődési szakasz (Csáj-ju i.u.XVI.sz.). A kínai zenekultúrának nagy szerepe volt a hangszerek hangolásának szabályozásában is.

Japán zenekultúra

A japán zenéről egyelőre meglehetősen keveset tudunk. Valószínűleg már kibontakozása idején erős kínai hatás érhette, s a sajátos japán vonások háttérbe szorultak. Legalábbis a XIX.századi kutatók a kínai zene átvételeként emlegették.

Mindenesetre meglepő a japán zene leplezetlen kasztjellege. Törvényesen szabták meg, milyen hangszert használhattak a császári udvar zenészei, az előkelők rendje, a férfiak, parasztok és a gésák (utcai énekesek). Hasonlóan előírták a használatos hangsorokat.

A japánok is használták a zenei írás egy fajtáját. Egy, vagy több oszlopban helyezték el a jeleket, s függőlegesen olvasták. A japán hangjegyírás lényege azonos a későbbi, európai tabulatúrás írásmóddal. Ez az írás csak vázlatát rögzítette a zenének, utalt az előadásmódra, bizonyos díszítésekre.

Jávai zene

A jávai zenéből egy, a matriarchatus korára emlékeztető emlékünk van. Gyermekének megmentésére az egyik anya segítségül hívja anyatársait.

Zenei hangrendszerük a pentatónia, építkezési formájuk a variálás volt (minta: patet). Jávai sajátosságként megemlíthetjük az ütőhangszerekből álló gamelánzenekart.

Hindu zenekultúra

Másik jelentős régi zenekultúra az indiai. Az ókori India, Kínához hasonlóan fejlett kulturájú állam volt. Irodalmi műveiket szanszkrit nyelven örökítették meg. Ezek közül jelentős zenei szempontból is a védák könyve.

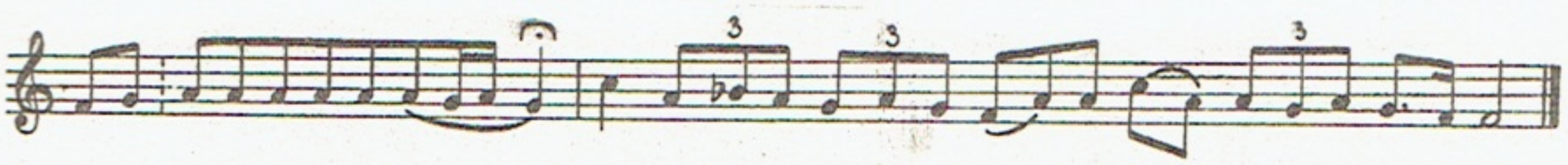
A zene eredetét szintén legendásan magyarázták. Különös jelentőséget tulajdonítottak a zene hatalmának, az állatokra, természeti jelenségekre gyakorolt hatásának (kígyó-, elefántszelídítés, tiltott dallam éneklése tűzveszélyt okoz stb.). Ez egyébként az életről vallott általános felfogásukban gyökerezett. Felfogásuk szerint a zenét Brahma ajándékozta a hinduknak, felesége pedig nemzeti hangszerüket, a vinát. Az isteneiknek szánt áldozatokat zene kíséretében mutatták be.

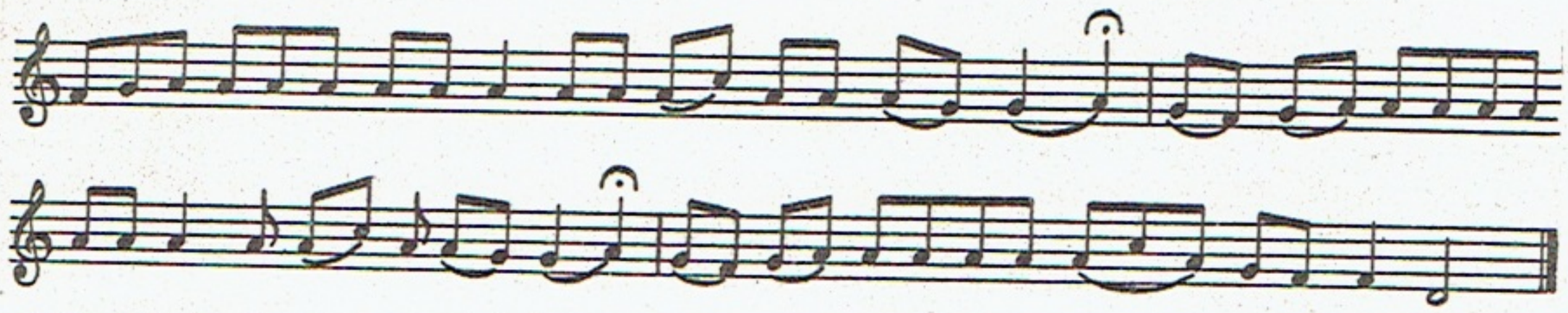
Egy véda-idézet arról tanúskodik, hogy világi zene is létezett. Tavasszal ifjak és lányok, táncot lejtettek cimbalomszerű hangszer kísérete mellett. A Ramayana c.elbeszélő költeményben is többször történik említés a népzenéről.

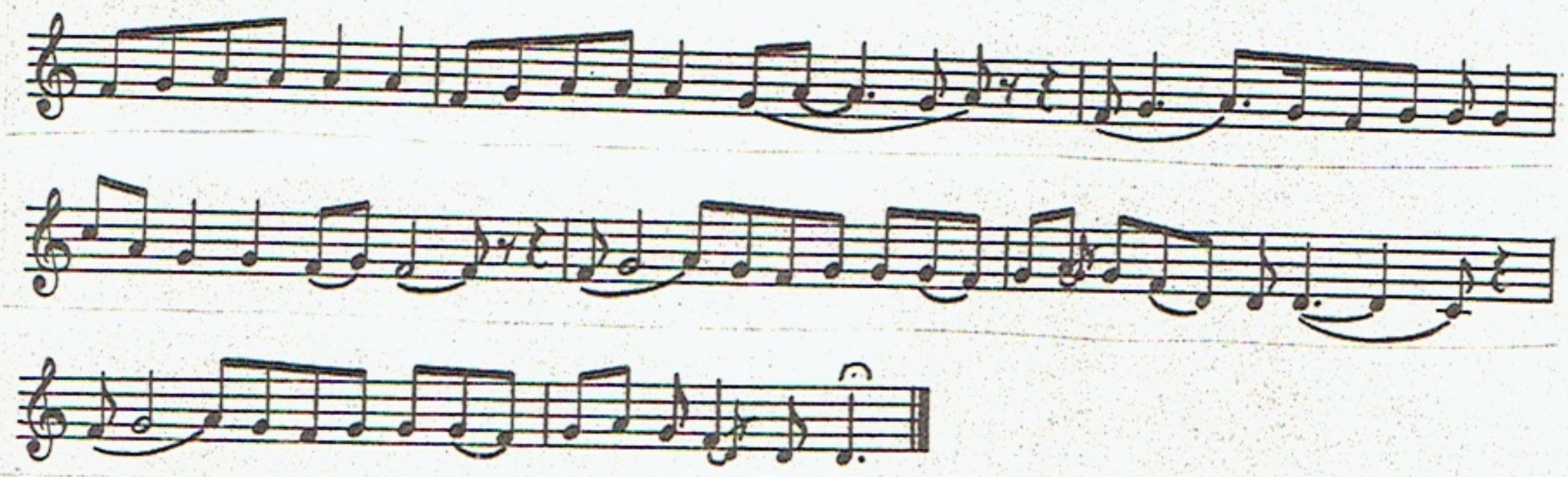
A Védák könyve többségében szertartási énekeket őrzött meg az utókor számára (kb.i.e.1600 évvel írták). A Rigvéda a bráhmista, a Számávéda a budhista énekek mellett dicsőítő, nász-, varázs- és nehány szerelmi éneket is tartalmaz.

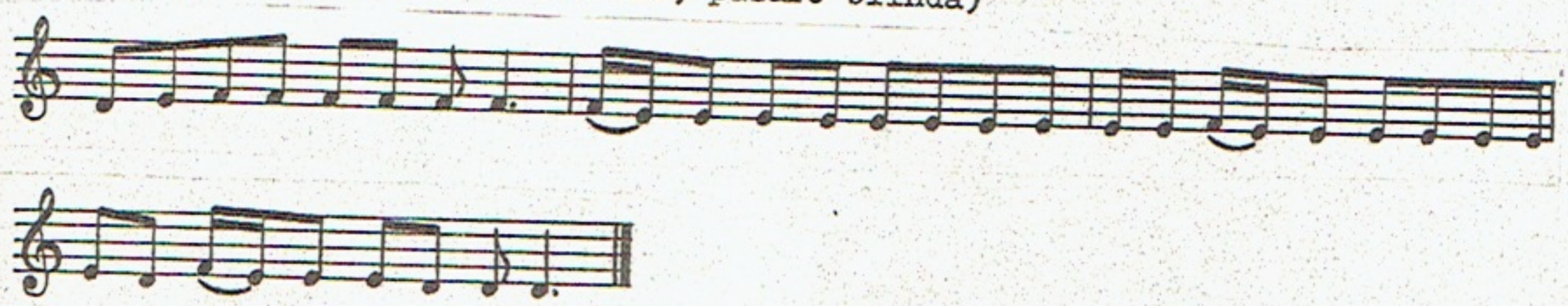
A hindu törzseknek megvolt a maguk énekese, a rizi. Az énekesek a fejedelem, illetve a törzsfőnök mellett éltek, ezek kegyeitől függtek. Később állandó réteggé fejlődtek,s papi szerepet is töltöttek be. Így a kiváltságos osztály soraiba kerültek. Az udvari és templomi zene élesen elkülönült a népitől,s az udvar fényét, pompáját emelte. A rizi a hindu zene íratlan törvényeihez ragaszkodva variálta a mintadallamot, a legkülönbözőbb alkalmakra előírt ragát. Ezek között munkadalok is előfordultak. Egyik elterjedt dallamtípusuk a recitáló, pszalmodizáló típusú dallamokra emlékeztet. Hasonlót ismerünk a héber, gregorián, magyar, román népzenében is:

21.sz. Hindu Véda - himnusz

22.sz. Óhéber dallam

23.sz. Gregorián



24.sz. Magyar népdal (Szivárvány havasán)

25.sz. Román népdal (Cucule, pasăre blîndă)



A hinduknak fejlett zeneelméletük volt. Alapskálájuk a mai dúrhangsornak felelt meg. Ezt transzponálták három oktávon át. A transzponálás nemcsak egyszerűen egy más fokon való megszólaltatást jelentett, hanem kisebb szerkezetbeli változásokat is. Az oktávot elméletben 22 "negyedhang"-ra, sruti-ra osztották. Ebben a felosztásban az egészhang hol négy, hol három részből állott:

a_4 h_3 cisz $_2$ d_4 e_4 fisz $_3$ gisz $_2$ a Ezeket a finom árnyalatokat a gyakorlatban csak díszítésként alkalmazta a hindu zenész.

Hangjegyírásuk lényegében betűírás volt; hangokat, illetőleg egy-egy szótagot írtak le (szá, ri, gá stb.). Egy jegy, betű, mindig ungyanazt a hangot jelölte, így minden hangnak külön jele, betűje volt. Ritmusjelzésük a hangok fölé húzott függőleges vonalakból állott. Egy vonal egy ritmusegységet jelentett, több ritmusegységet zárójellel kapcsoltak egybe.

Hangszereik közül megemlíthetjük a vinát (két lopótökre, mint rezonátorra szerelt bambusznád, erre rögzítették a húrokat, s 19 kis lábbal jelezték az

egyes hangok lefogásának helyét). Pengetéssel szólaltatták meg. A magudit(lantszerű húros hangszer), a ravanasztront, valamint, a szerindát vonóval szólaltatták meg. Trombita, fuvola, oboa-szerű hangszereik is voltak.

A hindu színházakban a táncosok néha táncközben énekeltek, vagy hangszeren is játszottak. Maga a zene fogalma szöveges, hangszeres zene és tánc egységét is jelentette,s a zene kifejező ereje a legváltozatosabb, művészibb koreográfiai mozdulatokon keresztül, énekkel együtt érvényesült. E táncok nem egyszer a zenés dráma műfajáig emelkedtek fel (pl.a Ktakhali c.pantomim, Manipuri, Bharata, Natiam stb.). Cselekményük részben régi hindu legendákban, részben a valóságban gyökerezett. Néha a tánccal kapcsolatos szöveges műfaj, ének magyarázta a táncot.

Szumér-babilóniai (mezopotámiai) zenekultúra

Ásatások eredményei, domborművek, irodalmi emlékek arról tanúskodnak,hogy a zenének itt is fontos szerepe volt a társadalmi életben (néha egyik-másik hangszer tiszteletére még áldozatot is mutattak be), hiedelmük szerint az istenek nemcsak zenekedvelők voltak, de maguk is zenéltek. A hivatásos zenészek rendje az uralkodó osztály után következett kiváltságokban. Az udvari együttesek nyilvános hangversenyeket is rendeztek. Némelyik mecénás például 150 tagból álló ének- és hangszeregyüttest tartott.

Számos, viszonylag tökéletes hangszert ismertek (dobok, sistrum, haránt-fuvola, oboa-szerű fúvóshangszer, hárfa, lant). Együtteseikben ütőhangszereket fúvósokkal és vonósokkai kombináltak.

Fejlett népzenéjük is volt (éneklő,s hangszeren játszó pásztorokat megörökítő dombormű).

Itt tűnik fel az Orpheus-monda legkorábbi változata: Isztár istennő leszáll az alvilágba férje keresésére, aki találkozásuk alkalmával azt tanácsolja neki, hogy egy meghatározott napon énekesek, énekesnők, fuvola és dob kíséretében daloljanak,s ő majd visszatér az életbe.

Héber zene

Hasonlóan keveset tudunk a héber zenéről. A zenének itt is kultikus szerepe volt. Bizonyos mértékű egyiptomi hatás is érvényesült ebben a zenekultúrában. A régi héber énekanyag viszont jelentős szerepet játszott a keresztény zene kialakulásában.

A héber zenekultúra jellegzetes terméke Dávid 150 zsoltára. Ezeket pengetős hangszer kíséretével szólaltatták meg. Dallamalkotásuk főelve a recitálás. A zsoltár-dallamok előadása révén kialakult recitatív-szerű dallamtípus a pszalmodizáló nevet kapta. A zsoltárokat megszólaltathatták szólóban, előadhatta

szóló és kórus, illetőleg csak kórus. Idelsohn gyűjtései azt igazolták, hogy a pszalmodizáló dallamok Jémen vidékén századunkban is elterjedtek.

Az Énekek Éneke c.gyűjteményt Salamonnak szokták tulajdonítani. Keletkezésében szerepet játszottak minden bizonnyal a népi lakodalmi dalok is.

Zeneelméletüket nem ismerjük. Hangszereik egy részéről nem tudjuk milyen volt, mert mindössze a nevük maradt fenn. Hangszereik közül jelentősebb volt a kinnor (háromszögű kis hárfa), a nebel (négyszögű kis hárfa),s az asszír-babilóniaiakkal való kapcsolatok zenei maradványaként a hasszur-hárfa.

A héber hangszeres zenére vonatkozólag értékes adatokat tartalmaz Titus diadalíve, mely szerint az első évezredben a keleti kultúrákra jellemző ütő-, zörgőhangszereket használták, továbbá fúvósokat (fuvola, berbécs-tülök, kettős oboa, trombiták,s egyéb jelző hangszerek).

Kurt Sachs szerint a léviták közül négy-ezren játszottak hangszeren,s 24 zenei csoportot alkottak. Salamon templomának felszentelésekor 120 trombitás is közreműködött a nagy ének-együttes mellett.

Idelsohn kutatásai nyomán megállapítható, hogy a régi héber zene egyszólamú volt, ornamentikában gazdag, recitáló dallamok mellett voltak himnuszaik, indulóik, hangszerkíséretes táncaik. Szóló és kórus váltakozását az alábbi példa szemlélteti:

26.sz. példa

Egyiptomi zenekultúra

Az egyiptomi zenéből dallamanyag szintén nem maradt fenn. Zeneelméletüket sem ismerjük. A felszínre került régészeti leletekből, feliratokból, domborművekből arra lehet következtetni, hogy Egyiptomban virágzó zenei élet létezett, a zenének fontos szerepe volt a közösségi, állami életben. Feljegyzések tudnak ún.alkalomhoz kötött dalokról (halotti énekek, szertartási-, lakodalmi-, evező-, cséplődalok stb.).

Az egyiptomi himnuszok - mint általában az ottani alkotások jelentős része - a vallásos szertartásokkal állottak összefüggésben (Rá, Ozirisz himnusza, Nilushoz szóló himnusz). Később a fáraókat dicsőítő himnuszok is keletkeztek,s ezek igen érdekes adatokat tartalmaztak a korabeli életre, a fáraók istenítésére irányuló törekvésekre vonatkozólag (III. Szanuszrét, III.Titmosz, II Ramzesz himnusza). A vokális és hangszeres zenc is a fáraók hatalmát volt hiva[illegible] ér-

zekeltetni a rabszolgák tömegei előtt.

Ipu-wer feljegyzéseiből tudjuk, hogy a társadalmi ellentmondások következtében kirobbant felkelés (i.e.1500 k.) a zenei életben is változásokat eredményezett, a zene szabadabb jellegű lett, a tömegek hangulatának adott kifejezést, a tánccal együtt. Nem véletlen, hogy a hangszerállomány is gazdagodott, - a líra mellett feltűnt a lant, oboa, fuvola, klarinét, zajosabb ütőhangszerek, köztük a szisztrum.

Az Új Birodalom idején megszigorították a zenei életet is, különösebb fontosságot csak a katonai és a templomi zenének tulajdonítottak.

A Szíriával, Főniciával, Indiával való kapcsolat előmozdította a hellén kultúra terjedését. A két udvari együttes - zenekar - közül az egyik szíriaiakból állott.

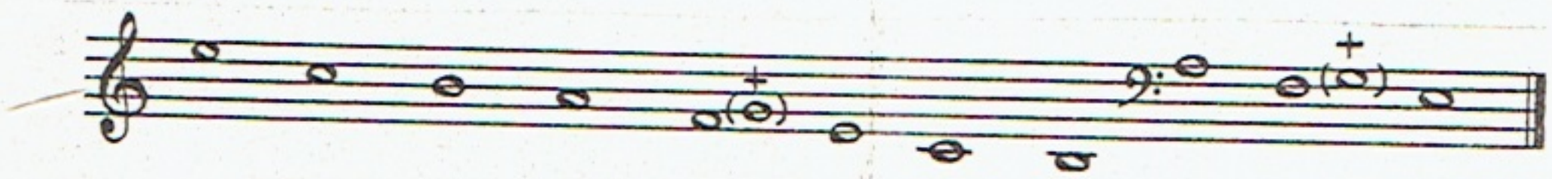
Az egyiptomiaknak fejlett drámaköltészetük volt. A zsidó, görög, illetve keresztény világi és vallásos irodalomra egyaránt hatott az egyiptomi kultúra (Ozirisz szenvedései, Aton himnuszára emlékeztetők Dávid zsoltárai, az egyiptomi szerelmi kötlészet hatott a bibliai Énekek Éneké—re stb.).

Ének, hangszeres zene és táncmozdulat ebben a zenekultúrában is, mint eddig legtöbbször, együtt jelentkezett.

Ismertek ütő-, fúvós és húros hangszereket. Legnépszerűbb húros hangszerük a hárfa volt; a legkülönbözőbb alakban és nagyságban használták. Kedvenc hangszerük volt a lant is. Ktesibios i.e.170-ben itt találta fel a vízi orgonát (Alexandria).

A fáraók sírhelyein megtalált hangszerek segítségével rekonstruálhatók a használatos hangsorok. Legnépszerűbbnek látszik a félhangot is felhasználó (hemiton) ötfokúság:

27.sz.példa:



A domborműveken ábrázolt énekesek kéztartásából kiderült, hogy az óegyiptomi muzsikusok ismerték és használták a kézjeleket is . (A hangsor minden hangjának megvolt a maga külön jelzése. A Nilushoz írt egyik egyiptomi himnuszban pl. ez olvasható: Muzsikálni kezdünk, tiszteletedre hárfajátékba fogunk és a zenészek kezükkel rajzolják a muzsikát).

Dél- és középafrikai törzseknél (abesszinek, berberek) található hangszerek alakja, hangolása azt bizonyítja, hogy az egyiptomi kultúra a perzsa hódítás után (525) itt talált menedéket, sok eleme honosodott meg ezen a vidéken.

Az egyiptomi népköltészet nehány rabszolgatartó rendszerbeli emlékét az egyiptomi kőfaragó művészet őrizte meg (pásztorok, halászok, lakmározók, szerelmesek dalai).

A régi keleti zenekultúrák jelentősége

A marxizmus klasszikusai nem egy esetben hangsúlyozták a rabszolgatartó társadalmi rendszer szerepét az emberi társadalom fejlődésében.

„Rabszolgaság nélkül nem lett volna görög állam, nem lett volna görög művészet és tudomány; rabszolgaság nélkül nem lett volna római birodalom. A görögség és római birodalom adta alap nélkül pedig nem lett volna modern Európa sem" - írja Engels.

A keleti kultúrák zenei anyagából először Lavignac és Fétis mutatott be jelentősebb mennyiséget, s azóta is egyre behatóbban foglalkozik ezzel anyaggal, s a közben femerülő újabbal, a zenetudomány.

A felsorolt zenekultúrák egyik része közvetlenül gyakorolt hatást az európai zenei élet fejlődésére (pl. héber), másik része az akkori közlekedési viszonyok folytán, földrajzi fekvésüknél fogva, közvetve (kínai, hindu stb.).

Az európai zenekultúra számos elemét vette át a keleti kultúrák zenei életének, gyakorlatának, elsősorban Görögország, a görögkultúra közvetítésével (hangszerek, hangsorok, előadásmód stb.). Természetesen Európa és Kelet zenei kapcsolatai nem korlátozódtak csupán a Görögország által közvetített elemekre, hiszen Egyiptom például a hellénizmus idején ugyancsak betöltött ilyen közvetítő szerepet, vagy a későbbi századok folyomán az arab kultúra. Mégis tagadhatatlan, hogy az antik Görögország hozta létre ennek a társadalmi rendszernek legmagasabb fokú zenekultúráját. A görög zenekultúra a keleti zenei hagyományokra építve bontakozott ki, az európai zenekultúra pedig sok tekintetben örököse, átvevője és továbbfejlesztője a görög zenekultúrának.

b. A GÖRÖG ÉS RÓMAI ZENEKULTÚRA

A görög zenekultúra kialakulása; zenei emlékek

Az európai művelődés területén a régi kultúrák számtalan elemét találjuk meg, többé-kevésbé módosulva (tudomány; filozófia, építészet, szobrászat, zene, stb.). A régi kultúrák közül különösen sok értéket hozott létre a görög, majd a római; az európai fejlődés főleg ebből a két kultúrából vett át sokat. A reneszánsz óta általános érdeklődéssel fordultak az európaiak a görög művelődés értékei felé,s a reneszánsz képviselői, haladó nézeteik igazolására gyakran hivatkoztak erre az anyagra.

Engels A természet dialektikája c. művében nagyra értékelte a görög kultúrát. Kihangsúlyozta, hogy nemcsak a filozófiában, hanem más területen is,minduntalan vissza-visszafordulunk ennek a kis népnek nagy megvalósításaihoz.

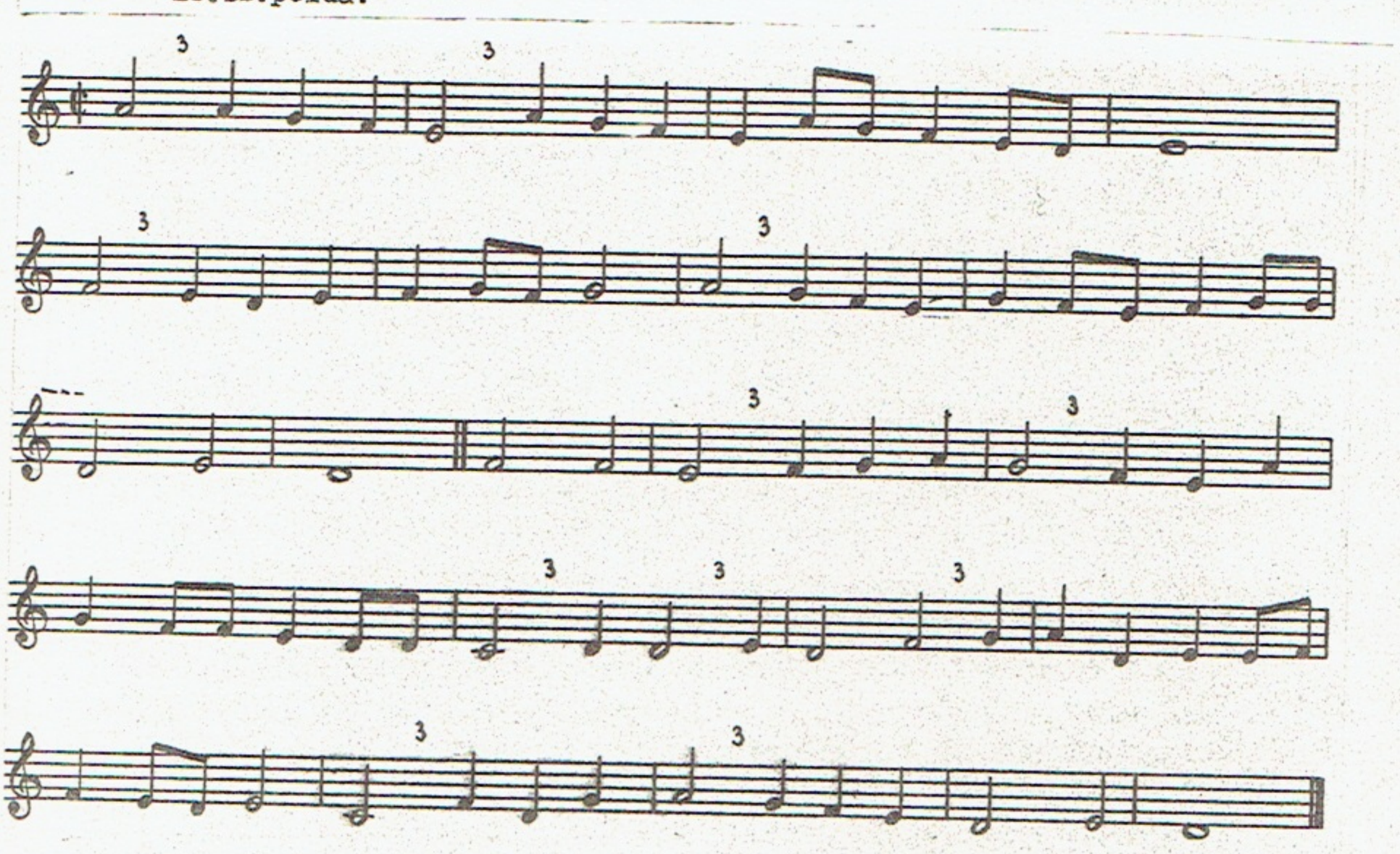
A görög művelődés első elemei olyan időben keletkeztek, amikor az emberek az észlelt természeti jelenségeket nem tudták tudományosan megmagyarázni maguknak, ezeket a jelenségeket természetfeletti erők működésének képzelték. Ez tükröződött vallásukban, mitológiájukban. Hogy ezt a mitológiát miképpen kell szemlélni, arra vonatkozólag Marx tájékoztat, amikor a görög művészettel kapcsolatban többek között a következőket írja:

„Minden mitológia a képzeletben és a képzelet által győzi le, tartja hatalma alatt és alakítja a természeti erőket: eltűnik tehát, ha a természeti erők feletti uralom valósággá válik...a görög művészet előfeltétele a görög mitológia vagyis maga a természet és a társadalmi forma, melyet öntudatlanul, művészi módon már feldolgozott a népképzelet. Ez az ő anyaga... A férfi nem válhat újra gyermekké, csak gyermekessé. De nem gyönyörködik-é a gyermek ártatlanságában és nem kell-e magának is egy magasabb fokon arra törekednie, hogy a gyermek igazságát reprodukálja? Miért ne volna az emberiség történelmi gyermekkorának, melyben a legszebben bontakozott ki, mint soha vissza-nem-térő fejlődési foknak, el nem múló varázsa? Vannak neveletlen és koravén gyermekek. A régi népek közül sokan tartoznak ebbe a kategóriába. Normális gyermekek a görögök voltak. Művészetük nem áll ellentétben a fejletlen társadalmi fokkal, amelyben létrejött".

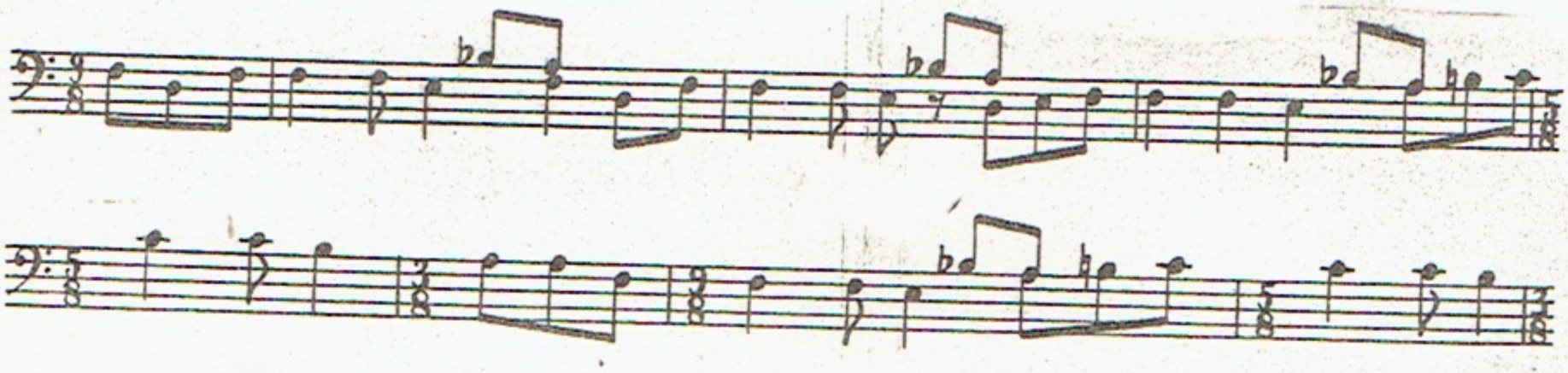
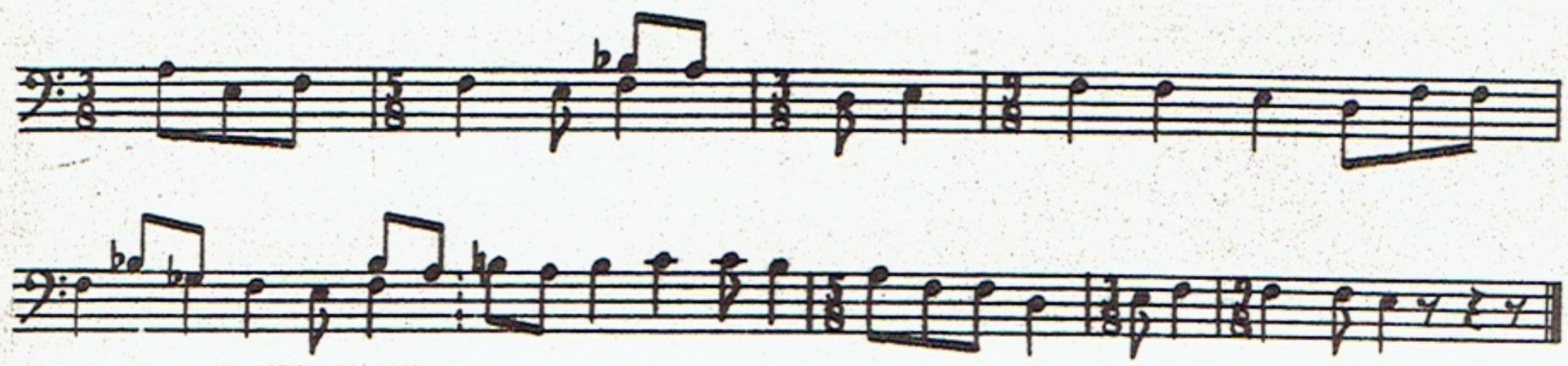
A görög nép, az adott társadalmi-gazdasági körülmények között, rövid időn belül, magas fokú, sajátos kultúrát hozott létre. Miután megszilárdult a görög rabszolgatartó állam, majd a görög demokrácia, az uralkodó osztály képviselői behatóan foglalkoztak politikával, tudománnyal, technikával, művészettel,s kimagasló eredményeket értek el. A görög filozófiában például a materialista felfogású tudósok az anyagnak atomból való összetételét hirdették (Demokritosz), a mártanban Thales, Pithagoras,s mások tételeit a gyakorlatban ma is alkalmazza az utókor.
A görög építészet elemei a reneszánsz közvetítésével igen sok épületen megtalál-

hatók napjainkban is. A szobrászatban realista ábrázolásmódjukkal időtálló értékeket alkottak. A zene szintén gyarapodott a görög kultúra révén (elmélet,zenéről vallott felfogás, stb).

A képzőművészeti emlékekhez viszonyítva, sokkal kevesebb zenei emlék maradt fenn.A görög történelem első időszakából, az ún.homéroszi korból nem maradt fenn egyetlen írott zenei emlék sem, mindössze nehány utalás a zenére, a zene szerepére, zenészekre, hangszerekre. A későbbi időből egyszólamú dallamokat tartalmaznak a feljegyzések. Fontosabb görög zenei emlékeink közül való Pindarosz első pithiai ódájának vígan pergő táncdallama (i.e.V.sz.):

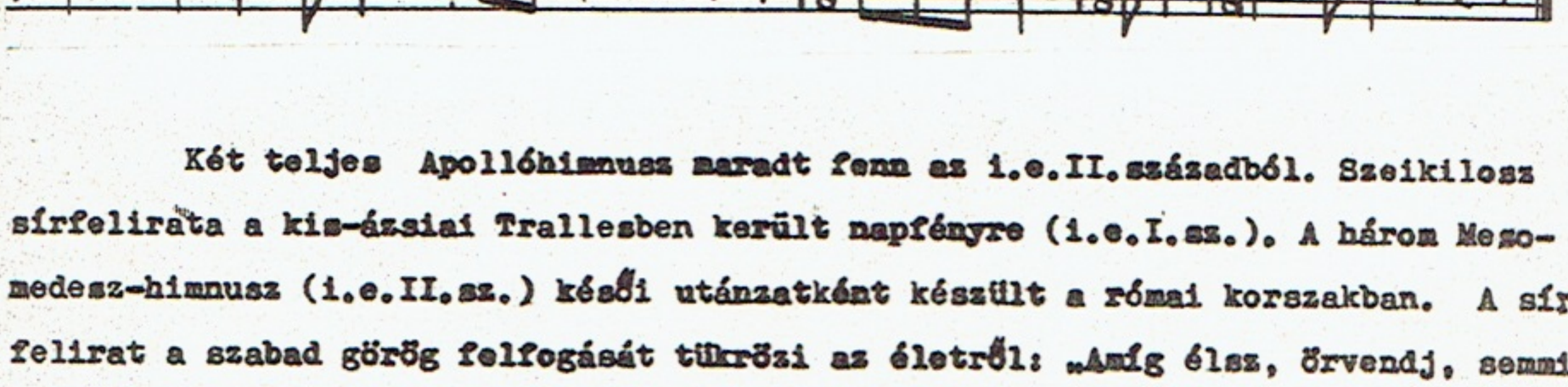
28.sz.példa:

Euripidesz (i.e.466-406) Oresztéja c.művéből egy szenvedélyes monolog jellegű karének-töredék maradt fenn. E példában a vokális szólam mellett helyenként a kísérő hangszer más melódiafoszlányt játszik (a példában felfelé húzott szárú hangjegyek):

29.sz.példa:

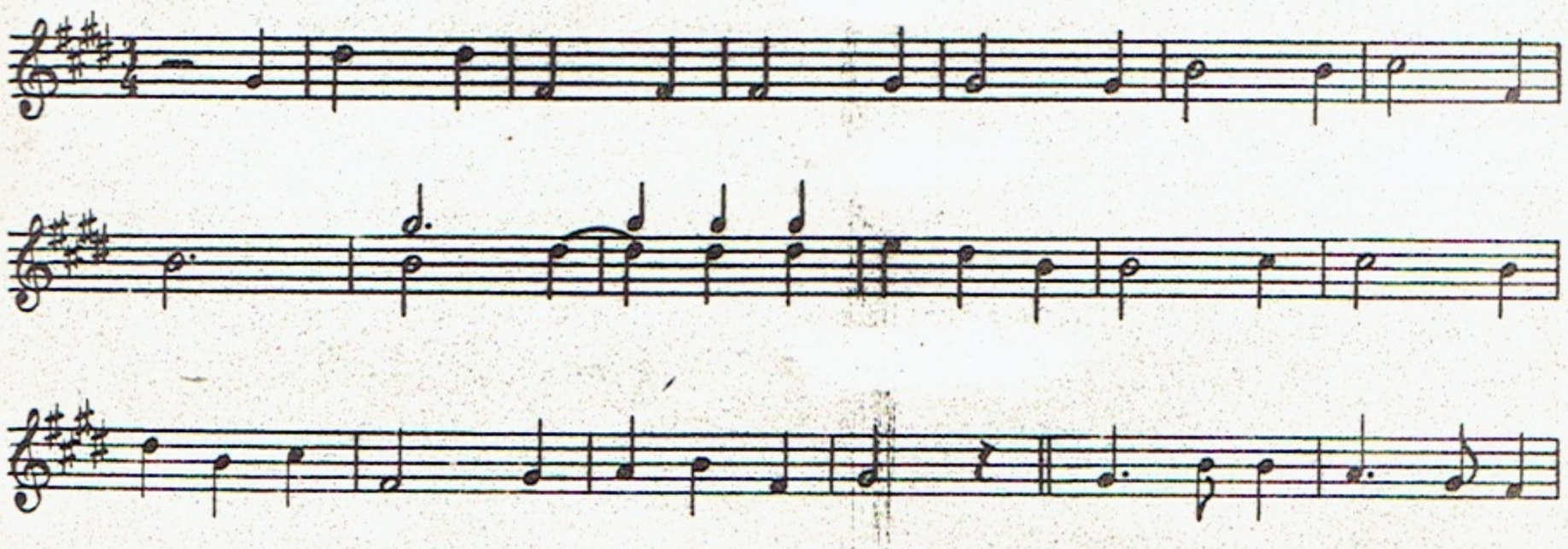
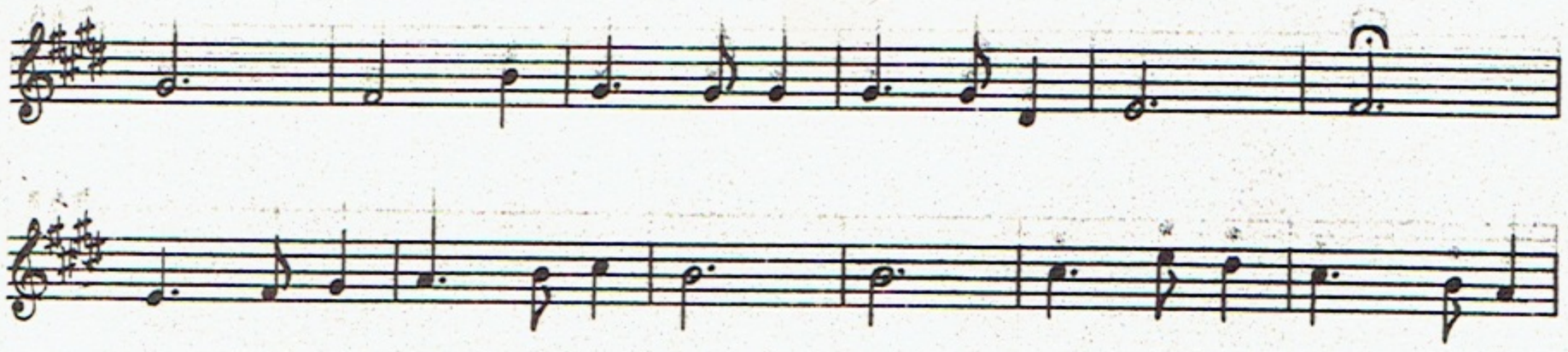
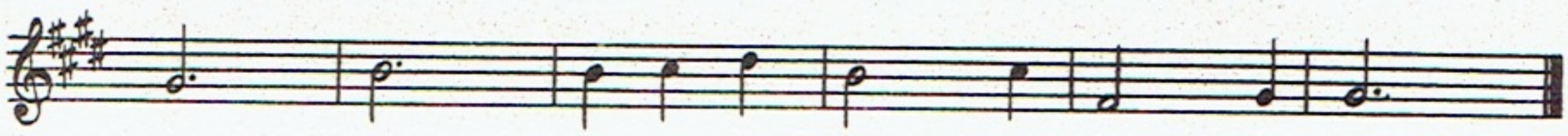


Két teljes Apollóhimnusz maradt fenn az i.e.II.századból. Szeikilosz sírfelirata a kis-ázsiai Trallesben került napfényre (i.e.I.sz.). A három Mezomedesz-himnusz (i.e.II.sz.) késői utánzatként készült a római korszakban. A sírfelirat a szabad görög felfogását tükrözi az életről: „Amíg élsz, örvendj, semmit se bánkodj, oly rövid az élet: Chronos hamar meghozza elmúlásodat". Némelyek szerint a sírkőre vésett dallam és szövege: pohárköszöntő lett volna. Hangja szenvedélyes recitálásra emlékeztet:

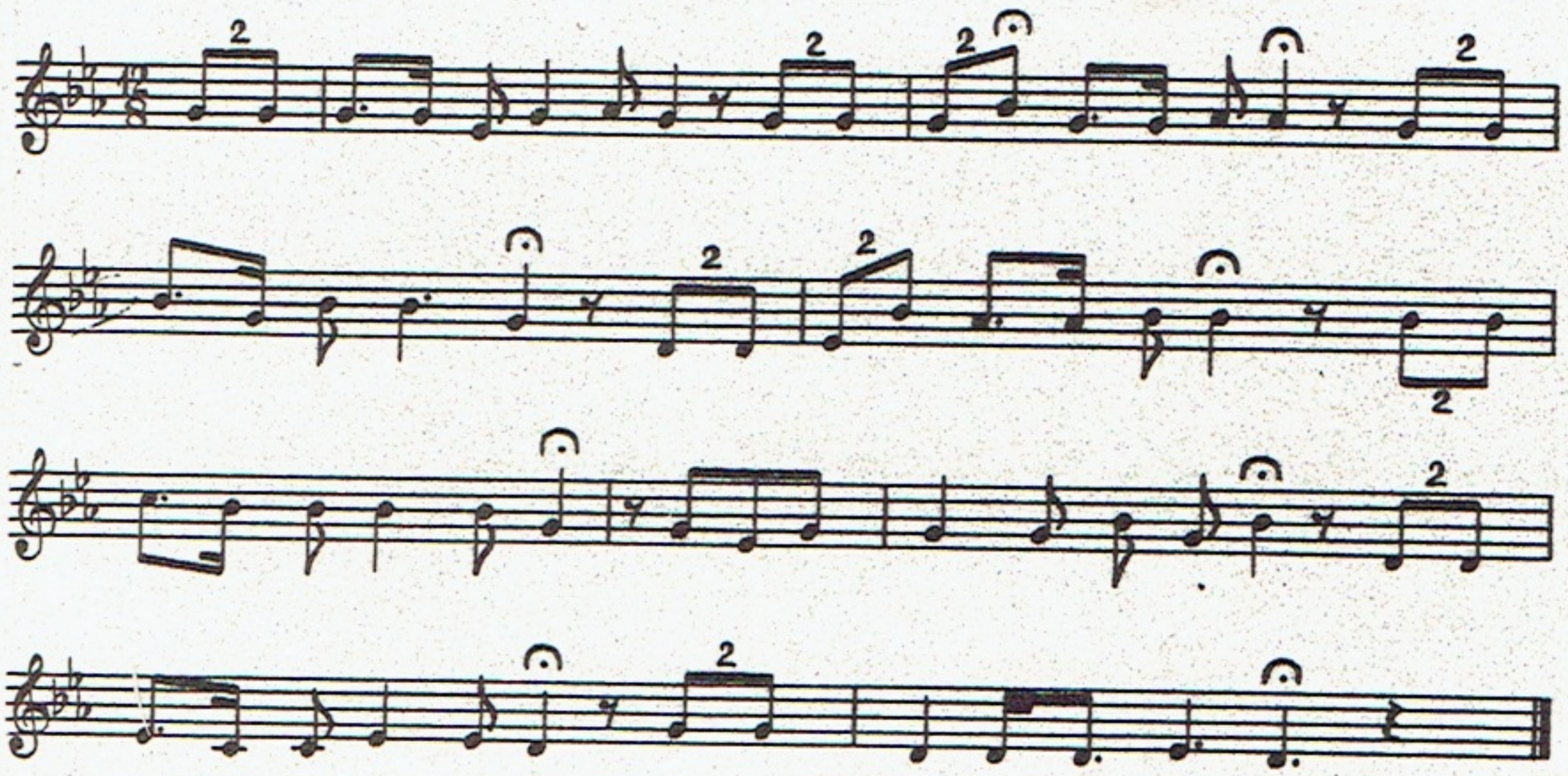
30.sz.példa:



Mezomedesz himnuszai közül a rövidebb terjedelmű szintén táncos lejtésű, síman pergő, páratlan ütemű; szerkezetileg az első fele némileg elüt a másodiktól. Ez utóbbiban új elemként tűnik fel a pontozott ritmus:

31.sz.példa:



Ugyancsak az i.u.II.századból maradt fenn, névtelen szerzőtől egy hangszeres töredék. Ismerünk még két processzios dalt (felvonulással kapcsolatos, közös ünnepi dal); a második változatosabb, egyben bonyolultabb ritmikájú:

32.sz.példa:

Amint látható, az emlékek nagyobb része himnusz, de kerül más műfaj is. A görög műfajok világa sokkal változatosabb volt, mint a fennmaradt emlékekből következtetni lehetne.

A görög zenére vonatkozó ismereteinket, Homérosz utalásai mellett,görög tudósok zenével kapcsolatos írásai egészítik ki (zeneelméleti kérdések; hangszerek, zene szerepe, stb.). A középkor részére a görög zeneelméletet Boetius római tudós közvetítette (De institutione musici).

A görög zene változatos fejlődése az őskortól a görög rabszolgatartó állam felbomlásáig

A görög őskösösségnek megfelelő időből, mint láttuk, nem maradt fenn írásos zenei emlék. A krétai, mikénei ásatások eredményei bizonyos zenekultúra létezéséről tanúskodnak a homéroszi korszakot megelőző időből (vokális, hangszeres tánczene, oboa-szerű hangszer, kithara, sistrum; zenészek szobra stb.). Valószínűleg erre, tehát az őskösösség idejére vonatkoznak Homérosz műveinek zenével kapcsolatos utalásai. Batka Richard cseh zenetörténész állítása szerint abban a korban a görögöknél a népdal virágzott a maga sokféleségében (gyermekdalok, kolduló énekek, hajósok, katonák, aratók, molnárok, fonók, vízmerítők dalai, tavaszi, szerelmi, hősi, lakodalmi, temetési énekek). Ezeket a dalokat az énekes lantja kíséretével adta elő, miközben fiúk, lányok nem egyszer táncot lejtettek az elhangzó dallamokra. Lehetséges azonban, hogy ez a szakasz már átmenet az osztálytársadalomba, vagy annak első fázisa,s ennek változatos műfajai lennének az előbbiek.

Homérosz költeményében (Odisszea) több alkalommal is említést tesz a zenéről. Odisseus hazaérkezésekor például szolgák és rabszolgák együtt énekelnek, az énekes kitharán ódos dalt zeng, majd táncdalba kezd.

Az őskösösségben még nem szerepeltek hivatásos énekesek, az osztálytagozódással egyidőben kialakult ezeknek a csoportja is (énekmondó: ájodosz). Az ájodoszok a fejedelmi udvarban éltek. Helyüket, szerepüket utóbb a rapszodosz-ok vették át, akiknek előadásmódja recitatívikus volt. A hivatásos zenészeket gyermekkoruktól fogva előkészítették pályájukra (éneklés, versfaragás,hangszeren való játszás).

Az osztálytársadalom kialakulásával egyidőben kialakult az első két művelődési központ is: Délosz és Delfi. Itt Apolló tiszteletére különböző típusú énekek hangzottak el (peán: hol könyörgő, hol diadalmas ének; táncdalok). Itt alakult ki a görög mintadallam, a nomosz is. (A nomosz tágabb értelemben a dallamalkotás törvényeit jelentette). A későbbi Apolló-ünnepeken, az ún.pithiai játékokon rendszeresítették az énekversenyeket is, ezek keretében megénekelték például Apolló küzdelmét a sárkánnyal. E versenyek lényegesen előmozdították a zenei élet fejlődését is.

A dór központok (Délosz, Delfi) mellé harmadikként az aeol központ alakult, melyet leszboszi iskola néven szoktak emlegetni. Ennek alapítója - a monda szerint - Orfeusz. Mind a dór, mind az aeol iskola eredményeit felhasználta Terpándrosz (i.e.700 táján). Spártában is rendszeresítették az Apolló-ünnepeket, az énekversenyeket. A dalok kísérőhangszere itt nem a négy-, hanem a héthúrú lant.

Terpándrosz követője, Klonász, meghonosította az énekversenyeken a fuvola-kísére-tet, változatos ritmika alkalmazásával. Árchilokosz bevezette a sztrófikus szerkezetű dalokat,s nagy mértékben merített műveiben a népdalokból. Nem szertartási énekeket komponált, hanem szerelmi-, bor- és korholó dalokat. A melodramatikus kíséretekben felhasználta a heterofóniát is.

A VII.század folyamán virtuóz-hangszerré lépett elő a fuvola, a korábbi dór, aeol hangnem mellé pedig felsorakozott a lyd és frig.

A VI.század folyamán a népi tánc és karének is bekerült a műzenébe. Álkámion műveiben a népi gúnydalok nyomán jelentkezett a bíráló hang. Szákádász kiegészközölte, hogy az Apolló-ünnepeken a fuvolajáték is helyet kapott. A korinthosi Árion dithyrambuszaiban a szólóének mellett a karének és tánc is szerepet kapott. Ezzel egyidőben a jón, aeol szigeteken virágzott Álkájosz, Szaffó, Ánakréon szerelmi költészete, kísérő hangszerével a (húros) barbitonnal. Erre az időre esett Pithágorász zeneelméletének megfogalmazása is.

A VI.századot a görög zene klasszikus korszakaként szokták emlegetni. Athénben ebben az időben Lázosz szervezte meg a zenei életet, az ő nevéhez kapcsolódik a feljegyzések szerint a hangjegyírás kialakítása, ő az első görög zenei életrajzíró is. A kórusművészetet, a vokális lírát itt Pindárosz és Szimonidesz képviselte a legmagasabb fokon. Az utánuk következő időben mind nagyobb fontosságra tett szert a tragédia.

A IV.század második felében már hanyatlóban volt a görög rabszolgatartó állam (i.e.338: Chaironiai csata),s vele együtt a görög zenekultúra is; megbomlik a szöveg és dallam korábbi egysége, öncélú, önálló, virtuóz hangszeres zene alakul ki. A hellenisztikus korban a tragédia helyét elfoglalta a pantomim,a külsőségek kihangsúlyozása a tartalom elszegényedését álcázta. A zene a szórakozás eszköze lett.

A IV.századra esik Árisztoxenosz zenei tevékenysége. Utódai már Rómában dolgoztak (Álüpiusz, Plutárchosz, Árisztéidesz). A rómaiak megkísérelték feléleszteni a hellén zenekultúrát (Hadrianus, i.u.II.sz.), de csak gyengén sikerült utánzatok keletkeztek (Mezomedesz).

Zeneelmélet - hangsorok, akusztika, hangszerek,hangjegyírás,ritmika,műfajok.

A zenei életet, a görög társadalomban betöltött szerepe miatt a filozófia különös figyelemmei kísérte. Az általunk ismert görög zeneelméletet i.e.a IV. században fogalmazta meg a görög zenetudomány.Árisztoxenosz munkáiban jutott viszonylag legtökéletesebben kifejezésre a görög zene rendszerezése.Árisztoxenosz

bizonyos mértékig, a maga korának ún. modern görög zenéjével szemben elutasító magatartást tanúsít. Az utána következő idők görög elméleti munkái lényegében az ő munkáiból táplálkoztak.

A görög zene elméletében nagy fontossága volt a Pithágorász-féle méréseknek; ezek alapján fogalmazták meg a konszonációt, disszonánciát. Konszonánciaként kezelték az oktávot, kvintet, kvartot, mert ezek egyszerű húrhosszal, húr-aránnyal kifejezhetők (oktáv: 1:2, kvint: 2:3, kvart: 3:4). A tere visszonyszámát 64:81-ben állapították meg, ezt túl bonyolultnak találták. A terc,s vele együtt a szekszt disszonánciának számított (a görög zenekultúra hanyatló szakaszában nehány görög zenetudós a hallásra való hivatkozással, a számtani arány ellenére, a terc konszonáns voltát hirdette). A görög zeneelméleti kísérletek, megfogalmazások lényegében a húros hangszerek technikáján alapultak.

Zeneelméletük sajátságos módon a tetrachordon alapult. Mind a tetrachordban, mind a hangsorban a magasabban fekvő hangról haladtak a mélyebb felé (egyébként Egyiptomban is ez volt a szokás).

A használatos hangok rendszerét a legfontosabb nyolc hangból szerkesztették (oktochord) - e-e^1 -, megtoldották fenn is, lenn is egy-egy tetrachorddal,s így keletkezett a tökéletes rendszer (systema teleion). Ez, lényegében, kiegészítve a tonikával, két oktáv terjedelmű (A-a^1).

A félhang elhelyezkedése szabta meg a tetrachord jellegét. Háromféle tetrachordot használtak általában:

a. legnépszerűbb volt a <u>dór</u>: a g f e

b. meglehetősen gyakori a <u>fríg</u>: d c h a

c. kevésbé népszerű a <u>lyd</u>: f e d c

A görögök ismerték a diatóniát, kromatikát s az enharmóniát, de nem valamennyit a mai értelemben használták. A diatonikus tetrachord két egész és egy félhangból állott (e d c h). A kromatikus tetrachordban módosított hang is előfordult (e-cisz-c-h); az enharmonikusban pedig negyedhang is (e-c-negyedhang-h).

A hangsorokat tetrachordok összetételének tekintették; két tetrachord egymás mellé állításából származott egy hangsor. A skálarendszert, a hangnemek sorozatát Árisztoxenosz fejtette ki. Az ő rendszerezése előtt több hangsor volt gyakorlatban, a rendszerezés folytán azonban ezek egy része kiszorult a későbbi gyakorlatból, másrésze azonosult a rendszerezés egyik-másik hangsorával. A legnépszerűbb három hangsor a már említett három tetrachord megfelelő összetételéből keletkezett. Árisztoxenosz

dórhangsora: e-d-c-h-a-g-f-e

fríghangsora: d-c-h-a-g-f-e-d

lydhangsora: c-h-a-g-f-e-d-c

Mindhárom hangsornak lehetséges volt kromatikus és enharmonikus változata is. Ezt a három alaptípust kiegészítették a származékhangsorok, az ún.hypo- és hyper-skálák. Ezeket a tetrachordok megfordításával,s egy-egy záróhang hozzáadásával nyerték (például: alapskála: d-c-h-a + g-f-e-d, ennek hypo-hangsora: g-f-e-d+ +d-c-h-a+g, hyper-hangsora: a+g-f-e-d+d-c-h-a). A használt hangsorok hangjai előbb négy, majd öt tetrachordot alkottak.

Ismerték a transzponálást is,de nem annyira hangsort, mint inkább az egész rendszert transzponálták. (Az i.u.II.században Ptolomeusz, Árisztoxenosz hét transzpozicióját ismerte el,s később ez öröklődött át a középkorra Boetius közvetítésével a hét egyházi, illetve népi hangsorban, az alapok felcserélődésével.

A hangjegyírás külön rendszert alkalmazott az énekhang,s külön a hangszeres zene jelölésére.Minden valószínűség szerint a hangjegyírás előbb vált szükségessé a hangszeres zenében, a szöveges műfajokat a szájhagyomany hívebben és hosszabb időn át meg tudta őrizni.Lényegében mind a hangszeres (krusis), mind a vokális zene írásmódja (lexis) a görög ábécé betűit használta, a vokális a betűk klasszikus, a hangszeres pedig azok eltorzított, elferdített alakját. A hangjegyírás első következetes alkalmazói (feltalálói?) közt Lázosz és Terpándrosz nevével találkozunk.

Hangsorok éneklésénél a mai szolmizációs szótagokhoz hasonlóan nehány szótagot alkalmaztak (Riemann szerint: te, ta, ti, to; a félhang a ti-ta közé esett).

Szöveg és zene szoros kapcsolatát különös hangsúllyal emelték ki a görögök; a zene alárendeltje volt a szövegnek. A szöveg ritmikája meghatározta a dallam ritmusát is. A görög ritmus alapja az egyes szótagok időtartama volt. Az időtartam mérésére az ún.első időegység - chronos protos -, a rövid szótag szolgált; ez hozzávetőlegesen a mai nyolcadnak felelt meg (ez természetesen relatív, hiszen végeredményben a tempó határozza meg a rövid szótag valóságos értékét). Ritmus-elméletük tehát nem önálló zenei tanítás, a poétikának átvétele, alkalmazása a zenében. Általában két-, három- és négytagú verslábakat alkalmaztak (az ismertebbek: jambus, trocheus, spondeus, pirrichius, anapestus, dactilus, amfibrach stb.).

A görög zeneelmélet azonban nemcsak kész eredményeket mutatott fel. Zenetudósaik felvetettek nehány olyan kérdést is, melynek megoldása a későbbi századokra várt. Felismerték például azt, hogy a hang rezgés(Lázosz,Hippázosz,Árchytasz).

A görögöknél találkozunk az első zenetörténeti kutatásokkal is (Gláukosz, i.e.V.sz., Herákleitosz, Pontikosz, i.e.IV.sz.).

A görög zenével kapcsolatban elmondható, hogy elmélet és gyakorlat viszonylag szoros kapcsolata segítette képviselőit az ókor legátfogóbb eredményeinek létrehozására.

A régi görög történelemben jelentős mozzanat volt az ún.dór, majd jón vándorlás (nyugatról keletre), mely a görög törzseket átjuttatta a kisázsiai félsziget nyugati részére. Ez még a mondák világának idejében történt. A mondák tanúsága szerint a görög kultúra új, keleti elemekkel gazdagodott. Így vette át a keleti kultúrákból a hosszú időn keresztül fontos szerepet betöltő fúvóshangszert, az auloszt. A mondák szerint a görögöknél ekkor már ismerték a lantot (kitharát), mely szerves részét alkotta az Apolló tiszteletére rendezett kultikus megnyilvánulásoknak. A régi és új hangszer harcáról is mesél a regék világa. Keleten egy ideig az aulosz zenéje volt a fontosabb, majd kialakult mindkét hangszer funkciója (dalokat kísért a lant; nyílt, szabadtéri előadások kísérő hangszere pedig az aulosz lett).

A görögöknél tehát a két főhangszer kísérő szerepet kapott. Később, mint láttuk, bizonyosfokú önálló hangszeres zene is kialakult (kitharisztika: húros hangszerekre írt zene; auletika: fúvós zene). Nyilvános zenei versenyen i.e.600 táján jelent meg először a sípos, majd 586-ban a lantos, mint szólójátékos. A hanszeres zene ezután bizonyosfokú virtuózitásra való törekvést mutatott,s feltűntek benne a programszerű vonások is (pl.Szákádász pithoi nomosza, melyben egy szál sípon énekelte meg Apolló küzdelmét a sárkánnyal; 586 táján).

A <u>kithara</u> (lant, líra, phorminx) húros hangszer volt, melynek húrjai a használatos hangrendszerek fejlődésével szaporodtak. Az egyes fejlődési szakaszoknak nyoma maradt aköltészetben is. A négyhúrú líra után a héthúrú-nak megjelenését például így üdvözli Terpandrosz:

„Nos, mi lemondtunk máris a lant négyhúrú daláról,
Hétszavú phorminxból csendül ma feléd az új ének".

Később, a chiosi jón költészet egyik dala ugyanígy magasztalja a tizenegyhúrú lant feltűnését:

„Oh tizenegyhúrú koboz, így tízléptű a rended
És háromfutamún csendül ím egybe zenénk,
Míg azelőtt hét húron pengették csak a kvartot,
Lám, a görögnek ilyen szűkterű dallama volt!"

Amint a második dalból is kiderül,a kithara pengetős hangszer volt. Az <u>aulosz</u> a mai oboához hasonlított, gyakran két csöve volt, erős tüdőmunkával lehetett megszólaltatni. Átütő hangja miatt alkalmazták a szabadtéri előadásoknál. Használ-

ták még a pánsípot is.

A görög zenekultúra egyszólamú (monodikus) volt. Mai értelemben vett többszólamúság sem a vokális, sem a hangszeres zenében nem létezett. Ismerték s alkalmazták a heterofóniát („édesítésként").

A használatos műfajok közül megemlítjük az alkalomhoz kötött dalokat (lásd előbb). Egyik legkorábbi műfaj a sirató volt a görög zenekultúrában is. Homérosz, Heziodosz egyaránt említ példát erre (Áchilles siratja Pátroklészt, Andromache Hectort). Valószínűleg a dionisosi korból maradtak fenn a bordalok (skolion). Ezekkel hozzávetőlegesen egyidősök lehetnek a himnuszok. A későbbi líra terméke a győzelmi ének (epinikion); ezek hősi,elbeszélő jellegűek voltak, az olimpiai játékok kivételevel a legtöbb nemzeti ünnepen megszólaltatták. Hozzávetőlegesen i.e.600 óta emlegetett műfaj a dithyrambus; karral vegyes tánc. A görög drámaelmélet szerint ebből alakult ki a tragédia.

A tánc, főleg kartánc formájábanvolt népszerű.A táncok egy része lényegében inkább szabad tornagyakorlat volt. Színpadi művekben a kórus tagjai járták,s közben énekeltek is. Táncnak, éneknek, hangszernek,s bizonyos mértékig az öltözéknek (díszleteknek) az együttjelentkezése az ún.összművészet, melyhez a későbbi zeneszerzők vissza-visszatértek (operában). A táncdallamok legtöbbje ismert szöveghez kapcsolódott.

Az irodalmi műfajokat zenei szempontból jelentősen befolyásolta a nomosz, a görög minta-dallam. A műfajok sorát lezárja az elégia, a gyászének (trena), mely utóbb politikai dallá változott. A kátábokálézisz a mai bölcsődalnak felel meg.

Görög színház, a zene szerepe a színházi életben, színművekben

A görög színpadí műfajok kialakulása szoros kapcsolatban állott az egész görög társadalmi élettel; első megjelenésük az ősközösségből a rabszolgatartó társadalmi rendszerbe való átmenet idejére esik. A színpadi műfajok is, akárcsak az olimpiai játékok, az egységes rabszolgatartó Görögország megerősödését szolgálták.

Athénben i.e. a VI.században tartottak először színpadi előadásokat. Ezek a különböző ünnepi alkalmakkal elhangzott dithyrambusokból fejlődtek ki. Eredetileg Dionisosnak, a bor istenének ünnepén, utcán, kielmelkedő helyeken rögtönöztek előadásokat. Később az ünnepségek helyén emelvényeket építettek,s így keletkeztek a theatronok. A Dionisos tiszteletére rendezett ünnepségek kora tavasszal, az újbor tisztulásakor, az új szőlőhajtások megjelenésének idején zajlottak. Kardalokat énekeltek, dithyrambusokat adtak elő. A kar általában kecskebőrbe öltözött, az énekesek kecskeszarvakat illesztettek homlokukra, állukra tölgyfalevélből szakállat ragasztottak, fejüket bár-

sonyszalaggal díszítették. Így ábrázolták Dionisos kíséróit. A kórustagok a karvezető intésére különféle énekeket adtak elő, néha a kórussal váltakozott a főénekes, a korifeus. Néha a korifeus maga vezette a kart is. Dionisos vándorlásairól, kalandjairól szóltak az előadások. Kezdetben egy szólóénekes szerepelt hangszerkísérettel, utóbb a szólisták száma megnőtt, az énekeket párbeszédekkel, tánccal tarkították. A műfaj tökéletesedésével, a témakör gazdagodásával, az előadásmód elevenebbé válásával kialakult a tragédia. A név maga a kísérők díszleteitől eredt (kecske=tragosz).

Ősszel, amikor a szőlő megért, újból kezdődtek az ünnepségek. Ezek az előbbi komoly ünnepségekkel szemben vidám, szüreti mulatságok voltak. A karénekesek - egyben táncosok - ezalkalommal is szerepeltek. Nevetés, tréfálkozás közben utánozták egymást; ezekből a vidám előadásokból alakult ki idővel a komédia (komos: vidám felvonulás).

A tragédia, valamint a komédia, további fejlődése folyamán mind közelebb került az ember életéhez (az istenek, félistenek világától távolodva), egyre inkább az ember életéből merítette témáját. A cselekmény menetét a kar adta elő, szükség eseten részben maga is játszotta meg.

A kórus a görög dráma mindenik fajában szerepet kapott (satyrdráma, tragédia stb.), sőt a komédiában is. Tagjainak száma 12-15 között váltakozott. A kórust az aulosz kísérte; megadta a hangot, majd a dallam megszólaltatásával megfelelő magasságban tartotta a együttest. Előfordult azonban az is (például satyrdrámában), hogy néha a zene túlharsogta a beszédet. Kivételesen például satyrdrámában négy húros hangszer kísérte aulosz helyett a kórust.

Athénben és más görög városban nagy színházakat építettek (az athéni Dionisos-színház például 17.000, némelyek szerint 20.000 főt fogadott be). A színház közepén kiemelkedő teret (orchestra) felkörívben padsorok vették körül. Az orchestrában léptek fel a színészek és a kar. Az orchestra mögött emelkedett egy újabb terrasz (szkéne), ezen voltak a színfalak. Utóbb a színészek itt léptek fel, a kar az orchestrában maradt. Ennek helyét foglalta el az európai színpadokon a zenekar,s vette át nevét is.

Az egyes személyek, helyzetek jellemzésében fontos szerepet töltött be a zene is, különösen az egyes hangnemek. A hangnemeket a görög életben kialakult felfogásnak megfelelően kellett alkalmaznia a szerzőnek (pl.a harcias jelleg érzékeltetésére a dór hangsor, dór hangnem szolgált).

A görög színház klasszikus korában időszerű darabokat adtak elő a görög polgárság és arisztokrácia küzdelmeiről, a polgárok jogairól, kötelességeiről,az

államberendezésben észlelt fonákságokról. A görög írók felvetették a görög társadalom kérdéseit, ezekkel kapcsolatban gondolatokat ébresztettek hallgatóikban, nézőikben, s helyes cselekvésre serkentették őket. A színpadi műfajok a görög társadalmi életben betöltött fontos szerepüknél fogva hozzájárultak az állampolgári neveléshez.

A színpadi művekben zenét alkalmazó szerzők közül megemlítjük Krátinoszt, aki sokat merített a népdalból is; dallamait nagy előszeretettel énekelték az alsóbb társadalmi rétegekben is, de népszerűek voltak a szabad görögök között is. Árisztofánesz (446-385 k.) életteljes, demokratikus jellegű vígjátékaiban az állathangok énekszerű utánzásával találkozunk (pl.madarak, békák). Philoxenosz dithyrambuszai kantáta jellegűek (kórus, szólóének alkalmazása).

A görög tragédia Athénben, Periklesz idején jutott el fejlődésének csúcspontjára. Áiszkilosz-nál (525-456) a zene mind a melodramatikus, mind a recitatívikus részeknél volt szerepe; egy időben maga énekelte a fontosabb szerepeket (A leláncolt Prométheusz, Orésztész). Szophoklesz (497-406) műveiben a hős küzdelme a sorssal vörösfonálként húzódik végig. A drámaiság fokozásával a zene szerepe is nőtt tragédiáiban. A szerkezeti egység, a szereplők jellemzése sikerültebb, mint Áiszkilosznál. Reálisabb. Kiegyensúlyozottabb a kórus és szóló viszonya (Oedipus rex, Elektra, Antigone). Euripidesz (480 k-406) műveiben nem a mitológiai hősök, hanem az ember felé fordul elsősorban, s lélektanilag reálisan ábrázolja szereplőit. Zenei szempontból nem annyira kórusműveiben, mint inkább szólóénekeiben és kettőseiben mutatkozott nagy művésznek. Tragédiáinak zenei anyagában jelentkezik bizonyos fokú vokális virtuózítás és a kromatika alkamazása is nagyobb méretű (Iphigénia, Medea, Orésztész).

A zene szerepe a görög társadalmi életben. A görög bölcselet a zenéről

A társadalmi életben betöltött fontos szerepénél fogva, a görög bölcselet különös súlyt fektetett a zenére. Ezzel magyarázható, hogy a legtöbb filozófus munkáiban találunk utalásokat, esetleg fejezeteket a zene társadalom-nevelő szerépére vonatkozólag (ethos-elmélet).

Már Pithágorasz (580 k-500) hangsúlyozta a művészet, a zene nevelő szerepét. Konszonáncia-elméletét Árisztoxenosz döntötte meg; a számok, számviszonyok helyett a hallást tette meg a konszonáncia-disszonáncia kritériumává a hellénisztikus korban.

A zenével is foglalkozó görög filózofusok közül többek között megemlíthető Heráklеitosz (535-475), aki a szaffói dalok hatását emelte ki. Leukipposz, Epikurosz (342/41-270) meg egyenesen könyvet írt a zenéről, hatásáról (A hangokra

vonatkozó kérdések, A ritmusról és harmóniáról, Az énekről, A költészetről, A zenéről). Ephorus (i.e.IV.sz.) megemlíti, hogy a görög állampolgárnak harmincéves koráig volt kötelessége a zenével foglalkozni. Demokritosz (460 k.- 370) a zene tanulását az írás-olvasás mellé állította fontosságban; az erény elsajátításának egyik forrását látta benne. Polybiusz szerint Árkádiában szégyen volt, ha valaki nem tudott dalolni.

Arisztotelész (384-322) három munkájában is foglalkozott a zenével, a művészet kérdéseivel (Poétika, Retorika, Politika). A művészi nevelést az állampolgári nevelés szerves részének tekintette. Szerinte a művészet hatást gyakorol az állampolgárok erkölcsi és társadalmi magatartására,s a művészeteket aszerint is értékelte, hogy pozitív, vagy negatív érzelmeket, hangulatokat vált ki a hallgatókban. A zene Arisztotelész szerint: út az erényességhez,ráneveli az embert a nemes, a társadalom szempontjából hasznos élvezetekre; tökéletesít. Így véleménye szerint nem hiányozhat az ifjúság nevelésére szánt tantárgyak közül.

A művészetet, mint a valóság tükrözését, utánzását, elsősorban, mint a jellemek utánzását fogta fel. Ez az utánzás nem tekinthető naturalista értelemben vett másolásnak, hiszen a jelentéktelen részletek elmaradtak. Egyébként a tragédiát tartotta a művészet legmagasabbrendű megnyilatkozásának.

A görög idealista filozófusok közül Szokrátész (469-399) és Pláton (427-347) foglalkozott részletesen a zenével. Mindketten fontosnak tartották maguk is az állámpolgár, a katon. nevelése szempontjából. Szokrátész is, Pláton is, az ún. ideális állam szempontjából irányíthatónak vélte a zenei életet, a zenei gyakorlatot; Pláton, a szerinte meg nem felelő hangsorok, hangszerek használatát el is tiltotta.

A görög felfogásnak megfelelően a zene nem is hiányzott a nevelés tárgyai közül. A gyermekek megismerkedtek a különböző műfajokkal, kórusban való tánccal, énekkel,s a két főhangszer technikájának alapvető kérdéseivel. A zenei nevelés mind Spártában, mind Athénben csak a szabad görögökre vonatkozott; ebből kirekesztették a rabszolgákat, azok gyermekeit.

A görög zene jelentősége az erurópai zene fejlődésében

Amint a fejezet bevezetőjében is láttuk, az európai művelődés, tudomány és művészet egyaránt sokat köszönhet a görög, - illetve római - kultúrának. A későbbi európai zenei élet a görög zene számos elemét vette át, fejlesztette tovább.

Így például, az ének és szöveg ritmusának viszonya hosszú időn keresztül ugyanazt az egységet mutatta, mint a görögöknél. Csak a menzurális (időmértékes)

hangjegyírás kialakulásával kezdték jelezni a dallam ritmusát a hangmagassággal együtt. (A.költészetben még a XIX.sz.folyamán is találkozunk olyan alkotásokkal, melyek a görög verslábak alkalmazásával születtek).

Az egyiptomi-görög víziorgona nagy változtatásokkal ugyan, de később bekerült a bizánci, majd a nyugateurópai zenei életbe,s az 1750-es évekig fontos hangszere volt az itteni zenei életnek (német, olasz orgonairodalom).

A legtöbbet talán mégis a görög zeneelméletből vettünk át. Így például a népi hangsorok neveit, melyek a középkor folyamán az egyházi hangnemeket is jelentették. A hangsorokat bizonyos esetekben (kvintkör,pl.) mi is tetrachordokra osztjuk, nálunk azonban korántsincs olyan elhatároló fontossága ezeknek, mint volt abban a kultúrában. A hypo-hangsorok fogalmát, módosítva ugyan, de szintén átvettük. A módosított hang neve görög eredetű; a kromosz szó színt jelentett, ugyanis a görögök színnel is érzékeltették a módosítást. Az enharmóniát, kromatikát nem vette át a középkor; átvette azonban a diatóniát.
Konszonáncia kérdésében az akusztika sok tekintetben igazolta a görög felfogást, gyakorlatot. A görög hangjegyírás pontosságát elvetette ugyan a középkor, az újkor azonban visszafordult hozzá,s a modern hangjegyírás is megtartotta ezt a sajátosságot; a betűjelzés több európai népnél ma is használatos (pl.magyar, angol, német stb.).

A zene nevelő szerepét azóta is mindenik korszak vallotta,s az egyes uralkodó osztályok saját osztályérdekeiknek megfelelően be is állították a nevelési tárgyak közé. A zenének ezt a szerepét ma is valljuk, nem eltúlozva, mint egyik-másik görög filozófus, de a sokoldalú, mélyen érző és gondolkodó, művelt, közösségi életet élő ember kialakításában tagadhatatlanul szerepe van a zenének is.

A görög színpadi művészet kérdése hosszú időn keresztül foglalkoztatta az európai zenészek egy részét. Az opera kialakulásától kezdve többször vissza-visszapillantottak itt is - akárcsak a művelődés más területén, - a görög művészet realizmusa serkentőleg hatott az európai zenekultúrára is nem egy esetben. Az opera fejlődése folyamán elsősorban a görög tragédiában megnyilvánuló egységet, a műfaj életteljes voltát, realizmusát, a zenének a mondanivaló szolgálatába való állítását hangsúlyozták ki a görög példa mintájára (ének-vers-tánc-díszlet egysége; Vincenzo Galilei, Monteverdi, Gluck, Wagner,s mások). A tragédia, komédia műfaja belépett az emberi művelődés történetébe,túllépve az antik görög kultúra határait.

Római zenekultúra

Római zenekultúra címen tulajdonképpen mindazokat a zenei jelenségeket foglaljuk össze, amelyekről az Appenini félszigeten az i.e. évszázadoktól kezdve az i.u.III-IV.századig tudunk, valamint a római birodalom zenei életének főbb mozzanatait.

A római birodalom kialakulását megelőzőleg az Appenini félszigeten az etruszk kultúra volt egyike a jelentősebbeknek, főleg a római kultúra kialakulását illetően. A fiatal római állam, római műveltség az etruszkok hatása alatt is kezdett kibontakozni (közvetítették a korai görög kultúra elemeinek egy részét, orvos-, természettudomány, csillagászat). Szerették a zenét is (VI-V.századból származó sírfestmények halotti torokat, temetési menetet, táncokat, játékokat ábrázolnak). Dallamanyaguk nem maradt fenn.

A római kultúra kialakulása is a mitológiáig nyúlik vissza. Már a római állam fejlődésének korai szakaszán jelentős görög hatás mutatkozott (i.e.a III. századtól),s a rómaiak nem annyira önálló tudományos, művészi munkára törekedtek, mint a műveltség terjesztésére.A görögök példáján okulva,fokozatosan kialakították a maguk zenei életét is. A hódítások fokozódásával egyenes arányban jelentkeztek az idegen hatások. A római világbirodalom kialakulása maga után vonta az eredeti, sajátos zenei vonások háttérbe szorulását, majd eltűnését. Az itáliai római kultúra a maga első fázisában sajátos, helyi színezetű zenekultúrát is teremtett, jellegzetes műfajokkal (győzelmi ünnepek dalai, temetési, lakodalmi énekek). Ezek az alkalomhoz kötött művek később hangszeres kíséretet kaptak. Kísérő hangszerük a tibia, az aulosznak római mása. Hasonló szerepre tett szert a katonazene elterjedésével a kürt, trombita.

Az V.illetve a IV.századtól kezdve érvényesült hathatósabban a görög zenei hagyomány; ez mind jobban háttérbe szorította a rómait. A zenében tehát valamivel később jelentkezett a görög hatás, mint a képzőművészetben s irodalomban.

A vers és zene kapcsolata Rómában is szoros volt viszonylag; a költői műveket itt is hangszeres énekszóval adták elő a fejlődés egy szakaszán; az előadás azonban már nem a költő feladata volt. Megváltozott a zene szerepe s jellege a drámában. Kevésbé fontos feladatot kapott a cselekmény, a szereplők ábrázolásában. A görög elképzelésű kórus eltűnt a gyakorlatból. A bemutatóknak, előadásoknak inkább pompázó, elkápráztató jellege volt, mint erkölcsi nevelő szerepe. A római drámában is helyet kapott a zene, tibiával kísért énekszóló, pántomimot kísérő hangszeregyüttes, ritkábban kórusbetét formájában.Nero idején a tragédiában a hangszeres virtuózitás lett divatossá. Az énekesek, hangszeres előadók mellett a

prózai színészek némelykor alig jutottak szóhoz. Az énekesek beképzeltsége, szeszélyeskedése gyakran nevetség tárgya volt. Feltűnt abeteges versengés; egyik-másik előadó fantasztikus honoráriumot kapott szerepléseiért. A szólisták legtöbbje görög, illetve egyiptomi volt. A római császárság korában lezajlott ünnepségeknek egészen más jellegük, s céljuk volt, mint a görög demokratikus államban. A cirkuszi mutatványok, versenyek, nagy vokális-hangszeres együttesek közreműködésével rendezett hangversenyek mind a hatalom illúzióját akarta kelteni a hallgatókban, nézőkben. A nép maga nem lépett fel (képviselőin keresztül), őt szórakoztatták, s közben elterelték figyelmét a társadalmat égető kérdésekről. Alapjában véve tehát távolról sem olyan demokratikus jellegűek ezek az ünnepségek, mint voltak az athéniek.

A római művelődési életben különösen népszerű lett a pantomim, - mely felhasználta ugyan a korábbi álarcos játékok hagyományát, de végeredményben eszmei mondanivaló híján a szórakoztatást szolgálta.

Nero idejében hatalmas együttesek - kórusok, virtuózénekesek, hangszerjátékosok - tűntek fel. A görög mintára rendezett versenyeken maga Nero is fellépett, mint költő, énekes és kitharista. A nagy hangszeregyüttesek többé-kevésbé a keleti, s görög hangszerekből tevődtek össze. Egy időben különösen népszerű lett a víziorgona. Ismert hangszer volt a rómaiaknál a már említett kürt, trombita, tibia, lant (pandura), hárfa, babilóniai pánsíp, sistrum. A trombitának egyenes változata (tuba) harci célokra szolgált a gyalogságnál. Ugyancsak katonai rendeltetése volt a lituusnak, s néha a buccina is szerepelt (ebből lett később a puson; XVI. században: busaun). A héber nébelt nablium néven vették át a rómaiak. Gyászsípjuk tülökszerű hangszer volt. A tibiának egyszerű és páros változatátt is használták, ez utóbbit: alkalmi és állandó összekapcsolással. Ezekből a hangszerekből alakultak a római együttesek ünnepségekre, hangversenyekre, pantomimelőadásokra, mulatozásokra. A zenészek száma elsősorban az elfogott és zenéhez értő hadifoglyok révén gyarapodott.

Domitianus császár idejében bevezették a Mars-mezei versenyeket, melyeken a római birodalom minden részéről összesereglett énekesek, hangszerjátékosok, táncosok vettek részt. Így az egyes tartományok zenei élete kölcsönösen hatást gyakorolhatott egymásra (görög kithara-játékosok, szíriai, babilóniai virtuózok, alexandriai énekesek, andaluziai castagnette-táncosok stb.).

A birodalom fővárosa mellett fejlett zenei élet volt Szíriában, s főleg Alexandriában, ahol egy-egy ünnepségen 300 tagú kórus és 300 hangszerjátékosból álló zenekar vett részt. Az alexandriai zenei élet hatott a rómaira is.

Az i.u.második, majd fokozottabb mértékben a harmadik századtól kezdve, a római zenére vonatkozó utalások mind jobban összefolynak a keresztény zene kialakulására, gyakorlatára vonatkozó adatokkal (zsoltáréneklés, himnuszköltészet, stb.), s a kereszténység elterjedésével az antik római zenekultúra helyét fokozatosan átvette a keresztény zenekultúra. A világi zene elemeinek egy része minden bizonnyal az olasz népzenébe szívódott fel.

II. A KÖZÉPKORI ZENE

1. A HŰBÉRI TÁRSADALOM ZENEKULTÚRÁJÁNAK ÁLTALÁNOS JELLEMZÉSE

A görög rabszolgatartó rendszer állama fennállásának vége felé mind sűrűbbek lettek a rabszolgák lázadásai, felkelései (i.e.II.sz.végén,Chios sziget; i.e. II.sz.Attika, Kis-Ázsia,stb.). A római birodalomban szintén meglehetősen gyakoriak voltak a rabszolgalázadások, főleg az időszámításunk utáni első századokban (i.u. I.sz. Spartacus, III.sz.Szicilia, stb.). A rabszolgalázadások sorozatos megismétlődése, valamint a birodalom határain kívül álló erős törzsek támadásai jelezték a birodalom összeomlásának közeledtét.

Meggyengült a birodalom belső gazdasági élete is. A rabszolgák munkája nem bizonyult jövedelmezőnek. A rabszolgatartók fokozatosan áttértek a föld bérbeadásának módszerére. A bérlők, az ún.kolónusok a városi és falusi szegények közül kerültek ki. Emellett a rabszolgatartók a rabszolgák egy részét is kolónusokká tették, mert így érdekeltté váltak a termelésben. A rabszolgatartó társadalmi rendszer fokozatosan átadta helyét az új társadalmi rendszernek, a hűbériségnek, melyben a legfőbb társadalmi erőt a jobbágyok tömegei és a földesurak alkották. Az a tény, hogy az új társadalmi rendszerben lényegében természetgazdálkodás folyt, az egyes gazdasági egységek lehetőleg teljes önellátásra törekedtek. Az egyes gazdasági egységek a letöbb esetben művelődési egységet is jelentettek. A viszonylagos elszigeteltség, illetve a viszonylagos önállóság rányomta bélyegét az egész kulturális fejlődésre,s így természetesen a művészetre, a zenére is (egy-egy udvar életét egy-egy zeneszerző irányította, maga gondoskodott - az esetleg rendelkézésére álló együttessel - az udvar zenei megnyilatkozásairól,s így általában a legtöbb műfaj felé tájékozódtak. Többek között ezzel magyarázható egyik-másik zeneszerző feltűnően nagyszámú alkotása; pl.Lassus).

Amint ismeretes, a nyugatrómai birodalommal egy időben összeomlott a rabszolgatartó társadalmi rendszer is és fokozatosan kialakult az új, a hűbéri társadalmi rendszer. A hűbéri, illetőleg a feudális társadalmi rendszer kialakulásával, fejlődésével, gazdagsági és művelődési életének alakulásával a középkor története foglalkozik, melyben három szakaszt különböztetünk meg:

1) a hűbéri társadalmi rendszer kialakulása (az.V.századtól a XI.századig),

2) virágzási szakasza (a XII.századtól a XV.századig),

3) a hűbéri rendszer felbomlása, mely egybeesik a tőkés viszonyok kialakulásával (a XVI.századtól a XVII.század közepéig). Zenében a XVI.század végével, a reneszánsszal zárjuk e korszakot, a XVII.század új stílus-korszaknak, a barokknak kezdetét jelzi.

A hűbéri társadalom fokozatosan kialakította sajátos kultúráját, sajátos művészetét. A középkori kultúrának, művészetnek, mint ezt Engels kimutatta, lényeges vonása az egyházzal való kapcsolat. A reneszánszig a tudomány, művészet alárendelt szerepet játszott,s benne is irányadó volt az egyházi gondolkodásmód. Attól kezdve, hogy a kereszténység államvallássá lett (313:milanói edictumban egyenlő a római vallással,s ugyancsak a IV.században államvallássá lett), érdekei mindinkább összefonódtak a hűbéri állammal. Engels ezzel kapcsolatban többek között ezeket írta:

„[...]. Az egyház dog ái egyszersmind politikai sarkigazságok is voltak... Így a teológiának ez a szellemi ténykédes egész területét átfogó fennhatósága egyben szükségszerű következménye annak, hogy az egyház a fennálló feudális rend legáltalánosabb összefoglalója és szentesítője volt... A középkorban pontosan abban a mértékben, amelyben a feudálizmus kifejlődött, az ennek megfelelő vallássá alakult át, megfelelő feudális ranglétrával. A középkor az ideológia minden egyéb formáját: a filozófiát, politikát, jogtudományt a teológiához csatolta, a teológia alosztályává változtatta. Ezzel minden társadalmi és politikai mozgalmat arra kényszerített, hogy t ológiai formát öltsön magára".

Ha az ókori művészeti alkotásokat összehasonlítjuk a középkoriakkal, általában szembeötlő a különbség: az ókori alkotásokban benne lüktet az élet a maga meglehetősen sokoldalúan ábrázolt formájában. Ezzel szemben a középkori művekben a földi élet jelenségei, az emberi élet szépségei alárendelt, másod-, harmadrendű, vagy éppen lényegtelen szerepet töltöttek be. A középkori művészetnek ez a vonása tagadhatatlanul összefüggött az egyháznak a földi élet átmeneti voltáról szóló tanításával (aszketizmus).

Az egyház hosszú időn keresztül csak a latin zenét ismerte el,ennek fejlesztésére fordítottak gondot, ezt rögzítették. Az ebben a korban levő világi zenéről csak későbbi feljegyzésekből tudunk, vagy olyan énekekből következtethetünk, amelyek a világi zenének az egyházira gyakorolt hatását mutatják. A nép a mindennapi életben a kereszténység elterjedése után is élt a népi zene termékeivel, mint zenei anyanyelvével;ennek fejlődési iránya eltért az egyházi zenéétől.E kor népdalai fejezték ki a jobbágy-tömegek érzelem- és gondolatvilágat, tiltakozásul a hűbéri elnyomás ellen. Helyenként a világi és egyházi műzenébe is felszí-

vódtak a népi zene elemeiből, gazdagították azt. Az egész középkoron át az egyház lehetőleg a legkisebbre igyekezett korlátozni ezt a hatást.

A hűbéri társadalom uralkodó osztálya a rendszer biztosítására katonai nevelésre fektetett súlyt, a tudomány művelését az egyházra bízta. Részben ez is magyarázza azt a jelenséget, hogy hosszú időn keresztül a zenei feljegyzések túlnyomórészben egyházi vonatkozásúak. A hivatásos zenét hűbéri udvarokban, kolostorokban, templomokban, kolostori iskolákban művelték.

A keresztény zenekultúra a kereszténységgel együtt alakult ki, s terjedt el Keletről, Judeából. Ez a zene sok elemet vett át azoknak az országoknak világi zenéjéből, általában zenekultúrájából, amelyekben keletkezett, amelyekkel időközben kapcsolatba jutott.

Az első források egyike a héber zsinagógákban énekelt zsoltákok. Igaz, hogy ezeket a dallamokat későbbi feljegyzések őrizték meg, de történelmi rétegződés ellenére világosan felismerhető a bizánci, római énekanyag egy részének kapcsolata e dallamokkal. Idelssohn (1882-), a Jémen-vidék (Felső-Arábia) héber dallamainak gyűjtője kimutatta, hogy az általa gyűjtött énekanyag nagyfokú rokonságot mutat a keresztény melizmatikus énekekkel. A kereszténység innen kölcsönözte a sajátos recitatívót, emelkedett hangon, közbeiktatott szünetekkel. Később hatást gyakorolhatott a keresztény zenei anyagra, énekstílusra az egyes népek siratója is.

Másik forrása a keresztény zenékek a szír, örmény, szláv, az egyiptomi, valamint a görög zenekultúra, más-más mértékben.

A zsoltáréneklés mellett (pszalmodizálás) még Judeában kialakult a keresztény ének egy másik fajtája, a himnusz. Ebben a típusban érvényesült az antik ritmus-elmélet hagyománya, s talán éppen ezért ez a dallamanyag került leginkább a népi zene hatása alá. A műfajnak egyébként ismertes népi válfaja is. Virágkora arra az időre esett, amikor a kereszténység államvallássá lett. Volt idő, amikor a hivatalosan megállapított énekanyag elleni tiltakozásként terjedt, s elsősorban a perifférikus központokban lett népszerű. Nagy népszerűségére való tekintettel az egyházi vezetők szövegcserével a hivatalos énekanyagba is bevették egy részét. A himnusz mind a keleti, mind a nyugati egyházban egyaránt népszerű volt (Árius: Alexandria, Efrém: Szíria, Ponathiai Ilarius: Gallia, Ambrus: Milánó, Ágoston, Prudentius: mindkettő Nyugaton, stb.).

Ugyancsak keleti eredetű a keresztény énekek egy részének váltakozva való előadása (Antiochia, Jeruzsálem, Alexandria; antifóna: két vokális csoport,- responsorium: szólóének és kórus váltakozása).

A görög zenéből a bizánci zenekultúra közvetlenül, a római pedig Bizánc,

vagy más keleti központ (Alexandria) közvetítésével kölcsönzött. A görög zenéből a keresztény zenekultúra átvette a hangrendszert, ennek hangnemekre való felosztását, a diatóniát. Az első időben feltűntek kromatikus dallamfoszlányok is, később azonban a kromatika kiesett a gyakorlatból.

A keresztény zene lényegében vokális volt, később alárendelt szerepet kapott a hangszerek közül az orgona, a gazdagabb nyugatiszékes egyházakban néha hangszeregyüttes. Az első századokban monódikus, egyszólamú volt, a többszólamúság kialakulásával, elterjedésével az egyházi gyakorlatban is meghonosult ez a zene.

Az antik világ zenekultúráját Boetius és Cassiodorus mentette át a középkor számára. Boetius (475 k.- 524) római és görög írók munkáit használta fel forrásmunkaképpen a maga öt könyvből álló írásában (De insitutione musicae). Cassiodorus (490 k.- 566) két munkájában foglalkozott a zenével (A szabad - világi - művészetek és tudomány fajai és rendszerei; Zeneelmélet: Institutiones musicae).

A kereszténység terjedésével a keresztény zenekultúra is mind általánosabban ismertté lett az európai országokban, közben új elemekkel is gazdagodott az egyes népek kultúrájából (szlávok, gallok, germánok, stb.).

A hübéri társadalom két főosztálya mellett, főleg a XIV.századtól kezdve mind nagyobb szerepet játszott nemcsak a gazdaság-politikai életben, hanem a művészetek fejlődésében is a kialakuló polgárság. Ez a tény magyarázza meg azt az általános jelenséget, hogy a XIV.századig a művelődési élet irányítója elsősorban az egyház és a hübéri udvar. A XIV.században jelentős súllyal lép fel a polgárság s kezdi kialakítani a saját élet- és művelődési körülményeinek, felfogásának megfelelő művészeti megnyilatkozások kereteit, formáit. A városi művelődés határozott jelleget ölt az ars nova-ban (XIV.század),s magasabb szinten bontakozik ki a reneszánsz idején.

Ugyancsak a polgárság kialakulásával és növekvő szerepével magyarázható a nemzeti kultúrák körvonalazódása a reneszánsz idején. Ezért is tárgyaljuk (az anyag terjedelme mellett) ennek az időszaknak zenei életét földrajzi-történelmi-művelődési egységenként. Egyébként e fejlődési szakasz tárgyalásánál a nyugateurópai országok zenei életét kísérjük figyelemmel, egyrészt az általános gyakorlat folytán, másrészt mert a közép- és keleteurópai népek eredményei az egyes nemzeti iskolák keretei közé ékelődnek be, harmadsorban pedig, mert a többi földrészen kialakult ekkori zenekultúra eredményeit ma még nem ismerjük kellő mértékben.

Visszatérve a középkori zene általános vonásaihoz, megemlítjük még e korszak fontos vívmányaként az egyszólamú világi muzene (trubadurok, truvörök, minnezingerek, mesterdalnokok-költészetét), a többszólamúság eredményeit. Ez utóbbiak

fontos állomását képezik az európai zene sajátos fejlődésének. A reneszánsz időszakában, a gazdag és elsődleges vokális zene mellett, a kialakult önálló hangszeres zene korai fejlődési fokon ugyan, de szintén tartalmazza az európai zenekultúra nehány sajátos vonását, s eredményei beletorkollanak a későbbi fejlődés folyamatába. Kialakulnak olyan műfajok, melyek a korabeli zenei életben fontos helyet foglalnak el, tovább fejlődnek a későbbi korokban, s napjainkban is élő elemeit képezik zenei gyakorlatunknak, egyes alkotások mai műsorainkat is gazdagítják (pl. madrigál, szonáta, fúga, stb.).

Találkozunk e korban a nagy közösségek- korabeli tömegek - életében is szerepet játszó zenei megnyilatkozásokkal. A paraszt- és vallásháborúk sok kölcsönhatást eredményeznek (valdensek, huszíták, német, angol, francia, közép- és keleteurópai parasztmozgalmak) esetleg új műfaj keletkezését is elősegítik (pl. protestáns korál), egyik-másik esetben a népi források felhasználásával.

Fontos eredmények kristályosodnak ki a zeneelmélet területén is. A görögöktől átvett alapon gazdagodik, hozzájárul a középkori s későbbi fejlődés biztosításához; kialakul a menzurális hangjegyírás, a korra jellemző hangsor-elmélet, megfogalmazzák e fejlődési szakasz álláspontját a konszonáncia-disszonáncia kérdésében s igazolják a dúr-moll kettősséget, illetőleg rokonságot; kidolgozzák a polifónia széles körben elfogadott s alkalmazott gyakorlatát. A nagy összefoglalás eredményei - elsősorban Palestrina és Lassus munkássága révén - elterjednek kisebb-nagyobb körben. Ugyanakkor a középkor vége felé feltűnnek olyan kísérletezések, melyek a következő stíluskorszak alapvető műfajainak, stílusvonásainak kialakulását készítik elő (monodikus stílus; opera, oratórium, hangszeres műfajok), s ezek már átvezetnek a barokk-zene stílus-periódusába.

2. A BIZÁNCI ZENEKULTÚRA

Diocletianus utódai közül Constantinus császár egy merész rendelkezéssel a birodalom keleti felén alapított új fővárost. Az új főváros, Bizantion, régi görög gyarmatváros helyén keletkezett, i.u.330-ban. Theodosius halála után (395) a birodalomnak ez a felosztása állandósult,s létrejött a Kelet-, illetve Nyugat-római császárság, Bizánc, illetve Róma székhellyel.

Bizánc valamivel hamarabb kezdett szerepet játszani a zene történetében, mint Róma. A Bizáncban kialakult zenekultúra egy-egy eleme átkerült a római keresztény zenekultúrába is (Ambrus). Bizánci zenekultúráról az i. u. negyedik századtól kezdve beszélünk (325). Ez tehát már a keresztény görög zene, melynek megvolt ugyan a kapcsolata az antik görög zenével, de lényeges különbségeket is mutatott. A zenének az állam,s az egyének életében már nem az a szerepe, mint volt hajdanában, így természetesen nem is fordítottak akkora gondot tanulmányozására, fejlesztésére, mint az ógörögök. A Justinianus-korabeli udvar, állam életében betöltött szerepét (525-565) Szabolcsi Bence így jellemzi:

„Zöld márvány- és vörös onyx-oszlopok tartják a mennyezetet a császári palota trónterében, ahol a külföldi követségeket fogadják,s ahonnan egyformán jó kilátás nyílik a Boszporus vizére meg a palotakert délövi fáira. A falakat porfír borítja, a padlót, a mennyezetet mozaikok, sokszínű angyal-, páva- és sasfigurákkal. És amerre a szem ellát, mindenütt arany, bíbor és elefántcsont, gyöngy és drágakő. Aranyból és márványból van a baldachin is, amely alatt a császár megjelenik, arany trónuson, arannyal átszőtt bíborpalástban, gyémántos övvel, bíborcipőben, aranykoronával, maga is, mint aranybálvány, - körülötte a palotatisztek, az eunuchok és a szenátus tagjai, csillámló ruhákban. A trónus előtt aranyoroszlánok, s bennük elrejtve különös zene-automaták, a trónus mögött arany-fák rejtett gépekkel, melyek énekes madarak, képében szólalnak meg az ágakon. S a terem két végén, súlyos bíbor- és brokátfüggönyök mögött egyszerre felcsendül a prototháuma,vagyis a „főcsoda": a császári aranyorgona hangja, majd megszendülnek a láthatatlan kórusok, melyek váltakozó énekben kívánnak hosszú életet a császárnak és hitvesének, vagy a pátriárkának, ha épp jelen van.

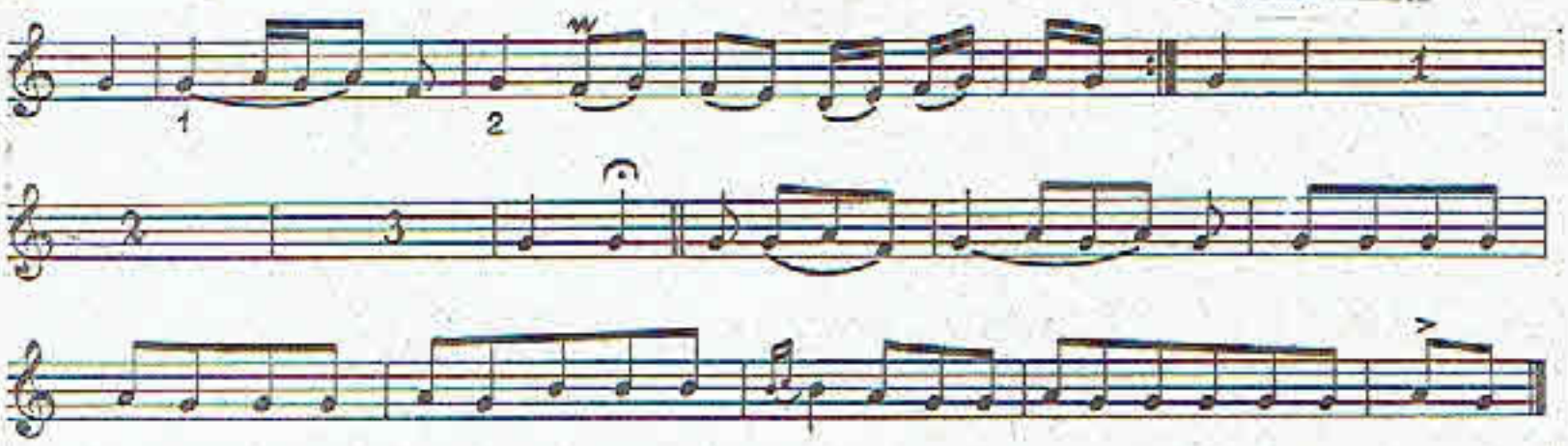
Orgona és karének zeng a cirkuszban is, ha a császár megjelenik páholyában. A két nagy cirkuszi párt,s egyben a politikai élet két nagy pártja, a kékek és a zöldek ünnepélyes kórusokban invitáljak a császárt...s utána zúgnak a víziorgonák is, a hordozható színházi orgonák, aranysípokkal az egyik, ezüstsípokkal a másik párt oldalan. Így fognak zengeni egykor a frank udvarban is, ahova ajándéknak viszik Bizáncból, Konsztantinosz Kopronymosz császár idején".

Itt tehát, úgy látszik, a zene elsősorban a fény, a pompa, az elkáprázta-tás egyik eszköze,s csak másod-, vagy harmadsorban nevelési eszköz,művészi megnyilatkozás,talmácsolás.Mintha a régi, császárságkorabeli Róma zenéje folytatódott

volna. A XV.század második felétől kezdve, a bizánci művelődési élet fejlődését hátrányosan befolyásolta a török hódoltság (1453, Konstantinápoly eleste).

Az egyházi zene beérte lényegesen kevesebbel, a vokális zene lehetőségeivel. A külsőség, a pompa az egyházi zenében is szerepet kapott. Így például, Justinianus idején az egyik templomban 25 szólista végezte a zenei szolgálatot.

A bizánci zenében képviselve volt a világi zene is, a kornak megfelelően háttérbe szorítva. Művelői az ún.száltimbákok, lantosok, igricek, a világi szórakozások, népi ünnepségek nélkülözhetetlen kísérői, zenészei. A török hódoltság idején a nemzeti zene sajátságainak megőrzői, az elnyomók elleni harc serkentői, bolgároknál, szerbeknél is. A világi műfajok, kivételes alkalmakkor az uralkodó palotájában is előadásra kerültek (tavaszi dal, köszöntő). Az Efrém által rendezett színpadi játékok alkalmával népi dalok is elhanzottak. A cirkuszi ünnepségekre belépő császárt az alábbi akklamációval köszöntötték: 33.sz.példa:



A szólót kórus követte,s a kórussal együtt énekelt a tömeg, ami arra enged következtetni, hogy az ilyen művek sok népi elemet tartalmazhattak.

A bizánci zenének az antik zenével való kapcsolatát igazolja az oxyrynchosi lelet. Ez egyben a legrégibb keresztény zenei emlék, a III.századból. Ebben a himnusztöredékben kézzelfogható a régi görög értékek átvétele. A mű tisztán vokális, diatonikus hypo-fríg hangsorú, papirusra írt gabonaszámla hátlapján. A dallamban a ritmus még ógörög szokás szerint a szótaghosszúságon alapszik. Lehet, hogy ez a himnusz önálló kompozició, lehet, hogy régi görög dallam, melyhez utólag keresztény tartalmú szöveget csatoltak.

Az első keresztény énekek, himnuszok - mint futólag már említettük, mutatják a legjelentősebb népi hatást (Plinius). Tudunk arról, hogy a kereszténység nemcsak klasszikus dallamokat vett át a rabszolgarendszerű görög állam zenekultúrájából, hanem a világi zene egészen könnyű, népszerű dallamaiból is. Methodios (IV.sz.) például bibliai szűzeket olyan lakomán szerepeltet, amelyről Platón írt: a lányok refrénes karéneket énekeltek (az sincs kizárva, hogy hangszeres kíséret-

telj. Az egyik keresztény tanítóról feljegyezték, hogy tanait énekek formájában népszerűsítette, színházi, hajósnóták dallamainak felhasználásával (Areiosz).

Használatos énektípusok

A bizánci zenekultúrában a következő énektípusokat használták:

a) Pszalmodikus énekek: zsoltároknál, hosszabb szövegeknél alkalmazták. A dallam elindult a kezdőhangról (initium), nehány átmeneti hang után elérte a főhangot (egyelőre a leggyakrabban előforduló: tenor), ezt többször megismételte, helyenként alászállott egy-egy hanggal (metrum, elválasztás, lélegzetvétel), majd tovább folytatódott a befejezésig, a megnyugvó záróhangig (punctus). A bizánci pszalmodikus énektípus gazdagabb volt ékítésekben, mint a nyugateurópai. Ez az a típus, melyet a héber zenekultúrából vett át a kereszténység. A zsoltáréneklés később örmény, szír elemekkel gazdagodott, melizmatikus irányban. Jellemző sajátossága a kis ambitus (általában négy-öt hang),s a diatónia.

b) Himnuszok. Mint előbb láttuk, ez az a terület, ahol a bizánci zenekultúra kialakulásának első idejében a régi dallamok tovább éltek, régi görög mintára a szöveg ritmusa szabta meg a dallam ritmusát is. A népzenében is elterjedt műfaj volt. Legjelentősebb képviselője Szíriai Efrém, aki a görög időmértékes ritmus-elmélet helyett a hangsúlyos és hangsúlytalan szótaghasználatot vezette be a műfajba.

c) Dicsőítő, magasztaló énekek, hallelujáh. Jellemző sajátosságuk a vokalizálás: egy-egy szótagra több hang éneklése, melizmák formájában. Szintén a héber kultuszból került át, később a keresztény zenében a húsvéti énekekben volt használatos.

Zeneelmélet

A bizánci zeneelmélet, zeneírás elsősorban a hangnemekkel, ezek hatásával, s a hangjegyírással foglalkozott. A hangnemet az antik görög zenéből vette át, azonban nem Athénből, mint ez természetes lenne, hanem messzebbről: egy alexandriai alkimista, Penopoliszi Zosimosz említi őket először a III.században.Ezután nemsokára Szíriában is szentesítette az elmélet a gyakorlatot, az oktoechos - nyolc hangnem rendje - hivatalasan is bevonult az egyházi gyakorlatba. Ezt egyébként némelyek Damaszkuszi Jánosnak tulajdonítják. A nyolc hangnemből négy autentikus, négy származékos - plagális - volt.Az egyes hangnemeket itt már nem felülről lefelé származtatták, mint a régi görögök,hanem fordítva:alulról felfelé. Az elnevezésben a régi görög nevek mellett a modus, illetve echos is szerepelt, néha kiegészítve egy-egy sorszámmal (első modus, stb.). Némi módosítással ugyan, de a keresztény zene is átvette a görög zenéből az egyes hangsorok jellegeről.

alkotott felfogást: a szertartás egyes részeihez más-más hangnemet - modust, echost - alkalmaztak, s az egyes szövegeknél mindig jelölték is a kötelező modust.

Hangjegyírás

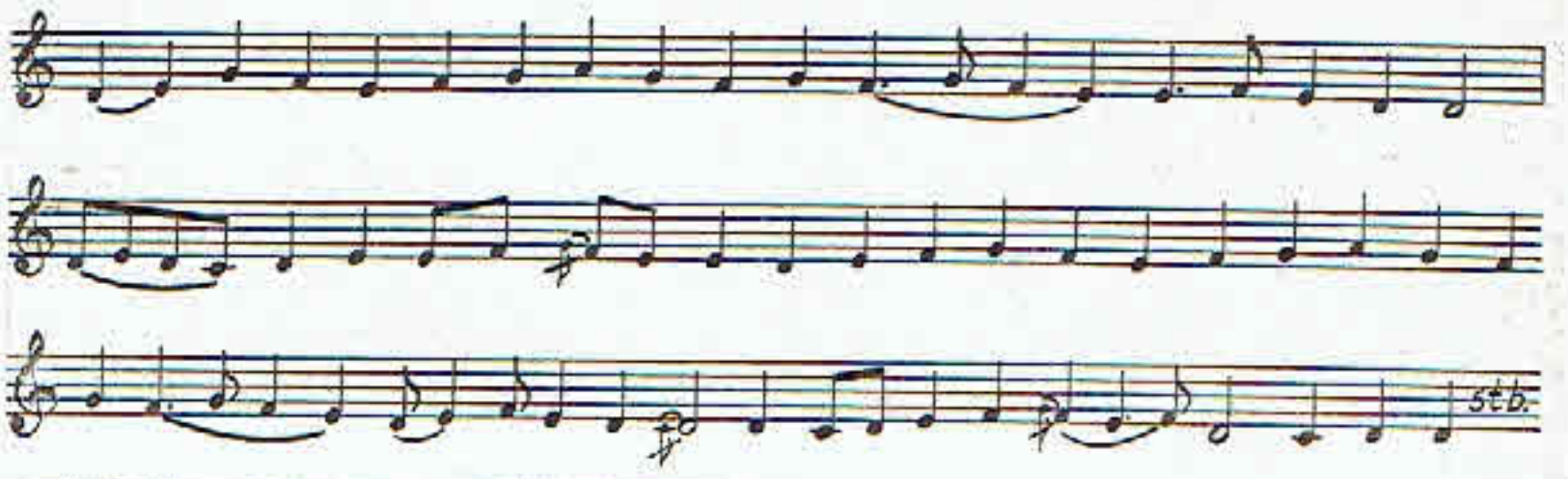
A bizánci zene, akárcsak a nyugateurópai, sajátos hangjegyírást alakított ki magának, mely eltért a régi görög írásmódtól. Az új hangjegyírásban mind inkább a nyelv hangsúlytörvényei kezdtek előtérbe nyomulni. Az új lejegyzés a mnemotechnikából (emlékezetten, emlékezést megkönnyítő eljárás) indult ki, s mindössze segített felidézni a már ismert dallamot. Feltételezte a memorizált dallamot; nem jelölt sem időtartamot, sem abszolút magasságot. Az egyes jelek hozzávetőlegesen utaltak a dallamvonal esésére, emelkedésére, melizmáira. A jelek keletkezésében, fejlődésében szerepe volt bizonyos mértékig a karvezető kézmozgásának, a cheironomiának is. A dallamanyag továbbadása lényegében a meglevő hangjegyírás ellenére is szájhagyomány alapján történt.

A bizánci hangjegyírás - az anyanyelv hangsúlytörvényeinek megfelelően - megkülönböztetett éles hangsúlyt (oxeia), tompát (bareia), közepes erősségűt (apostrophos), legnyomatékosabbat a zárórészeknél (hypokrisis), legatot (hyphen), mondatvéget (teleia), stb. A martyriak az illető szöveg kötelező hangnemét jelölték. Az egyes jelek utóbb tökéletesedtek, s relatíve bizonyos mértékig a hangközöket is jelölték, időtartammal, tempóval, előadásmóddal együtt.

A bizánci hangjegyírásban négy fejlődési fokot különböztetünk meg. Az első az ún.pont-vonásos óbizánci rendszer (X-XII.sz.). Ezt vette alapul a kievi hangjegyírás.

Második a gömbölyű, vagy középbizánci rendszer (XII-XV.sz.). Míg az előbbi hangjegyírással kapcsolatban még ma is vannak tisztázatlan kérdések, ennek megfejtése lényegében teljesnek tekinthető (Theoreticon). Az előbbihez viszonyítva tartalmazza a modulációra, egyes hangközökre vonatkozó jeleket (ison: prim, soma: többféle szekund, stb.).

A harmadik Kukuzélisz (XII-XIII.sz.) bolgár származású zenész nevéhez kapcsolódik. Lényegében variánsokat tartalmaz a hangközök, előadásmód jelölésére. Kukuzélisz legjelentősebb alkotása a „Bolgár poliel". Műveiben jelentős bolgár népzenei hatás érezhető. Használta a modulációt is, feltűnnek műveiben korai többszólamú jelenségek is, mint például a nyugvópont. Az alábbi példa diatonikus és kis ambitusú. A példa a fent említett, bolgár gyűjteményéből való:

34.sz.példa:

Negyedik fokon a hangjegyírás fejlődésében, bizánci és nyugateurópai hangjegyírás-elemeket vegyesen alkalmaz (Chrisanthos). Szolmizációs szótagok alkalmazása is előfordul, de nem kölcsönzi Nyugatról (pa, vu, ga, di, ke, zo, ni).

A bizánci zenekultúra jelentősége az európai zene fejlődésében

A bizánci zenekultúra a Dél-, Közép- és Kelet-Európa-i népek számára közvetlen, a nyugateurópaiak számára viszont közvetett forrást jelentett.

A bizánci zenekultúra a birodalom virágkorában érte el tetőfokát (V-XI.sz.). A bizánci életben betöltött sajátos szerepénél fogva kialakult a himnusznak egész sor válfaja (Románosz, Ákáthisztosz). Ismerték a többszakaszos kánont is (Krétai András, Damaszkuszi János).

A kettős kórus itt gyakran szerepelt (Akklamációk: sok-évkívánás a császárnak, dicsőrősorok). Később egyik-másik nyugateurópai városban hasonló fontosságra tett szert a kettős kórus (Velence). Bár a bizánci kultúra ismerte a többszólamúság egyik-másik kezdetleges formáját, általánosan még nem alkalmazták; az első kórusok még unisono énekeltek.

Az udvari életben szerepet játszó hangszer, az orgona (egy időben a vízhajtásút, a hydraulist használták, utóbb a léghajtásos is divatba jött,s ez lett gyakoribb). A léghajtásos típusú átkerült a nyugati zenekultúrába,s egy sajátos, gazdag hangszeres irodalmat mutathat fel a zenetörténet.

Ez a zenekultúra hozta létre a troparion (magyarul: forduló), melyet bibliai szöveg után énekelt a kórus. Ebből alakult ki később a trópusz, mely a nyugati egyházban is népszerű lett. Egyébként ezt a műfajt a bizánci zene is a szíroktól kölcsönözte,s maga tovább fejlesztette.

A bizánci zene irodalmának szakértői közül a nyugati zene felé közvetítő szerepet Boetius és Alypiosz vállalta.

A második évezredben Bizánc egyre többet veszített jelentőségéből, a reneszánsz idején pedig „Kelet Rómaja" már az európai haladás egyik korlátkötője lett.

3. A NYUGAT-EURÓPAI ORSZÁGOK ZENEKULTÚRÁJA A XI.SZÁZADIG

A római keresztény zenekultúra kialakulása

Amint a bizánci zenekultúra kialakulásával kapcsolatban láttuk, a IV.században a kereszténység a római birodalamban megtűrt, majd államvallássá lett. Azt is láttuk, hogy Theodosius császár halála után a birodalom kettéosztása állandósult, létrejött a Kelet-, illetve Nyugat-római császárság. A IV.századtól kezdve a Nyugat-római császárság nem tudott ellenállni a határszéleken felsorakozott népvándorló erőknek, s 476-ban elbukott. A volt Nyugat-római birodalom területén különböző államok keletkeztek.

A középkor első századainak jelentősebb művelődési mozzahatai szorosan összefüggnek a rabszolgatartó társadalmi rendszerből a hűbéri társadalmi rendszerbe való átmenettel, az új rendszernek megszilárdulásával. Ebben a folyamatban alakult ki a középkori kultúra. A nyugat-európai országok akkori kultúrájának is általános vonása, mint előbb Bizáncban láttuk - az egyházi gondolkodásmóddal való szerves kapcsolat.

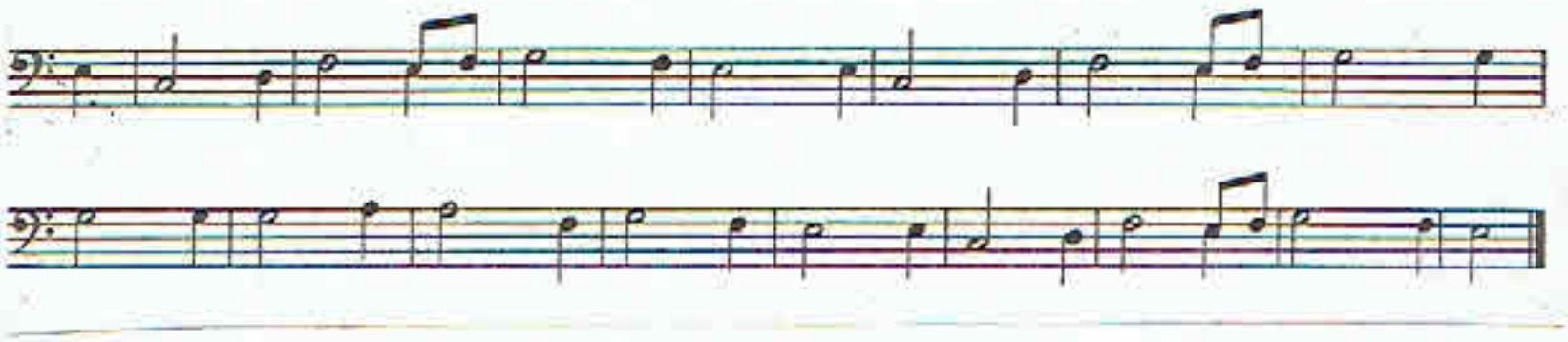
A zene a nyugati egyházban is jelentős helyet foglalt el. A hivatalos magatartás révén élesen elhatárolódott - legalábbis papíron - a világi és egyházi zene. A valóságban a kettő egymás mellett, s egymásra kölcsönhatást gyakorolva létezett, fejlődött.

A zene szerepe, megjelenési formáinak lényege a nyugati egyházban is azonos volt a bizánci zenéével, a XI.században (1054) bekövetkezett szakadásig. Ettől kezdve bizonyos mértékig sajátos vonások jelentkeztek mind a bizánci, mind a római egyházi zenében. A távolabbi központokban addig előfordultak kisebb-nagyobb különbségek.

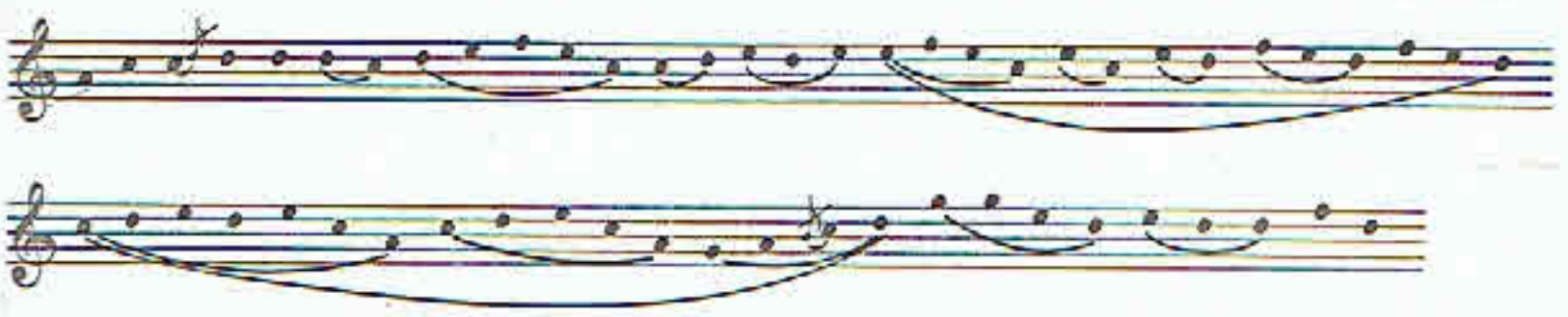
A római egyházi zene is megtartotta a keletről átvett héber, szír, örmény elemeket. Terjeszkedése közben természetesen több-kevesebb népi elemmel bővült, gazdagodott. A kis-ázsiai első keresztények által átvett keleti elemek Észak-Afrika közvetítésével jutottak el Rómába. A kialakult egyházi zene egyik rétege, az ún.gregorián ének sok hasonlóságot mutat a már említett keleti zenekultúrák dallamaival (hindu, héber, gregorián dallam párhuzama; lásd a 21-23.sz.példát).

A bizánci zenekultúrában használt énektípusok közül itt is előfordult a legtöbb. Így például a himnuszköltészet a római egyházban is elterjedt, s az 1300-as évekig elég nagy szerepet játszott. Itt is jelentős népi hatás alatt

fejlődött; lírai jellege, sztrófikus szerkezete, dallamosságának könnyen intonálható volta - szillabikus - alkalmazkodó ritmikája, periodizáló rímelése, a refrén alkalmazása, néha induló jellege, mind-mind erre vall. Következő példánk egy középkori himnusz:

35.sz.példa:

A pszalmodizáló típusra az előbbiekben már láttunk példát. Hasonlóan alkalmazták a váltakozó éneket (mind antifóna, mind reszponzórium formájában, néha a két fogalmat fecserélve). Ugyancsak előfordultak a jubilációk is:

36.sz.példa:

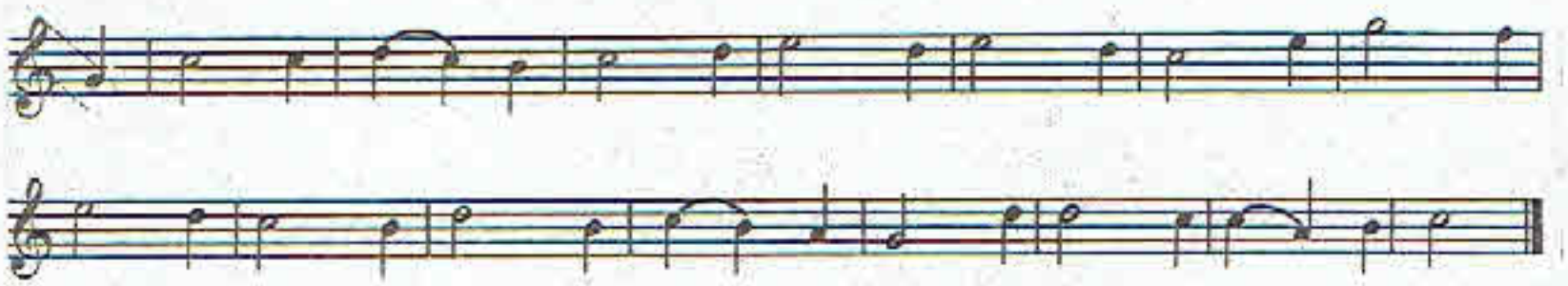


Mind a himnuszok, mind a jubilációk először Ambrus milánói püspök idején lettek népszerűek.

A római egyházban kialakult nehány olyan énektípus is, melyet nem találunk meg a bizánciban, például a graduális (nevét onnan kapta, hogy az előénekes a lépcsőről intonálta,s erre válaszoltak a hívők; gradus= lépcső). A bizánci zenében előfordult a trópusz, itt azonban hangsúlyozottabb szerepet kapott. Melizmatikus énekekből alakult ki olyanformán, hogy a szöveget addig bővítették, míg a dallam minden hangja alá egy-egy szótag jutott, a melizmatikus dallam tehát szillabikussá vált. A X.század után majdnem minden miseéneket trópizálva szólaltattak meg, a Credo kivételével. A trópizálás révén, helyenként világi, népi hatás is érvényesült,s a tridenti zsinat megtiltotta a trópuszok éneklését. Ez a műfaj a X.sz.tájékán virágzott, szerzői közül legjelentősebb volt Tuotilo (mh. 915-ben).

A IX.században szokássá vált az allelujáh bizonyos dallam- részei alá - igen gyakran a végére - prózai szöveget illeszteni, vagy a végén improvizált dallam alá illesztették a szöveget. Ezzel a hosszú lélegzetű dallamok áttekinthetőb-

bek, könnyebbek, rögzíthetőbbek lettek. Így jött létre a X. századtól a szekvencia. Franciaországban, Svájcban verses szöveget kaptak, dallamaik legyszerűsödtek, bizonyos mértékig a himnuszokhoz közeledtek szótagoló dallamaikkal. Előfordult, hogy párbeszédszerűen váltakozott a műfajban kórus és szóló, vagy két kórus:

37. sz. példa:

A szekvencia-szerzők közül Notker Balbulus (840 k.-912) és Adam de St. Victor említhető meg. Ez utóbbi szerezte az ómagyar Máriasiralom néven ismert nyelvemlék eredetijét. A műfaj a XIV. századig helyet kapott a liturgiában is. A szekvencia irodalmában szintén érvényesült a népi hatás, ezért a tridenti zsinat a szekvencia ellen is határozatot hozott, s a közkézen forgókból csak ötöt engedélyezett, köztük a Stabat Mater-t és a Dies irae-t.

A kereszténység első századaiban kezdett kialakulni a mise. Az első századokban vegyesen szerepeltek antifonális és reszponzoriális énekek. A nehezebb dallamokat a jobban felkészült énekesek szólaltatták meg, s nép az egyszerűbbekkel kapcsolódott be. Az első rész, mely állandó elemévé lett a misének, a Kyrie. A II-III. században már feltűnt, s a X. századig a gyülekezet intonálta. Utóbb átment az énekkar feladatkörébe, s ettől kezdve a dallam is mind súlyosabb díszítésűvé lett. Az első időben ugyancsak népének volt a Glória és a Credo is. A Glóriát az V. században vette át a római egyház a bizánci zenekultúrából. A Credo szintén görög eredetű, s a VI. században, spanyol és frankföldön át jutott be a liturgiába. A Sanctus a II. században tűnt fel. Az Agnus Dei szintén népének volt. A későbbi misének egyes részei tehát az első századokban jórészt népi forrásokból alakultak, önállóan fordultak elő, s 1000 táján szilárdult meg a mise állandó összetétele (Kyrie-Gloria-Credo-Sanctus-Benedictus-Agnus Dei). Az állandó részek mellé alkalomadtán más részek is járulhattak. Kialakult a misének több típusa; gyakoribbak: missa brevis = rövid mise, missa solemnis = ünnepi alkalomra készült, nagyszabású, nagy együttesre készült mű. A halotti misét egyszerűen requiem-nek szokták nevezni, a szöveg kezdetéről.

A keresztény egyház énekanyagának rendszerezésében, elméletének megfogalmazásában szerepet játszott a IV. században Ambrus (333-397) milánói püspök. Jelentősége abban áll, hogy a keleti egyházból átültetett váltakozó éneket megho-

nosította, a himnuszköltészet révén felkarolta a metrikus éneklési módot, sőt maga is szerzett himnuszokat (pl. O lux beata trinitas). Az ő idejére vezetik vissza többen a négy egyházi autentikus hangsor hivatalos használatát, némelyek éppen neki tulajdonítják ezek bevezetését az egyházi gyakorlatba; ez azonban nem bizonyítható. Tény azonban, hogy Alkuin, Nagy Károly udvarának zenetudósa fogalmazta meg először a nyolc egyházi hangnemről szóló tanítást (4 autentikus, 4 plagális).

Másik kiemelkedő egyénisége a keresztény zenének Nagy Gergely (540-604). Az ő idejéből már nyolc egyházi hangsort tart számon a zenetörténet (Ambrus idején a négy autentikus: d-dór, e-fríg, f-lyd, g-mixolyd; ehhez járult Gergely idején a négy plagális: a-hypodór, h-hypofríg, c-hypolyd, d-hypomixolyd). Róla nevezték el a középkori egyházi, homofon éneket gregorián-nak. Nem lehet pontosan megállapítani, mennyiben befolyásolta ennek a stílusnak kialakulását, tény azonban, hogy már előtte nehányan foglalkoztak a liturgia zenei rendjével, s az ő idejében gyűjtötték össze az egyházi gyakorlatban használatos énekanyagot az ún. Antiphonarius Centoban (általában Antiphonarium néven emlegetik). A gregorián elnevezés tulajdonképpen az általa összegyűjtött és attól kezdve kötelező használatú énekekre vonatkozik.

A gregorián korálisokat más névvel is jelölték. Így például találkozunk a cantus romanus (mert római énekesek terjesztették), cantus planus (egyenletes éneklés), cantus firmus (fődallam, adott melódia, melyhez később a többszólamúság idején más szólamot, vagy szólamokat komponáltak), vagy egyszerűen cantus choralis névvel fordul elő. A gregorián énekanyag a népi zene forrásainak bizonyos mértékű felhasználása ellenére egyre távolodott a népzenétől, kívül rekedtek a népzene reális elemei. A latin nyelv előmozdította a gregorián zene lélektani hatását, a lenyűgözés érzetének keltését a hívők tömegében.

A gregorián énekeket stílus szempontjából általában két nagy csoportra osztjuk:

a) accentus-dallamok: kevés hangra szorítkozó, recitáló formulák; kíséret nélküli szólóénekek, -

b) concentus-melódiák: díszítésekben gazdag dallamvonalú, kórus által intonált, esetleg más szólammal kísért énekekre .

Zeneelmélet

A középkori zeneelmélet - mint már eddig is láttuk - sok tekintetben a görög zenei hagyományokra, görög elméletre támaszkodott. A használatos hangrendszert hangsorokra osztották. A hangsorokról a középkori felfogás is megegyezett a görögével, - ha bizonyos mértékig módosítva is: minden hangsornak van valami

egyéni sajátossága, jellege, hangulata,s ezért más-más körülmények között alkalmazhatók, sőt bizonyos esetekben csak hivatalosan engedélyezett hangsor használható. Arezzoi Guido Micrologus-ában például a hangsorokat így jellemezte:

„Mindenkinek való az első, a második a szomoruáké,
Haragos a harmadik, negyedik nyájasnak mondatik,
Ötödiket a vígaknak add, hatodik a jámboroké,
Ifjaké a hetedik, az utolsó a komolyaké".

Ismeretes, hogy a görög nevek átvételével felcserélődtek a hangsorok, Ptolomeusz egyik megjegyzésének téves értelmezése folytán. Boetius és Cassiodorus után Alkuinnál találkozunk velük először. Addig a bizánci echos protesz-nak megfelelően a tonus primus, vagy modus primus, stb. elnevezést használták.

A lyd hangsort bővített kvártja, a tritonus miatt sokszor nehezebben intonálták a többinél,s néha a könnyítés kedvéért h helyett b-vel énekelték, a népi dúr-zene hatására, miáltal korábbi jellege is megváltozott. A gyakorlatban, mint hangelnevezés, egyformán használatos volt a h is, meg a b is. Mindkettőt b-nek nevezték. Megkülönböztetés okáért a mai b-t b rotundum, vagy b molle-nek, a h-t b durum, vagy b quadratum-nak nevezték. Egyiknek jele ugyanis a gömbölyű b (b), másiké viszont a négyszögu, a keményvonalú (♭). A b-molle jelből a későbbi századok folyamán a mai értelmezésű b-nk keletkezett, mely most már nemcsak a h-t, hanem minden hangot lefelé módosít. A b durum jeléből alakult ki a feloldójel (b-hez viszonyítva felfelé módosító), mely a továbbiakban kereszttté módosult,s mint ilyen, minden hangot felfelé alterál félhanggal, nemcsak a b-t. A jelek alakjának változása is nyomon követhető: ♭ ♮ ♮ #

A görögöknél a hangterjedelem alsó határa az A volt. Ez a középkorban alább szállott G-re. A hangokat az ábécé betűivel jelölték. Boetiusnak tulajdonítják az ábécé betűivel való jelölést a-tól p-ig. Odo-nál már feltűnt az oktávszakaszok megkülönböztetése nagy, illetve kis betűk alkalmazásával:

Boetius: a b c d e f g h i j k l m n o p
Odo: (G) A B C D E F G a b c d e g aa bb

A középkori hangsorokra vonatkozólag tájékoztatott a finalis, az ambitus és a repercussio (a leggyakrabban visszatérő,s így a legfontosabb hangok egyike). A finalisnak és az ambitusnak meghatározása nem okozott különösebb gondot. A repercussio - a későbbi domináns - autentikus hangsorokban rendszerint az illető hangsor ötödik hangja volt. Ha ez történetesen b-re, vagy h-ra esett, ennek bizonytalan intonálasa miatt c lett a repercussio. Plagális hangsorokban a repercussio a megfelelő autentikus hangsor pepercussioja alatti terc. Amennyiben ez b-re, vagy h-ra esett, itt is c lett a repercussio.

A középkori zenei nevelés a hét szabad művészet (septem artes liberales) keretében történt. A zene egyike volt a quadrivium tárgyainak (számtan, mértan, csillagászat, zene).

Hangjegyírás

A középkori zenei nevelésben a dallamanyag átadása szájhagyomány útján történt. Az énekanyag gazdagodásával szükségessé vált az emlékezet megsegítésére a dallamok rögzítése. Ezt a szükségszerűséget kihangsúlyozta a többszólamú zene kialakulása, siettetve a hangjegyírás bizonyos sajátosságainak kialakulását. A hangjegyírás kialakulásának első szakaszában Rómában is, Bizáncban is, a mnemotechnikát vették alapul. (Mnemotechnika: az emlékezés megkönnyítését elősegítő eljárások elmélete, gyakorlata). A kialakuló kezdetleges hangjegyírás a szöveg hangsúlyaiból kiindulva, a szöveg felett elhelyezett ún.neuma-jelekkel utalt a dallam menetére: esésére, emelkedésére, A hang abszolút magasságát nem érzékeltette, de nem utalt az időtartamra sem. A neuma-írás a IV-VII.században jött létre, lejegyzés azonban nem maradt fenn csak a VIII.századból.

A gyakorlat egész sor neuma-jelet alkalmazott (punctus, virga, jacens, clinis, torculus, pes, podatus, porrectus, stb.), néha nagy eltérésekkel forrásonként. Egyik variánsa ennek az írásmódnak pontokat alkalmazott, így utalt a hangok számára,s némileg a magasságbeli viszonyukat is érzékeltette.

A neuma-jeleket a XII.századig használták, értelmük viszonylagos konkrétsága azonban egyre homályosodott.

A századok folyamán az egyes jelek helyenként vaskosabb alakot vettek fel, általában szög és patkó alakra emlékeztettek. A neuma-írásnak ezt a típusát nota romana-nak nevezték.

A nouma-írás tehát a görög hangjegyíráshoz viszonyítva kevésbé pontos, viszont szemléletes. A modern hangjegyírás mindkettőnek előnyét egyesítette.

A IX.századtól kezdve egyre inkább érezhetővé vált a neuma-írás hézagos volta a kortársak számára,s kezdetét vette egész sor kísérletezés. Ennek eredményeit részben a modern hangjegyírás is hasznosította. A neuma-írás bizonytalanságán egyrészt a betűk alkalmazásával, másrészt a vonalak bevezetésével segítettek.

A betűk használatát Romanus nevéhez kapcsolják. A Romanus-féle betűk utalást tartalmaztak a hangok viszonylagos magasságára, az előadás módjára, tempóra (például: a: altius - emelkedés, d: deprimatur - esés, k:zengzetesen, c: celeriter- gyorsan, stb.).

Ugyanebben az időben tűntek fel az egyes szövegrészeknél a hangnemre vo-

natkozó jelölések.

A vonalak bevezetésével szintén a IX.században találkozunk először, Hucbaldus értekezéseiben. Hucbaldus vonalai azonban még mincsenek összefüggésben a mai értelemben vett vonalrendszerrel. A vonalak száma a dallam ambitusától függött (általában 6 vonalat szoktak nyilvántartani a zenetörténeti munkák), az egyes vonalközök elé írt betűkkel jelölte a két vonal közti távolságot (t: tonus - egész hang, s: semitonium - félhang). A szöveget beírta a vonalközökbe, így szemléltette a dallam irányát,s relatíve érzékeltette a hangközöket is. Amikor az abszolút magasságra is utalni akart, akkor a görög hangjegyírás betűit alkalmazta.

Hermannus Cortractus (1013-54) szintén a hangközök relatív jelölésére törekedett. A szöveg felett elhelyezett betűk szótagonként jelölték a dallam hangközeinek emelkedését, esését (E: equat - egyenlő, S: semitonium, T: tonus, TS tonus cum semitonium, TT: ditonus, stb.; pont nélkül emelkédés, ponttal: esés).

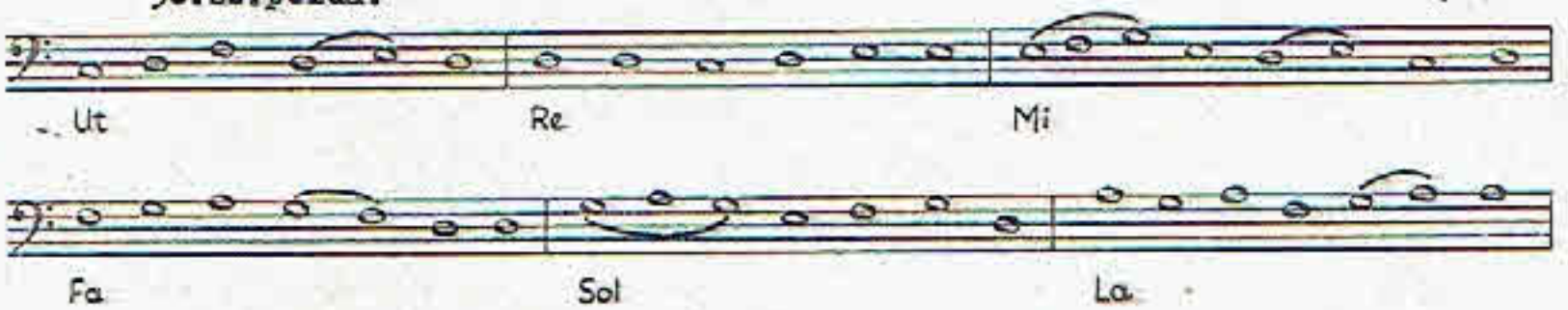
A X.századtól kezdve találkozunk olyan vonallal, rely az abszolút magasságra utalt. Előbb a (kis) f vonalát húzták meg, később ehhez az egyvonalas c-jét. A magasságra színnel is utaltak (f: vörös, c: sárga, vagy zöld).

Arezzoi Guido (995-1050) a XI.században eljutott a négyvonalas rendszerig. A már ismert két vonal közé húzott egy harmadikat,s az ének ambitusától függően egy negyediket a vonalrendszer alá,vagy fölé. A vonalak abszolútmagasságát továbbra is színekkel jelölték, amellett azonban a két fővonal elé betűvel is kiírták. Ezekből a betűkből alakultak ki idővel a kulcsok (f-és c-kulcsok, a g-kulcs csak a XIII.században). Arezzoi Guido-nál a nemua-jelek is leegyszerűsödtek. A négy vonal segítségével többé-kevésbé teljesen rögzíteni lehetett a dallamokat.

Szolmizáció, mutáció

Arezzoi Guido nevéhez fűződik a szolmizáció is. Az elmélet mellett énekesek nevelésével is foglalkozott. Hogy tanítványait a pontos, tiszta intonálásra megszoktassa, egy akkoriban ismert himnuszt alkalmazott nevelési eljárásában. A himnusz dallamának mindenik sora egy-egy hanggal magasabban kezdődött, mint a előző,s lényegében egymás után megszólaltatva a kezdőhangokat, egy dúr hexachordot alkottak a sorok kezdőhangjai. A himnusz szövegsorainak kezdőszótagjai lettek a későbbi szolmizációs szótagok:

38.sz.példa:



Arezzoi Guido halála után módszere rendszerré alakult; ettől kezdve a kezdő szótagokkal fokokat neveztek meg a különböző alapú hexachordokban. Guido, hogy módszerét szemléletesebbé tegye, hangeltalalási gyakorlatoknál a kéz ujjainak egyes ízeit is felhasználta (csigavonalban, kiindulva a hüvelykujjból; manu Giudoniensis). A hetedik fokot egy bajor zenész nevezte el a XVI.században si-nek, a következő században pedig Bononcini az ut szótagot behelyettesítette do-val.

Ebben az időben általában a G–e^2-ig terjedő hangokat használták. Ezeket a hangokat Arezzoi Guido hét hexachordra osztotta fel. A rendszer lényege abban állott, hogy a félhangtávolság mindig mi-fa szótagra esett. Az alábbi sorban az egyes számok a hexachordok első hangját jelölik; ha a hexachord f-ről indult, fa-nak a b-t, ha g-ről indult, fa-nak a h-t intonáltak:

								h							h	=	=	=
G	A	H	c	d	e	f	g	a	b	c	d	e	f	g	a	b	c	d	e
1			2			3	4			5			6	7					

Az egyes szótagoknak tehát relatív értelme volt, az ut esetenként lehetett c, f, vagy g. Lényegében tehát relatív-szolmizáció volt.

Az ének mozoghatott egy hexachordban, vagy túlléphette ezt a keretet. Ha éneklés közben át kellett menni egyik hexachordból a másikba - hexachordot kellett váltani - mutációról beszéltek.

A népzene hatása az egyházi zenére.

A gregorián éneklés tökéletesítésére Nagy Gergely énekiskolát alapított Rómában (schola cantorum). Ennek mintájára a frank birodalomban is létesítettek ilyen iskolákat. A középkori kolostorok egyik-másik iskolájában nagy gondot fordítottak a zenei nevelésre, így több iskola éppen magasfokú zenei nevelése révén lett híressé (Reichenau, Regensburg, Mainz, Trier, Fulda, Metz, Lyon, Cambrais, Paris).

A gregorián ének, a római stílus elterjedése nem ment teljesen simán, máról-holnapra. A nagyobb,s Rómától távolabb fekvő központokban már létezett előbb több-kevesebb helyi sajátossággal tarkított énekanyag. Milánóban például hosszú időn keresztül az Ambrus idején kialakult hagyományos énekanyagot használták. Ehhez hasonlóan érvényesültek a helyi sajátosságok spanyol vidéken,s kialakult a mozarab, Svájcban, a szentgalleni kolostorban a gallikán ritus. A helyi sajátosságok révén nem egyszer népi elemek is szivárogtak be,s némi gregorián-ellenes színete volt a jelenségnek. A római központ erősödésével ezekre a távolabbi központokra is rákényszerítette saját énekanyagát.

A keresztény egyház a maga céljaira sok esetben vett át népi, pogány elemeket, többé-kevésbé átformálva,s új funkcióval, új szerepkörrel beállította az egyházi énekanyagba. Ugyanakkor mereven, ellenségesen szembehelyezkedett mindazzal a zenei anyaggal, amit nem tudott felhasználni. Így a pogány kultuszok zenei anyaga legnagyobb részben elkallódott,s csak kis hányadában maradt fenn egy-egy népi szokásban, esetleg ott is módosulva. A gótok idején (500 körül) Rómaban még divatoztak a pogány cirkuszi és színházi mulatságok. A keresztény fejedelmek régi szokás szerint görög neveltetésű énekesekkel, hangszerjátékosokkal mulattatták magukat. Ezeknek a hangszereseknek hárfajátékát az egyház kezdettől fogva elítélte.

A tilalmak, az elítélő nyilatkozatok egész sorával találkozunk már ebből az időből. Hieronymus szerint a keresztény lánynak egyáltalán nem kell tudnia mi a lyra, vagy flóta. Alkuin például egyik levelében (791) a világi zene képviselőit (histriókat, mimusokat és táncosokat) tisztátalan szellemeknek nevezi, óva intve a hív kereszténynyeket, hogy házaikba őket befogadják. Egy 789-ben kelt,s a német apácáknak szóló rendelet megtiltotta, hogy „Winelied"-et, népdalt énekeljenek. A toledói zsinat pedig már 589-ben így határozott:

„Gyökerestől meg kell szüntetni azt a vallástalan szokást, hogy a nép, amely az officiumot - istentiszteletet - tartozik meghallgatni, táncok és gonosz énekek mellett virrasszon".

A népzenével való szembehelyezkedés lényegesen módosult olyan esetben, amikor a hivatalos célkitűzés nagyobb tömegek megnyerése volt. A szlávok, germánok tömeges megkeresztelkedése idején például, hogy ezt a folyamatot meggyorsítsák, ezeknek a népeknek több zenei sajátossága iránt elnézőbbek voltak az egyházi vezetők (népszokásokkal összefüggő zenei anyag; többszólamú megnyilvánulások,stb.). Ágoston egyházatya például a hivatalos egyházzal szembehelyezkedő „donatistá"-k ellen népi formában írt dalt.

Az egyház szerepe tehát az egyházi énekanyag kialakítása folyamán részben átvételben jelentkezett. Ez az átvétel azonban mindig bizonyosfokú szelektálással járt, a tömegek életét reálisan ábrázoló műfajok kívülrekedtek az egyházi kereten.

Az egyházi zene gregorián rétege Európaszerte hatással volt a többszólamú zene fejlődésére. Hosszú időszakon át kizárólagos téma-anyagként szerepelt. Ismerünk eseteket, amikor a kölcsönhatás folytán a népi zenét is befolyásolta (pl.aratóének és gregorián dallam kaposolata).

4. A NYUGAT-EURÓPAI ZENEKULTÚRA A XII-XIV.SZÁZADBAN.A HŰBÉRI TÁRSADALOM VILÁGI ZENÉJE

Az európai kultúra ebben az időben. A világi zene általános jellemzése. A zenész társadalmi helyzete

Amint előbb már érintettük, a hűbéri társadalom uralkodó osztálya a katonai nevelésre fektette a fősúlyt az új nemzedék kialakításában. Alapvető erénynek a katonaiak számítottak, az erő, a vitézség, a hűbérúr iránti hűség, lovagiasság, stb. Ezeket a vonásokat igyekezett kialakítani, megvalósítani a lovagi nevelés. Miután az ifjút bevezették a fegyverforgatásba, megismerkedett a hadi élettel, várélettel, ünnepélyes keretek között avatták lovaggá. Az írás-olvasás a lovag számára nem volt kötelező. A lovagvárakban elhangzott hősi ének, époszok is a lovagi erények kialakítását szolgálták az adott környezetben.

A lovagi élet tükröződik a lovagi irodalomban, mely a XI.században kapott nagyobb fontosságot. Ilyen például Roland éneke, melyeben a hősnek az arabok ellen viselt háborúiról kapunk színes leírást. Ebben,s a hasonló művekben megrajzolták a lovag eszményített képét. Ebben a században Franciaországban,s más hűbéri államban is kialakult egy gazdag lovagi irodalom. Az említett Rolandénekmellett egyik leggyakoribb témája ennek az irodalomnak Trisztán és Izolda, a Nibelungok éneke. Ezeket minden valószínűség szerint énekelve,hangszerkísérettel adták elő.

A XII-XIII.század folyamán sok város keletkezett Európában, a már meglévő városok lakossága pedig megnövekedett. Ezzel egyidőben megváltozott a városok külső képe is. A véget nem érő hűbéri háboruskodások miatt a városoknak védekezniök kellett,s így fallal vették körül a településeket. A lakosság zöme iparosokból és kereskedőkből állott. Az egyes iparágak sajátos szervezetekbe, céhekbe tömörültek, mert így jobban meg tudták védeni érdekeiket. Aki nem volt tagja valamelyik céhnek, az nem foglalkozhatott iparral. A városi lakosság gazdagabb része foglalkozott kereskedéssel,s a kereskedőcsaládok is érdekszövetségeket hoztak létre (gild-ek). Az iparosok és kereskedők mellett a városokban nagy számmal éltek szervezetlen napszámosok, elszegényedett parasztok. A városi lakosság nagyon befolyásos csoportja volt papság.

A XII.századtól kezdve Európa-szerte megindult a városi polgárok küzdelme

a hűbérurak ellen. A városok igyekeztek önkormányzatot szerezni: kivónni, függetleníteni magukat a hűbérúr hatalma alól,s közvetlenül az uralkodó hatáskörébe tartozni. Sok esetben véres harcok, nagy anyagi áldozatok árán sikerült csak biztosítani ezt a maguk számára.

A városok fejlődésével egyidóben fejlődésnek indult a városi irodalom is. Ennek az irodalomnak világa azonban egészen más volt, mint a lovagi irodalomé: hűbér- és egyházellenes vonása is kifejezésre jutott. Nagy népszerűségnek örvendtek az állathistóriák, melyekben az állatok az uralkodó osztály képviselőit személyesítették meg, de helyet kapott a feltörekvő polgárság is (pl.az oroszlán:király, a farkas: lovag, a ravasz róka: városi polgár a Róka-regényben, stb.). E művekben a versek között népdalokra énekelt couplek is elhangzottak.

Az egyháznak nagy befolyása volt a képzőművészetek fejlődésére is. A XII. századtól kezdve nagy templomokat kezdtek építeni a kolostorok mellett, püspöki székhelyeken. A X-XII.századi templomok legjellegzetesebb vonása a római építészetből kölcsönzött boltív (román stílus). A XII.század végén a román stílust felváltotta a csúcsíves (gót) stílus.

A gazdasági élet megváltozásával megváltozott bizonyos mértékig a művelődési élet is. Ez a változás termékenyítőleg hatott az egész hűbéri társadalom kultúrájára. Egyházi vonalon megindult a többszólamú zenével való behatóbb foglalkozás, a többszólamú megnyilatkozások tanulmányozása, alkalmazása az egyházi zenében is. Ugyanakkor az egyszólamú műzene is még egy gazdag virágzási szakaszt ért meg az írásos hagyományokban; a XI.századtól az egyházi zene mellett létrejött egy gazdag egyszólamú, világi,anyanyelvű műzene. Ugyanakkor tovább fejlődött a hangjegyírás,a zeneelmélet, újabb műfajokkal, hangszerekkel gyarapodott a zenei élet.

A világi zene képviselői majdnem mindenik európai nép életében jelen voltak. Láttuk korábban a szkomoroh szerepét a kievi, a száltimbákét a bizánci, novgorodi zenekultúrában. A germán törzseknél ismerték a vándorénekest, aki ráolvasott, hősdalokat, mondókákat, varázsénekeket, gúnydalokat énekelt tanyáról-tanyára, várról-várra járva. A spielmann tevékenységében az elbeszélés, éneklés közelálló, rokonművelet volt (sage, sang, singen), akárcsak a francia zsonglőrnél (chanter, conter). Ismerős volt az énekes alakja a Skandináv-félszigeten (skald), az angol-szászoknál (skop), a keltáknál is (bárd).

Általános volt az a szokás, hogy az éneket, az előadást hangszerrel, vagy éppen hangszerekkel kísérte maga az előadó. Az északi germánoknál líraszerű pengetőhangszert, a keltáknál, longobárdoknál, angolszászoknál kis hárfát,

chrottát alkalmaztak erre a célra. A skandinávoknál, néha a germánoknál is csatakürtöket, bronzharsonákat is használtak erre a célra (bronzharsonák: lurok). A későbbi hűbéri életben ezeké lett a jelző-szerep.

Az énekmondó a kereszténység felvétele előtt harcias, szertartási cselekedeteket hajtott végre, ezek rendszerint zenével voltak kapcsolatosak; vagy egyéb, a közösségi élettel kapcsolatos zenei megnyilatkozásokban tevékenykedtek. Ilyen alkalmak voltak például a napforduló ünnepei. A hunoknál, gótoknál szintén ismerték az énekmodót. A gótok még az idegen országok követeivel való tárgyalásaik alkalmával is megtalálták a lehetőségét annak, hogy ennek a zenének érvényt szerezzenek, bemutassák zenekultúrájuknak ezt az oldalát.

Az énekmondónak, históriás énekesnek a pogány szertartással való kapcsolata még hosszú időn keresztül megmaradt a társadalom tudatában. A keresztény Európában éppen emiatt nem jó szemmel nézték tevékenységét. Hivatása nem általatlan, békés hivatás volt. A társadalom uralkodó osztálya, s az egyház benne látta a fennálló rend kritikusát, a csend és nyugalom megbontóját, a felbolygatót. Az országutak csavargó igrice, a garabonciás nyilván rá is szolgált erre, hiszen ő volt az ún. pogány hagyományok, népszokások egy részének átmentője. Nem egyszer országra-szóló teljesítményt vitt véghez. Így például a hastingi ütközetben (1066) a Rolandról szóló éposszal fokozta a katonák bátorságát, vagy nem sokkal később Chatillon ostrománál ugyancsak a tábori énekes mentette meg a helyzetet; az ostromló katonák őseinek hősiességéről dalolva tüzelte őket újabb, sikeres rohamra.

Nyugateurópai népeknél az énekmondó hagyománya a régi római vándorkomédiás hagyományával is gazdagodott. A mimus, vagy histrio a kereszténység győzelme után a római birodalom határvidékei felé vette útját, elzüllött, vándorkomédiássá, ezermester bohoccá lett. Így próbálta fenntartani életét. Ezek a népi zenészek, joculatorok, amint a középkor első századaiban nevezték őket, zsonglőrök, vagánsok. Számuk az egyházi élet kereteiből kilépett szerzetesekkel, diákokkal is gyarapodott, s így a világi zene egyházi elemekkel gazdagodott, és fordítva: amikor ezek zenészek letelepedtek, valahol egyházi szolgálatba léptek, világi elemek szivárogtak be az egyházi zenébe .

Társadalmi helyzetük hozzávetőlegesen azonos volt a legtöbb országban. Szabolcsi Bence így jellemzi a középkori énekmondót, társadalmi helyzetét, szerepét:

„Országúton kóborolnak, s ha városba érnek, kiállnak a piacra énekelni, játszani: megéneklik, aki sokat dob a kalapjukba, ‚kiéneklik' és megcsúfolják, aki keveset. Nagyurak asztalánál szívesen énekelnek regényes történeteket, dicsőséges

hadi krónikát, szerelmes románcot, a parasztok között népdalt, példázatot koldusnótát, állathistóriát. Civódnak egymással, meg az uradalmi kulcsárokkal, sokszor leisszák magukat és megbotránkoztatják a gyülekezetet, csalogatják a lányokat,lopnak nem is egyszer és sűrűn táncol a bot a hátukon. Olyan is van, amelyik akasztófán végzi...mindig százfajta, érdekes hírt tudnak, mindenféle nótára tanítanak, mindenféle szemfényvesztésben járatosak és minden hangszer megszólal a kezükben... ha jól megy dolguk, cifrálkodnak, ha nagy kort érnek, koldusmódra fordulnak fel..."

Alapjában véve nehéz, nyomorúságosvolt az életük és sok furfangra volt szükségük, hogy megélhessenek. 1200 táján verses és prózai szabályokban írták elő, hogy mi mindenhez kellett érteniök. Egy ilyen francia vers szerint a zsonglőrnek éppen tizenkét hangszeren kellett tudni játszani, verset rögtönözni, rejtvényt feladni, szavalni, táncolni,s különböző bűvészmutatványokat végezni.

A XIII.század kezdete óta a feljegyzésekben mind gyakrabban fordulnak elő az énekmondóra vonatkozó megalázó, megbélyegző, vagy éppen kirekesztő utalások, törvénycikkek (Worms, Magdeburg, Párizs, Montpellier). A szász törvénykönyv egyenesen, azt hirdette hogy a muzsikus és bohóc csak látszatra ember, inkább holtakhoz hasonló. Ennek a sokoldalú embernek nem volt polgári joga; akárki bántalmazhatta, senki sem vette hivatalosan védelmébe.

Az 1300-as évek felé az énekmondók csoportja megoszlott.Egyik részük a hűbéri udvarokban keresett megélhetési lenetőséget, eldobta a vándorbotot, a várúr védnöksége alá helyezte magát. Ezzel viszont szabadságát, függetlenségét is feladta. Másik részük a kialakuló városokban telepedett meg, mint városi alkalmazott: toronyőr,zenész. Ezek voltak később azok, akik először szervezkedtek az iparosok mintájára : zenész-céhekbe (velszi bárdok Merlin védnöksége alatt, a szájhagyomány szerint már a X.században; bécsiek:1208, párizsiak:1331, angolok, elzásziak, délnémetek),s bevezették a zenei versenyeket.

A középkori világi zenének első szakaszát, a lovagi zenekultúra kialakulásáig, szoros kapcsolat jellemezte a népi zenével. Ez természetes is volt, hiszen legtöbb képviselője a népből került ki. Így érthető, hogy ez az énekanyag a népi zenére jellemző nehány vonást mutatott - általában sztrófikus szerkezetű volt, refrénes, s dúr-dallamfordulatokat akalmazott.

A világi zene képviselői Franciaországban:zsonglőrök, trubadurok,truvőrök

Az európai zenében jelentős szerepet játszottak a VIII-X.század folymán a kelták, Normadia,s a Breton félsziget énekesei, a bárdok. Ennek az időszaknak legjobban kikristályosodott világi zenekultúráját képviselték. Ezek az énekesek átvették a római,s az északi énekesek hagyományait,s gazdag helyi zenekultúrát hoztak létre. A skandináv skaldok művészetéből kölcsönözték a történeti énekmondást, közvetítették a trubadurok, truvő-

rök felé. Népszerűbb műfajaik közül megemlíthető a lai (énekes énekessel, énekes hangszerjátékossal felváltva szólaltatta meg), a rondellus, melyből később kialakult a rondó. Dallamaik refrénes felépítésúek, alkalmazzák a szekvenciát,s a párhuzamos többszólamúság egy korai válfaját.

Az első keresztes hadjáratok alkalmával a lovagok megismerkedtek a keleti élettel, keleti kultúrával, a bizánci etikettel. A hadjáratokban résztvett provanszi és más francia lovagok, a lovagiasság elszigetelt rendi szellemű művészetét hozták létre, mely eszközeiben választékosságra, finomságra törekedett, szemben a zsonglőrök természetes, mindennapi, szókimondóbb, általánosan használt képeivel, hasonlataival. A XI.században kialakuló trubadur-és truvőrköltészet az uralkodó osztály érzelem- és gondolatvilágát, világnézetét tükrözte. Képviselőinek gyűjtőfogalma a dallamkitalálás, dallamalkotás tényére vonatkozik[x]. A dallamalkotás a legtöbb esetben együtt járt a szövegírással, bár vannak arra is esetek, amikor a két elem más-más szerző munkája. A középkori névtelenségből itt már kezdett kibontakozni az alkotó alakja. megjelent versfőkben a költő neve,s a dallamkitalálót is nyilvántertották ezentúl. Ez már az új korszak egyik vonása.

A dallamkitaláló munkája nem faradságos munka , hanem vidám tudomány,derűs szórakozás (gaya scienza). Többen is megfogalmazzák a dallam szépségének,egyéni jellegének, újszerűségének követelményét.

A trubadur és truvőrköltészet kibontakozása között mintegy félévszázadnyi időbeli különbség volt. Először a délfranciaországi trubadur-, majd az északfranciaországi truvőrköltészet alakult ki. Képviselői költői képekben a romantikus lovagvilágból merítettek, elbeszéléseiket színezték a keleti mesevilág hatására. A társas élet a bizánci udvar utánzásaként ottani udvariassági formákat mintázott, utánzott. A költészet hangja vidám, derűs. A mesevilág témái mellett jelentkezett e költészetben a szerelem, az érző, szenvedő ember is. Ez a téma a hivatalos irodalomban, művészetben új volt. A trubadur-, truvőrköltészet képviselői többnyire az uralkodóosztályból kerültek ki,s rendszerint zenés inast tartottak maguk mellett. Ez a zenész inas, a hajdani önálló népi muzsikus nevét viselte - zsonglőr. A zsonglőr, vagy menetrier előadója, kísérője volt a gazdája által szerzett, előadott daloknak. Előfordult az is, hogy zenét szerzett gazdája szövegére,vagy fordítva: szöveget írt gazdája dallamához. A trubadur-, truvőrköltészet ellentmondásos; felhasználja a népi zene eredményeit, ugyanakkor lenézően nyilatkozik az alsóbb társadalmi rétegekről.

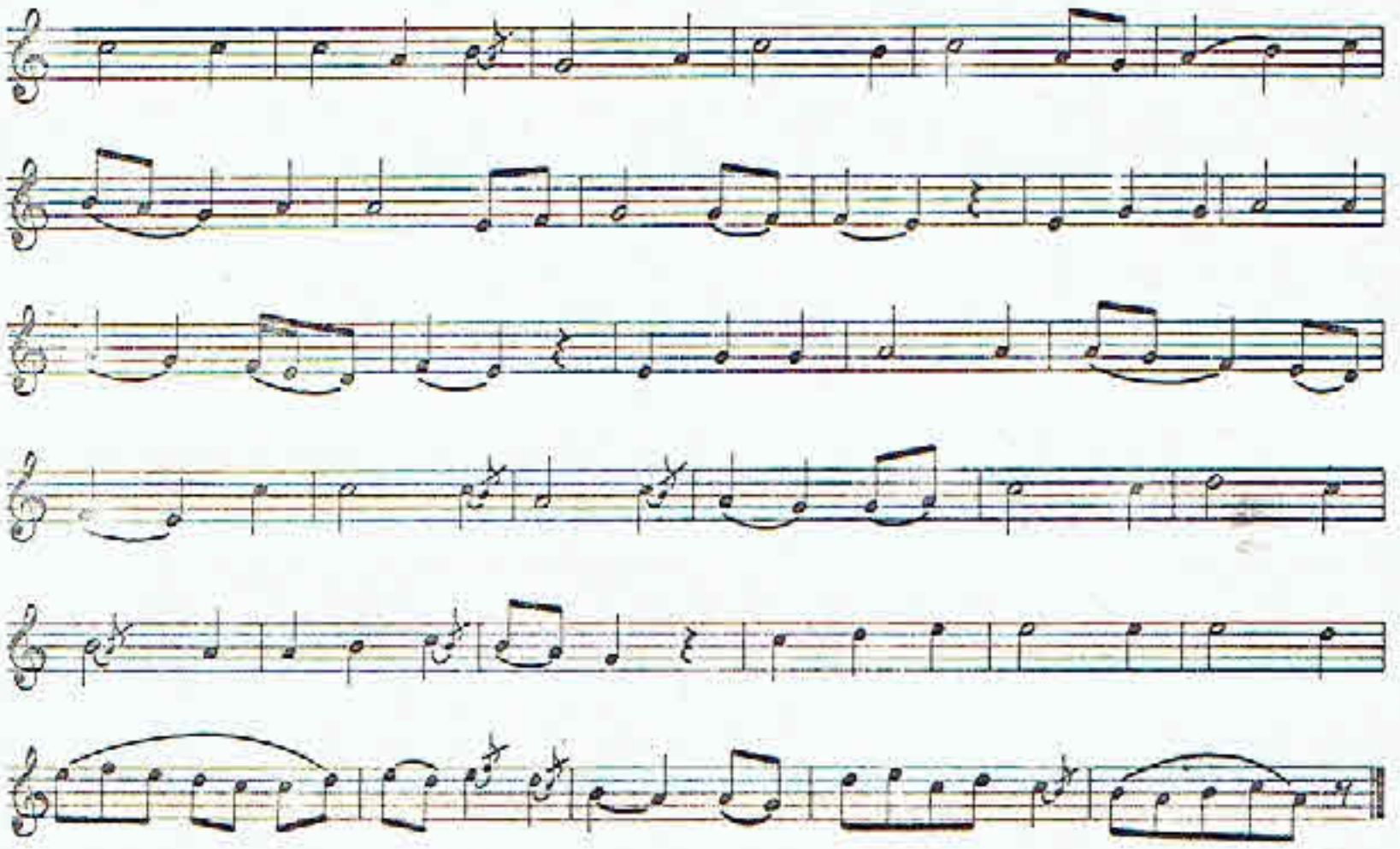
x) trouver, trobaire - francia, illetve provanszál nyelven.

A legrégibb trubadur, akiről tudomásunk van, Vilmos, Poitiers grófja (1087-1127); dallama azonban nem maradt fenn, csak szövege. Ellenségei szerint szabadgondolkodó pohárköszöntői „bolondul szárnyaló" zenére készültek.

A legrégibb ránkmaradt dallam szerzője Chatelin de Coucy (XII.sz.).

Az uralkodóosztály magasabb köreiből került ki Thibaut (1201-1253; navarrai király), a truvőr. Ismert dalában a megszemélyesített Jóságról, Szerelemről, Tudásról énekel. Dallamában még közel áll az egyházi dallamvilághoz.

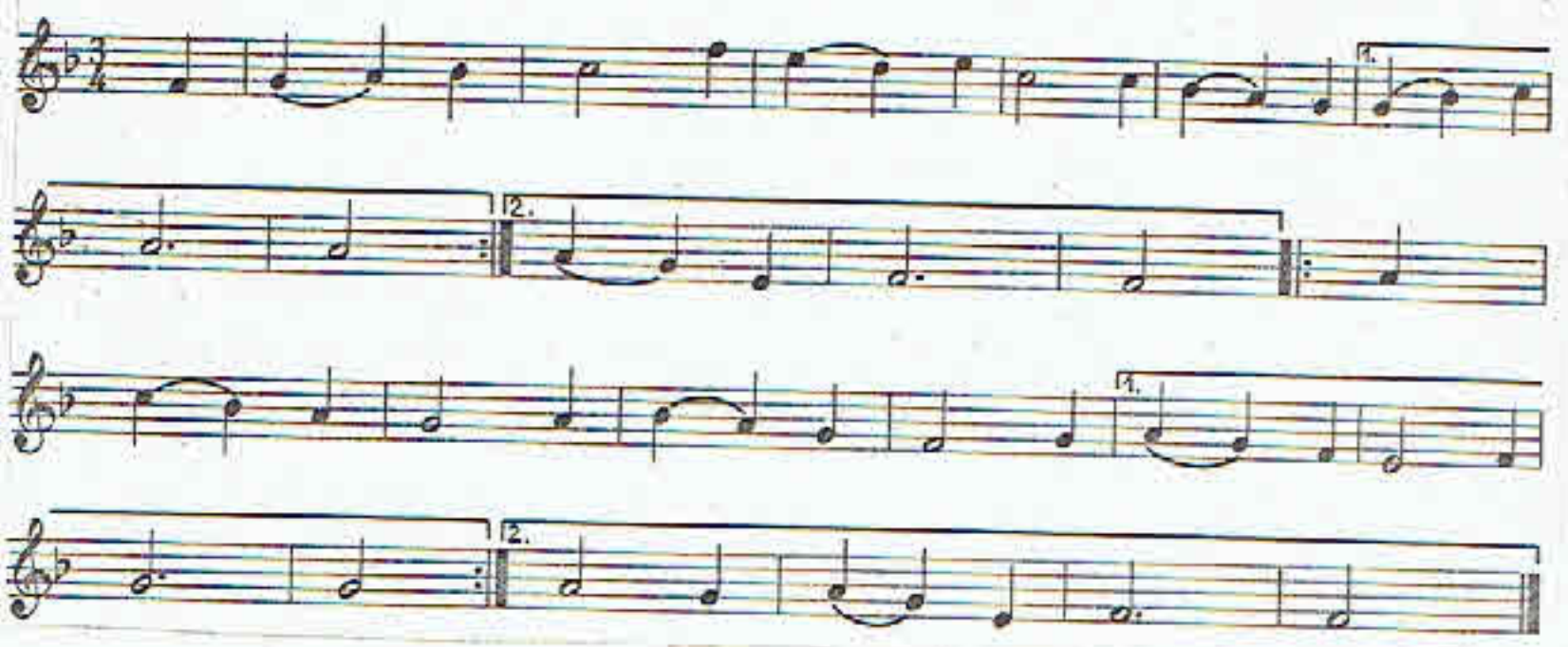
A főnemesség mellett jelentkezett a polgáreág soraiból kinőtt truvőr is. Így a már említett Coucy, például, vagy Bertrand de Born (XII.sz.), Bertrand de Ventadorn, a várszolga fia, Marcabru, a parasztszármazású truvőr és mások. Marcabru írta többek között a legrégibb ismert szolgálati dalt (sirventes), kigúnyolva az udvari szerelmet:

39.sz.példa

A truvőr dallamokra hatással volt a lovagi költészet, később azonban egyre szorosabb kapcsolatba került a népi, városi kultúrával. Ezzel magyarázható bizonyos daltípusok elterjédése (pl. a szövőnők dalai, táncformák, stb.).

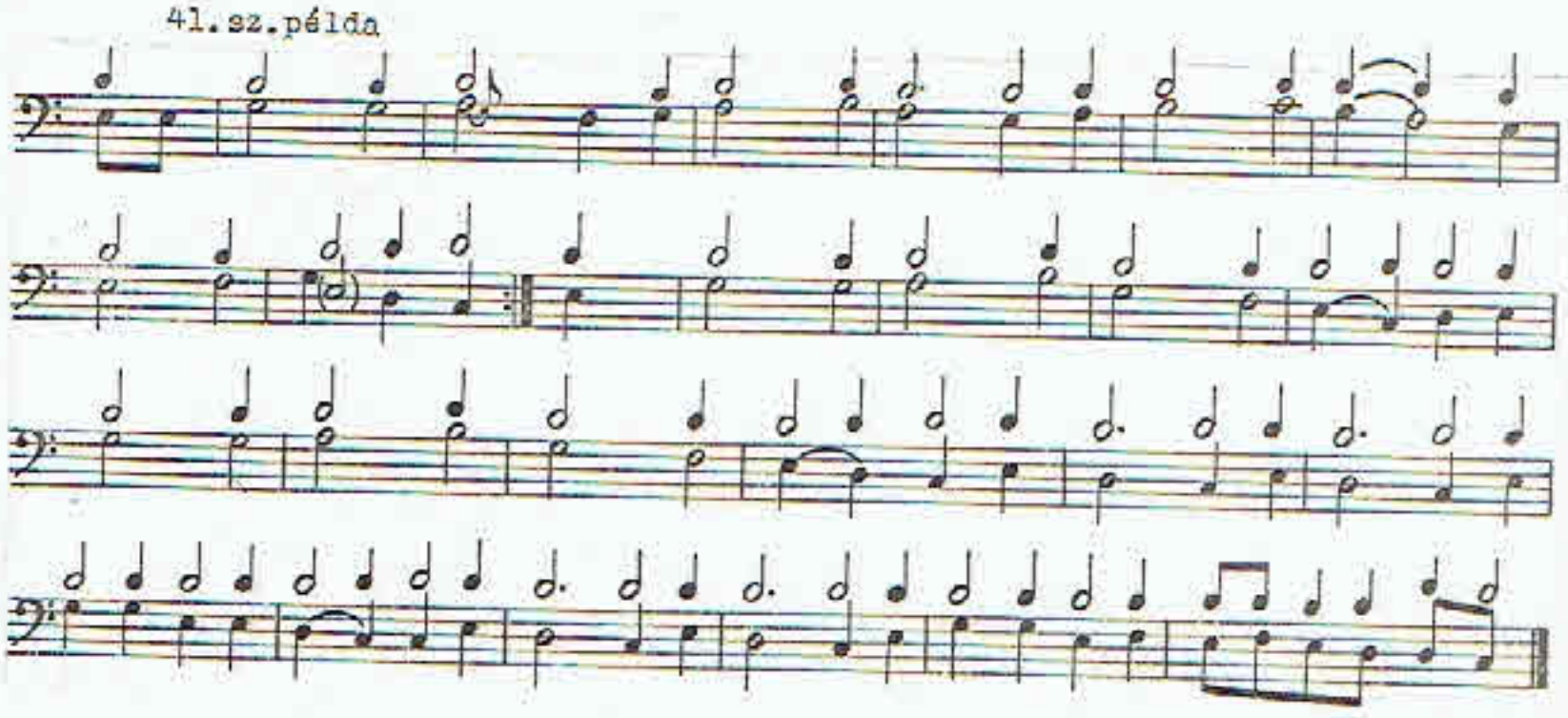
A truvőr-dallamok egyik legsikerültebb példája a polgári származású Moniot d'Arras tavaszi dala. Táncos ütemű, népies dallam, melynek hangsora már nem egyházi, hanem világos dúr, a korábbi művekkel ellentétben nem kerüli a dúros, vagy dúrfordulatokat (mint például a landinoi zárlatban a vezérhang

átugrása). A dallam szabályszerűen periodizál két-két soronként, a teljesebb megerősítést a végére hagyva. Formailag lényegében két dallamsorból, ismételt variálással építi fel a kis művet. Szövegében is sokkal messzebb megy, mint az elődök, nem Máriáról ír dalt, hanem májusról,s az ifjak szerelméről:

40.sz.példa

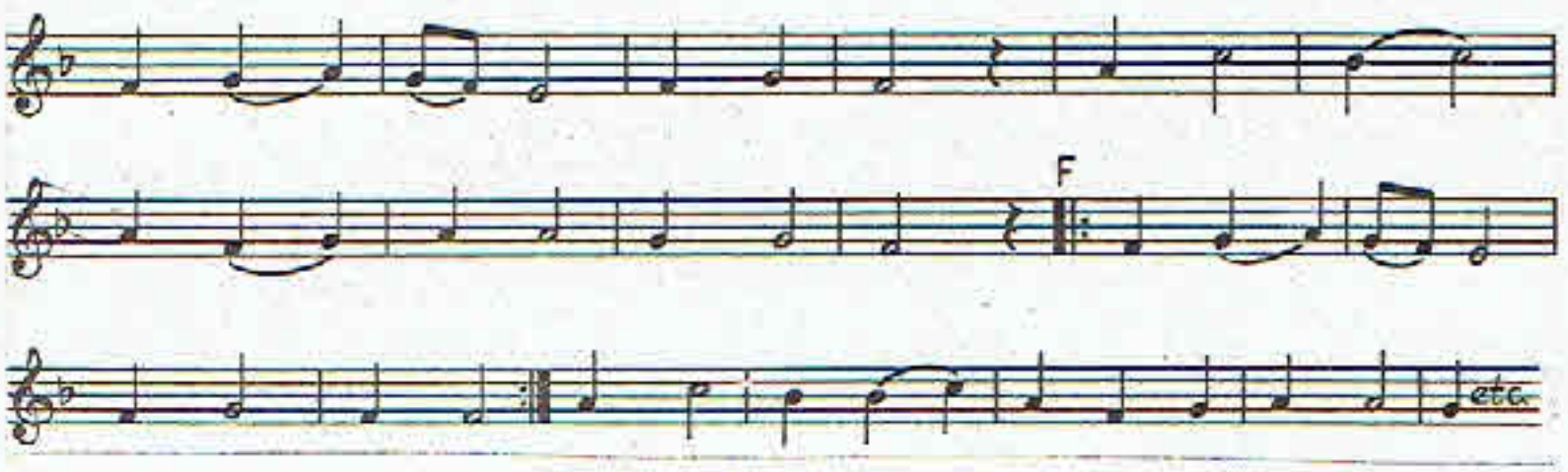


Másik jellegzetes példánk Rambaut de Vaqueiras (XII-XIII.sz.) Kalendamaya-ja, mely alapjában véve egy régi vándor-zsonglőr táncdal, erre szerezte később Vaqueiras tavaszi dalát:

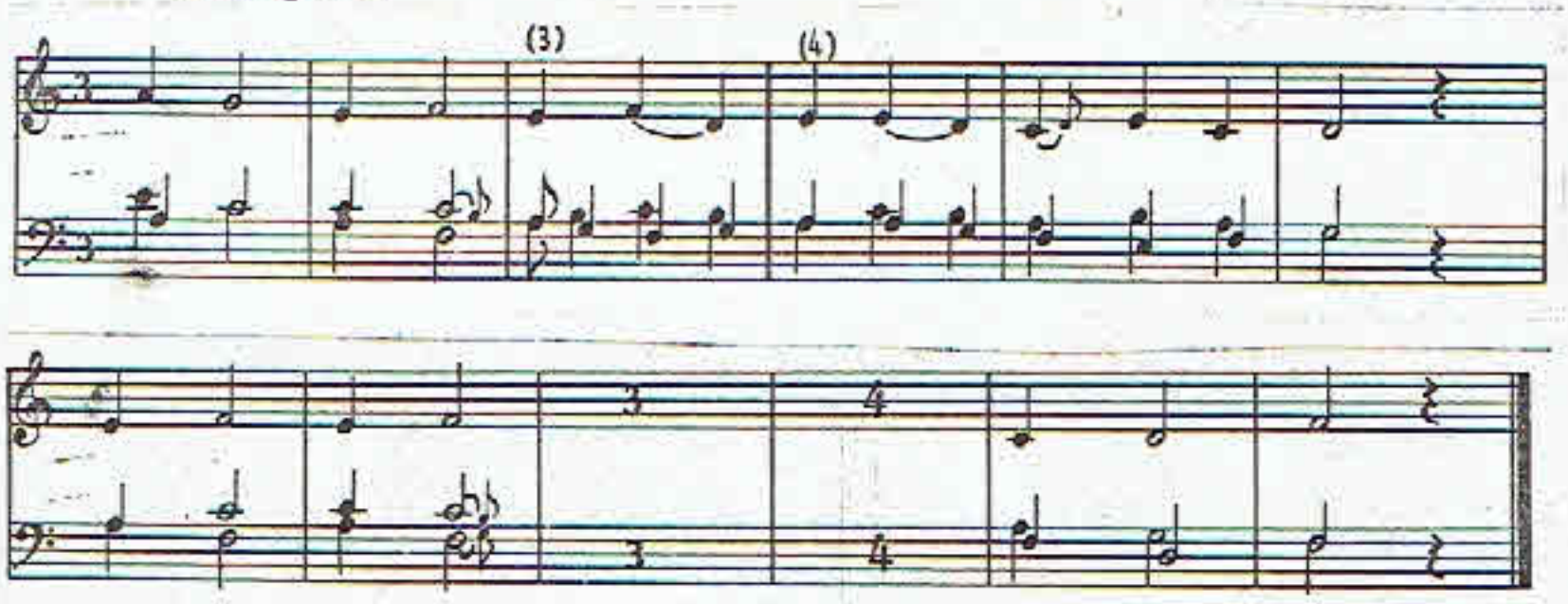
41.sz.példa

Az utolsó trubadurokat a százéves háború a szomszéd országokba kergette széjjel. Így jutott el Nápolyba Adam de la Halle(1220 k.-1207)x). Járt Egyiptomban, részt vett a hetedik keresztes hadjáratban. Anjou Karoly udvarába került, bejárta Szíriát, Olaszországot. Legismertebb Robin és Marion-ról szóló pásztorjátéka, melyet a francia udvar számára írt, a XIII.sz.harmadik negyedében. Zenéje való-

x) Machault, Wolkenstein, s mások közép - és keleteurópai udvarokba.

színűleg közismert népi dallamok felhasználásával készült. Ebben a játékban maradt fenn az egyetlen hiteles chanson de geste-melódia. Marion dala kis hangterjedelmű, diatonikus, zárlatokkal tagolt dúr-jellegű. Ritmusa egyszerű. Mindezek kihangsúlyozzák népi eredetét. A pásztorjáték énekeit párbeszédek kötik össze. Íme Marion dala:

42.sz.példa

Az utolsó trubadurokat, truvőröket már magához édesgette a város, a városi kultúra. Ezek már nemcsak egyszólamú műveket alkottak, hanem felhasználták a közben kialakult többszólamúság vívmányait is, összekapcsolva a két stílus elemeit. Ilyenformán a trubadur- és truvőrzene teletűzdelte a polifóniát a népi zene elemeivel. Íme egy példa a többszólamúság fejlettségének fokára Adam de la Halle munkáiban:

43.sz.példa



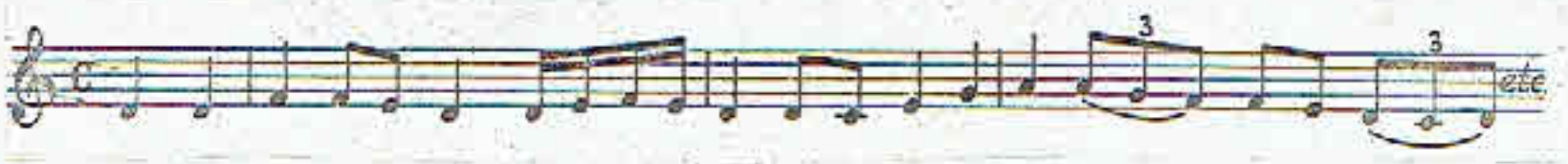
A középkori világi zene Németországban, Angliában és más nyugateurópai országban

Németországban a XII-XIV.században alakult ki egy szintén sajátos udvari, lovagi költészet, a minnesingerek művészete. A szó maga szerelmi dalköltőt és énekest jelent ógermán nyelven. Ez a költészet nem teljesen azonos a francia

trubadur-költészettel,bár némileg ennek hatása alatt fejlődött.E zene német válfaja sem távolódott el annyira a lovagi eszményképtől, mint némelykor a francia. A német dalköltő maga énekelte szerzeményeit, nem volt zenei inasa; a szerző és előadó személye tehát rendszerint azonos volt.

Zeneileg a német lovagi költészet közelebb állt a gregoriánzenéhez, mint a francia. Ennek a költészetnek a fejlődését elősegítették a lovagi versenyek, az ún.dalnok-versenyek. Legkiemelkedőbb volt az 1207-iki, Wartburgban. Dél-Németországból, a Rajna vidékéről indult el ez a költészet, innen terjedt aztán el egész Németországban. Igazi virágkorát Bécs körül élte. Itt élt a Babenbergiek udvarában Reimar von Hagenau, itt nevelkedett Warther von der Vogelweide (1190 táján). Líra, éles szatíra, természetes humor egyaránt előfordul dalaiban. Néha még egyházi hatás is érezhető e dalokon, mint pl.az alábbiban:

44.sz.példa.



máskor népi forrásé, mint a következő dallamon:

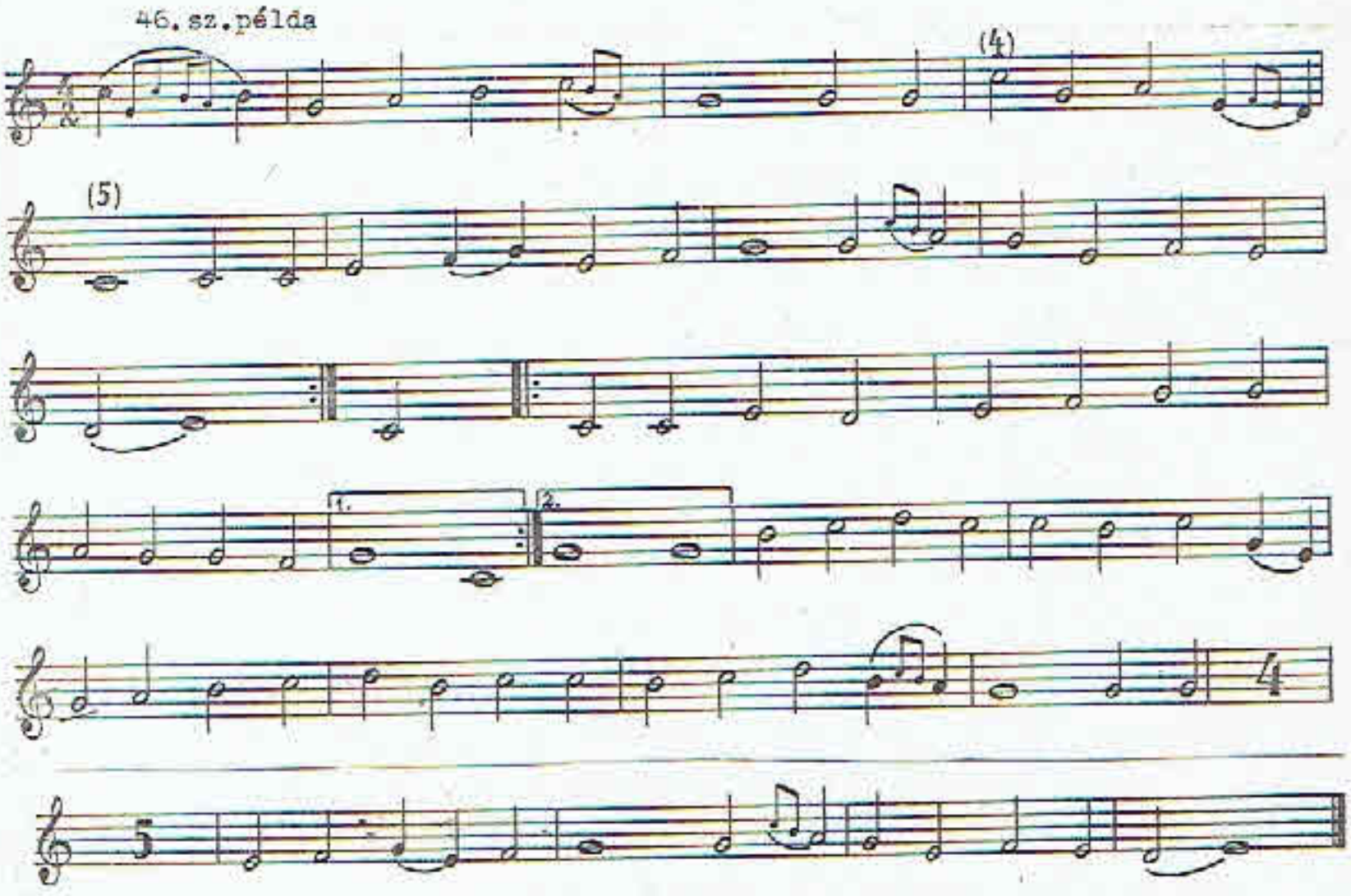
45.sz.példa:

Félszázaddal később itt hangzottak el Neidhart von Reuenthal bajor lovag szabad előadásra szánt, erősen népi forrásokra emlékeztető „nyári", „téli" dalai, Tannhäuser szatírái. A német dalszerzők életüket nagyobb részt vándorúton töltötték, mindössze Wolfram von Eschenbach és Vogelweide kapott élete vége felé egy-egy jelentéktelen hűbéri birtokot. Kóbor lantos módján élt Friederich von Hausen, Konrad von Lichtenstein, valamint a már említett Tannhäuser. A parasztok között elsősorban Reuenthal érezte jól magát. A polgári réteget Konrad von Würzburg, a Frauenlob néven ismert Heinrich von Meissen képviselte. Az utolsó képviselője ennek a költészetnek Oswald von Wolkenstein (1377 k.-1445), ismét lézengő lovag volt. A késői trubadurok mintájára szintén felhasználta a többszólamúság eredményeit. Bejárta Nyugat-Európát, Bizáncot, Oroszországot, járt Perzsiában, sőt megfordult Afrikában is, majd élete végén megállapodott kastélyában. Dalai közt találunk elbeszélő,s történelmi jellegűeket.

Ezt az udvari költészetet a polgárság jellegzetes dalköltészete követte; így alakult ki a XIV.sz.táján a mesterdalnokok művészete. Ez már lényegében a

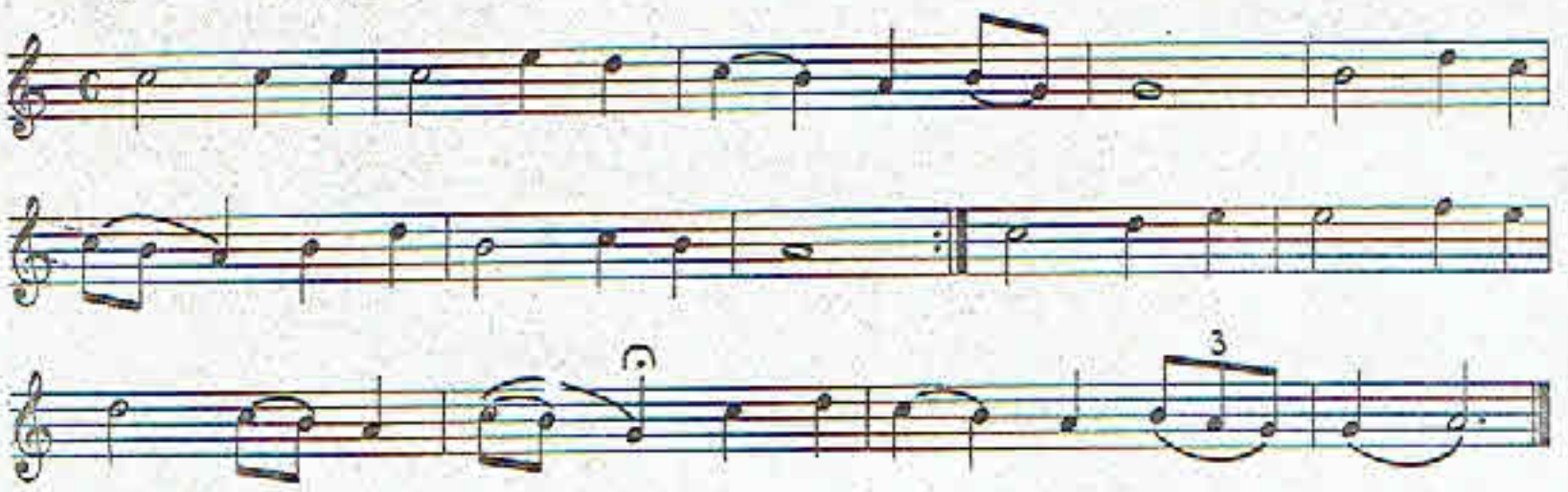
német városoknak (Mainz, Ulm, Worms, Nürnberg) a terméke, de találkozunk e művészet képviselőivel Prágában, Danzigban is. A mesterdalnokok művészetén szintén érzik a gregorián-hatás. Képviselői a városi iparosok közül kerültek ki elsősorban, akik céhszerű zenei szervezeteket hoztak létre. A céh tagjai pedig vasárnaponként gyakorolták magukat a dalszerzés mesterségében: a mesterdal létre-hozásában. Ez volt a legmagasabb fok, melyre eljuthatott a céh-tag. Ehhez azonban hosszú út vezetett (növendék, iskola-barát, énekes, költő,s az új dallam kitatálója: mester). Minden dallamnak nevet adtak szerzőjéről, vagy tartalmáról. Számontartották a dallam-átvételeket is (piros tónus, tengelic-, cinege-nóta, búzavirág, félkorsó, ezüstdallam, rózsa-, puskamüves-dallam, stb.). Fejlődésüket nagy mértékben gátolta az, hogy régi dallamokhoz elsősorban új szöveget kerestek,s ilyenkor túlzott fontosságot tulajdonítottak a szótagszámoknak. A XVI.század közepe táján hanyatlani kezdett művészetük. Legjelentősebb céheik Strassburgban, Augsburgban, Münchenben, Nürnbergben voltak.

Legkiemelkedőbb képviselője ennek az irodalomnak Hans Sachs (1494-1570). Dallamai nagyvonalúak, bensőséges invencióról tanúskodnak. A nürnbergi iskola feje Sachs volt, mellette mintegy 250 tagja volt a céhnek az ő idejében. A mesterdalnokok formai építkezését, akárcsak német elődeikét is, a hármas tagoltság jellemzi (két stollen és az abgesang), mint ezt az alábbi Sachs-példa is mutatja:

46.sz.példa

A mesterdalnokok művészete hatással volt a protestáns korál kialakulására is.

Angliában is találkozunk hasonló zenével, ha nem is volt olyan nagy fontossága, mint a franciának, vagy németnek. Képviselői itt is az uralkodó osztályból kerültek ki; legjelentősebbje Oroszlánszívű Richard. Egy dalát ismerjük, melyben hűtlen barátai ellen panaszkodik, IV.Henrik fogságában (1193-4):

47.sz.példa



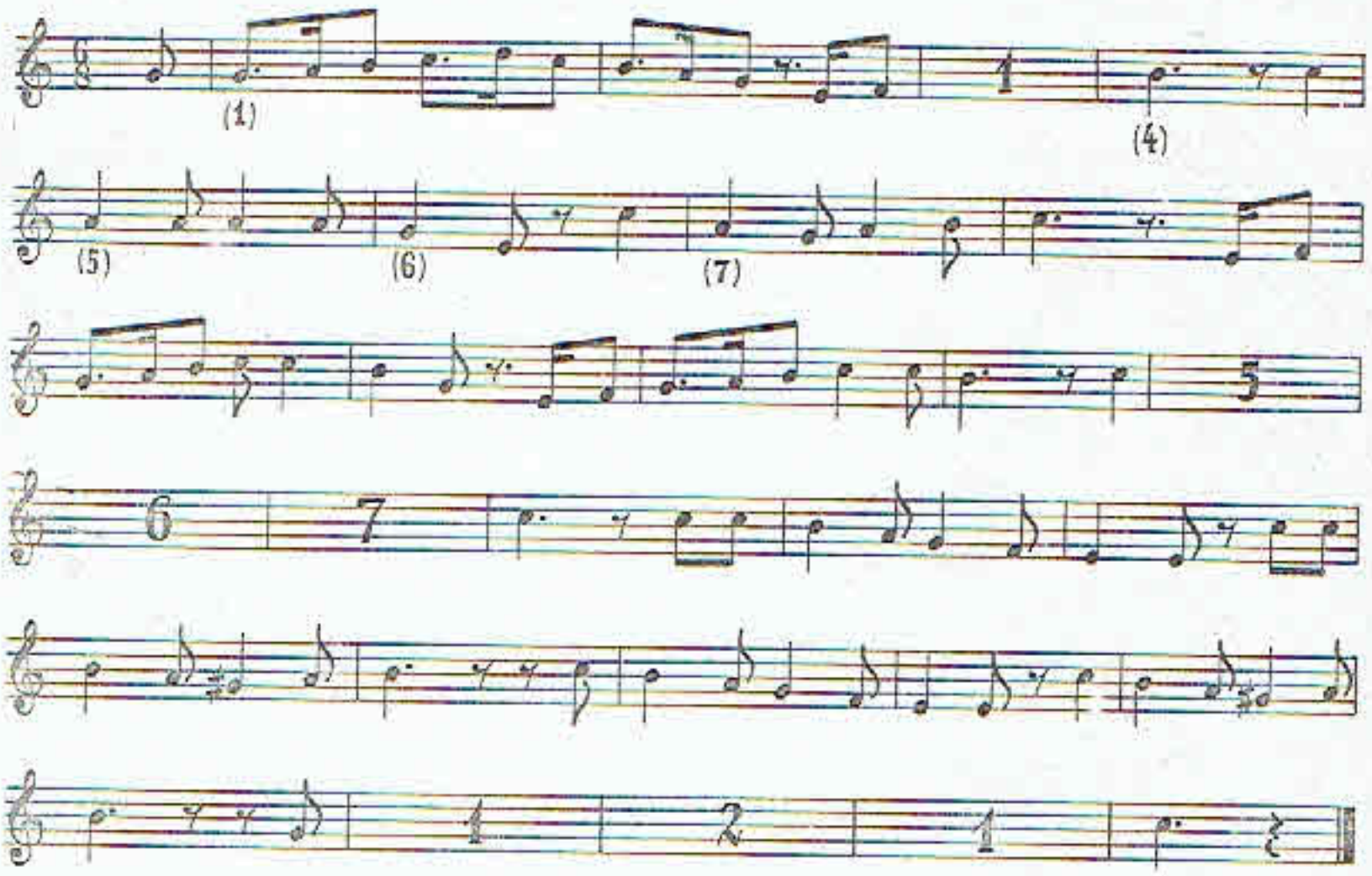
Walesben, Skóciában, Írországban az énekmondásnak nagy múltja volt.Hosszú időn át megőrizték a kelta dallamok pentatóniáját, kialakítottak egy sajátos többszólamúságot is, melyet az európai zenekultúra átvett (gymel: ikerének;l.később). A monda szerint, I.Eduárd angol király, Wales tartomány meghódítása után (1277) 500 walesi bárdot végeztetett ki, hogy : népük múltjának nevezetes eseményeit énekelve, fel ne lázíthassák honfitársaikat az angol iga lerázására.

A főúri lovag-zenész, francia példára, kiszolgálót tartott magának, aki elkísérte útjain (mangestrel).

Hasonló lovagiköltészet alakult ki Olasz-, Spanyolországban, Portugáliában is. Itt elsősorban a francia határszélekkel szomszédos területeken bontakozott ki. Spanyolországban ezt a művészetet befolyásolta az arab énekesek (raxiesek) költészete, mely olyan népszerű volt, akár a trobadoreszek zenéje. Nagy elbeszélő költemények, históriás énekek keletkeztek ebben az időszakban (pl.Toledo megvétele, 1085; Cid éneke, stb.). A spanyol trobadoreszek közül kiemelkedett Cabriera, Bergada, II.Alfonz.

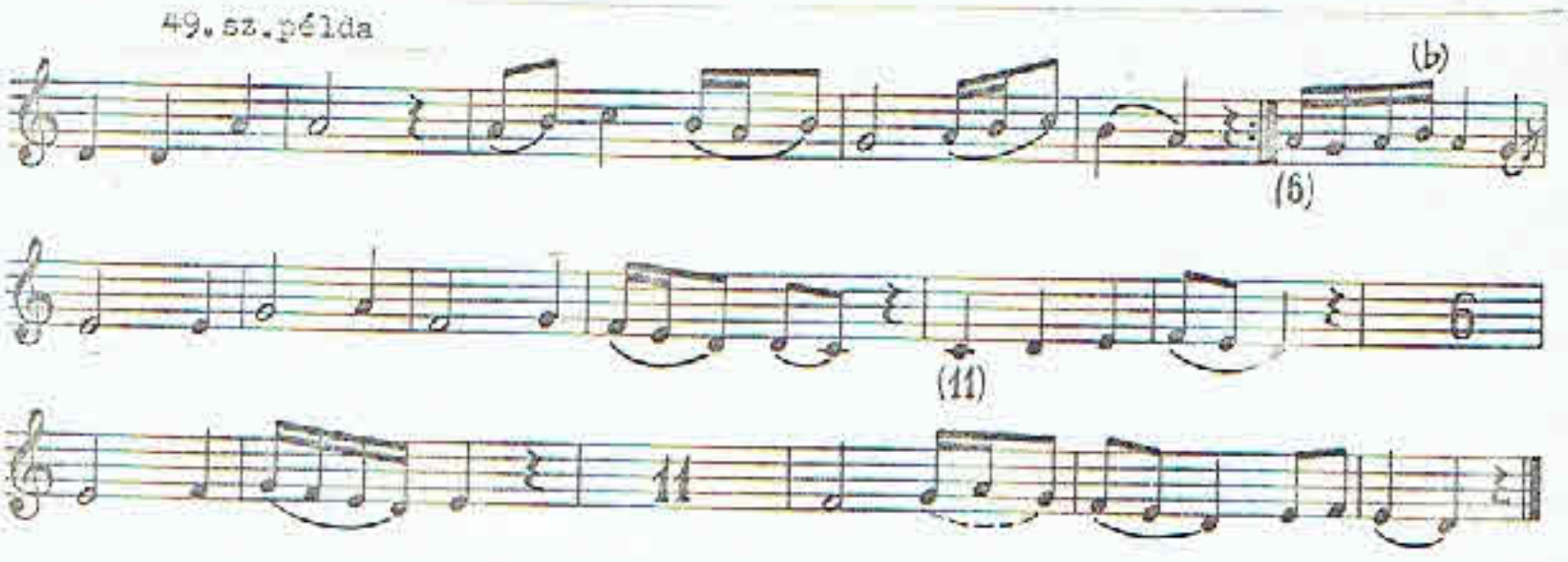
Portugáliában az ottani zenetörténészek szerint francia hatásra alakult ki ez a költészet, amikor a hűbéri életmód megszilárdult,s a mórokkal folytatott harcok is többé-kevésbé elcsendesedtek. A lovagi életből merített témák között gyakran szerepelt Trisztán, Párszifál, Roland,stb. élete. Sajátos kísérő hangszerük volt a dobszerű adűf,s a pengetős szítolom. Egyetlen fennmaradt zenei

emléke ennek az irodalomnak a rondószerű építkezést mutató, tiszta dúr-tonalitású dallam, a Chanson de Figueiral:

48.sz.példa

Mit és hogyan énekeltek az énekmondók?

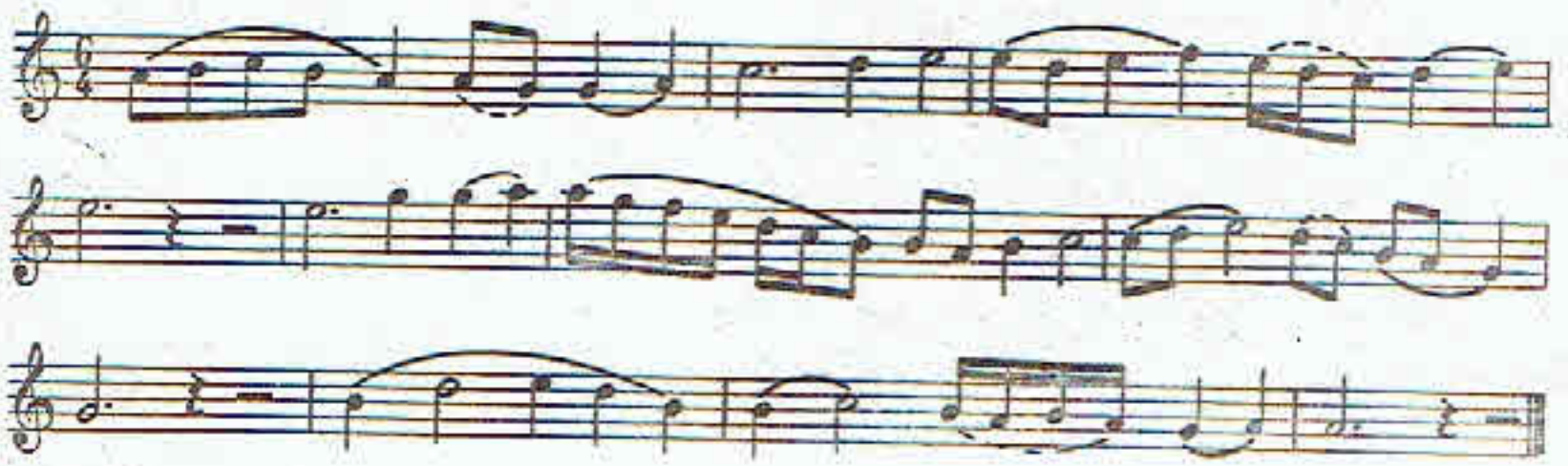
A használatos műfajok igen változatosak; találunk vokális, vegyes, vagy éppen hangszeres darabokat. Az egyszerűbb éneket, mely szakaszonként ismétlődött, vers-nek nevezték, a bonyolultabbat, igényesebbet chanson-nak. Már régebb idő óta szerepelt a lai,s ekkor érte el virágkorát. Találkozunk a hajnal-nótával, a szerelmesek elköszönő énekével (alba, aubade, Tagelied), mint például Giraud de Borneil alba-ja:

49.sz.példa



A hűbéruraknak címezték a szolgálati dalok, sirventes-ek egész sorát. A korábban említett példa mellett ilyen többek között Betrand de Born szolgálati dala vagy Eschenbaché.. Voltak didaktikai célzatú, moralizáló énekek, komikus párbeszédek, regényes elbeszélések énekbetétekkel. A pásztorjáték (pastourelle) a dramatizálás korai lenetőségeit is tartalmazta. Ezeket kiegeszítették a táncdalok, táncok (danza, ductia, tresque, estampida, ballata), - megismételt dallamsorokra egy-egy ráütő zárósorral(ripresa-val). A lai előfordult hangszeres táncbetétekkel is, némi visszatérő szerkezettel (rondellus; rondó).

A „szövőnők dalai" sztrófikus szerkezetűek voltak, refrénnel zárultak. Lírai és elbeszélő elemeket egyaránt tartalmaztak, ennek megfelelően áriózus és recitatívikus részek váltakoztak:

50.sz.példa

Általában ez a zene legnagyobb részt még egyszólamú, vokális, a szöveg ritmusa meghatározta a dallam ritmusát is. A hangszerhasználat szintén változatos volt. Vokális műveknél a hangszer kísérő szerepet kapott; bevezette s lezárta a művet. Táncoknál némileg önállósult. A hangszerek hosszú sorát délen kiegészítették arab eredetű vonós és ütő-hangszerek.

A világi zene jelentősége

A provanszál költészetről szólva, Engels így értékelte az európai kultúrának ezt a szakaszát, korát:

„... valamennyi újabb nemzet közül elsőnek volt művelt nyelve. Költészete minden román népnek, sőt a németeknek és angoloknak is akkor utol nem ért mintaképül szolgált. A feudális lovagi szellem kialakításában a kasztiliaiakkal, az északfranciákkal és az angol normanokkal vetekedett; az iparban és kereskedelemben nem maradt el az olaszok mögött. Nemcsak a ‚középkori lét egyik fázisát' fejlesztette ki ‚ragyogó formában', hanem még a régi hellénizmus visszfényét is megcsillogtatta a legmélyebb középkorban".

(Marx-Engels: Művészetről, irodalomról, Bp.1950.66)

A hűbéri társadalom világi zenekultúrájában a középkori egyházi hangnemek

helyett a népi zenéből beszivárgó dúr, moll kapott helyet. A zene további fejlődésére ösztönzőleg hatott a világi zenének az a szakasza; mintául szolgált később a monodikus zenének, emlékeztetve arra, hogy nem a kontrapunktikus zene az egyetlen megnyilatkozási lehetőség. A tisztán vokális zenével szemben utalt a hangszeres kíséretre, tánc-zenére, elősegítve a későbbi hangszeres formák, műfajok kialakulását.

Hatással volt az egyházi zenére is, népi vonások meghonosításával (lauda, cantiga, protestáns korál).

Az általános középkori felfogással szemben, érvényesült az egyéni kezdeményezés. Erre utal egyik-másik képviselő gyűjtőfogalma (trubadur, truvőr, stb.).

A művek témáiban az emberi élet szépségei fordultak elő, ez a maga idején reálisztikus törekvésként könyvelhető el.

Az énekmondók nem egyszer vállalkoztak társadalmi érdekek kifejezésére, a [illegible] feltörekvő, elnyomott rétegek, osztályok érzelem-, gondolatvilágának kifejezésére, miközben kritizálták a fennálló társadalmi rendszert. Jusserand például ezt írja az énekmondókról:

„Nem volt más fegyverük, mint a hegedű, vagy dob, de néha dalok örve alatt különös, nyugtalanító tanokat terjesztettek. Ezek túlmentek a szabadelvűségen és néha eljutottak a társadalmi, vagy politikai felkelésre való buzdításig".

5. A TÖBBSZÓLAMÚSÁG KIALAKULÁSA ÉS FEJLŐDÉSE A XIII.SZÁZAD VÉGÉIG

Többszólamú megnyilvánulások a VII-VIII.század előtti zenében. Népi hatás a többszólamúság kialakulásában

Az eddigi anyag során többször találkoztunk az egyszólamú zenei gyakorlat mellett felbukkanó s a későbbi többszólamúság csíráit magában hordozó zenei jelenségekkel. Többszólamú zenei megnyilvánulások - mint láttuk - kezdetleges formában feltűntek már az ősközönségi fejlődés fokán (egy adott dallam kísérőjeként különböző ritmusképletek, párhuzamos dallamok, vagy melódia-töredékek)x). A hangszerek bekapcsolása a zenei gyakorlatba, heterofonikus formában ugyan, de szintén a többszólamúság első megnyilvánulásait segítették elő. A kísért dallam felékesítése közben, adott esetekben, egyidőben két különböző magasságú hang is megszólalhatott. Több hangszer egyidejű szereplése ezt a lehetőséget gazdagította, főleg a kevésbé állandónak mutatkozó együttesek esetében. Később, az egyes koroknak megfelelő együttesek (kórus és hangszercsoport) gyakorlatában is állandósul a többszólamúság.

A rabszolgatartó társadalmi rendszer zenekultúrája alapjában véve egyszólamú volt, csak szorványosan jelentkezett egy-egy többszólamú megnyilatkozás, - színezésként. A hűbéri társadalom megszilárdulása után egyre nagyobb számban tűntek fel a zenei gyakorlatban a többszólamú kísérletezések, melyek eredményei állandósulva, egy sajátos, többszólamú zenekultúra kialakulásához vezettek.

Ebben a folyamatban igen jelentős szerepet játszottak a népi zenében kialakult többszólamú megnyilvánulási formák. Az európai zenekultúrában ebben az időben főleg az északi néptörzsek (írek, kelták, germánok) életében alakultak ki olyan szokások, melyek a népi többszólamúságot magukban foglalták. Ezek a néptörzsek e szokásaikat megtartották a kereszténység felvétele után is, sőt némileg módosítva, tovább fejlesztették. Ez magyarázza meg azt a tényt, hogy a többszólamúság a régi római birodalom északi határvidékein jelentkezett először nagyobb súllyal a zene történetében.

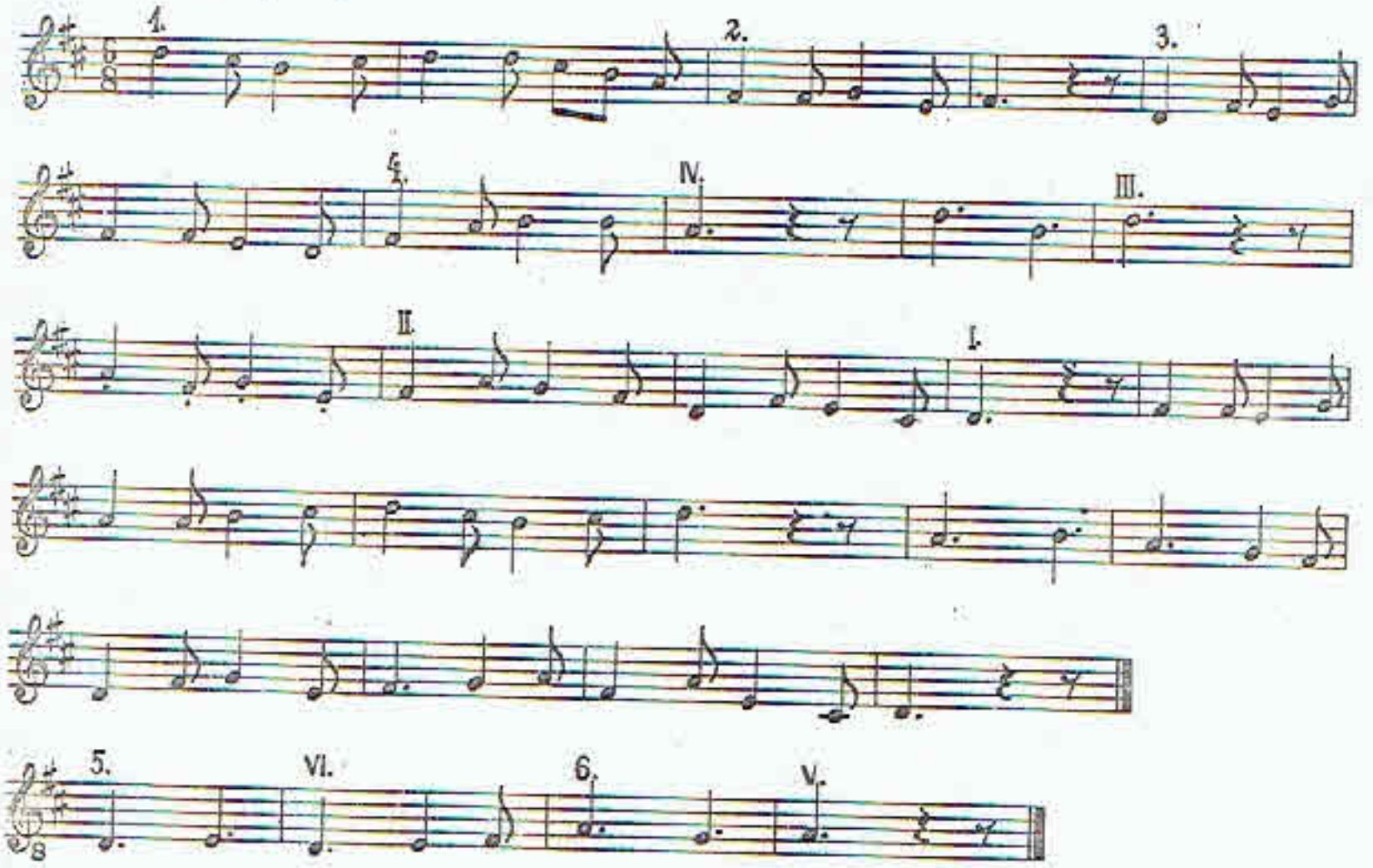
---

x) Lásd a 8-17.sz.példákat

A többszólamúság fejlődésében nagy fontosságú volt másodsorban a zenei érzék olyanirányú változása a szóban forgó időben, mely már nem találta kivetnivalónak mindazt, ami túllépett az egyszólamúságon. Ez a többszólamúság iránti érdeklődés és érzék jelentkezett némelyik népi hangszer zenéjében is. Ismert jelenség, hogy voltak hangszerek, melyek a dallam megszólaltatásán kívül egy tartószólamot is képesek voltak hangoztatni (régi bourdon hangszerek, duda, stb.). Egyik-másik népnél a visszhangszerű hatások érvényesülése is előmozdíthatta a többszólamúság fejlődését.

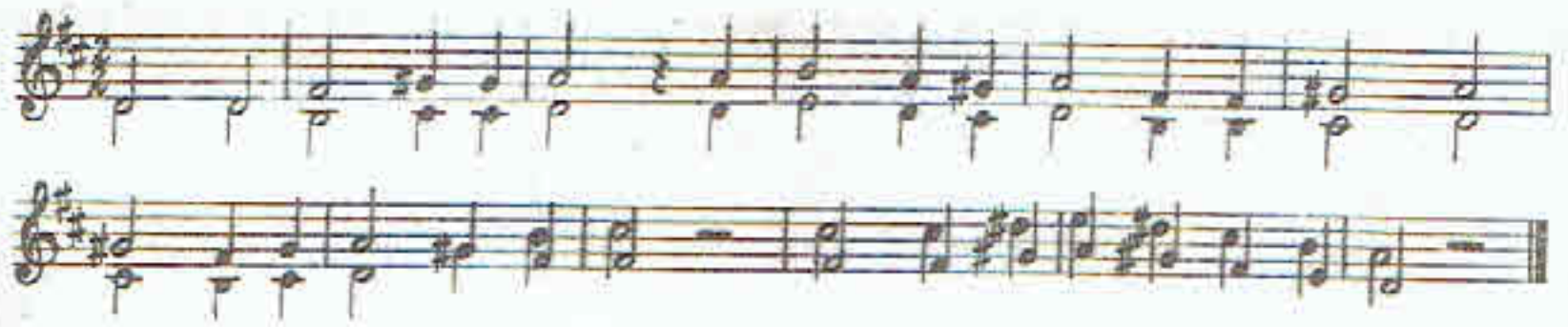
A kelták ikerdallamai lényegében azonosak voltak az angol kísérési technika nyomán megszólaló többszólamúsággal, melyből később a gymel alakult ki.

Az angoloknál már a IX.század tájékán igen népszerűek voltak a kánonok. A Nyárkánon egyik legszebb példa a népi gyakorlatban gyökeredző többszólamúságra. Hatszólamú felépítése fejlett harmónia-érzékre vall. Négy női szólamát ostinatoszerű melódiával kíséri két férfiszólam. John Fornsete másolta (egyes források szerint komponálta is), 1240, vagy 1280 táján:

51.sz.példa

Ugyancsak a többszólamúság népi eredetét erősíti meg az egyik szardiniai antik hangszer, a launeddas.

Ennek a népi többszólamúságnak napjainkban is megvannak még a maradványai,

például az izlandi organumban; az úgynevezett twisöngur-ban:

52.sz.példa

A dudán vagy más, hangszerkísérettel előadott román, magyar dalok között is kerül példa ilyen népi többszólamúságra. Találunk ilyen anyagot a tisztán hangszeres zenében is, valamint az orosz, bolgár, arab népzenében is[x].

A hivatalos egyházi felfogás a középkor első századaiban elvetette a többszólamúságot, egyrészt mert a népi zene megnyilatkozását, más-részt mert a szöveg érthetőségének megnehezítőjét látta benne. Minden valószínűség szerint a mind általánosabbá váló többszólamú zenei gyakorlat hatására indult meg e jelenségnek hivatalos tanulmányozása, majd pedig alkalmazása az egyházi zenében is. Kolostorok szerzetesei foglalkoznak e zenével, lejegyzik a meglévő, gyakorlatban előforduló darabok egyikét-másikát, megfogalmazzák e jelenség lényegét s az első évezred vége felé egyre gyakrabban kezdenek feltűnni többszólamú művek az egyházi zenében. Rómában a feljegyzések szerint már a VII.században bukkantak fel tudósítások a többszólamúságról.

Maga az elnevezés - polifónia - görög eredetű, szószerint több hangot, a középkori gyakorlat szerint: több hallamot jelent. Többszólamú, polifonikus zenéről tehát akkor beszélünk, ha egyidőben két vagy több hang, illetőleg két vagy több dallam hangzik el.

Lényegük szerint a többszólamú megnyilatkozások négy csoportba oszthatók s kevésbé fejlett formában már előbb is találkoztunk egyik-másikkal, mint láttuk:

a) Párhuzamos többszólamúság: egy meghatározott hangközben (oktáv, kvint, kvart, terc, szekszt) kíséri az adott, átvett dallamot az alárendelt szólam, vagy szólamok. Ez a formája az éneklésnek már régen létezett a zenei gyakorlatban, anélkül, hogy felfigyeltek volna rá s különösebb jelentőséget tulajdonítottak volna neki, kiaknázták volna (férfiak és nők, férfiak és gyermekek együtténeklése oktávpárhuzamos éneklés).

---

x) Lásd többek között: Curs de folclor muzical, Cons.„G.Dima", 1969, 230. - Bartók Béla: Összegyűjtött írásai. I.k.Bp.1966.500,534, stb., Kodály Zoltán: A magyar népzene, Bp.1943.66., valamint Lach, Hornbostel és Marius Schneider idevonatkozó munkáit.

b) Orgonapontos többszólamúság: egyik szólam énekli a dallamot, a másik azalatt kitart egy hangot, mely rendszerint a dallam főhangja (tonika, vagy dominánsa). Az orgonapontot- amint az elnevezés is mutatja - megszólaltathatja hangszer is, esetleg meg-megszakítva a hang folytonosságát.

c) Felelgető többszólamúság: korábbi megnyilvánulási formáival találkoztunk a bizánci, illetve a római keresztény zenekultúrában. A felelgetést a későbbi többszólamúság igen nagy mértékben hasznosította az imitációs stílusban, főleg a reneszánsztól kezdve. Az első megnyilvánulások olyan formán képzelhetők el, hogy a második csoport (vagy szóló) nem várta be az előtte elhangzó dallam befejezését, előbb lépett be s létrejött az együtthangzás, melynek felfedezése után sor került a változatos felhasználásra.

d) Poliritmikus megnyilvánulások: egy dallam kíséreteként elhangzó különböző ritmusképletek. Változatos lehetőségeit részben már a korai szakaszon, részben pedig a modern zenekari együttes aknázza ki.

Rögtönzött többszólamúság

A többszólamúsággal kapcsolatos feljegyzések az egyszerű híradáson túl, először Franciaországban (névtelen angoulemei barát IX.sz.), Írországban (Scotus Erigena, IX.sz.), Flandriában (Hucbald, 860 táján), nehány évtizeddel később Prünben (Regino), majd Walesben (Giraldus Cambriensis) tűntek fel. Scotus Erigena úgy írt a többszólamúságról, mint meglévő, közismert szerkesztési módról, gyakorlatról. A „Musica enchiriadis"-ban, melyet egyébként némelyek Hucbaldnak tulajdonítanak - megtaláljuk az organum leírását. Scotus is, Hucbald is a párhuzamos dallam-menetet alkalmazó organumot tanította: a kvart-, kvint-, vagy oktáv-organumot tiszta hangközeiről organum purum-nak nevezték. A következő példában az alsó vox principalist kvint-hangközben kíséri az organum-szólam:

53.sz.példa

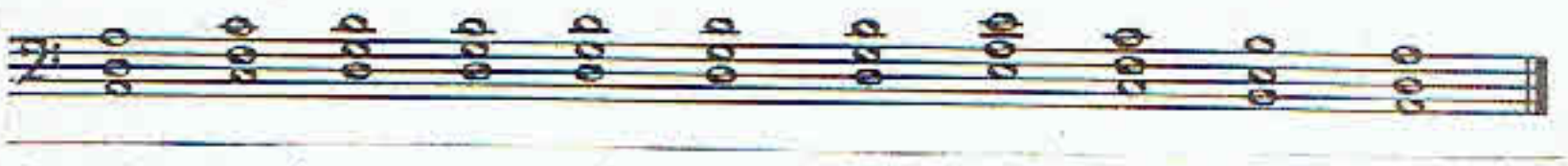
Másik példánkban alsó szólamban jelenik meg kísérő organum-szólam, s kvart-távolságban halad az adott melódiához képest:

54.sz.példa

A két külön - külön jelentkező organum-típus egy következő szakaszon együtt

jelenik meg, s létrejön a háromszólamú, oktávterjedelmet kitöltő organum, melyben a fődallamot közrefogja a két kísérő szólam:

55.sz.példa

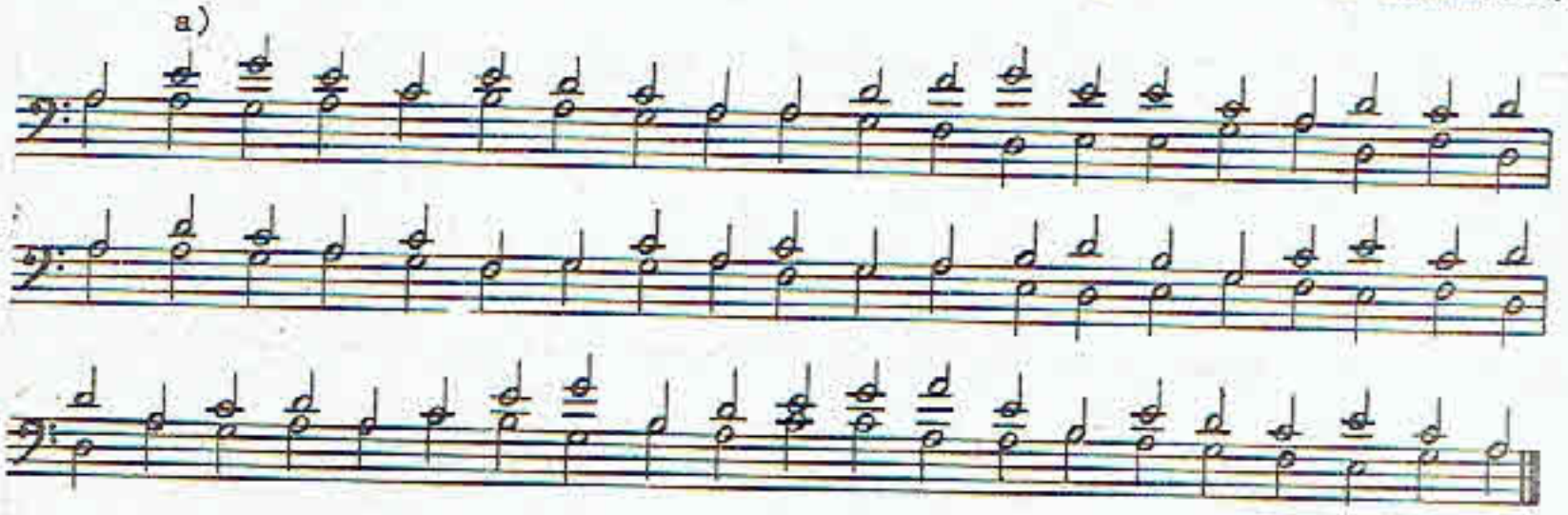


A kvart-kvint távolságban kísérő organumot parafóniának is nevezték. Rómában a VI-VII.század óta említik.

Ismeretes az organumnak egy másik típusa is. Ebben a cantus firmust, az adott dallamot, az organum-szólam nem egy meghatározott hangközön kísérte mindvégig. Unisono indított, majd kvartig távolodott, időnként unisonoban találkozott a két szólam,s hol az egyik, hol a másik ugrott ki az unisonoból. A dallam végén konszonánciában fejezték be mozgásukat.1100 táján a használatos hangközök már túlmentek az oktávon. Ezt a típust nevezték organum vaga-nak is:

56.sz.példa - a XI-XII.századból (Cunctipotens genitor cantus firmusára):

a)



b) (Rex caeli):

Van az organumnak egy harmadik variánsa is, ebben a kísérőszólam orgonapont. Előfordult, hogy az organumot egyszerűen a szólamok számáról nevezték el duplumnak, triplum-nak vagy quadruplum-nak, aszerint, hogy a két, három-, vagy négyszólamú szerkesztés közül melyik érvényesült benne.

Az organumban, általában, 1100-ig a cantus firmus a felsőszólamban helyezkedett el, azután vezették be újításként a kíséretnek a cantus firmus felett való elhelyezését.

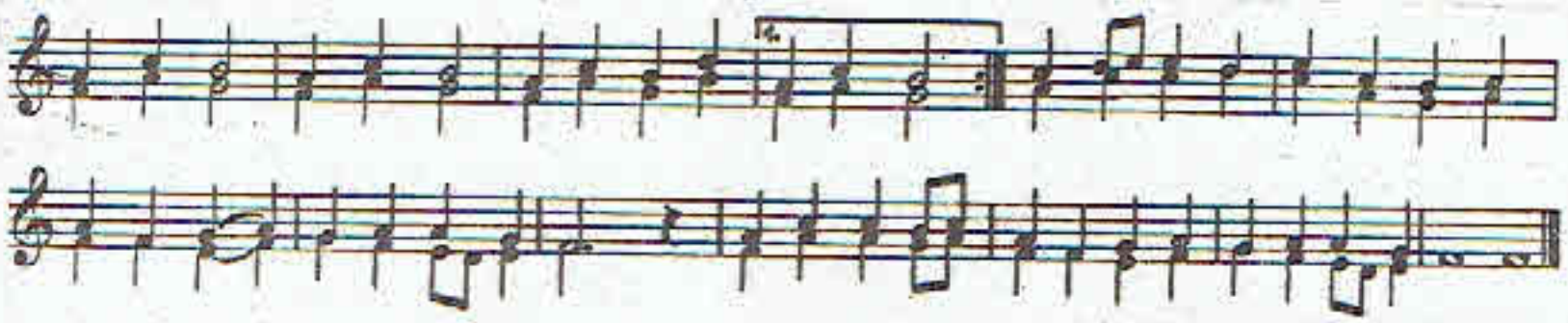
Az organum, nagy általánosságban véve a VIII-XII.század idején dívott. Egyike azoknak a többszólamú megnyilatkozási formáknak - amint fennebb is említ-

tettük - melyek kialakulásában egyes hangszerek is szerepet játszhattak: olyanok, melyeken egyidőben két, vagy több hang ismegszólaltható (orgona, chrotta, duda, stb.). Orgonán a pedálban, chrottán a legmélyebb húron, dudán a második sípon szólalt meg rendszerint a kísérő szólam.

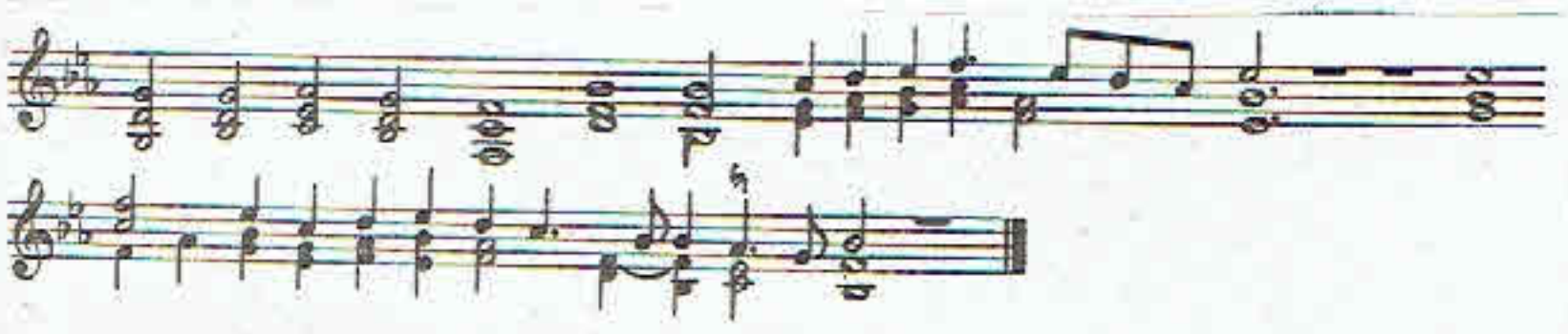
Riemann feltevése szerint a változatosabb organum volt a régibb, ezt merevítette meg lejegyzéseiben Hucbald. Kovács Sándor a kialakulás folyamatát fordítva képzeli el: az organum vagat tartja fejlettebbnek, mert ez már köti a kvinteket, nemcsak mereven egymás mellé állítja. A későbbi akkordfűzés analógiáján ez a feltevés látszik valószerűbbnek.

A korai, rögtönzött többszólamúság másik megnyilvánulási formája a <u>gymel</u> volt (cantus gemellus = ikerének). A XII-XIII.században általánosan használt kétszólamú szerkesztésmód, előadásmód, melyben a cantus firmus megszólalhatott mind az alsó, mind a felső szólamban; egészében terc (illetőleg ennek megfordításában; szekszt) hangközök egymásutánjaként. Az indítás és zárás itt is abszolút konszonáncia volt:

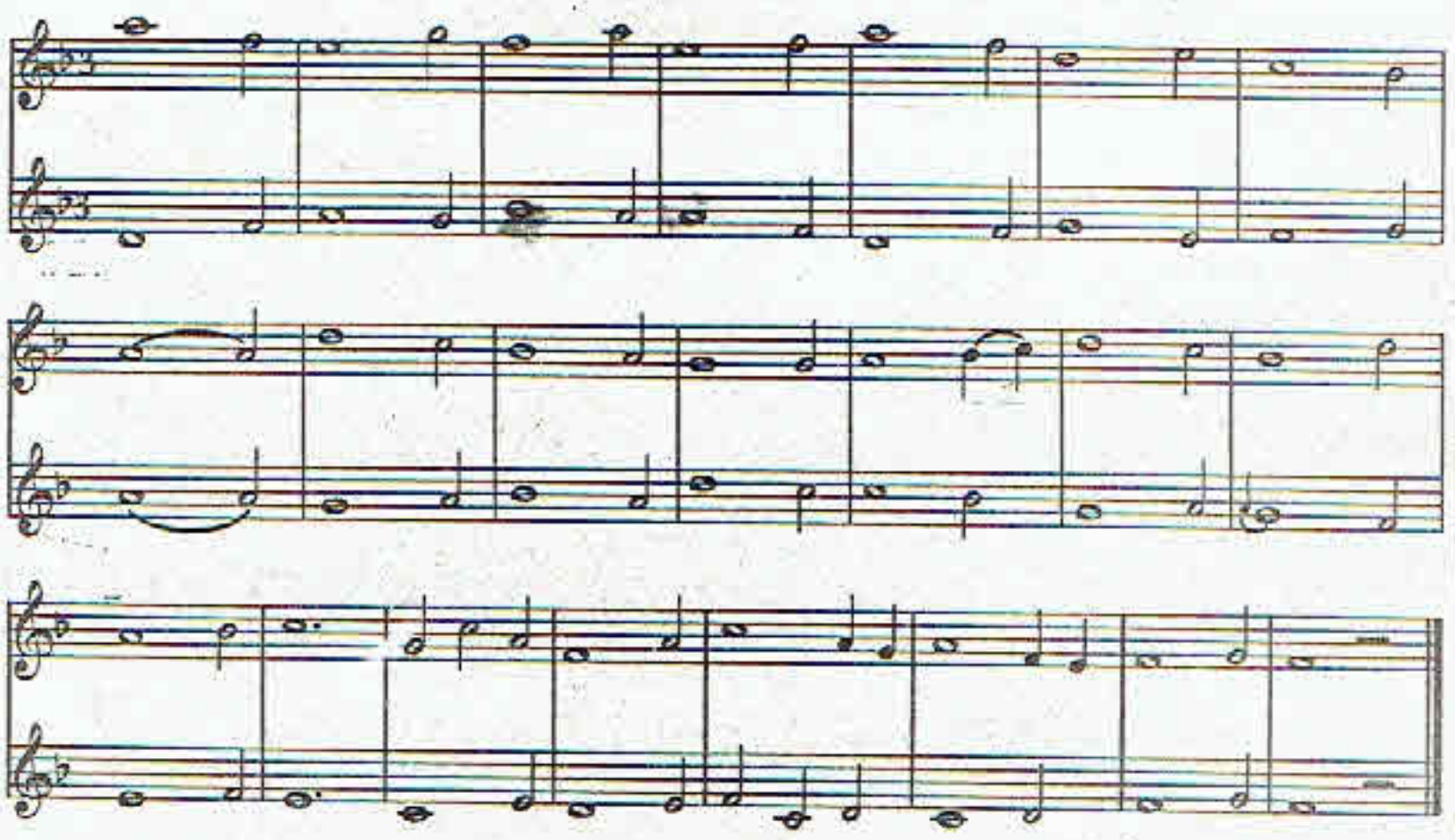
57.sz.példa, XIII.századi gymel



A <u>faux-bourdon</u> (hamis basszus) az előbbi két többszólamú megnyilatkozást egyesítette s így újabb, magasabb-fokú eljárást hozott létre, - összhangzattani fogalomnal élve: szekszt akkord-sorozatot. A kezdő - és záróakkord a kor felfogásának megfelelően: tercnélküli. Alábbi példánk valamivel későbbi, XV.századból származó - a kettős kíséretben azonban még mindig világosan felismerhető az említett jelleg:

58.sz.példa

Másik típusa a korai többszólamúságnak a <u>discantus</u>. A XII.század óta divatos szerkesztési eljárás, mely a párhuzamos és oldalmozgás mellett igen nagy mér-

tékben alkalmazza az ellenmozgást. A kíséró szólam tehát itt jóval több szabadságot élvezett, mint az organumban, a gymelben, vagy akár a faux-bourdonban. A szó valódi értelmében a kíséret itt válik igazi szólammá, hisz az előbbiekben sem dallambeli, sem ritmikai önállósága nem volt. Maga a név arra utal, hogy a kíséró magasabb szólam mást énekel, mint a cantus firmus. Amint alábbi példánk (Mira lege, XI-XII.sz.) is bizonyítja, az előbbi többszólamú megnyilatkozásokhoz képest jelentós mértékben gazdagodott a hangközállomány,s a mozgás-szabadság előre mutat késóbbi nagy korokig:

59.sz.példa

A többszólamúságnak ezeket a szerkesztési eljárásait nem írták le, hanem rögtönözték s ezért nevezték contrapunto alla mente-nek. A cantus firmust a tenor énekelte (a szólam neve a hosszabb értékű hangjegyalakokkal rögzített gregorián dallamokra utal). Mindezeket a szerkesztési eljárásokat (organum, gymel, faux-bourdon, discantus) összefoglaló névvel discantus-nak is nevezték s megkülönböztettek két típust:

a) egyszerű discantust, melyben a kíséró szólamok ritmusa, dallama majdnem azonos a cantus firmuséval és

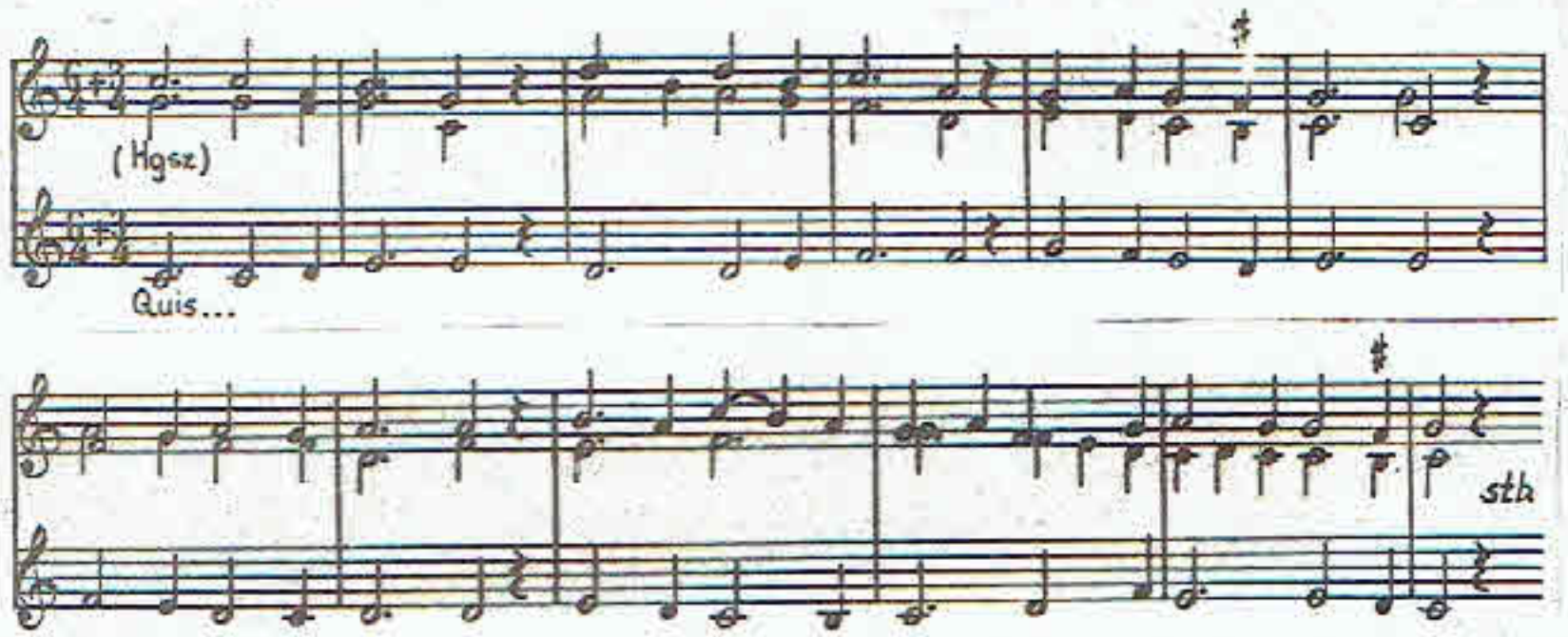
b) ékesített (ún.floridus) discantust, melyben a kíséró szólam önállósága fokozottabb mind ritmikai, mind dallamvonal szempontjából.

Az többszólamúság első írott emlékei, eredményei

A többszólamúságnak magasabb fejlődési fokát jelentették a nem rögtönzött,

állandó jellegű megnyilvánulások. Ezekkel kezdődött a tulajdonképpeni többszólamú műfajok kialakulásának hosszú, gazdag folyamata. A rögzített, leírt szerkesztésmódok természetesen több ponton érintkeztek az előbbi csoporttal, annak eredményeit vitték tovább. Ez a fejlődési szakasz a XII.században kezdődött.

E második csoportba tartozó szerkesztésmód közül elsőnek a <u>conductust</u> kell megemlítenünk. Ebben a cantus firmus már nem gregorián melódia, hanem egyéni invenció. Azt is mondhatnók, hogy lényegében ez az első, a szó igazi értelmében vett zenei alkotás. A conductus szerzői igen gyakran vagánsok; rendből, kilépett szerzetesek, vándordiákok, a kor letelepedett, egy-egy központhoz tartozó zenészei mellett. A ritmika egyöntetű valamennyi szólamban (izometria), és bizonyos mértékig a mű induló jellegű. Ez arra enged következtetni, hogy processziós felvonulások alkalmával énekelték leggyakrabban. Előfordul pohárköszöntőként is. Alábbi példánk a XIII.századból való, két hangszerkíséretes énekszólamra készült („Quis tibi Christe meritas"):

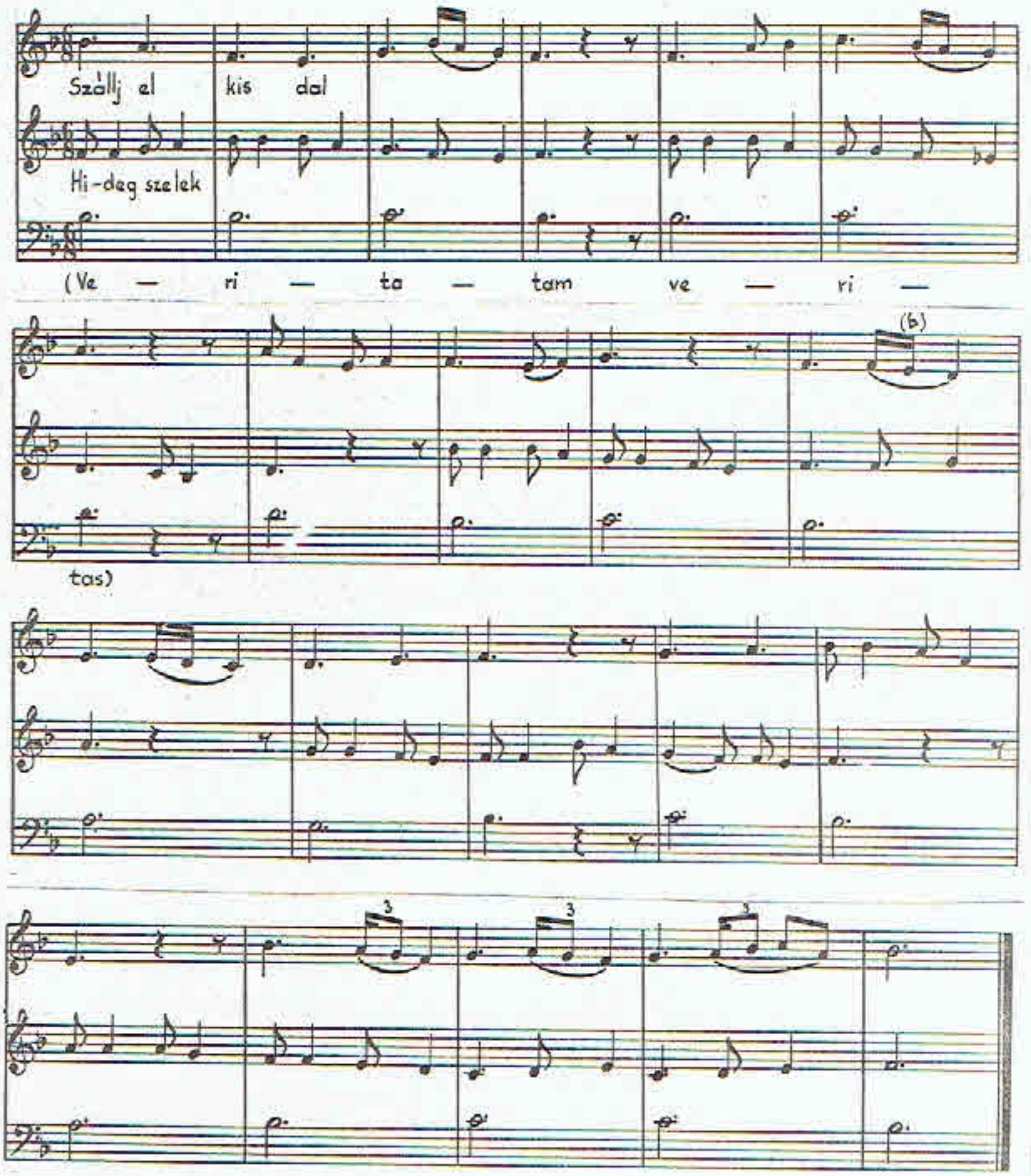
60.sz.példa

Másik gyakori műfaj a <u>motetus</u> volt, mely viszont gregorián dallamot használt fel cantus firmusként. Ehhez járult két, ritkábban három nem latin-nyelvű szólam. Előfordult az is, hogy az egyes szólamok más-más nyelvűek voltak s így kívánság, célzás formájában egyik-másik motetusba beszivárgott társadalmi utalás, vonatkozás. Alábbi példánkban a gregorián dallam társaságában a második szólam kifejezésre juttatja a gondtalanabb élet utáni vágyat, az első pedig felfogható szerelmi vallomásnak is. Az egyes szólamok anyaga általában kész dallamokból került ki, ezeket addig módosították, míg a hangsúlyos ütemrészeken összecsengett a konszonáns képlet, a nem hangsúlyos helyeken a legkeményebb disszonáncia is megszólalhatott.

Később a tenorban is világi dallam kapott helyet (például elárusítók kínál-

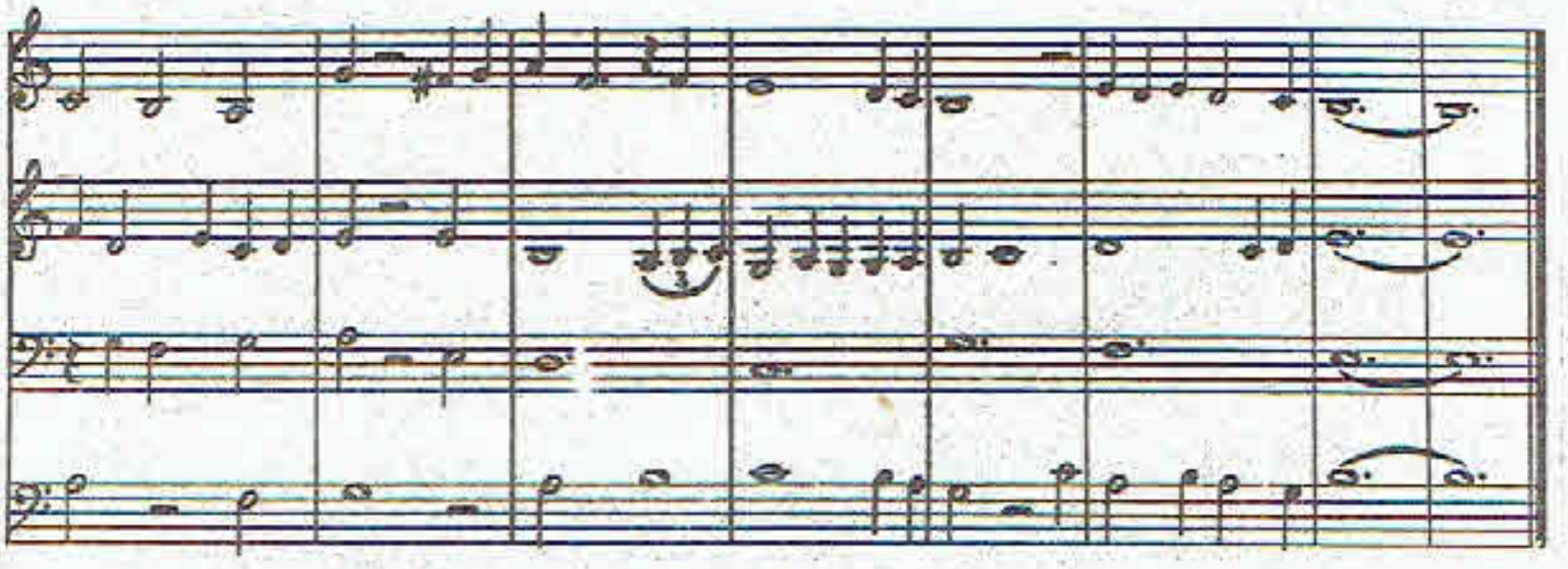
ták portékáikat), szemléltetve egy műfaj keretén belül a világi és egyházi elem küzdelmét, a világi győzelmét.

A XIII.század vége felé feltűntek a műfajban az imitációs elemek.

Elnevezése a szöveggel áll összefüggésben; a korábbi gyakorlattal ellentétben, itt a kísérő szólamok is szöveget, szót (motus, motte) kaptak. Példánk a XIII.századból való:

61.sz.példa

Az ochetus rövid életű műfaj volt (XII.század). Benne a dallamvonalat gyakran felaprózták. A gyors, váratlan és gyakori belépés folytán a dallamvonal csuklásszerű jelleget kapott. Erre utal a műfaj elnevezése (hoquet=zokogás, csuklás). Riemann az áttört zenei szerkesztés, komponálás első megnyilatkozását látta benne (egy-egy szakaszt más-más csoport énekelt). Az imitálás technikáját nagy mértékben alkalmazta s ezzel a későbbi fejlődés útját egyengette. Alábbi töredék XIV.századi chansonból való, melyben az ochetusra jellemző szólamvezetéssel is találkozunk:

62.sz.példa:



A használatos műfajok közül meg kell említenünk még a rondellust és a kánont. A rondellus a XIII-XIV.századi francia zenének kedvenc műfaja. Epítkezési elve a refrénes visszatérés[x]. A kánon az imitációs műfajok egyike. Némely vidéken (Anglia, Franciaország) igen népszerű volt. Sokszori körforgásra emlékeztető mozgása miatt rota-nak is nevezték. Fennebb idézett angol példánkat kiegészítjük egy XIII.századi francia kánonnal:

63.sz.példa:

Menzurális hangjegyírás

A XII-XIII.században tovább fejlődött a hangjegyírás is. A többszólamúság kialakulása és elterjedése a zenei gyakorlatban ösztönzőleg hatott a hangjegyírás fejlődésére, elsősorban az idő-értékek kikristályosodására. A rögzített műfajokban múlhatatlanul érzékeltetni kellett a szólamok időbeli különbségét, mozgását.

---

x) Rondellusra lásd a 43. példát Adam de la Halle-nál

A XII. századig nem találkozunk ritmikai jelek következetes alkalmazásával. Az úgynevezett móduszokkal (modus) határozták meg hozzávetőlegesen a ritmust. Az egyes képletek a görög verslábak mintájára hosszú és rövid elemekből tevődtek összesze. A leggyakrabban előforduló hat ritmikai alakulat:

1. módusz (trochaikus): longa+brevis[x)]
2. módusz (jambikus): brevis+longa
3. módusz (daktylikus): longa+2 brevis
4. módusz (anapesztikus): 2 brevis+longa
5. módusz (spondaikus): 2 longa
6. módusz (tribrachykus): 3 brevis

Ezek alapján értelmezik általában a trubadurok, truvőrök dallamait is többek között. A későbbiek folyamán a módusz új értelmezést kap: longa-brevis, illetőleg maxima-longa viszonyát jelenti, nem is beszélve arról, hogy az általános zenei szóhasználatban egy hangrendszerből képezhető hangsor fogalmát is tartalmazza[xx)].

A XII. századtól a neumák kezdtek átalakulni. Így a virga és a punctus vaskosabb alakot vett fel, szögletessé lett. Az ilyen szögletes hangjegyalakot nota quadrata-nak, később korál-hangjegynek nevezték. Ekkor a szár még nem értékjelző, csak az illető hangjegyalak eredetére emlékeztet. Lassanként, a menzurális - időmértékes - hangjegyírásban kap a szár értékjelző funkciót.

A XII. században, a neuma és menzurális hangjegyírás kialakulása közti átmenet az úgynevezett ligatura jelzésmód. Ez lényegében nem egyéb, mint a nota quadrata két alakjának a különböző modusoknak megfelelő összekapcsolása, mely a gregorián zenében az egy vokálisra énekelt hangokra, a korai mezurális hangjegyírásban pedig a verslábra, illetőleg az ütem-nemre utal.
Például: 64 sz.pl.:

1200 táján tűnt fel az a gyakorlat, hogy minden egyes hangjegynek alakjánál, rajzánál fogva adva van a mérete, a menzurája, - időértéke. Ez az úgynevezett menzurális hangjegyírás. Rendszerezője, megfogalmazója Párizsi Franko. A század folyamán tisztázódott a ligaturákban előforduló többértelműsége az egyes alakoknak. Ettől kezdve a következő értékeket alkalmazták:

65. sz. példa:

x) Lásd lennebb a kialakulás folyamatánál a szomszédos értékek viszonyát

xx) Lásd: Böhm László: Zenei műszótár. Bp. 1961. 167

A szomszédos értékek közötti viszony általában 1:3 (tökéletes,perfectus osztás, némelyek szerint az egyházi tanítás hatásaként a szentháromságra való vonatkoztatással). Világi művek hatására egyre gyakoribbá válik a páros tagolás, 1:2 is (a kor hivatalos zenei nyelvezete szerint: tökéletlen, imperfectus). Franko tanítványai továbbfejlesztették a menzurális hangjegyírásról szóló tanítást, gyakorlatot. Jelentősebb újításokkal a XIV.század művészetében találkozunk majd.

Ars antiqua

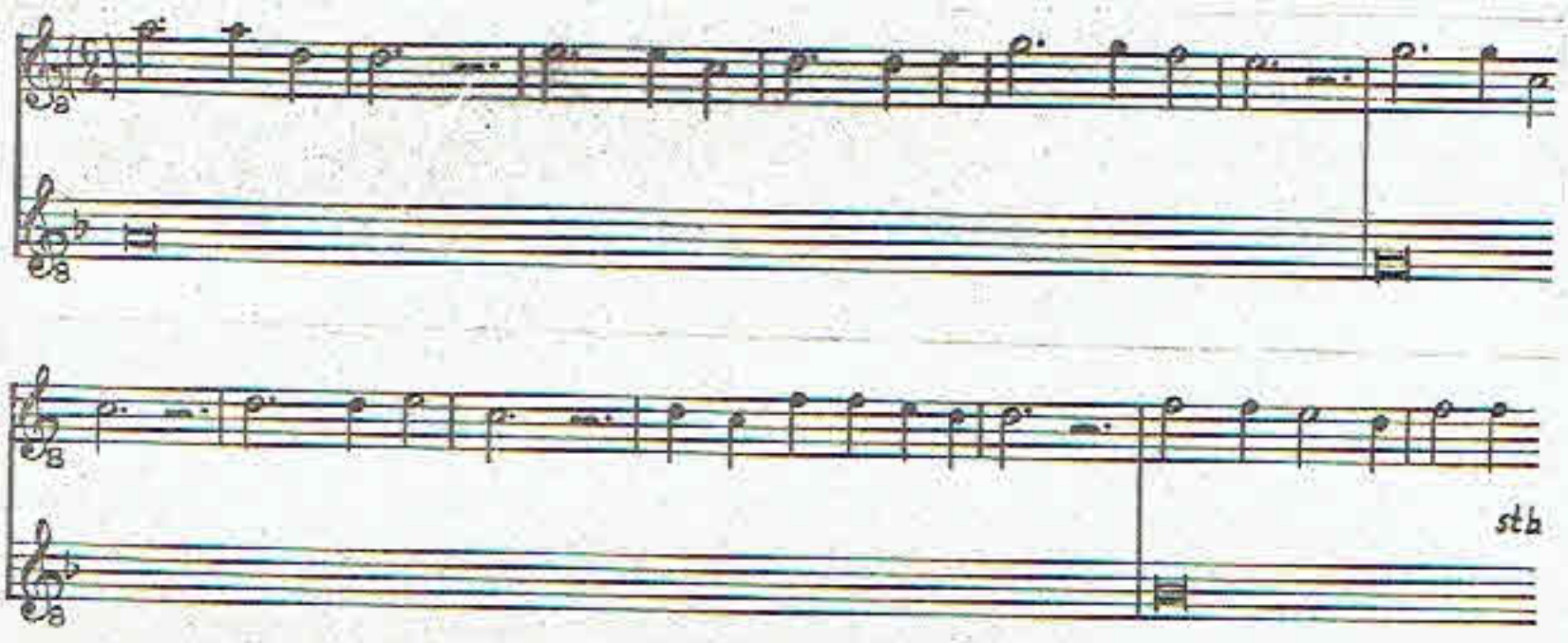
Tágabb értelemben a IX-XIII., szűkebb értelemben a XII-XIII.század zeneművészetét szoktuk jelölni e névvel. Először a XIV.század művészei használták, kiemelve ezzel saját századuknak, a XIV-nek új jellegét. Általában véve, az ars antiquat az egyházi zenével való szoros kapcsolat jellemzi. Szorványosan feltűnik világi hatás a dallamosságban, zeneelméletben (trubadurok, páros tagolás, stb.).

Az ars antiqua idején Párizsban viszonylag fejlett zenei élet létezett.Az egyetem alapítása után ott hivatalosan is tanították a zenét a quadrivium keretében. Részben ez magyarázza meg azt a tényt, hogy az ars antiqua eredményei elsősorban Párizshoz kapcsolódnak.

A többszólamú technika első - akkori viszonyok közti - magasabb--rendű művészi alkalmazói, egyben továbbfejlesztői a francia karnagyok, a párizsi Leoninus (XII.század) és Perotinus (1170-1230).

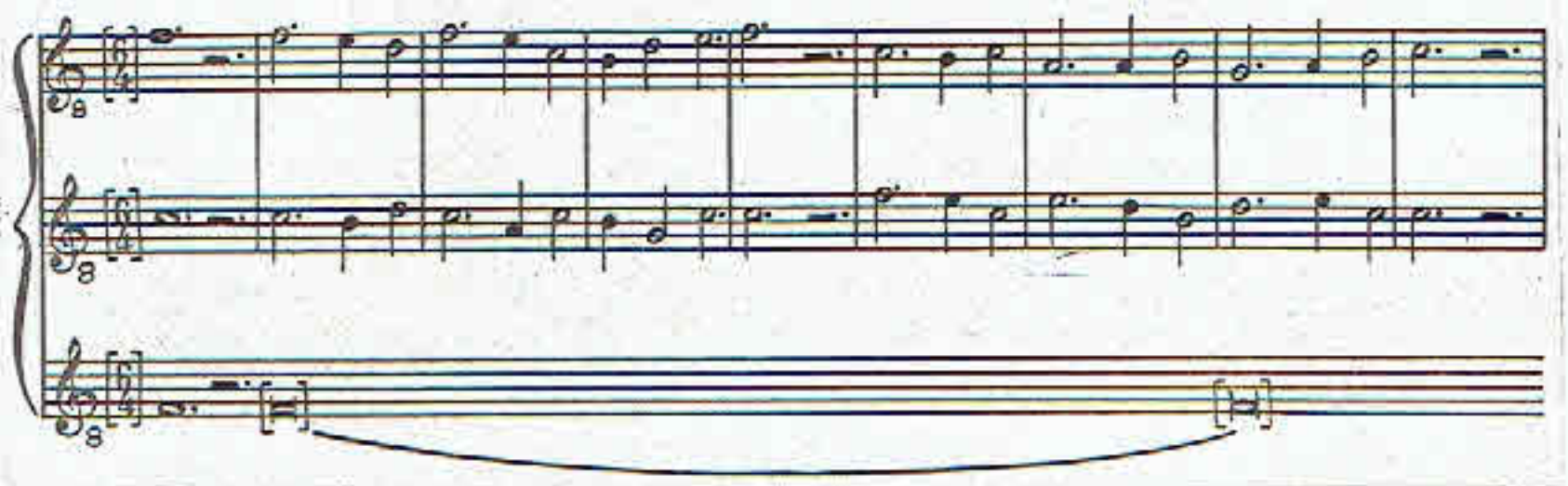
Leoninus a gregorián dallamok egész sorát dolgozta fel két szólamra: az egyik szólam megnyújtja a koráldallamot, a másik szólamban gyorsabb mozgással hangzik el a kíséret. Ritkábban találkozunk munkáiban a háromszólamúsággal, melyben az organumtechnikát fejlesztette tovább. Következő példánk Leoninus kétszólamúságát szemlélteti, az 1170-es esztendőkből:

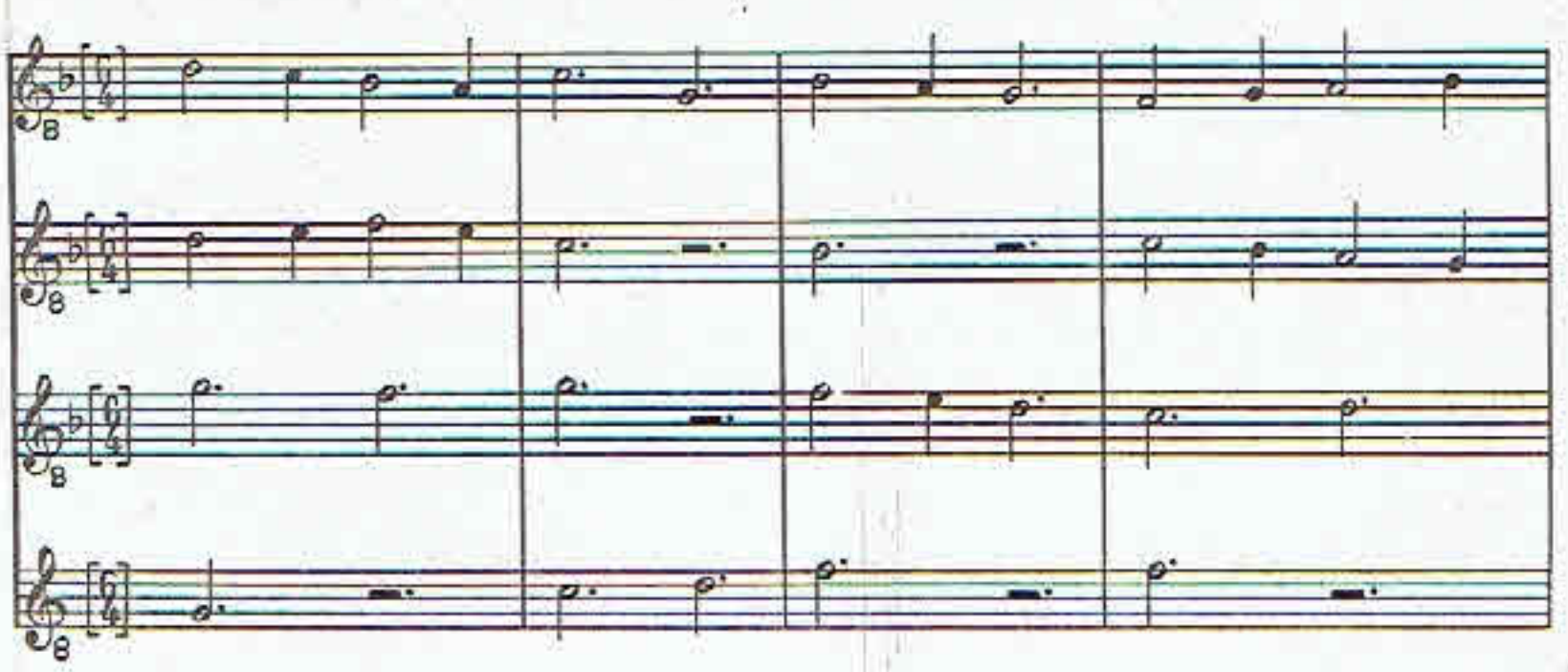
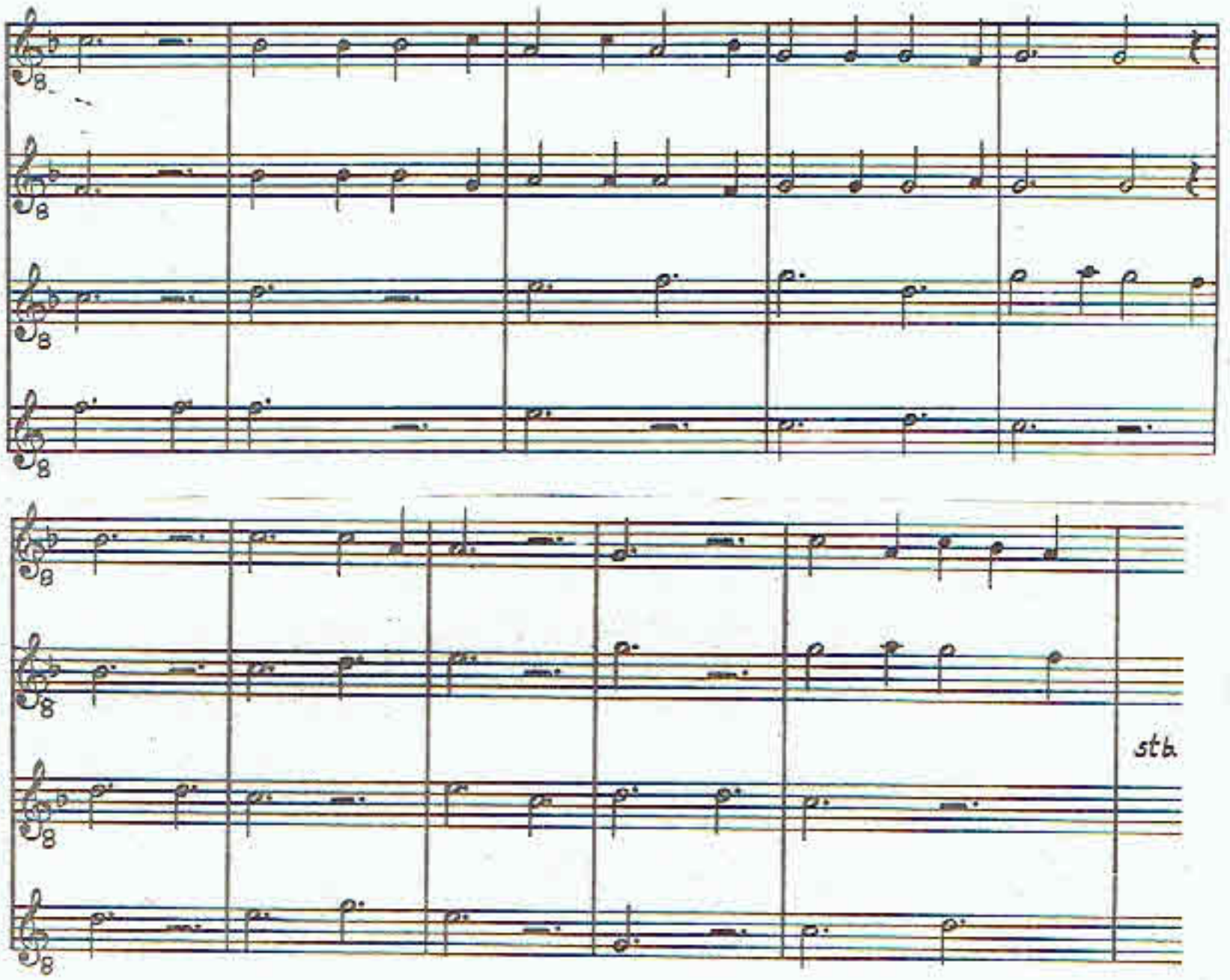
66.sz.példa:



A töredékben nem nehéz felismerni az organum-technika hatását.

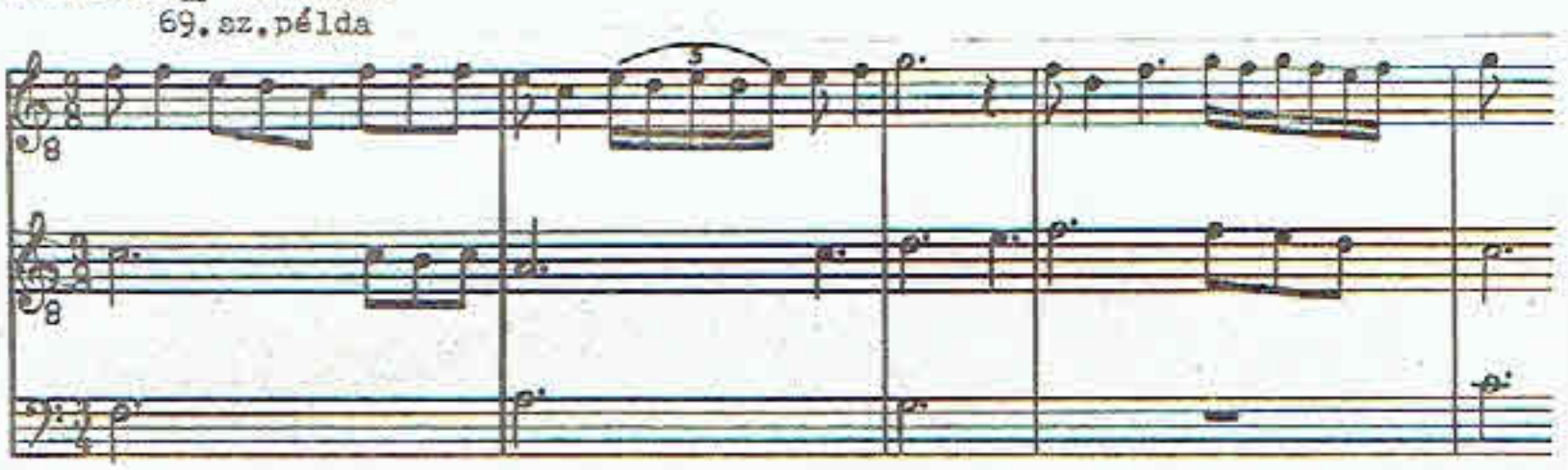
Perotinus az elődje által kezdeményezett korálfeldolgozási módot fejlesztette tovább, három- és négyszólamú, újszerű variációs technikával. Leoninusszal ellentétben, inkább a discantus magasabb formáját alkalmazta (az előbb említett organum-technika mellett). Elhatározó lépést tett a motetus felé. Mindkét mester munkáiban felismerhetők a trubadurok dallamaira emlékeztető fordulatok. Munkásságuk révén a hangjegyírás is jelentős mértékben fejlődött. A párizsi iskola vezéralakjának Perotinust szokás tekinteni. Munkáiból vett egyik töredékünk (Alleluja Nativitas) a háromszólamú organum-technikát (67.sz.), másik töredék (Mors) Perotinus négyszólamúságát érzékelteti (68.sz.pl.):

67.sz.példa:

68.sz.példa:



Az ars antiqua képviselői között számon tartjuk még Petrus de Cruce-t (XII.század), aki a motetus-irodalom s hangjegyírás fejlődéséhez járult hozzá. Alábbi motetusa a kor gyakorlatához híven három különböző szövegű dallamot illeszt egy keretbe:

69.sz.példa



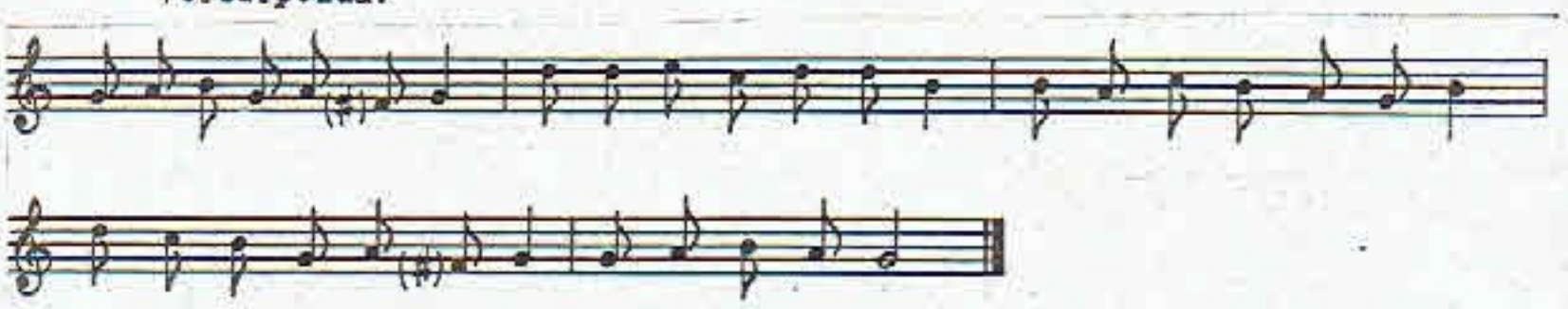
A fiatal Garlandia (1300 k.) főleg a zeneelmélet terén tevékenykedett; ő használta először a contrapunct elnevezést. Párizsi Franko - mint láttuk - a hangjegyírást rendszerezte, Kölni Franko pedig a menzurális hangjegyírás mellett a disszonánciával foglalkozott; az ő munkáiban találkozunk először a terc- és szekszthangköznek, mint engedélyezett eszköznek kiemelésével, 1250 táján.

6. AZ ARS NOVA ZENEKULTÚRÁJA

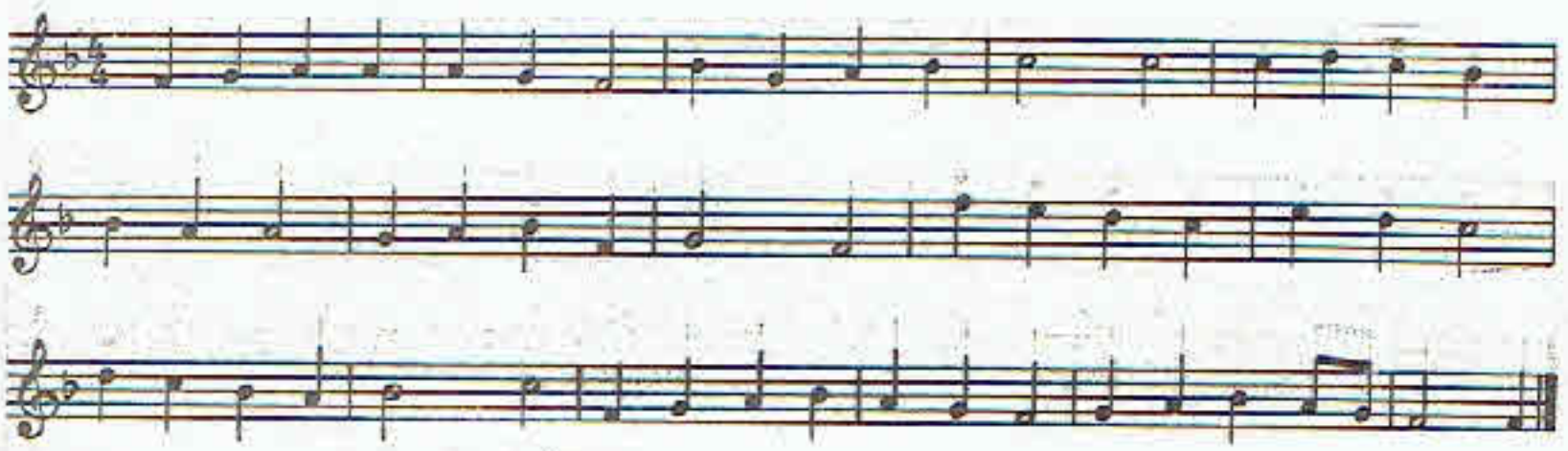
A XIV.század zenekultúrájának általános jellemzése. Párizsi, firenzei ars nova

Ismeretes, hogy a középkor századai folyamán az egyház befolyása a művelődési élet minden megnyilvánulásában még jelentős volt. Így érthető, hogy a középkor folyamán világi elemek bevonásával, egy átmeneti szakaszon, egyházi keretek között találkozunk. Ez bizonyos mértékig érezhető már az ars antiquaban is. A XI-XII.században kezdett kialakulni a pénzgazdálkodás. Ennek hatására az anyagi javak halmozása az egyházban is jelentkezett. Ugyanakkor kialakult az alsó papság rétege, mely a néppel szorosabb kapcsolatot tartott fenn. Nem egyszer az ő soraikból került ki a vándordiák (scolares vagantes), aki metsző gúnnyal, iróniával bírálta zenei keretben is a javakat halmozó egyházi vezetőket.

Az elszegényedett alsó papságnak volt némi szerepe abban, hogy a kereszténység előtti korból fennmaradt szokások (egyik-másik zenei mozzanatot is tartalmazva..), kisebb-nagyobb módosítással ugyan, de bekerültek a templomba, az egyházi gyakorlatba. Ilyen volt például az úgynevezett bolond ünnep, melyben az egyházi hatalmasokat kigúnyolták. A népzenének is megvolt a maga fontossága e műfajban, szokásban. Ilyen többek között az ún.szamárnóta:

70.sz.példa:

A népi szokások beáramlásának, meghonosodásának másik kerete az ún.liturgikus dráma volt. Ebben, bár vallásos tárgyú eseményt adtak elő, a cselekményt megszemélyesítéssel, az utánzás bevonásával, a mimika felhasználásával, megjátszásal mutatták be s így ez a műfaj bizonyos mértékig előkészítette az utat a később kialakuló opera számára. A szereplők számának gyarapodásával e műfajba világi alak is bevonult (például az olajárusé a húsvéti liturgikus drámában). A dallamfordulatok között határozott népi intonációjúak is előfordultak, így a már említett olajárus szólamában:

71.sz.példa:

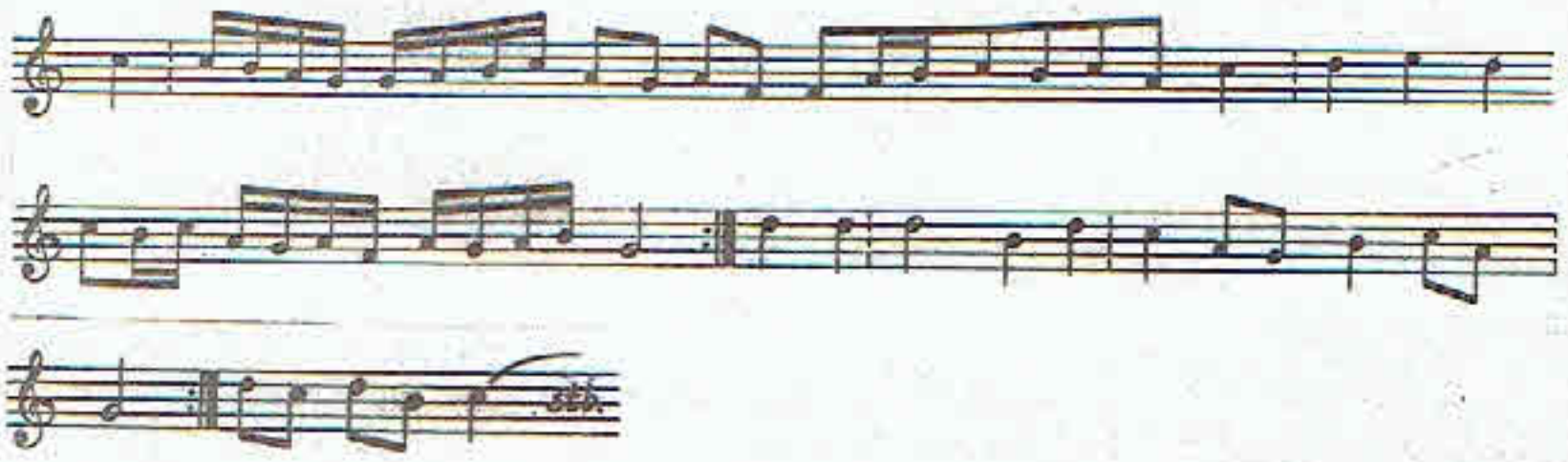


vagy a mindennapi beszéd törvényein alapuló recitatívókban:

72.sz.példa:

Arra is kerül példa, hogy táncdallam körvonalai bontakoznak az angyal által intonált énekben:

73.sz.példa:



Már a XI.században Aelred egyházatya arról panaszkodott, hogy a templomi énekesek nem annyira énekeltek, mint inkább színjátszással foglalkoztak s mozgásaik sok tekintetben kétértelmüek voltak: megnevettették s nem áhitatra késztették a gyülekezetet, az egybegyült tömeg pedig inkább színielőadás, mint istentisztelet képét mutatta. A zene, mint látjuk, helyet kapott mind a bolond ünnepben, mind a liturgikus drámában.

A kereskedelmi élet megszilárdulásával Nyugat-Európa országaiban, az egyes városokban s az állami életben is növekedett a kereskedő, iparos réteg szerepe. A kialakuló polgárság gazdasági erősödésével egyidőben, a jelentősebb városok füg-

getlenítették magukat a hűbérurak hatalma alól s közvetlenül az uralkodó hatáskörébe kerültek, - mint erre más vonatkozásban korábban utaltunk. Ez a szövetség elősegítette mind a városok fejlődését, mind a központi hatalom megerősödését a hűbérurakkal szemben, s végeredményben előmozdította a városi kultúra kibontakozását is.

A városok lakossága - elsősorban a keletkező polgárság két főrétege, - a kereskedő és iparos - a maga zenekultúrájának létrehozásában jelentős szakaszhoz érkezett el a XIV.század folyamán. Kialakította a templomtól független, népi zenében gyökeredző szórakozási formáit, zenével kapcsolatos megnyilatkozási lehetőségeit, akkori viszonylatban a feltörekvő polgári rétegek új művészi megnyilatkozásait. A templomba beáramlott népi szokások általában a téli napforduló idejére estek, ezzel szemben a városi polgárság nagy, szabadtéri ünnepei a tavasz kezdetére, a természet megújulásának idejére. Így keletkeztek az ún.május-ünnepek. Ezekhez énekes-táncos játékok egész sora kapcsolódott. A kereszténység felvétele előtti időben hasonló ünnepek zajlottak le a természet megújulásának örömére. A XIV.században a tavaszi ünnepségek az öröm, a szerelem kifejezése mellett határozott hangot adtak a hűbér-ellenes felfogásnak is. Ilyen alkalmakkor választották meg május királynőjét, a május- vagy pünkösdi királyt, aki a tömegek véleménye szerint a legrátermettebb volt a vezetésre (vagy a legnépszerűbb volt). Nem egy feljegyzés arról tanúskodik, hogy ezt a játékot betiltották, mert veszélyesnek tartották, azzal az indokolással, hogy zavart kelthetett, ellenállást szíthatott a vezetőkkel szemben, a városi osztálytagozódás kialakulási szakaszában.

Ennek a századnak művészetét minden területen már maguk a szerzők-alkotók tudatosan különböztették meg annak idején az előző két század műveszetétől. A régi művészettel (ars antiqua) szemben a maguk,XIV.századbeli művészetét újnak, modern-nek:ars-nova-nak nevezték. A nevet Philipp de Vitry 1320 körül megjelent elméleti munkája nyomán kapta. A munka maga a század új zenei eljárásait népszerűsítette, utóbb tágabb értelmezést kapott s kifejezőjévé lett mindannak, ami a XIV. század művészetében új, ami hordozója a század művészi felfogásának.

A városi és népi elemek erősödését nemcsak a városi kultúra kialakulása, a városi polgárság erősödése jelezte. Ezt mozdította elő nehány parasztfelkelés is, mely jelentős mértékben ingatta meg a hűbéri társadalom alapjait és segítette előtérbe állítani a népi követeléseket, népi vonatkozásokat (Jacquerie 1358, Wat Tyler 1381),s ebben a században zajlott le az első nagyobb munkásfelkelés is (ciompi 1378).

Az ars nova zenekultúrájának kialakulásával kapcsolatban még két helyi

(francia, illetve olasz) vonatkozást kell megemlítenünk. A pápaság avignoni fogsága (1308-1378) zenei szempontból azt eredményezte, hogy a pápai udvar élete megtelt francia zenei elemekkel (az énekkar francia), másrészt az olasz zene eredményeit átplántálta Franciaországba. Ezzel bizonyos mértékig elősegítette a francia és olasz ars nova eredményeinek kölcsönös felhasználását.

A másik esemény, mely szintén meglehetős nagy mértékben befolyásolta a zenei élet alakulását, a százéves háború (1337-1453). Hátráltatta Angliában a főleg Franciaországban a zene intézményes művelését; a francia zenészek megélhetése bizonytalanná vált, nagy részük délre vonult biztosítani életfenntartásának lehetőségeit.

Az ars novában érezhető módon fokozódott a világi zene jelentősége, nőtt a zene szerepe az udvari életben, magánházaknál, polgári családoknál s általában a mindennapi életben. Részben ez magyarázza meg az új műfajok keletkezését is, másrészt a polgári élet új igényei. Kis hangversenyekről nemcsak a zenei feljegyzések tudósítanak, hanem irodalmi művek is (például Boccaccio Dekamenronja). A párizsi zenei életben használatos műfajokról, elterjedésükről Jean de Grouchy értekezése ad számot. A kor festői mind gyakrabban örökítettek meg műveiken zenélő együtteseket, a legkülönbözőbb használatos hangszereket, hangszerjátékosokat. Ettől az időtől kezdve nemcsak hűbéri udvarokban hangzottak el nagyobb számban zeneművek, hanem firenzei, párizsi vagyonosabb polgárok házában is. A zeneszerzők mind gyakrabban s egyre határozottabban nyúltak világi műfajokhoz. A népdal a legváltozatosabb formában termékenyítette meg a műzenét.

Az időrendet illetőleg, a francia ars nova valamivel hamarabb bontakozott ki, mint az olasz; nagy általánosságban azonban a zenei élet ugyanúgy jelenkezett mindkét országban.

Párizsi, firenzei zenészek körében addig nem látott szerepet kapott a lírai elem. A zenében ugyanaz a törekvés lett általánossá, mint a festészetben: a külvilágot, a korabeli életet igyekezett visszaadni hallási és látási benyomások érzékeltetésével. A figyelem az emberi érzelem- és gondolatvilág felé fordult. A zenei gyakorlatban fokozódott a hangszerek szerepe, a zeneelmélet fokozatosan felszabadult a szkolasztikus kötöttségek alól. Míg az ars antiqua elítélte az ún.musica ficta-t, vagy musica falsa-t (olyan zenét, melyben egynél több kereszt, vagy bé fordult elő),Philipp de Vitry például Ars nova című munkájában azt hirdette,hogy bármelyik egész-hang felosztható két félhangra s musica ficta nélkül nem adható elő egyetlen motetus,vagy rondellus sem.A XIV.század zeneelméleti fejlődését a maga valójában a következő század zenei élete hasznosította (Tinc-

toris, Parecha, Gaforius).

Hogyan vélekedtek az ars nova eredményeiről a korabeli zenészek?

A régi zenén nevelkedett, az újról tudomást venni nem-akarók felfogását tükrözi Lüttichi Jakab Speculum musicae című munkája (1340 táján jelent meg). Olyan lenézéssel ír, mintha nem is zene lenne amit az ars nova képvisel:

„Hogyan is merészkedhetnek diszkantálni olyanok, kik az összhangzásból semmit sem értenek? Szólamaik szabálytalanul bolyonganak a tenordallam körül, véletlenszerűen vetik ide-oda az egyes hangokat, akár a követ, melyet ügyetlen kéz hajít és százszor is elvéti célját. Ó barbárság és durvaság! mintha valaki a szamarat embernek, a kecskét oroszlánnak, a bárányt halnak nézné! Úgy dobálják egymás mellé a konszonánciákat és disszonánciákat, hogy egyiket nem lehet a másiktól megkülönböztetni, hasonlítanak arra a vak emberre, aki egy kutyát akar elnáspágolni. S ezek a bárdolatlan, otromba, tudatlan zenészek megvetik a régi zenét, mert szerintük nem olyan finom szövésű és nem olyan bonyodalmas, mint az új. Dehát mit ér az a híres finomság, ha kimerül a kéttagú ütemfajták beiktatásában? s az új értékek bonyodalmassága valóban haladást jelent-e a régivel szemben? Nem: a régi muzsika tökéletesebb, tisztesebb, egyszerűbb és világosabb volt az újnál, amellett tudós, férfias és szabályos, sohasem ledér, mint a mai. A modernek azonban megcsonkítják és eléktelenítik a discantust, halmozzák a fölös szólamokat, zabolátlanul diszkantálnak, szétszaggatják a dallamot, ugrálnak és táncolnak, vonítanak, akár az ebek s vonaglanak, akár a megszállottak, a maguk természetellenes harmóniavilágában. A konszonánciáról nyomban új disszonánciára szöknek s ezt újszerű konszonáncia-használatnak nevezik! A régi tisztes műfajokat (organum, conductus) megvetik s csak motetust meg cantilenat ismernek. Énekükben a szöveg tökéletesen elvész, a konszonánci. hatása csökken, az időmérték összekúszálódik. Legutóbb megtörtént egy társaságban, új motetták előadásakor, hogy a hallgatók utóbb megkérdezték: héberül, görögül, latinul, vagy milyen nyelven énekeltek ezek? Ugyan kinek is tetszhetnék ez a frivol énekmód ?"

Az egyház álláspontját XXII. János pápa decretuma fogalmazta meg 1322-ben:

„Az új irány hívei (...) az egyházi énekeket apró értékekre szaggatják, a dallamokat feldaraboljál, betétekkel, vulgáris motettákkal, tűzdelik tele (...) Megvetik az Antiphonarium és Gradualé alapjait, nem is tudják mire építenek! A hangnemet nem ismerik s nem respektálják (...) Zenéjük nyugatlanul szaladgál, nem hogy gyógyítana, hanem inkább megrészegíti a fület, amellett tárgyukat mozdulatokkal is megjátszák (...)".

Mit kifogásol Lüttichi?

Elsősorban a disszonáncia-használatot, a konszonáncia-disszonáncia viszonyának újszerű értelmezését s használatát. Ez viszont később az új stílus képviselőit igazolta, hiszen már a XIV. század lényegesen más álláspontra helyezkedett a disszonáncia-konszonáncia kérdésében, mint a XI-XII. század, sőt, mint akár XIII. is. Az előbbi gyakorlat kötelező kvint-kvart párhuzamát eltiltotta s helyébe hivatalosan is engedélyezte az organum idején tiltott terc-szekszt párhuzamot. A zenei

fejlődés folyamán lesz rá később is példa, hogy egy adott korszak disszonánciái a zenei érzék fejlődésével konszonánciákká lesznek egy későbbi fejlődési szakaszban.

Másik lényeges kifogása, hogy a régi műfajok helyett újakat használtak. Itt ismét csak a későbbi gyakorlatra kell hivatkoznunk, amely igazolta az új műfajok létjogosultságát. Ha a zenei életnek nem lett volna szüksége ezekre, létre sem jöttek volna, vagy átmeneti szerep betöltése után eltűntek volna a zenei gyakorlatból. Ehelyett viszont azt látjuk, hogy az ars nova főműfajai tovább éltek a reneszánszban,ezekre az új műfajokra tehát a prereneszánsz emberének szüksége volt, hogy korábbi fejlődési fokhoz viszonyítva gazdagabb érzelem- és gondolatvilágát kifejezhesse.

A páros ütem alkalmazása szintén az elítélt jelenségek között szerepelt. Valóban, ennek alkalmazása bizonyos mértékig bonyodalmasabbá tette az ütemnemek közti tájékozódást, de miután az életben (a világi és tánczenében) már régóta létezett,előbb-utóbb helyet kellett biztosítania magának a hivatalos zenei gyakorlatban,elméletben is. A fejlődés a páros ütemek tekintetében is az ars nova híveit igazolta, - a fejlődés általános törvénye alapján is - az egyszerűtől a bonyolultabb felé haladva.

A decretum általában a világi elemek térhodítását ítélte el,kárhoztatta a gregorián anyag háttérbe szorítását, elmarasztalta a dúr-moll hangnem használatát (jón és aeol elnevezéssel vonul majd be a zeneelméletbe), a tartalom bizonyosfokú megjátszását, emberi érzelmek megszólaltatását.

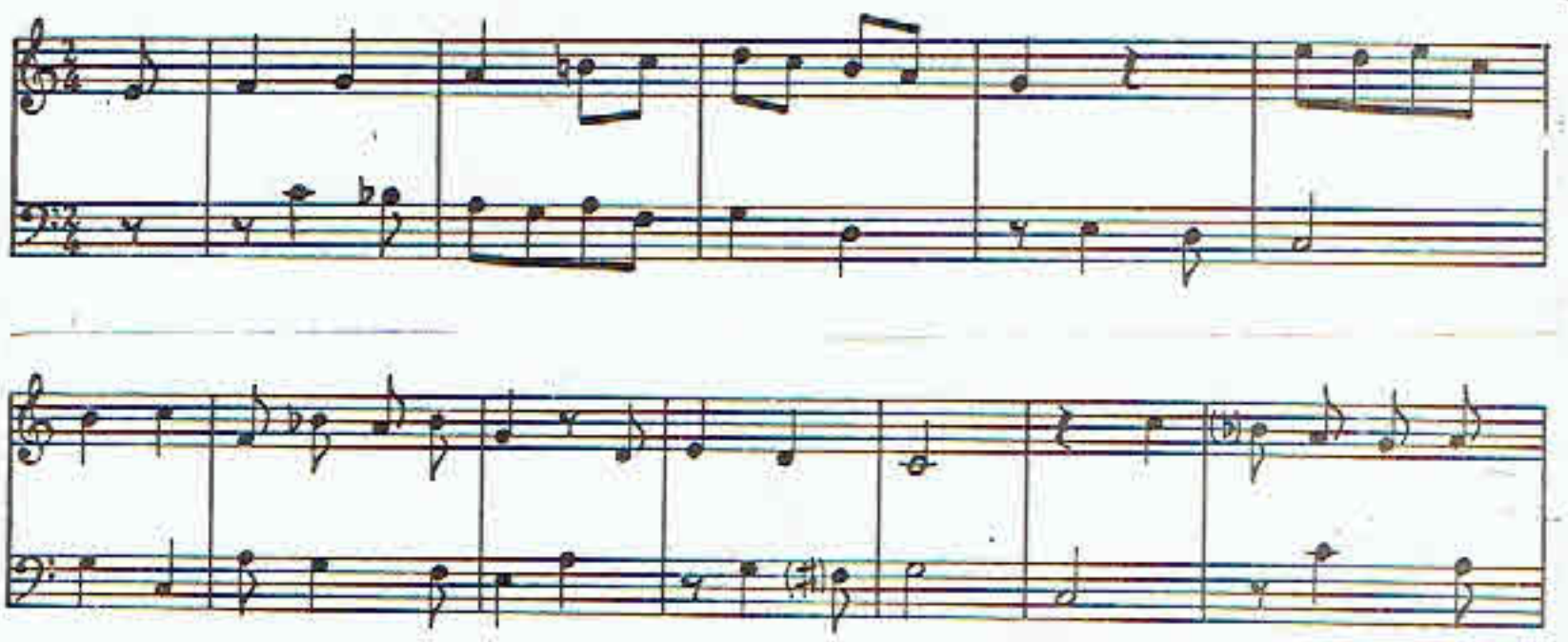
Az új álláspontra helyezkedő zeneszerzők véleménye nyilvánvalóan merő ellentéte mind Lüttichi álláspontjának, mind a decretum szellemének, hiszen a kifogásolt jelenségeket ők alkalmazzák munkáikban. Amint előbb láttuk, a kornak megfelelő fejlődést, haladást is ők képviselték. Lüttichi munkájában indokolt lehet az érthetőség, világosság hiányolása, a felesleges szólamok halmozása ellen való tiltakozás. Nem szabad azonban elfelejtenünk, hogy voltaképpen a reneszánszstílus kialakulásának szakaszában hangzottak el ezek a kifogások s mindezt megoldotta a reneszánsz zenéjének összefoglalása, Josquin, illetve Palestrina és Lassus munkássága.

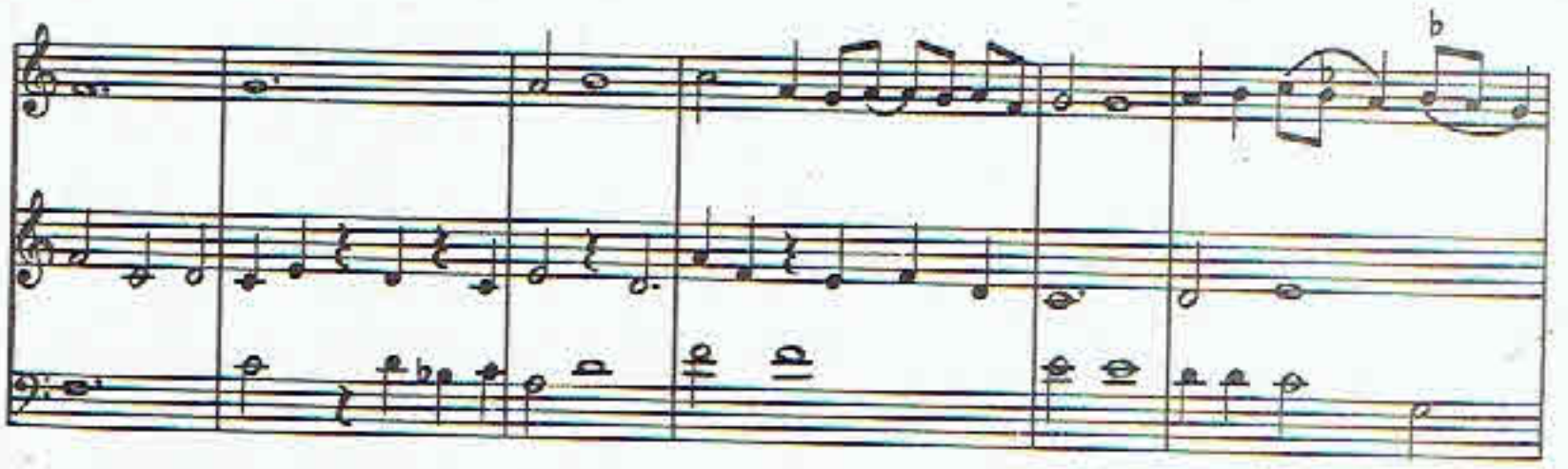
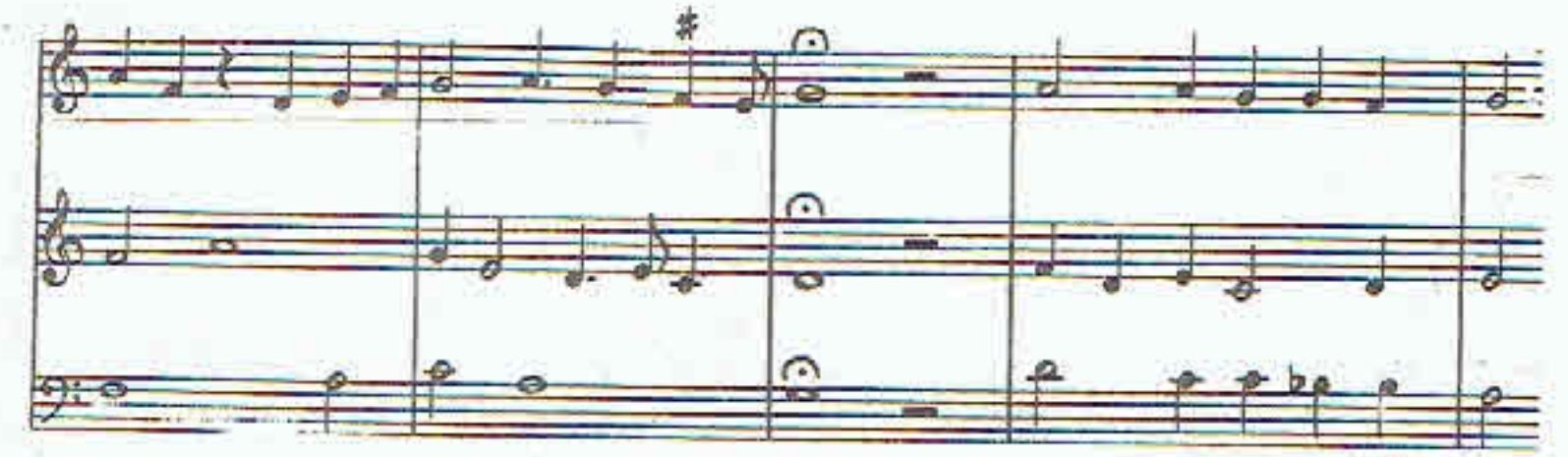
Az ars nova műfajai

Az ars nova zenéje a régi műfajok mellett fokozatosan kiépítette az új zene sajátosságait hívebben kifejezésre juttató műfajokat. Ezek részben a múltból indultak ki (imitáció a kánonban, majd a cacciaban, hangszeres kíséret, stb.), részben felszínre hoztak olyan vonásokat, melyek a későbbi zenei élet folyamán váltak jelentőssé (izoritmia,monódikus stílus, stb.).

Az új műfajok közül a virelai a rondó, vagy a ballada-típusúakhoz tartozott, refrénes műdal volt, melyet leginkább Francia-és Spanyolországban műveltek.

A chanson többszólamú mű volt, melynek felsőszólamát énekelték, a többit hangszeren játszották, kíséretként. A későbbi francia zenében nagy fontosságú műfajjá lett (XV-XVI.században). Alábbi példánk átmeneti műfaj a virelai és a chanson között, ún.chanson balladée - virelai, Guillaume de Machaut munkája:

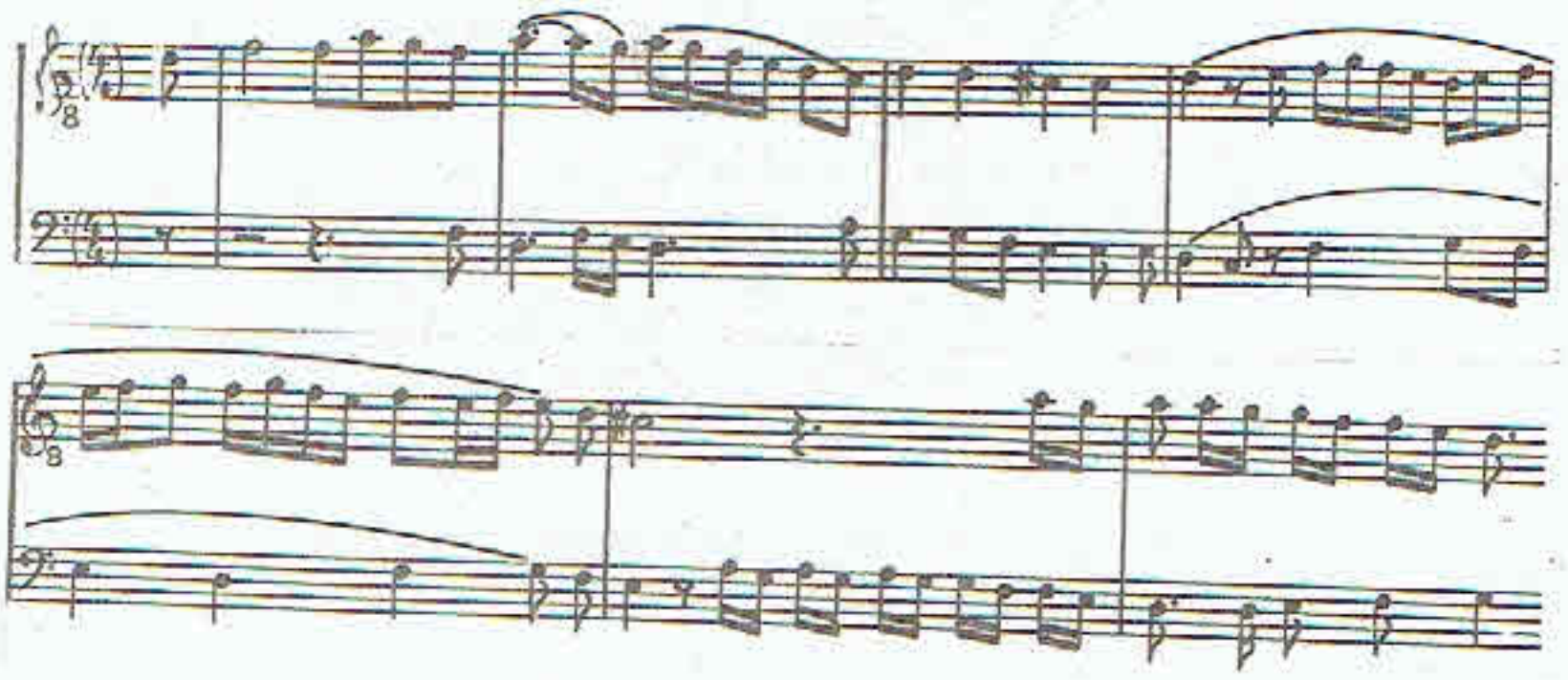
74.sz.példa:

A ballada már a trubadúroknál előfordult.XIV.századi válfaja főleg olasz vidéken ismeretes.Hangszeres közjátékokat is tartalmazott s rendszerint több szakaszból (copula) álló mű. Az egyes szakaszokban vissza-visszatérő részeket, ún. ripresa-kat és középrészeket, piedi-ket találunk, szóló és kórus előadásában. A szakaszok visszatérését volta-val jelölték. Alábbi példánk az olasz Francesco Landini műve, melyben a középső hangszer-szólamot két énekelt szólam keretezi:

75.sz.példa:



Ismerjük olyan változatát is, melyben egy énekszólamot kísér egy, vagy két hangszer[x].

A madrigál a XIV.század olasz zenei lírájának talán legnépszerűbb képviselője humanisták, zenekedvelők körében. A firenzei mesterek munkásságában tűnt fel először. A XIV.században általában kétszakaszos, izoritmikus, az ismétlés elvét is felhasználó, két-hárcmszólamú, vokális-instrumentális műfaj volt. Nevét valószínűleg az anyanyelvű szöveg alkalmazása miatt kapta (madre = anya). Tartalmilag változatos: szerelmi témáktól a politikai szatíráig. Alábbi példánk Jacopo da Bologna műve, két énekelt szólamot tartalmaz mindösszc:

76.sz.példa:

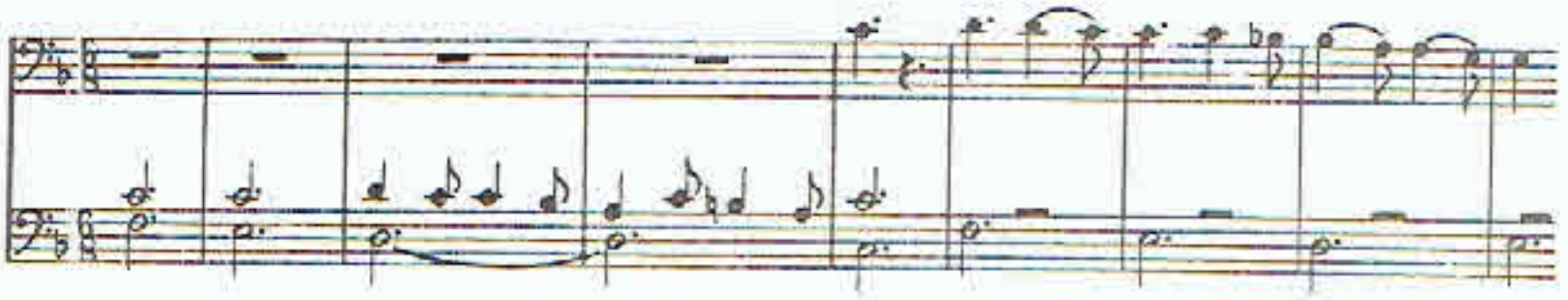


A caccia két-, háromszólamú, basszuskíséretes, vagy anélküli műfaj. A két felsőszólam rendszerint kánonszerűen illeszkedik be a mű keretébe. A szerzők egy része hangszeres közjátékokat is alkalmazott a cacciaban. Szövege a mindennapi életből merített - elárusítás, erdei séta, halászat, stb.,legtöbbször azonban

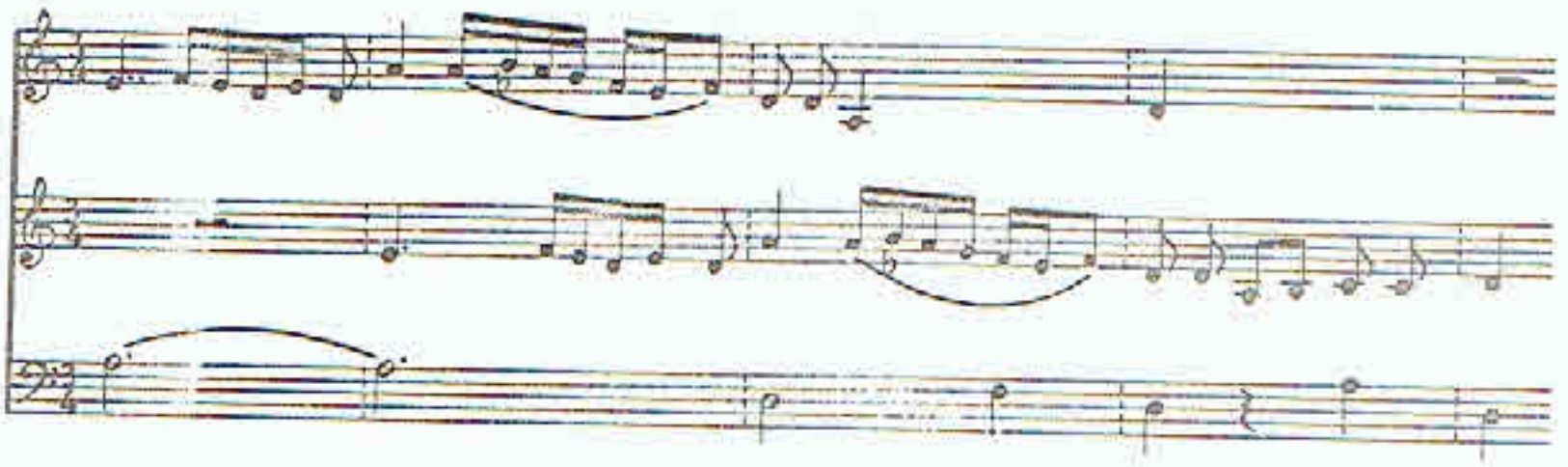
x) Lásd Giovanni da Cascia művét, 81 sz.példa.

vadászjelenetek leírását tartalmazta. Ilyen esetekben az imitáció mellett előszeretettel alkalmazták benne a visszhangot is. Alábbi példánk az általánostól eltérően két hangszeres szólamot s egy énekest tartalmaz (a részlet Ghirardello de Florentia művéből való):

77.sz.példa:



A következő töredék viszont az általános, a visszhangot hasznosító eljárást szemlélteti; (imitáció a két felső szólamban):

78.sz.példa:

A XIII.század fontosabb műfajai természetesen továbbra is szerepelnek a zenei életben (motetus, stb.). Az ars nova műfajai, amint látható, vokálisak és vegyesek. Legtöbbjére közvetve, vagy közvetlenül hatással volt a trubadurzene. Dallamanyaguk sokat vett át a tánczene szimmetriájából is. Biztonsággal alkalmazták bennük a szerzők a kor elméletudósai által engedélyezett tercz-szekszt párhuzamokat. A népzene hatására otthonossá lett bennük a páros ütem, valamint a tánczene hatásaként - főleg ékítéseknél - az apróbb hangjegyértékek szerepeltetése. A gazdagabb figurációk elsősorban a hangszeres szólamokban voltak gyakoribbak,ha azok a felső szólamokban helyezkedtek el. Az említett műfajok közül,a későbbi fejlődésben a madrigál kapott nagy fontosságot (XVI.század).

Hangjegyírás

Az előbbi században kialakult hangjegyírás tovább fejlődött, a gyakorlat révén új elemekkel gazdagodott. Az előbbi században használt jelek mellett a rövidebb értékek jelölésére feltűnt a minima - az akkori hangjegyértékek között a legkisebb: 𝅗𝅥 A maxima viszont fokozatosan háttérbe szorult.

Ebben a században a francia és olasz hangjegyírás más-más utat járt; az olasz volt a gazdagabb. Még ennek a századnak folyamán a francia vette át a vezető szerepet s eredményei alapul szolgáltak a modern hangjegyírásnak. A francia hangjegyírás az olasz hatására indult rohamosabb fejlődésnek. Önállósította a kis értékeket s a páros ütemeket. Elsősorban Philippe de Vitry munkássága volt jelentős ebben a tekintetben. Tisztázta és megfogalmazta az egyes értékek közötti viszonyt, nevet adott ezeknek (maxima - longa = modus major, longa-brevis = modus minor, brevis-semibrevis = tempus, semibrevis-minima = prolatio; mindeniknek lehetett tökéletes és tökéletlen változata, aszerint, hogy páratlan, vagy páros volt-e a szomszédos értékek közti arány).

Vitrynél már feltűnt az ütemmemek jelölése (kör = tempus perfectus, félkör = tempus imperfectus, stb.). Egy művön belül az osztást megváltoztató pontot (punctum divisionis) is alkalmazták, mint részben a mai ütemvonal elődjét.

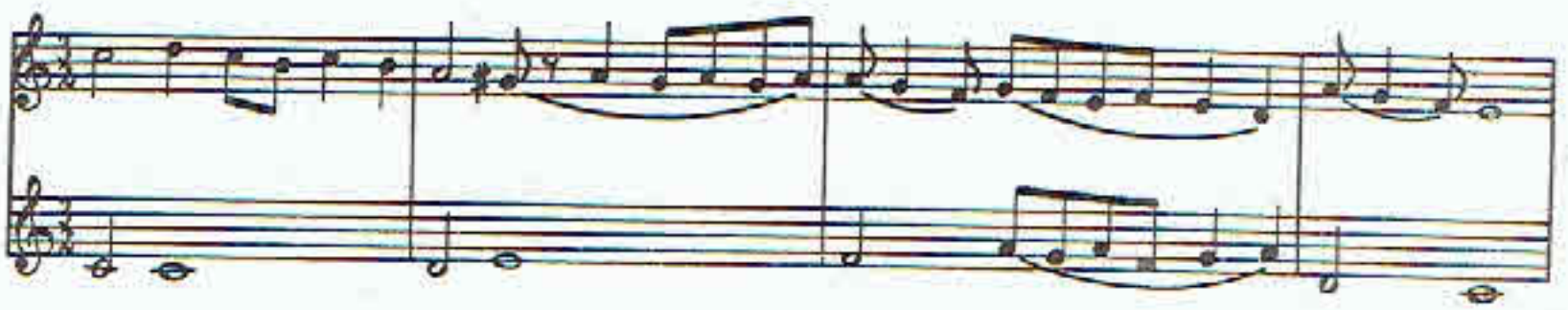
Az ars nova francia és olasz képviselői

A francia ars nova zeneszerzői közül jelentősebb a már említett Vitry és Machaut. Philippe de Vitry (1291-1361) korának egyik legműveltebb humanista férfia: Petrarca barátja, matematikai, történelmi, filozófiai, irodalmi téren egyaránt képzett. Művei közül legjelentősebb a már említett Ars nova, melyben, mint láttuk, kora hangjegyírását rögzítette, rendszerezte[x], - részben elterjedtebb motettái révén is. Motettái főleg a refrénekben, jelentős népzenei hatásról tanúskodnak. A kortársak - Petrarca s mások - nagy zeneszerzőnek tartották, utóbb inkább elméleti munkája bizonyult fontosnak.

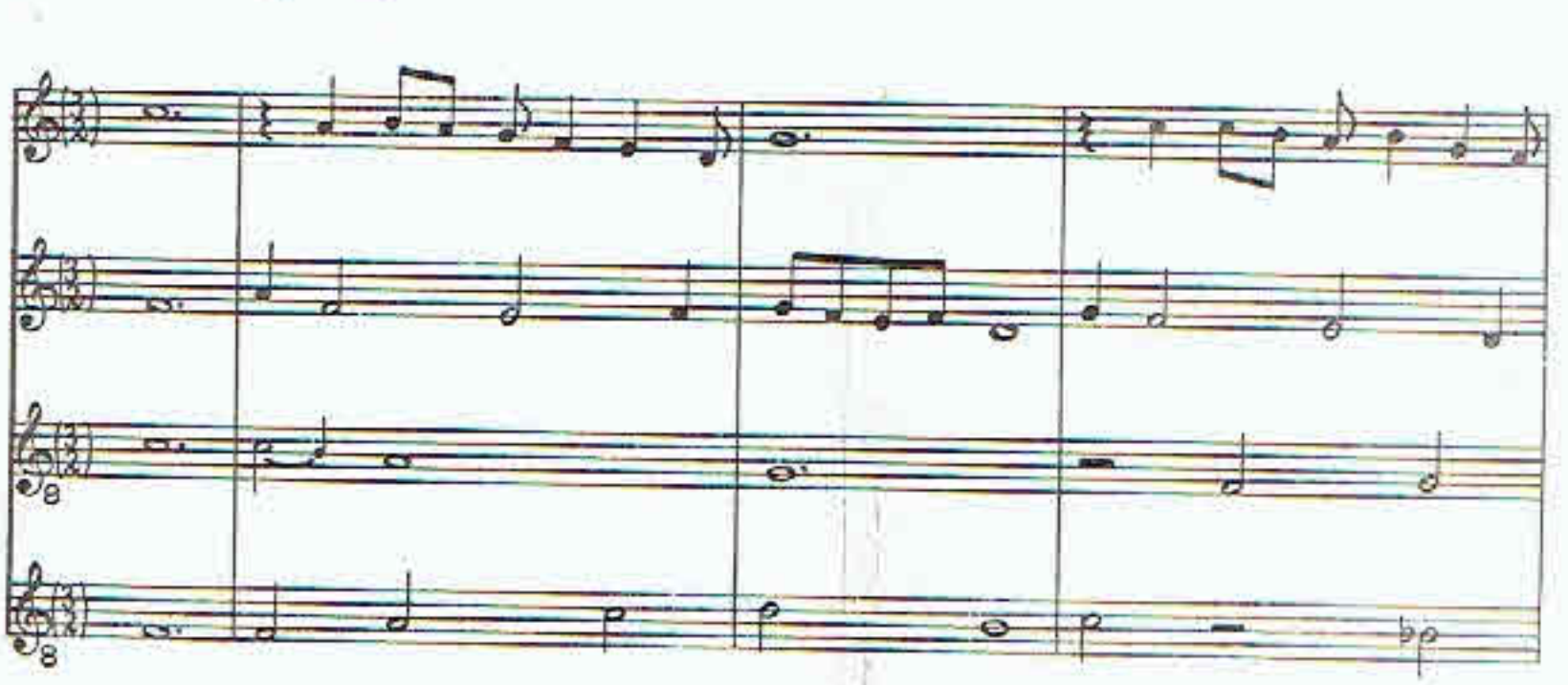
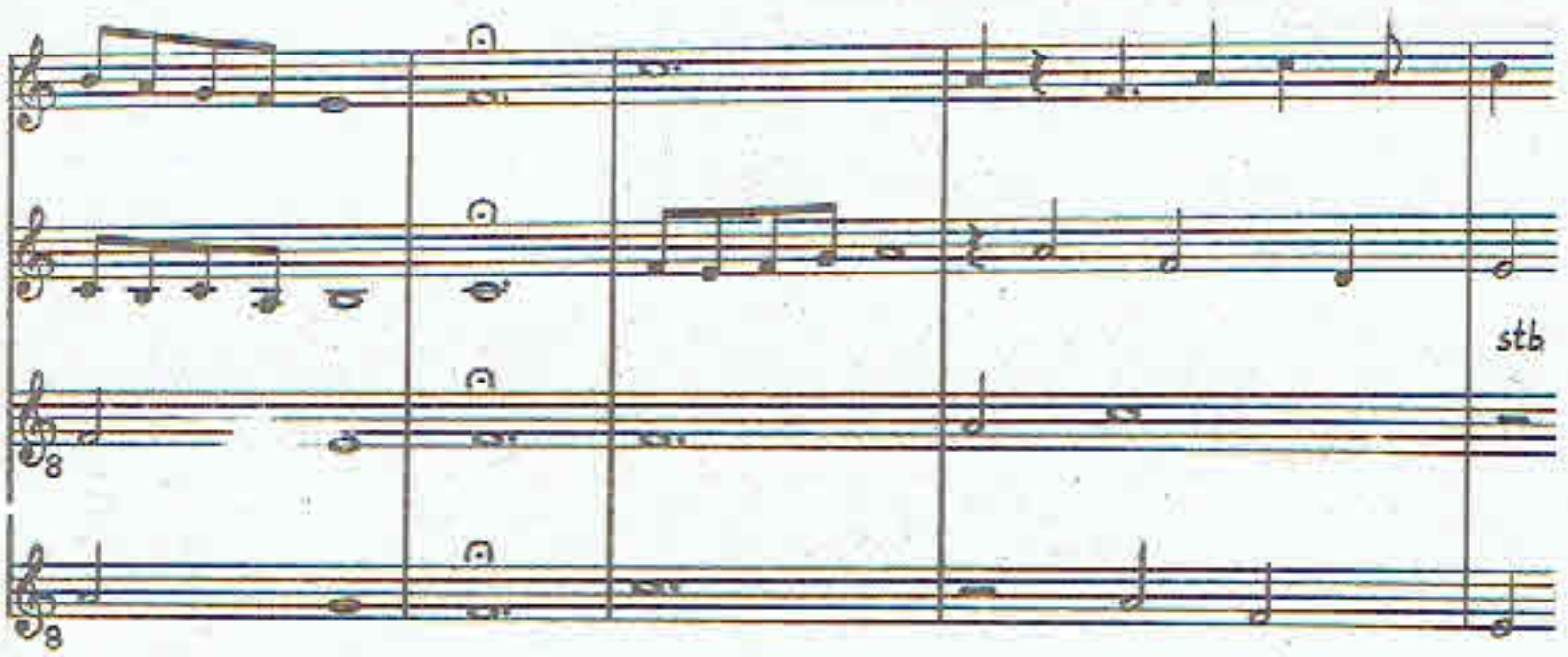
Guillaume de Machaut (Machault) (1307-1377) szintén sokoldalú képviselője a zenei életnek. Három udvarban teljesített szolgálatot (cseh, normand, francia). Irodalmi műveiben is gyakran találunk zenére vonatkozó részleteket. A zenét elsősorban művészetnek tekintette s csak másodsorban tudománynak. Motettái még a párizsi iskola hagyományain épültek. Egyházi műveiben helyenként merev, kemény nyelvezetű. Balladáiban, rondóiban, virelai-iben - Vitryvel ellenétben - dallamos, ritmikája könnyebb, mozgékonyabb. Világi művei általában háromszólamúak (egy,vagy kétszólam hangszerkíséerettel, esetleg háromszólamú kórus). Az ellenpont egyik koraijeles művelője. Műveiben élet-, természetszeretet, derűs életszemlélet jut kifejezésre. Alábbi példánk egy ilyen szerelmi dal:

x) Láttuk fennebb, hogy helyesnek minősítette szükség esetén az alterálás alkalmazását (musica falsa), elfogadta s helyeselte konszonánciaként a tercet, szeksztet, megtiltotta a kvint-kvart organumot, mely most már a fejlődést gáltó jelenséggé vált.

79.sz.példa:



Egyházi művei közül jelentős a Reimsi mise (1364). Ez a zenetörténet első olyan négyszólamú miséje, melynek állandó részeit egy személy zenésítette meg. A Credoban kísérletet tett arra, hogy a szöveg bizonyos részeit zenei eszközökkel kiemelje. A mise egyébként az ars antiqua hagyományain épül. Figyeljük meg négyszólamú technikáját a mise Agnus Dei egy részletén (váltás, átfutás, párhuzamok: kvint, szeptim!).

80.sz.példa:



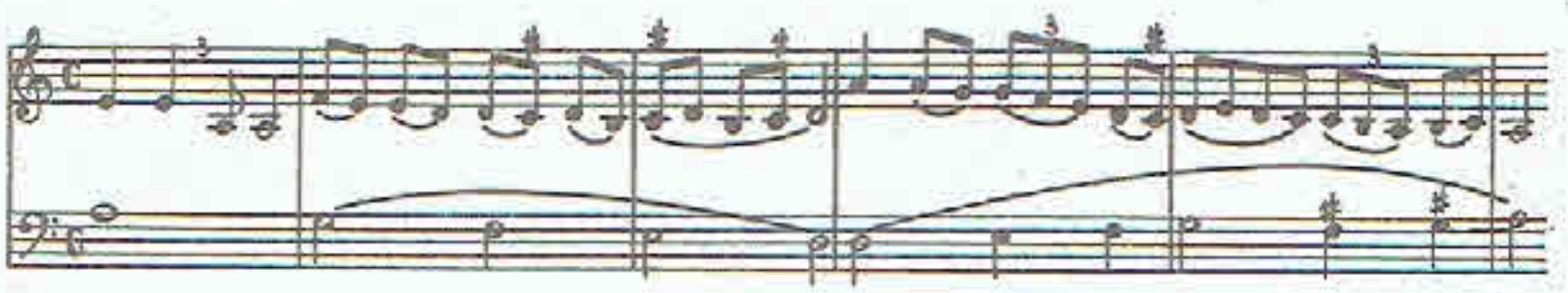
Az olasz ars nova legkiemelkedőbb egyénisége Francesco Landini (Landino) (1325-1397), firenzei orgonista és zeneszerző. Bár már gyermekkorában elvesztette szeme világát, korának csodált vituózává képezte magát több hangszeren (az orgona mellett fuvola, lant). Hangszerújítóként zongoraszerű hangszert állított elő (serena serenorum).

Művei színesek, elevenek. A maguk idején igen népszerűek voltak a firenzei polgárok körében. Zeneszerzőként elsősorban a világi művekre fektetett nagy súlyt; kiemelkedő egyházi kompoziciója alig van. Jelentősek két-háromszólamú dalai, madrigáljai, canzonei s balladái. (Balladarészletét lásd a 75.sz.példánál).

Jacopo de Bononia (Bologna) munkáinak szembetűnő sajátossága a felső szólam erőteljes díszítése. Művei - mint általában az olasz ars nova idején keletkezett alkotások - inkább kétszólamúak (lásd a 76. sz.pl.-t).

Giovanni da Cascia (Johannes de Florentia) művei harmóniai érzék tekintetében mutatnak nagy haladást (kikristályosodó tonális funkciók, sorzáró hangközök, fejlett disszonáncia-kezelés); ezt példázza ballata-ja:

81.sz.példa



Az ars nova zenekultúrája lényegében első jelentős szakasza volt a városi kultúrának, mely a polgárságnak kialakulásához és fejlődéséhez kapcsolódott.

A polgárság erősödésével, térhódításával magasabb fázisba jutott ez a kultúra s értékes alkotásokkal gazdagította a zeneirodalmat. Ezekben a művekben immár bátrabban, nyiltabban vallottak színt az emberről, az ember érzelem- és gondolatvilágáról, mint az előző századok szorványos megnyilatkozásai. A XI-XIII.századi zeneművekben még szerényen húzódott meg egy-egy anyanyelvű szólam a többi között. Az ars nova művészetében az anyanyelvű költészet nagyobb szerephez jutott s így természetesen több emberhez is szólhatott, hiszen nem volt előfeltétele a latin nyelv ismerete.

Az ars nova eredményeit tovább fejlesztette, magasabb szinten foglalta össze a reneszánsz zenekultúrája.

7. NÉMETALFÖLDI ZENEKULTÚRA A XV-XVI.SZÁZADBAN.

A németalföldi zenekultúra kialakulásának körülményei

Németalföld a XVI.században tizenkét tartományból állott. Magában foglalta a mai Belgiumon és Hollandián kívül Luxemburgot, Franche-Comtét, Lotharingiát, Burgundiát. Központi szerepe az Észak-Franciaország, az Északi tenger és a Maas folyó által bezárt háromszögnek volt. Már a XV.században jelentős állammá lépett elő, egyrészt kedvező földrajzi fekvése, másrészt ipara révén. Az ország gazdasági életének központja Antwerpen, a gazdag kereskedő-város volt. Rohamos fejlődése révén egyben az akkori Európának is egyik legjelentősebb kereskedelmi gócpontjává lett. Antwerpen mellett a nagy városok egész sorát lehet felemlíteni a korabeli Németalföldön (Cambrai, Brügge, Liège, Dijon , stb.), melyek ugyancsak jelentős mértékben vették ki részüket az ország gazdasági életének lebonyolításából. Ezek a városok ugyanakkor a kialakuló új, városi kultúrának is fórumaivá lettek. A fejlődő városi polgárság egyre fokozódó zenei igényeinek kielégítésére is nagy erőfeszítéseket tettek. A zenekultúra egyidőben alakult ki a németalföldi polgárság irodalmával, képzőművészetével,s a XV-XVI.században európai hírű nevekkel találkozunk itt (Erasmus, Johannes Secundus; Rubens, van Dyck, Rembrandt).

Németalföldön a hűbéri társadalom uralkodó osztálya mellett már korán kezdett kialakulni a jelentősebb városi kereskedő és iparos rétegből a németalföldi polgárság s egyre fontosabb szerepet kezdett játszani mind gazdaság-politikai, mind művelődési téren (a feljett németalföldi életre jellemző néhány adat: a három milliónyi lakos 200 városban, 150 iparűző helységben s 6000 faluban élt).

Németalföld a legfejletteb európai államok sorában állott,s ugyanakkor ebben az időben a spanyol uralkodó egyik tartományaként szerepelt. A háborúskodások folytán leszegényedett spanyol kincstár innen szerette volna fedezni kiadásait, Németalföld kizsákmányolása folytán. II.Fülöpnek ezt a szándékát azonban meghiúsította a németalföldi polgárság; a kibontakozó szabadságmozgalom eredményeképpen végül is kivívták az ország függetlenségét, biztosították a további gazdasági és kulturális feljődés lehetőségeit.

A szorványos feljegyzések viszonylag fejlett zenei életről tanúskodnak a XII.századtól kezdve (brugesi, kenti, ypresi, menestrel-iskolák; XV.századi szakmai csoportosulások, stb.). A legrégibb fennmaradt művek a flagellánsok dalai (XV.század), melyek nagy mértékben használták fel a népdalokat. Rubens,

Frans Hals és mások egyre gyakrabban örökítették meg vásznukon a korabeli zenei élet tipikus alakjait, mozzanatait. A XV.századi Németalföld területén további fejlődést mutatott a zenei élet is. Francia és olasz kapcsolatok révén sikerült átvenniök az ars nova eredményeiből, noha ezt a folyamatot eléggé megnehezítette a százéves háború. A németalföldi polgárság művelődési törekvéseiben nagy mértékben érvényesültek a humanizmus elvei. Guicciardini a XVI.század közepén igen gazdag hangszeres zenének is tanúja volt e vidékeben.

A németalföldi zenekultúra kialakulásának első szakaszában nagy mértékben érvényesült a burgundi udvarban a zene bravúrjellege, elkápráztató vonása. A burgundi nagyhercegség egyike volt a tartományi önállóságát legtovább megtartó területeknek a francia központosító törekvések idején. Ennek a tartományi önállóságnak utolsó óráiban a hűbéri hatalom csillogtatása fényes udvartartással járt s ez akkori körülmények között is nagy összegeket emésztett fel. Ez a fényűzés a zenének a hűbéri udvar fényének emelését, a hatalom hirdetését szánta. Fülöp burgundi herceg Lille városában, keresztes hadjáratra készültekor például, fényűző ünnepségeket rendezett. A krónikás leírásából fogalmat alkothatunk magunknak egy ilyen ünnepségről,s a zene szerepéről:

„Három nagy asztalon különböző pompás asztaldíszek helyezkedtek el. Az elsőn egy színesablakú üvegből készült templom, melyben harang kongott s négy énekes énekelt és orgonázott, ha rájuk került a sor; a másodikon óriási pástétomban huszonnyolc, különböző hangszeren játszó eleven személy; egy tűzijátékkal kastély, melynek sáncárkaiban narancslé folyt, tornyán Meluzina tündérrel; szélmalom szarkára vadászó íjászokkal és vértesekkel, sivatag, melyben oroszlán és kígyó küzdöttek egymással . (...) Az orgona motettát játszott, három édes hang a La Saulvegarde de ma vie szövegű chansont énekelte, majd újabb metotta után két énekhang csendült fel lant kíséretében: így a templomból és a pástétomból mindig váltakozva hangzott a zene".

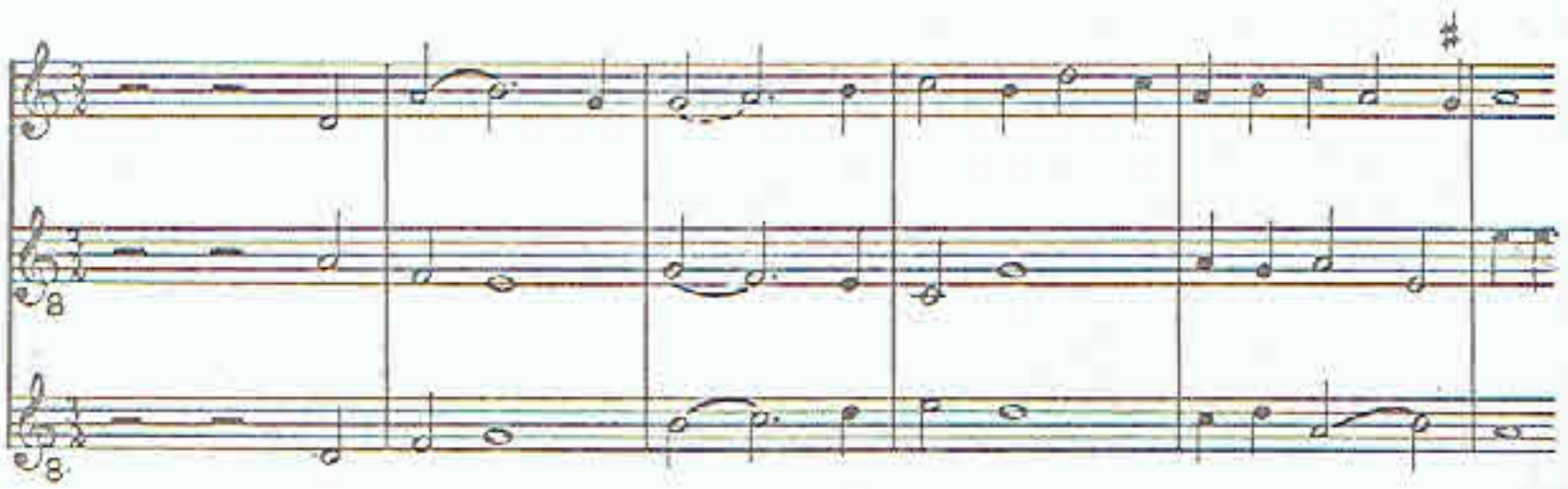
A burgundi udvar pazarló, fényűző, spekulatív művészetével szemben Németalföld városaiban kibontakozott egy reálisabb művészet is. Ennek feltűnése, erősödése szerves része volt annak a folyamatnak, mely a hűbéri társadalom elleni harcot jelentette. Szemben állt itt a polgári öntudat a középkori névtelenséggel, a város az udvarral, a természetes ábrázolásmód a mesterkélt, egyafűrt művészettel. A festők a miniatűr és arckép festészetben is megtalálták a lehetőségét annak, hogy világi, vagy vallásos témák feldolgozásában a valósághoz kapcsolódjanak. A zenében ennek a reálista irányzatnak megfelelően a zeneszerzők jelentős mértékben támaszkodtak a népi gyakorlatból származó kifejezőeszközökre; ezekkel frissítették fel az európai többszólamúságot, a zenei tematikát, tárgyválasztást.

Átmeneti nemzedék: Dunstable

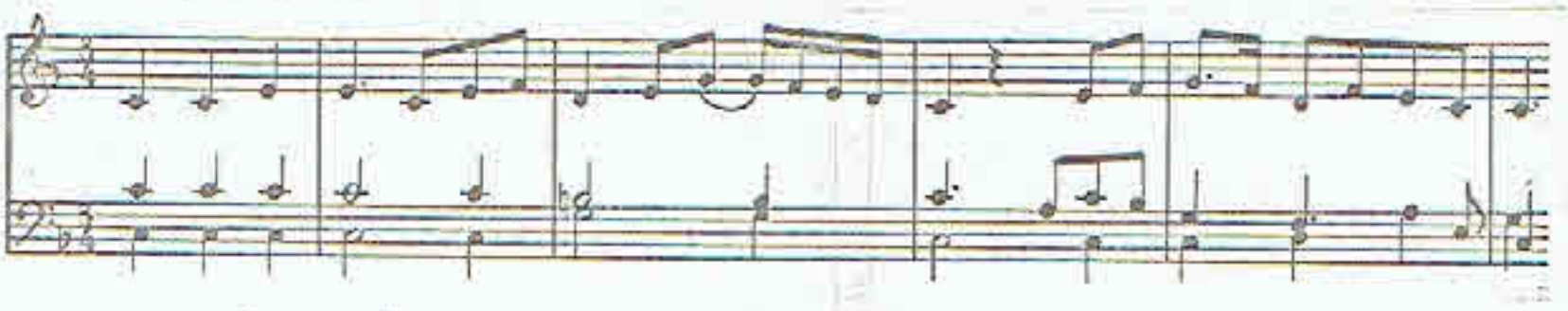
Az első németalföldi iskola eredményeinek kibontakozása előtt egy átmeneti nemzedék biztosította a kapcsolatot egyfelől az európai hagyományokkal (ars nova), másfelől az első népi hatásokkal.

Az átmeneti nemzedék legjelentősebb tagja Dunstable (1370 k. - 1453)volt. Valószínűleg a belforti herceg szolgálatában került Párizsba, majd kiépítette kapcsolatát a burgundi udvarral. Műveinek legtöbbje francia, olasz és burgundi kéziratokban maradt fenn. Sajátságuk a cantus firmus felső szólamban való elhelyezése. A gregorián dallamokat igen gyakran nem eredeti formájukban, hanem szabadon díszítve alkalmazta. Stílusának további sajátosságaként az énekszerűséget s a variálás változatosságát említhetjük.

Műveinek harmóniai felépítésében nagy mértékben érvényesült a faux-bourdon-technika hatásaként a terc- és szekesztpárhuzam. Az előbbi század gyakorlatához viszonyítva művei teltebb hangzásúak,s általában háromszólamúak - közvetítve az európai zenekultúra számára az angol zene eredményeit. Alábbi példánk gregorián himnusz alkalmazását mutatja:

82.sz.példa:

Cantus firmusként felhasznált chansont is, amint a következő példa bizonyítja:

83.sz.példa:



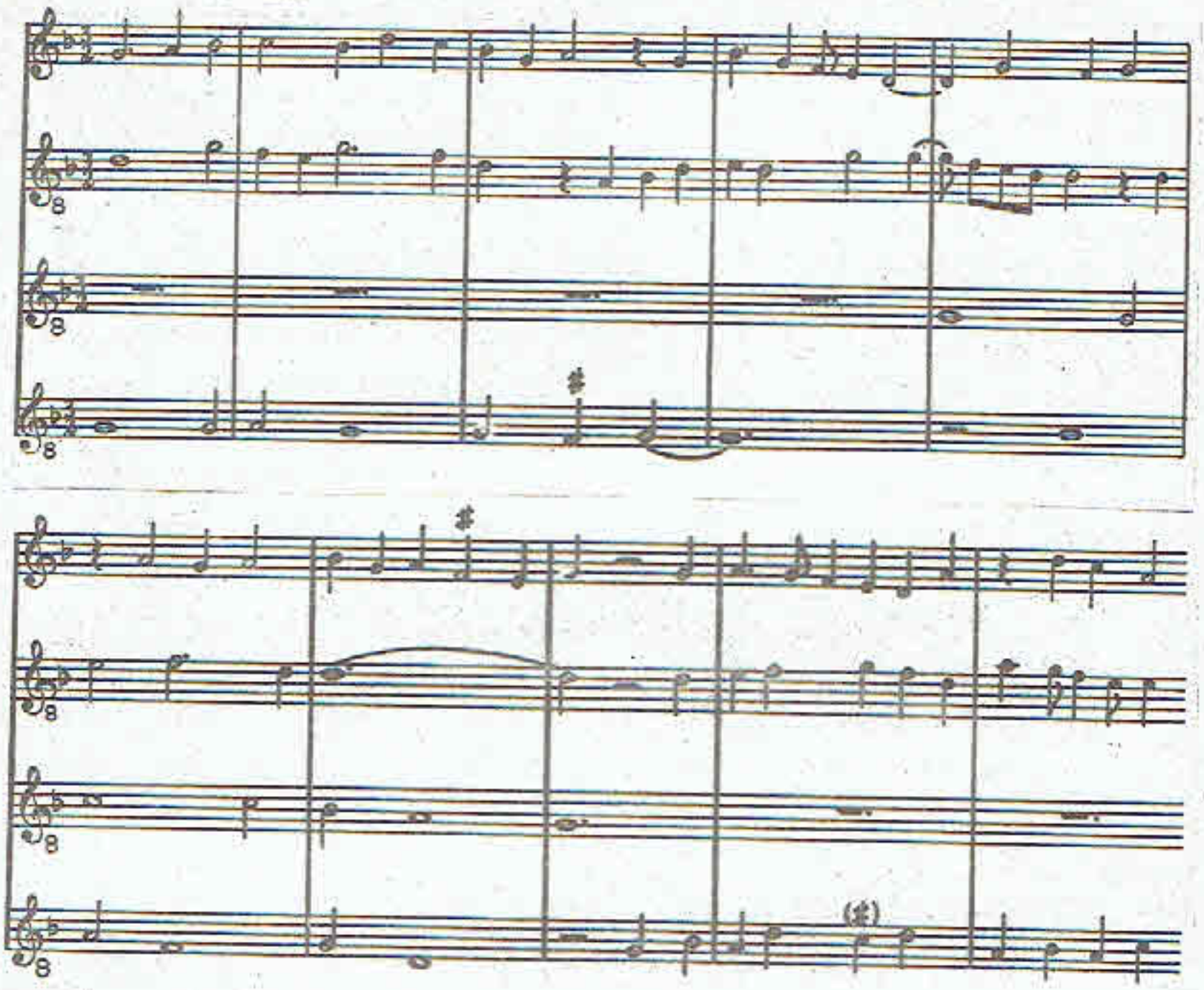
Az előkészítő szerepet otthoni, németalföldi, északfrancia zeneszerzők is vállalták. Így Carmen, Cesaris és Tapissier az első iskola előtti nemzedék legkiemelkedőbb képviselői, egy időben Párizs kedvencei is, akik dalaikkal láz-

ba hozták a várost. A késői gótika s az ars nova művészetét egyaránt közvetítették az első németalföldi iskola nemzedékének. Az európai zenében náluk tűnt fel először a tudatos kromatika színezésként, aprólékos díszítésként, 1400 táján.

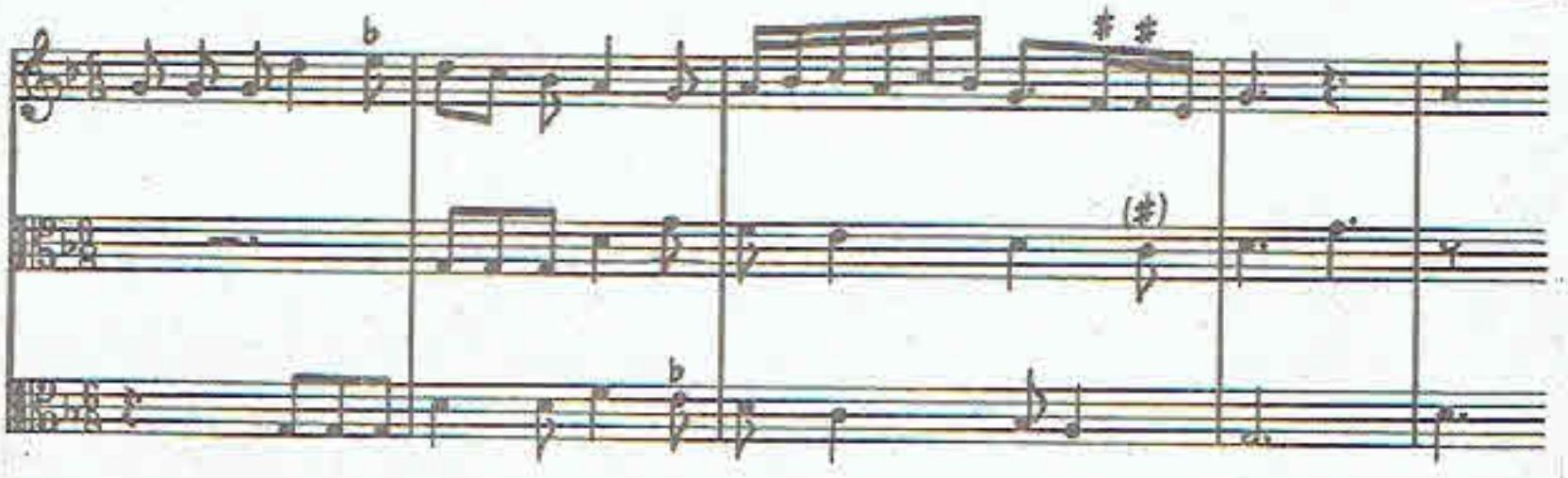
Első iskola: Dufay

Az első iskolát Guillaume Dufay (1400-1474), a cambraii zenei élet neveltje képviselte. Cambrai ebben az időben már vezető szerepet töltött be az európai központok között. Dufay változatos élete folyamán megfordult Olaszországban, a savoyai udvarban, Párnában, majd visszakerült szülőföldjére. Ismerte a burgundi udvar zenei életét is. Cambraiban tetőzte be munkásságát, valóságos iskolát nevelt maga körül. Az utána következő nemzedék több tagja tanítványa volt. A cambraii katedrális kórusa az ő vezetése alatt lett európai hírűvé.

Munkáiban jól érvényesült a dallamosság, a szólamok függetlenítésére, önállóságára irányuló törekvés. Kortársai közül elsősorban Binchoisra gyakorolt hatást. Munkáinak nagy részé mise, magnificat, motetta, himnusz, chanson, olasz dalok. Észrevehetően jelentkezett műveiben az addig elszigetelten fejlődő helyi sajátságok összefoglalására, egységes zenei nyelvvé alakítására irányuló szándék. Dallam-vonalait cezúrákkal tagolta. Alkalmazta a népi forrásokból származó faux-bourdont s az ellenpontozó, szabadon imitáló stíluselemeket. Fejlett tonális érzékről tanúskodnak munkái. Miséiben találkozunk a tervszerűen alkalmazott összekötő motívumokkal. Misetenorként felhasznált világi dallamot is: a népdal-cantus firmust összekötő kapocsként az egyes tételeken végig vezette (például Rabul ejtett a szerelem című népdalt). Neki is, akárcsak a többi németalföldi mesternek, kedvenc misetenorja a fegyveres emberről - a katonáról szóló dal (L'homme armé), mely csaknem száz éven keresztül tűnik fel ilyen funkcióban. Helyenként a szövegdeklamációra is gondot fordít. A változatosság, ellentétek kiemelése, táncelemek beiktatása további sajátossága műveinek. A reneszánsz erős nyomokat hagyott munkásságán. Műveiből vett első példánk a fegyveres katonáról szóló dal misetenorként való beillesztését mutatja - a Kyrieben:

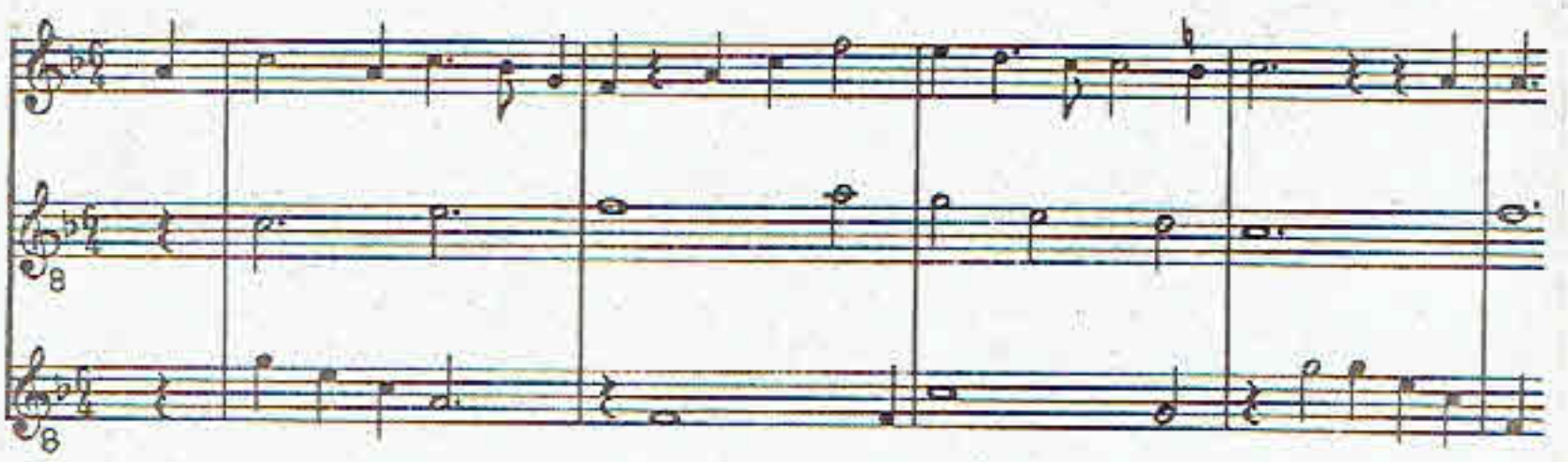
84.sz.példa:

Következő példánkban Petrarca költeményének megzenésítése követhető nyomon. Az énekszólamot két hangszer kíséri a szabad imitáció s ellenpont más elemeinek felhasználásával (Vergine bella):

85.sz.példa:



Dufay mellett az első iskola keretében tevékenykedett Gilles Binchois (1400 k.-1460). Élete első felében katonáskodott, majd egyházi szolgálatba lépett s végül a burgundi udvarban fejtett ki zenei munkásságot. Mint chanson-szerző lett általánosan ismertté. Dalainak szerkezete világosáttekinthető, dallamosságu kifejező. Találunk művei között archaizáló s mesterkélten stilizáltakat is.Tartalmi szempontból leggyakrabban az udvari életről énekelt; alaphangja a vidám, gondtalan udvari emberé. Alábbi rondója könnyen rögzíthető, a teljes mű is csak kétféle szakaszt használt. A formában jelentkező bizonyosfokú bonyolultság a későgótika szerint inkább erénynek, mint hátránynak számított:

86.sz.példa:



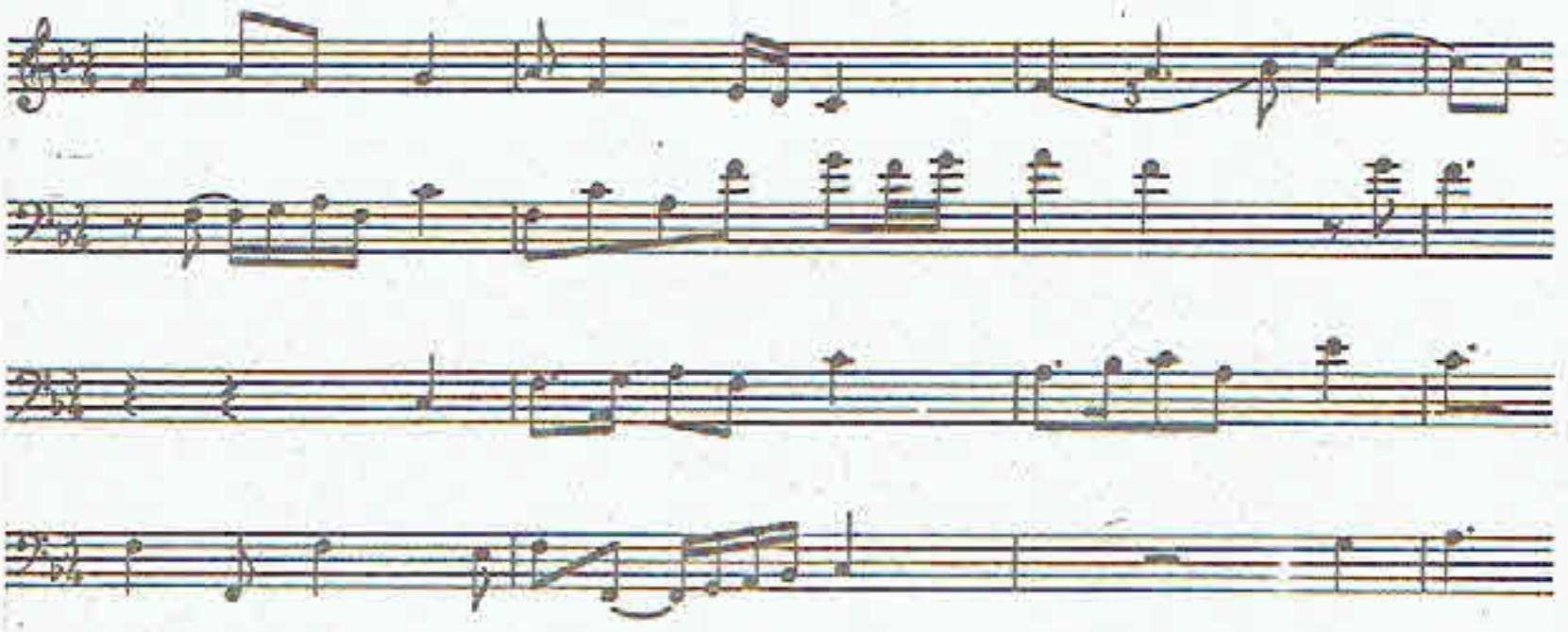
Már az első iskola eredményei Európaszerte ismertté váltak. Ezzel magyarázható, hogy a ferenzei dómot 1436-ban Dufay egyik művével szentelték fel.

Második iskola; Okeghem

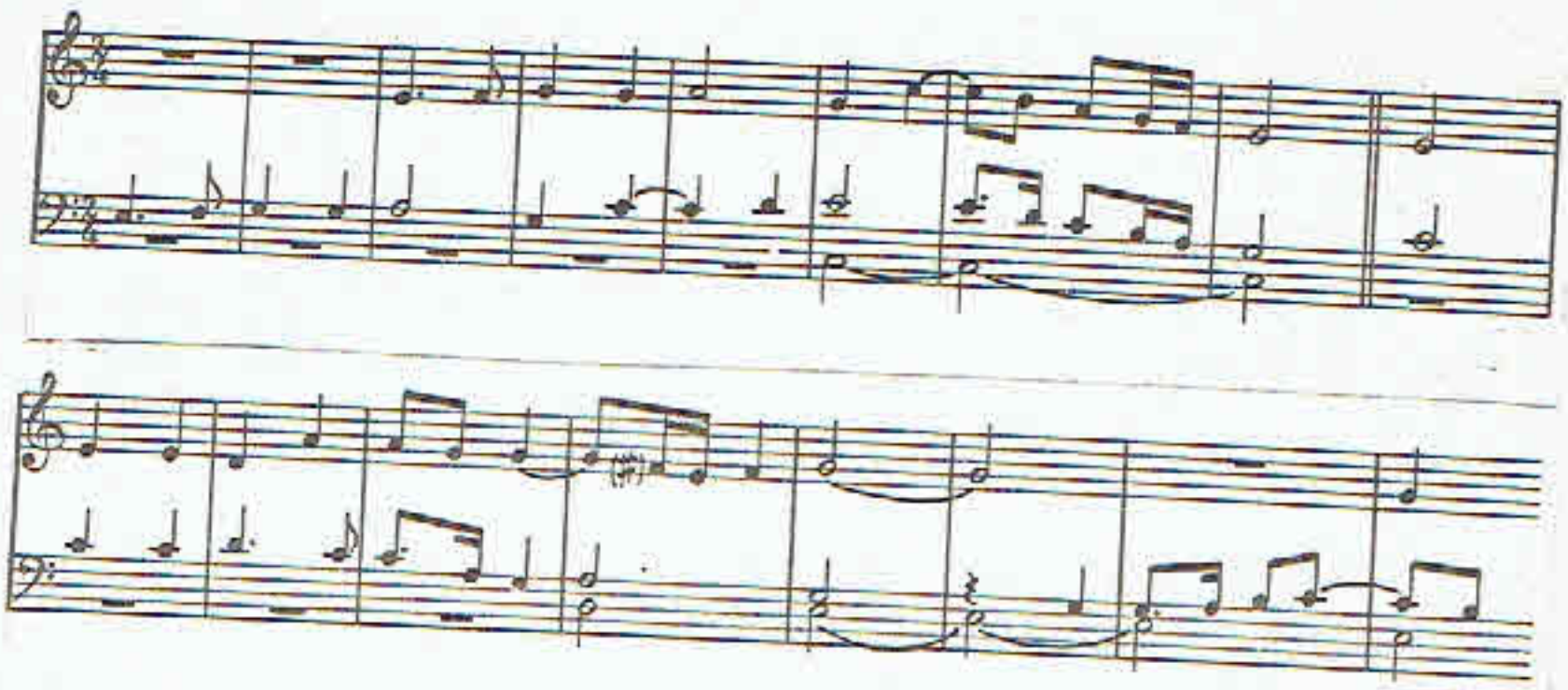
Dufay munkálkodása elég nagy mértékben febolyásolta a második iskola fejlődését. A Dufay-epigonok sorából messze kiemelkedett Jean Okeghem (Johannes Ockeghem, 1420 k.-1495). Valószínűleg Dufay-tanítvány volt Cambraiban. Beutazta Németalföldet, Eszakfranciaországot; Párizsban karnagy és udvari zeneszerzőként dolgozott, később Spanyolországba is elvetődött. Élete végén Toursban tevékenykedett. A kortársakra és az utána következő nemzedékre gyakorolt hatását mutatja az, hogy az ezek által választott cantus firmusok igen gyakran az ő műveiből kerültek ki.

A cantus firmust nem kolorálja olaszos szokás szerint, a kadenciák is meglehetősen ritkák s így nem szakítják meg a hosszú lélegzetű dallamokat.Úgyszintén nem találkozunk a szimmetriára való törekvéssel sem, viszont következetesen érvényesült az imitáció. Nála találkozunk először a hangszerkíséret nélküli (a cappella) stílus megalapozásával. Találunk példát munkáiban a tömör négyszólamúságra; ugyanakkor az ellenpont alkalmazása folytán igen fejlett technikát ala-

kitott ki. Az első iskola képviselői még az eszközök elsajátításával küzdöttek, a másodiké hamarosan olyan technikára tettek szert, hogy bravúros megoldásokra is jutott időből, energiából, tudásból, ötletből. A szöveg érthetőségére Okeghemék nem fektettek különösebb súlyt. A szólamok számának nagyméretű növelése a legtöbb esetben indokolatlan öncélúság volt (például Okeghem harminchat szólamú Deo gratia-ja négyszer kilenc szólamra írt kánon). Íme a mű tematikus anyaga:

87.sz.példa:

Olasz földön a németalföldi zene túlkapásainak ellenhatásaként, az olasz népi, népies forrásokból táplálkozva kialakult egy izoritmikus stílus, mely közérthetőbb, reálisabb volt. A népzene hatása Okeghemnél is jelentkezik, igényesebb formában burgund chansonjaiban.

A második iskolát képviselte Okeghem mellett Jacob Obrecht (Hobrecht, Obertus 1430 k.-1505). Énekes és karnagyként tevékenykedett Utrechtben, Ferrarában, Cambraiban, Bruggeben, Antwerpenben. Munkássága Dufay stílusából indult ki, majd a kortárs Okeghem hatása alatt vált egyénivé stílusa. Okeghemmel ellentétben, nála az olasz zene hatásaként érvényesült jelentős mértékben az akkordikus gondolkodásmód a telt harmonizálásban, a világos periódizálásban, a tonális határozottságban, a formai arányok egyensúlyában. Művészete éppen ezért reálisabb Okeghemnél. A népies hatás elsősorban világi műveiben jelentkezett éppen a népzenével való erőteljesebb kapcsolat révén. Alábbi példánk az imitáció mérsékelt alkalmazását, s akkordikus keretbe való beillesztését mutatja:

88.sz.példa:

Harmadik iskola

Legerőteljesebb egyénisége Josquin de Près (Depres, Pratensis,1450 k.-1521). Condé-ban született. Előbb énekes volt, majd valószínűleg Párizsban Okeghem tanítványa. Mint énekessel, karnaggyal találkozunk vele Milánóban, Ferrarában, Rómában, Cambraiban, Modenában. Élete végén visszakerült szülővárosába.

Művei között találunk ciklikus miséket, motettákat, chansonokat. Első munkáiban mesterének, Okeghemnek hatása alatt állott. Olaszországi útja után, az 1500-as évek táján, jelentős fordulat észlelhető művészetében. Ott ugyanis megismerkedett a fennebbemlített népi, népies forrásokból származó irodalommal, a frottolákkal, villanellákkal, laudákkal. Ezek homofon szerkezete új sajátosságokra hívta fel Josquin figyelmét. Az Okeghem-féle ellenpontozó stílus a nagy gótikus hagyományok szellemét képviselte. Ezzel szemben az olasz irodalom ráirányította figyelmét a kadenciákkal való tagolásra, az áttekinthetőségre, a szövegre, az érzelemre, - általában a tartalomra gondot fordító munkastílusra.

Az olasz hatás eredményeként dallamformálásában jelentkezett a világosabb tagolás, két-háromszólamú feldolgozás, homofon és polifonrészek váltakozása a feldolgozásban,a harmonizálás egységes tonalitása, a szöveg hangulatának visszaadása. Késői műveiben feltűnik a fokozás, csúcspontokra való törekvés, a szöveg deklamálásának érvényesítése. Ez egyébként a humanizmus általános követelménye is volt. Így Josquin jelentős mértékben készítette elő Palestrina összefoglalását. Mint humanista zeneszerző különös figyelmet fordított a többszólamú népi forrásokból merítő megnyilatkozásokra.

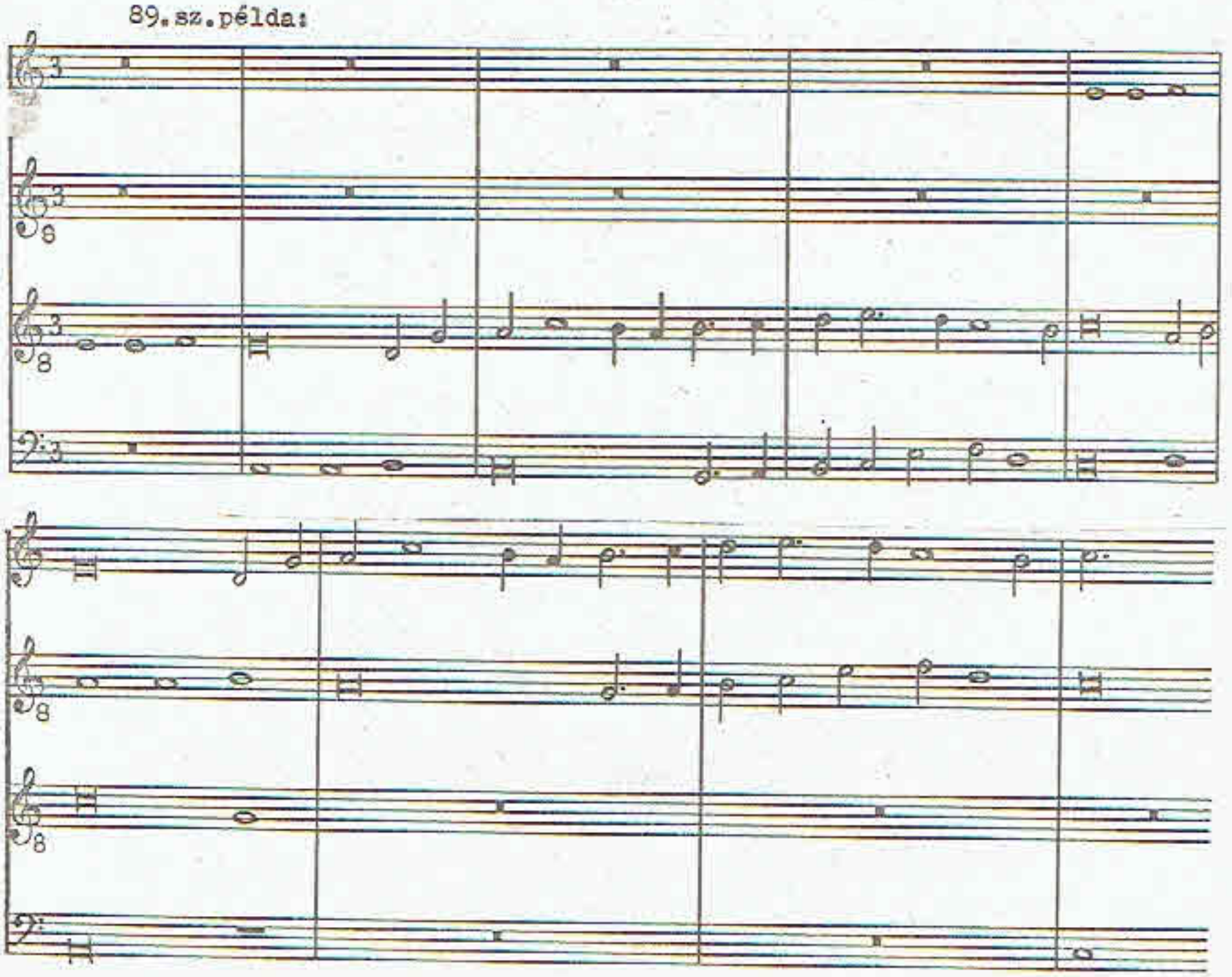
Műveinek másik csoportjában szellemes humora,ötletessége érvényesült

magas fokon (a francia chanson hagyományainak továbbfejlesztésével), valamint az Okehgem-iskola bravúros technikai tudása (ismeretes, hogy algebrai példát oldott meg mise keretében, családfát zenésített meg, tréfás, célzatos szolmizációs szöveget alkalmazott misében, emlékeztetésképpen a be nem váltott ígéretre, stb.)

Egyébként németalföldi mestereknek már Okeghem óta szokásuk volt bizonyos mértékig a titkolódzás, rejtélyeskedés,a burkolt utalás a mű felépítésére. A szöveg kapcsán utaltak az imitáció legkülönbözőbb fajtáira. Így például az Omnia ex uno azt jelentette: mindent fejts ki egyből - azaz egy dallamot négyféle méretben, értékben olvasva négy szólam keletkezik, vagy Qui se exaltat,humiliatur: a fennhéjázó megaláztatik - a felfelé való módosítást lefelé való alterálásnak kell értelmezni; Noctem in diem vertere: változtasd az éjjelt nappallá, - azaz a fekete hangjegyeket fehér hangjegyeknek kell olvasni; Clama ne cesses: szüntelenül kiálts, - azaz a szünteket nem kell a később belépő szólamoknak betartaniok, stb.

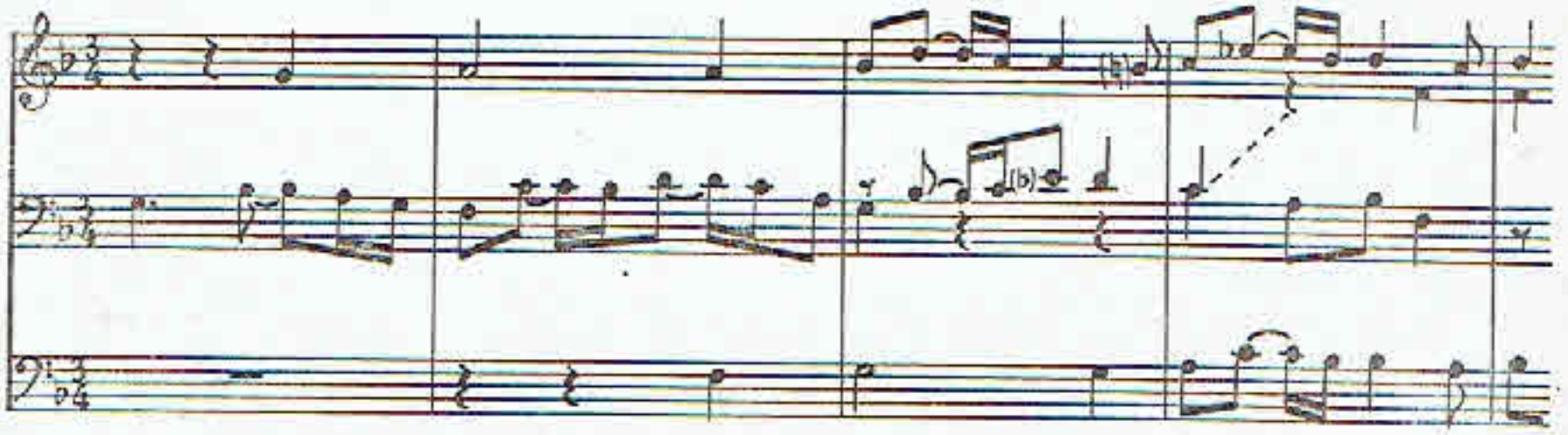
A második iskolánál alkalmazott sokszólamúságról lemondott. Nála kivételes esetben fordul elő huszonnégy szólam; művei általában hatszólamúsk. Alábbi példánk a Pange lingua című miséből való s az imitáció kiegyensúlyozott alkalmazását négyszólamú keretben szemlélteti:

89.sz.példa:

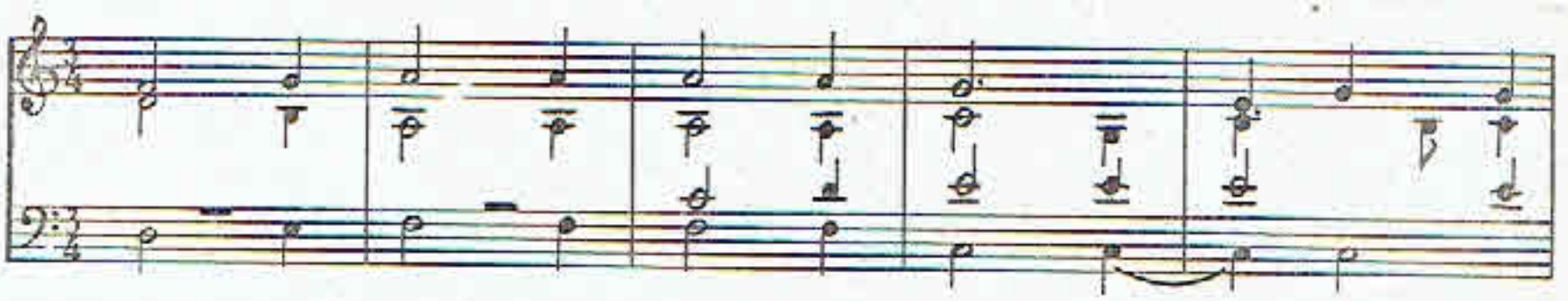
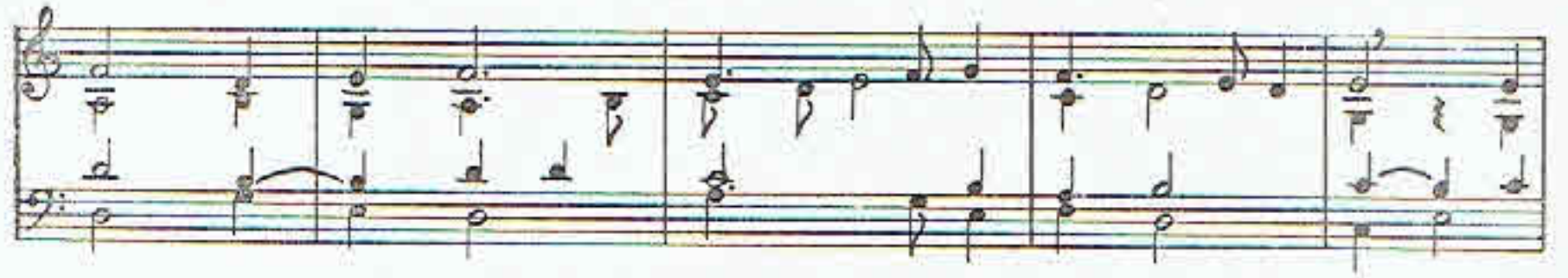


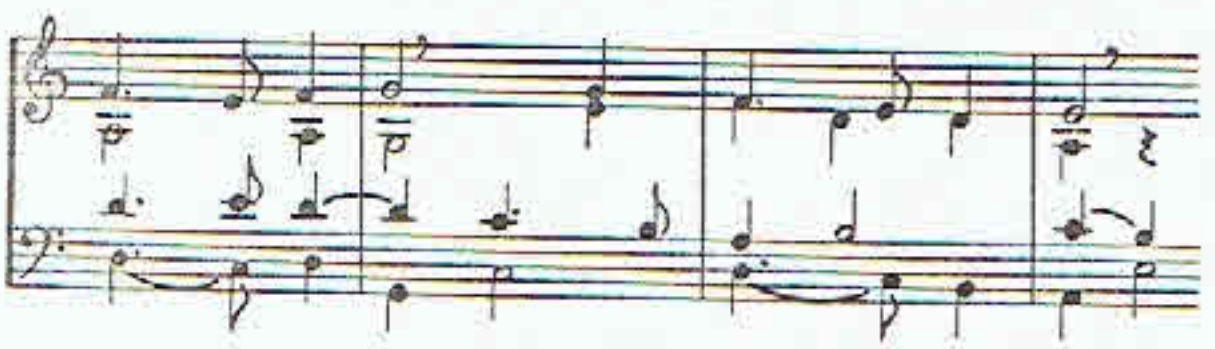
Munkássága jelentős haladás az a cappella stílus-ideál felé. Ilyen értelemben is előkészítette Palestrina munkásságat. Művészetéből azonban nem hiányzik a hangszerkíséretes megoldás. Következő példánkban a vokális kánon-dallamot négy hangszer kíséri, helyenként szabadon imitálva az énekszólamot:

90.sz.példa:



Francia chansonjai, vagy olasz népdalfeldolgozásai a deklamáció frissességében, az imitáció vezetésében, kombinálásában előfutárai Jannequin, Sermisy műveinek. A népi források felhasználásának szemléltetésére álljon itt az olasz népdal: Scaramella (Táskajárás):

91.sz.példa:





Művészetét már a kortársai is nagyra értékelték. Luther például azt írta róla, hogy míg elődei azt tették a hangokkal, amit tudtak, ő azt, amit akart. Glareanus szerint az ember érzelemvilágát addig senki sem fejezte ki jobban nálánál. Mesterségbeli felkészültsége messze felülmúlta elődeiét, kortársaiét.

Az utána következő nemzedékre gyakorolt erős hatása magas művészetének és pedagógiai érzékének tulajdonítható. Életének és munkásságának első összefoglalója tanítványa, Coclicus. Stílusának nehány sajátossága (ornamentika, kettős ellenpont, kezdő motívumok kifejező volta, deklamáció, melizmatikus nyújtás, rövid motívumok alkalmazása, frazírozás, témavariálás,téma-továbbfejlesztés,énekszerűség,természetes őszinteség, akkordikus elemek beleszövése a polifonikus alapszövetbe, stb.) a század közkincsévé lett.

Hangjegyírás

A németalföldiek bonyolult polifonikus írás-módja pontos ritmikai feljegyzést tett szükségessé. A különböző időtartamú hangjegyalakok rögzítődtek s csak a XVII.században módosultak valamit. Az apró értékek a fusával ( ) és a semifusával ( ) gazdagodtak. A páros, páratlan ütemek jelzésére állandósult a kör, illetőleg a félkör (ha pont volt a közepén: a szomszédos értéket hármas viszonyára utalt). Ha a szokásosnál gyorsabb, vagy lassúbb tempót kívánt a zeneszerző, a módosulást számmal jelezte, vagy gyorsulásnál néha függőlegesen áthúzta az ütemjelzőt (ilyen jelünk ma például az alla breve). Az is előfordult, hogy a módosulást szöveggel írták ki (crescit in duplum). Az ütemnyi időegység általában egy be- és kilégzés idejéig tartott.

A hangjegyírás fejlődésében fontos mozzanatot jelentett a kottanyomtatás feltalálása. Az olasz Petrucci Ottaviano 1498-ban a mozgatható fémtípusokat alkalmazta s ezzel jelentősen megkönnyítette, meggyorsította a zeneművek megjelenését. Ez döntően befolyásolta a következő századok zenei életének alakulását. Nagyobb mennyiségben s aránytalanul olcsóbban készült el egy-egy gyűjtemény, mint a kézzel való másolás idejében.

A németalföldi zeneművészet jelentősége

A németalföldi zenekultúra eredményei hosszú időre befolyásolták az európai zene fejlődését. Az egyes iskolák képviselői művészetük sajátos vonásaival nemcsak a közvetlen környezetükre hatottak, - főleg a kottanyomtatás feltalálása után. Legtöbbjük még életében európai hírnévre tett szert. A három iskola lényegében hat nemzedéket ölelt fel. Ezek a zeneszerzők, miután átvették szülőföldjük s akkori viszonylatban a legfontosabb európai zenei központok eredményeit, kirajzottak a nyugateurópai zenei életbe, magasfokú felkészültségük réven irányítóivá let-

tek egy-egy város, egy-egy vidék zenei életének. Németalföldi zeneszerzők dolgoztak olasz, francia, német udvarokban, katedrálisokban. Volt időszak, amikor a pápai énekkarba csak németalföldieket vettek fel. Később az olaszok is hasonló módon árasztották el a zenei életet. A németalföldiek azonban - az olaszoktól eltérően,- nem zárkóztak el mereven a helyi zenekultúráktól,munkásságuk ezek kibontakozását is előmozdította.

Maga a németalföldi zene, németalföldi stílus - összefoglaló jelölése a francia zene északi nyelvterületének, a burgundi, brabanti, flamand zene sajátosságainak.

A németalföldi iskolák létrehozták az ellenpont művészetének magas fokát. Eredményeik - mint előbb más vonatkozásban már utaltunk rá - az európai zene közkincsévé lettek. Tevékenységükben feltűnt nehány olyan vonás, melyet a későbbi fejlődés szempontjából külön is ki kell emelnünk. Az a cappella-gyakorlat kialakításával elindították a reneszánsz nagy vokális kultúráját, segítettek összefoglalni ezeket az eredményeket. Hangszeres szólam az egyes kórusokban hozzávetőlegesen az 1530-as évekig jelentkezett még színező, megerősítő, vagy éppen helyettesítő célzattal. Világi szövegek, dallamok révén teret hódított ez az elem a műzenében; nem egy korabeli népdal éppen az ő munkásságuk révén maradt fenn (a már említett Fegyveres katona, Balszerencse kísért, Sápadt arcom, Nem kérdem, Csókolj meg, Vörös orr, stb.).

Reálisabb ábrázoláshoz segítette őket a deklamációra való figyelmezés; az emberi érzelem-világ megszólaltatása a humanista törekvések hatására is történt. Főleg a későbbi szerzőknél elég erőteljes a személyes hang. A humorral párosultan nem egyszer kapott helyet, ha tompítva is, - a kritika (Josquin).

A harmónia-érzék fejlődése a dúr-moll tonalitásra mutatott előre s egybeesett az általános zenei fejlődés irányával.

Általános jelenség volt a második iskolától kezdve a nagyfokú termelékenység, amit a korabeli nehéz közlekedési viszonyok magyaráznak meg egyrészt, másrészt az a tény, hogy a mecénás előtt a zeneszerző értékét nem kevésbé emelte, ha rövid időn belül új, értékes alkotásakkal jelentkezett az illető udvar, vagy együttes zenei szükségleteinek, igényeinek kielégítésére.

A németalföldiek dallamainak, dallamfordulatainak egy része közkinccsé vált,s a bécsi klasszicizmus kialakulásáig használták fel gyakrabban - forrásként, mintaként.

8. OLASZORSZÁG ZENEKULTÚRÁJA A XV-XVI.SZÁZADBAN

Reneszánsz. Az olasz városok zenei élete

Mint ismeretes, a XV-XVI.század a nyugat-európai országok jelentős részének életében történelmi eseményekben gazdag korszakot jelentett. Áthatotta ezt az időszakot a társadalom-politikai törekvések egész sora s jellemezte az ezzel együttjáró fejlődése a művelődési életnek. Ennek a fejlődésnek az alapja végeredményben a városok virágzása, a kereskedelem és ipar fellendülése. A polgárság kialakulásával és fejlődésével együttjáró változások egyelőre a régi társadalmi rendszeren belül tették lehetővé egy jelentős világi kultúrának a kialakulását. Így egyes nemzeti kultúrákét is, megfelelő előzmények után.

Az olaszországi irodalom s művészet fejlődésének ezt az időszakát reneszánsz néven szoktuk emlegetni. Maga a név újjászületést jelent, a kultúra, művészet újjászületését antik - görög, római - alapon. A fogalom - amint Engels rámutatott - koránsem fedi egészében a korszak jellegét csak a humanizmus[x)] és a reformációval együtt. A modern természetkutatás, az újkori történelem tulajdonképpen a reneszánsz-szal kezdődik. Olaszországban nem sejtett virágzásnak indult a művészet, Német—, Franciaországban új irodalom keletkezett s nemsokára Anglia és Spanyolország is irodalmának klasszikus korszakába lépett. A görög filozófiából táplálkozó derűs szabadgondolkodás előkészítette a XVIII.század materializmusát. A továbbiakban Engels így jellemezte a reneszánszt:

„Ez volt a legnagyobb haladóirányú átalakulás, amelyet az emberiség addig átélt. Olyan kor volt ez, amelynek óriásokra volt szüksége és óriásokat is nemzett, a gondolkodás, szenvedély és jellem, a sokoldalúság és tudás óriásait. [...] Alig élt akkor jelentős férfi, aki ne tett volna nagy utazásokat, ne tudott volna négy-öt nyelven és ne vált volna ki több téren. Leonardo da Vinci nemcsak nagy festő volt, hanem nagy matematikus, mechanikus és mérnök is, a fizika különféle ágait fontos felfedezésekkel gazdagította; Albrecht Dürer festő, rézmetsző, szobrász és építész volt egyszemélyben, amellett új erődítési rendszert talált ki, amelynek gondolatához Montalembert és az újabb német erődépítés jóval később visszatért. Macchiavelli államférfi volt, történetíró, költő és ugyanakkor az újabb kor első említésreméltó katonai írója. Luther nemcsak az egyház

---

x) „Az a szellemi magatartás, amely elsősorban a görög-római irodalom alapján, a nevelés és művelődés célját a humanitás megvalósításában látja; szorosabb értelemben: a reneszánsz irodalmi vetülete a XIV-XVI.században; a görög-római kútfők tanulmányozása, a világiság elve az egyházzal szemben, a nemzeti öntudat s a kritikai szellem jellemzi". (Idegen szavak szótára, Bp. 1960. 301).
A reformációval kapcsolatosan lásd a következő fejezetet.

Augiász-istállóját söpörte ki, hanem a német iradalmi nyelvet is megteremtette, a modern német prózát és megírta szövegét és dallamát annak a győzelmikaréneknek, amely a XVI.század Marseillaise-e lett. [...] A legsajátosabb bennük azonban az, hogy szinte valamennyien benne élnek és lélegzenek a kor áramában, a gyakorlati harcban, színt vallanak és részt vesznek a küzdelmekben, egyikük szóval és tollal, a másik karddal, némelyikük mindkettővel. Innen a jellemnek az a teljessége és ereje, amely egész emberekké teszi őket". (Marx - Engels: Művészetről, irodalomról. Bp.1950.69).

A reneszánsz kultúrája először Olaszországban alakult ki; ott bontakoztak ki visszonylag az adott történelmi lehetőségek folytán leghamarabb az új, kapitalista gazdálkodás elemei. Jelentős fejlődésen ment keresztül az olasz tudomány (Giordano Bruno, Galileo Galilei), felújult a harc az ideálizmus és matérializmus között (Pomponarsi, Telesino), s az új felfedezések, feltalálások a materiálizmus hadállásait erősítették. Létrejött az olasz irodalmi nyelv (Dante, Petrarca,Boccaccio), jelentkezett az utópisztikus szocialista irodalom is (Campanella), valamint az olasz képzőművészet (Rafael, Michelangelo, Leonardo da Vinci).

Haladó irányzatot képviselt - mint említettük - az olasz művelődési életben a humanizmus. Társadalmi életben, tudományban, művészetben egyaránt jelentkezett az igazságkeresés, a realista irányzat. Ez a művészetben a természet felé való fordulást eredményezte elsősorban, tágabb értelemben pedig a valóság megjelenítésének, ábrázolásának igényét, az ember felé fordulást, az egyéniség kihangsúlyozását, az ember belső, érzelmi életének megrajzolását, a boldogsághoz való jogát.

Az olasz reneszánsz művészetében fontos helyet kapott a zene is. A német-alföldi iskolák eredményeinek felhasználásával vezetőszerepet vívott ki magának nem egy olasz város (Velence, Róma). Különös súlyt kaptak a demokratikus jellegű műfajok (lauda, villanella, frottola), a korábbiak közül a madrigál élte ekkor virágkorát. Az európai zenei élet szempontjából évszázadokra kiható változások, eredmények bontakoztak ki. Olyan új műfajok keletkeztek, mint az opera, kantáta, oratórium, s kialakult egy magasszínvonalú hangszeres zenekultúra is (Velence). A reneszánsz zenei vívmányaként könyvelhető el az imitációs stílus szintézise a vokális műfajokban (Palestrina, Lassus). A műzenének a népzenével való kapcsolata előkészítette a homofon (monodikus) stílus kialakulását, egyben hozzájárult egyes műfajok népszerűségéhez is.

A korabeli olasz életnek jellegzetes vonása volt bizonyos fokú tagoltság. Minden nagyobb város egyben többé-kevésbé önálló gazdasági, politikai, művelődési életet élt. A nagy kereskedelmi központok, az úgynevezett városállamok társadalmi

berendezése a polgári demokrácia egy válfaját mutatta. A korabeli utazók hét-nyolc jelentősebb központot sorolnak fel (Mántua, Róma, Firenze, Génua, Velence, Torino), de olyan kis város, mint például Ferrara, Verona szintén kialakította a maga egyéni vonásokkal rendelkező művelődési, zenei életét.

Amint korábban láttuk, az olasz városok közül Firenze már az ars nova idején fejlett zenei életet élt. A ciompi felkelés leverése után nagy befolyásra tett szert a város életének irányításában a Medici-család. A művelődési életet, a XV. században jellemezte a népi műfajok előretörése, a farsangi, május eleji felvonulások, karneválok. E felvonulásokon az egyes céhek külön-külön vonultak, énekkel dicsőítve foglalkozásukat (a farsangi dalok foglalkozási ágak szerint különböztek, s feltételezhetően népi forrásokból is merítettek). E dalokat sokszor hangszerkísérettel adták elő. Néha párbeszédeket is beékeltek. A XVI.században dramatizálva előadott válfaját az opera egyik előfutáraként is elkönyvelhetjük.

A XVI.század közepe táján elterjedtek a katonaénekek, megrajzolva a zsoldosok nyers modorát, léha életét, vagy a fegyverforgatásban való jártasságát. Sajátos vonásuk e daloknak az akkordikus gondolkodásmód, a felső szólam kihangsúlyozása.

Róma zenei életében kétségtelenül némileg szerepet játszott az is, hogy ott székelt a katolikus egyház feje. Így különösebb fontosságra tett szert az egyházi zene. Ugyanakkor viszont az is tény, hogy a karneválok ott voltak legváltozatosabbak egy időszakban. Már a XV.században európai hírnévre tett szert a római sixtusi kápolna énekkara. Tagjai az első időben (1473-ban alapították) jól képzett flamand énekesek voltak, később spanyolok és olaszok is. Itt fejtette ki tevékenységét többek között Constanzo Festa és Palestrina.

Az ellenreformáció kibontakozásával a római egyházi zenében is jelentkeztek változások. A tridenti zsinat határozatainak értelmében meg akarták reformálni az egyházi zenét, megszüntetni a többszólamú zene túlkapásait; e zsinati határozat szerint a zenének olyannak kellett lennie, hogy ne homályosítsa el a szöveg értelmét. A népi zene ezek ellenére itt is hatott; az úgynevezett névtelen misék tenorszólamában igen gyakran népdal húzodott meg (mint korábban a németalföldieknél).

Az olasz városállamok közül talán a legtöbb lehetőséggel Velence rendelkezett s ez előnyösen befolyásolta a művészi élet alakulását is (a város megnyerte például Monteverdit a maga számára). A vagyonos kereskedőréteg fényűző életmódja a zenének is nagy szerepet szánt mind a magánéletben, mind a társadalmi megnyilatkozásokban. A többi olasz város vokális zenekultúrájával szemben itt fejlett hangszeres zenei élet alakult ki (Gabrieli). A velencei élet viszonyla-

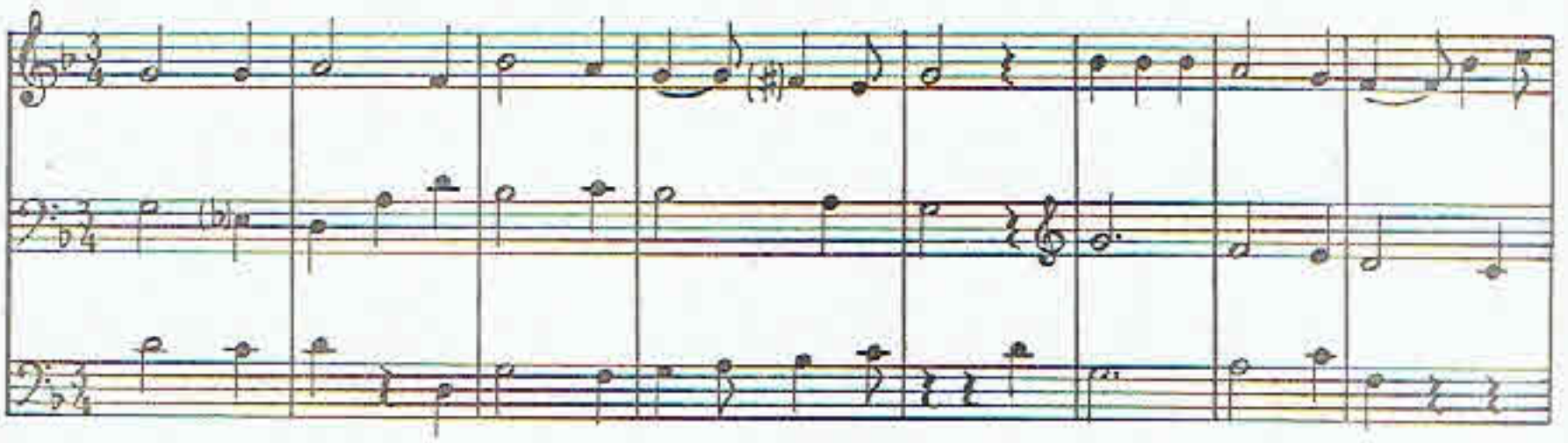
gosan demokratikusabb légköre érvényesülési lehetőséget nyújtott a nem-katolikus németalföldi zeneszerzőknek is. Ez viszont a velencei zenei életre hatott termékenyítőleg.

A farsangi zenés felvonulások itt is népszerűek voltak,akárcsak Firenzében, vagy Rómában. A korabeli utazók Veloncét a zene városaként emlegették. Zenei élete egy fokkal demokratikusabb volt a többi olasz városénál, itt részt vettek a társadalom alsóbb rétegei is a tömeges zenés megnyilatkozásokban.

A zenei élet fontosabb műfajai

A XV-XVI.századi olasz zenei élet egyik legelterjedtebb műfaja a lauda volt. A sikerültebbek terjesztésére a legtöbb városban társaságok alakultak. Tartalmát illetően egyházi vonatkozású a legtöbbje, nyelvezetében azonban erőteljes világi hatás mutatkozott. Találunk a papság felső rétegét bíráló, kigúnyoló laudákat is. Dallamanyaguk szintén rokonságot mutatott a népzenével; némelyik kimondottan népi melódiát használt fel. A XIII.században még egyszólamú volt, utóbb eljutott a négyszólamúságig, melyben a vezetőszerep a felső szólamé lett. Harmonizálása akkordikus, szerkezete, felépítése világos, szövegkezelése izoritmikus. Fontos szerepet töltött be a Palestrina-stílus előkészítésében, kialakulásában. Alábbi példánk a XV.század második feléből származik, szerzője ismeretlen; két alsó szólamát hangszer szólaltatja meg:

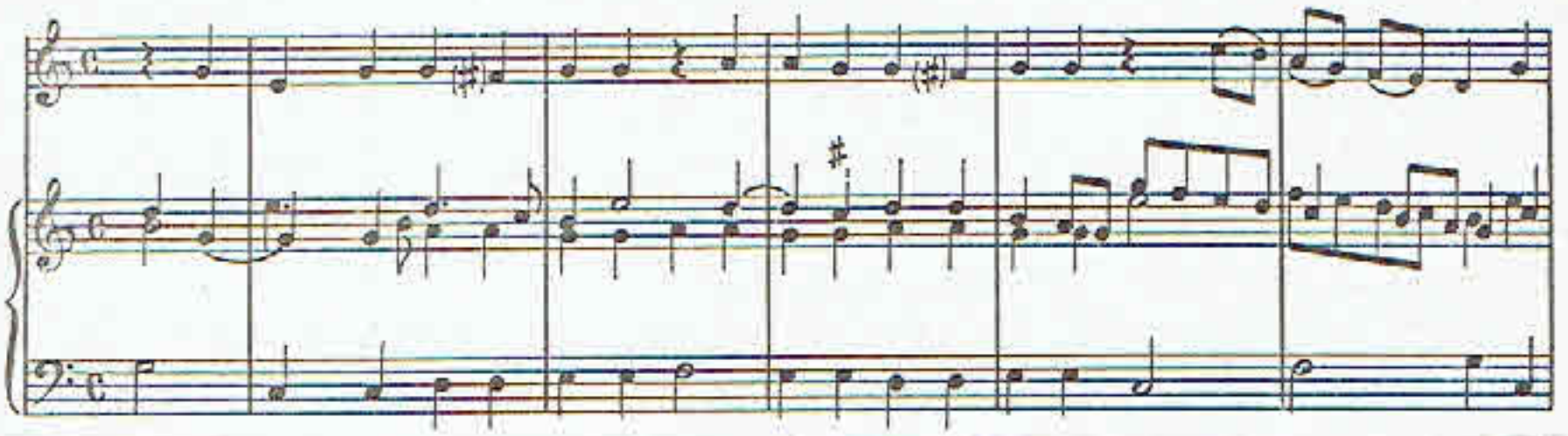
92.sz.példa:



Másik népszerű műfaja volt a kornak a frottola. Helyet kapott benne a szerelmi csalódás, szenvedélyesebb kitörés, a finomabb, vagy vaskosabb humor, s ritkán társadalmi vonatkozású utalás is. Dallamaik könnyen észben tarthatók, természetes lejtésűek, dúr-fordulatokat s táncos ritmikát kedvelőek voltak. Homofon szerkesztése (a polifon elemek felhasználásával) szintén a felső szólamot hangsúlyozta ki. Lassus mellett Tromboncino és Cara írta a legsikerültebb frottolákat. Példánk Cara-é, a XVI.század első éveiből; az énekszólamot hangszer

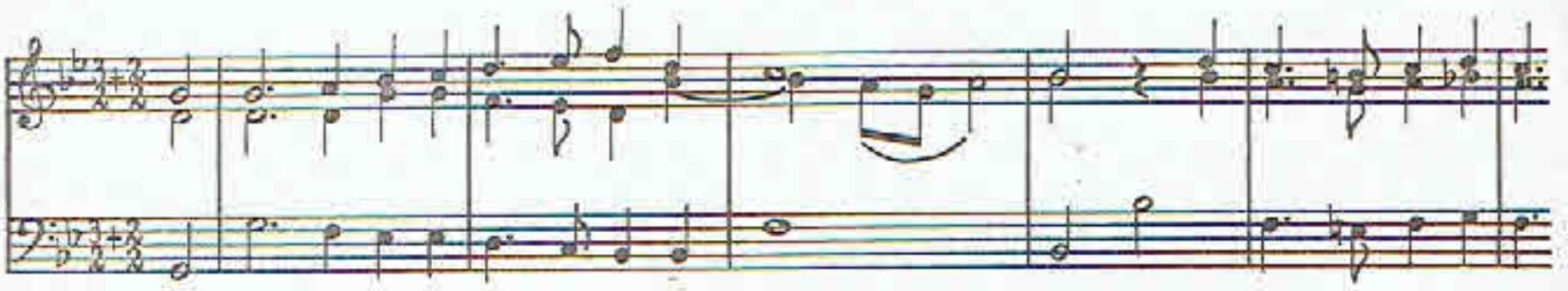
kíséri:

93.sz.példa:



A villanella témáját a mindennapi életből merítette (munka, játék, szerelem, stb.). Legtöbbször háromszólamú volt, s kedvelte a párhuzamos akkordokat. Legismertebb volt nápolyi változata. A XVI.század második felében átalakult canzonettává; eltűnt a villanella humora s a műfaj táncos jelleget kapott. Példánk a XVI.század végéről való, s Luca Marenzio műve (frottola-kvintekkel, ahogyan Bárdos nevezi)[x]:

94.sz.példa:



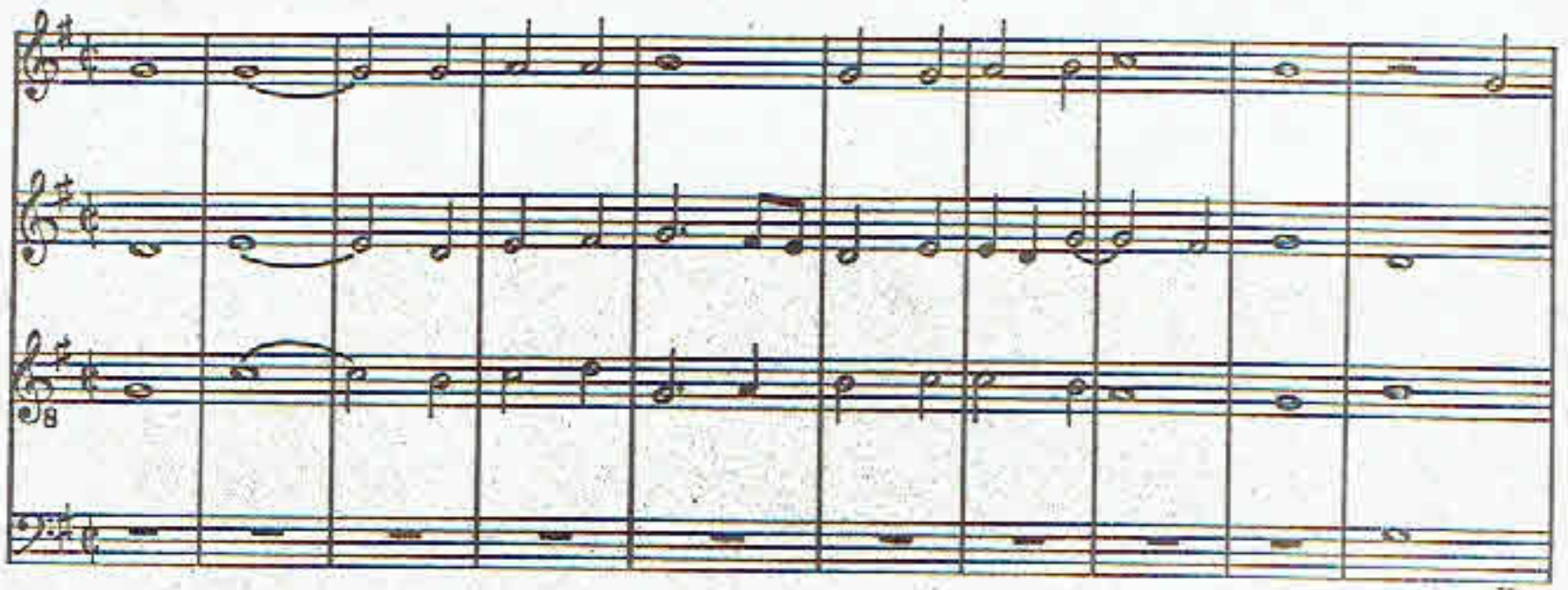
A reneszánsz idején, XIV.századi elődje nyomán tovább fejlődött a madrigál, s háttérbe szorította az előbbi műfajokat. Humanista és arisztokrata körök-nek egyaránt kedvelt műfaja volt. Reálizmusa nem olyan mély, nem olyan őszinte s értékes, mint az előbbieké, vagy a francia chansoné. Hagyományos pásztorális légkörből táplálkoznak, főtémájuk a szerelem (szenvedő, ujjongó, sóhajtozó), a hangulat érzékeltetésében szerepet kapnak a természeti képek is. Kifejező erő és leíró jelleg szempontjából gazdagította elsősorban a zenei nyelvezetet.

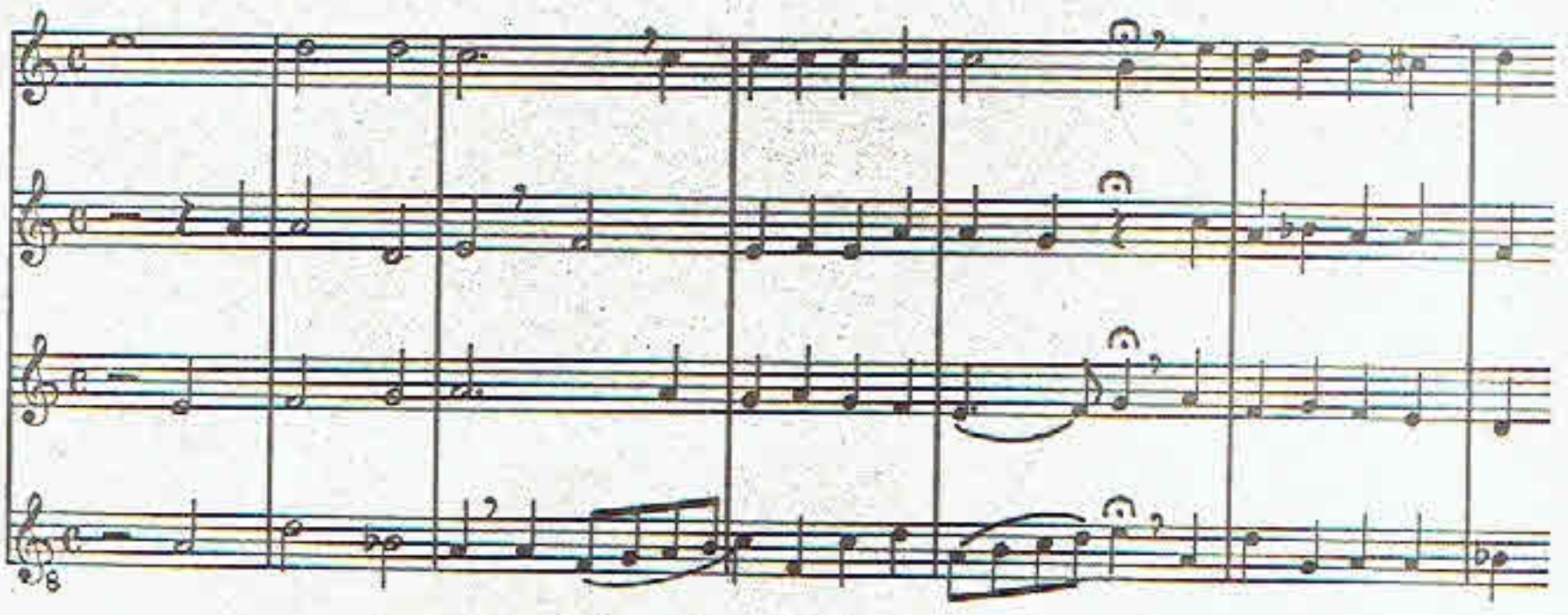
A XIV.századi eredmények nyomán négyszólamúvá vált a műfaj, felhasználva mind a homofon, mind a polifon technikát, kihangsúlyozva a felső szólamot. Ezt a típust Tromboncino, Cara, Arcadelt, Verdelot madrigáljai képviselték s hogy menynyire népszerű volt, bizonyítja Arcadeltnek egyik gyűjteménye, mely a XVI.század

---

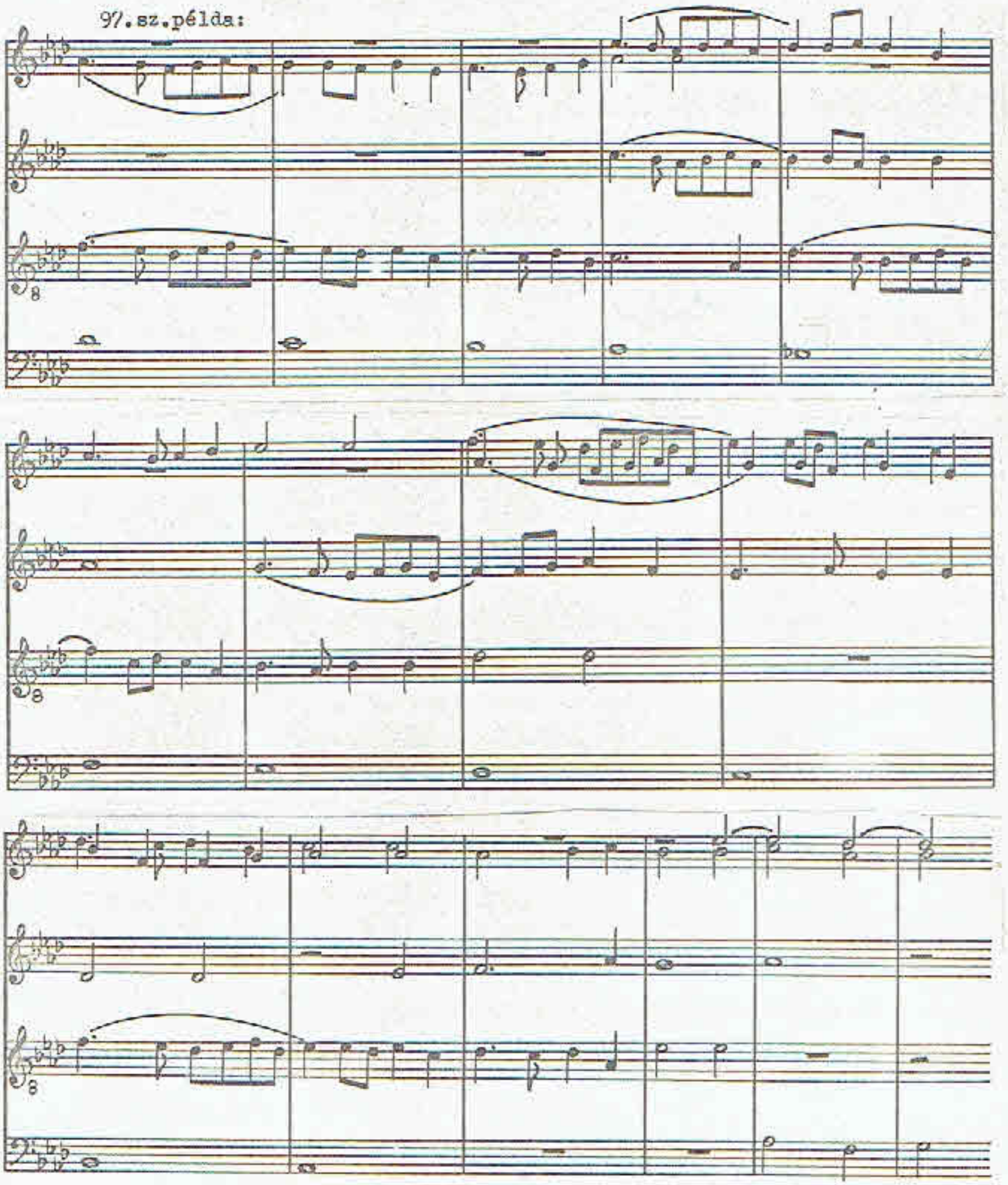
x) Lásd: Bárdos Lajos: Modális harmóniák, Bp.1961.113, valamint jellegzetes frottola-példáját a 111. A Lassus-frottolában nem kevesebb, mint tizennégy párhuzam van.

folyamán tizenkét kiadást ért el. Legsikerültebbek egyike Arcadelt Fehér hattyú című madrigálja, a maga képszerű megjelenítő erejével:

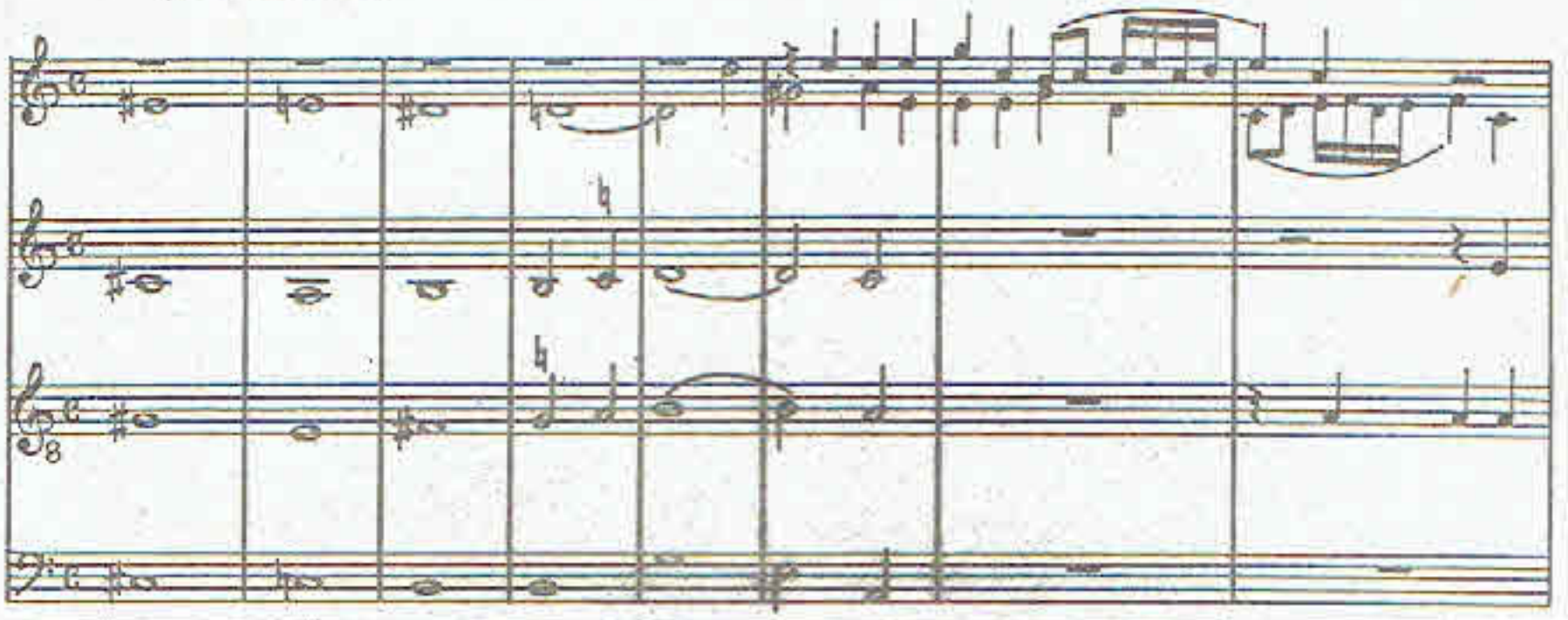
95.sz.példa:

További fejlődése folyamán ötszólamúvá bővült, felépítésében alkalmazva a váltakozó csoportokat. A fődallam ebben a változatban nem egyszer a tenorban szólalt meg, s ezt vette közre két-két szólam. Sajátos vonása a széphangzásra való törekvés (telt akkordokkal, konszonáncia-disszonáncia egészséges arányával, a szófestés,stb. alkalmazásával). Palestrina, Ciprisno de Rore, Willaert madrigáljai képviselték ezt a fejlődési szakaszt. Példánk Willaert Szív nincsen jobb kezdetű művéből való:

96.sz.példa:

A műfaj történetében a legmagasabb csúcsot jelentették Luca Marenzio (1553-1599), Claudio Monteverdi (1567-1643) és Carlo Gesualdo (1560-1613) madrigáljai. Fővonásuk a drámaiságra való törekvés,s ilyen szempontból aránytalanul messzebb jutottak elődeiknél, kortársaiknál. Ez a típus dramatizált formában köz-

vetlen előkészítőjévé vált az operának. Másik feltűnő sajátossága e szerzők madrigáljainak a kromatika nagyméretű alkalmazása (ez egyébként már jelentkezik Cipriano de Rore-nál is). A kromatikát legmerészebben, szinte modern értelemben, Gesualdo használta. Következő példánk Monteverdi A hajnal című madrigáljából való. Figyeljük meg benne a kvintpárhuzam több ütemen át való művészi álcázását, figuratív megoldását, az ereszkedő basszmus felett a lágy fuvalom keltette hangulat érzékeltetését:

97.sz.példa:

Az alábbi példa Gesualdo Fájdalmam halálra sorvaszt (Moro lasso) kezdetű madrigáljából való. A részlet kromatikus harmónia-váltásai a barokk kontrasztokra utalnak; a kromatika igen hatásos eszköze itt tartalom kifejezésének:

98.sz.példa:



Gesualdo dallamépítkezésben is merészen alkalmazza a kromatikát; következő példánkban hat ütem terjedelemben eljut mind a tizenkét elem felsorakoztatásáig:

99.sz.példa:

A XVII.század fo`yamán mind több negatív vonás tűnt fel a műfajban (elvont tematika, szkolasztikus megoldások, keresettség, tettetett fájdalom, melankólia,stb.),s mindez a műfaj hanyatlásához vezetett.

Az olasz zene képviselői

Legkiemelkedőbb képviselője az olasz zenének e szakaszban, egyben az úgynevezett római iskola feje: Giovanni Perluigi da Palestrina (1525 v.1526 - 1594) volt. Róma mellett, Palestrina-ban született,s innen kapta a zenetörténetben használt nevet. Élete eseményekben szegényes volt; tevékenysége úgyszólván Rómához kapcsolódott („Róma zenei Rafael-je").

Fiatalkori éveiben énekes, orgonista volt, majd a sixtusi kápolna s egyben a pápai kórus zeneszerzője és karmestere lett. Ez magyarázza meg azt,hogy műveinek nagy része egyházi vonatkozású (misék, motetták), s abban a korban széles körben váltak ismertté. Nem maradt meg kizárólag az egyházi zene területén, időnként a madrigál is foglalkoztatta. Egyházi zeneszerző mivolta kétségtelenül befolyásolta témáinak megválasztásában, megoldásában.Az élettel megbé'élt, megelégedett ember szólal meg bennük, mindössze néha jelentkezett egy-egy fájdalmasabb, drá-

maibb hang. A humanizmus hatásaként egyházi műveiben is érvényesült a maga módján az élet szépségeinek felfedezése, megénekléseÉletfelfogása szabadabban, gátlástalanabbul nyilvánult meg madrigáljaiban, noha a szerelem, a való élet képeinek megéneklésében, a drámaiság fokában nem jutott el kora nagy madrigálistáinak magaslatára.

Műveinek stílusa a XVI.század vokális zenekultúrájának, stílusának összefoglalása. Róla nevezték el ennek a kornak zenei stílusát - műveiben a németalföldiek eredményeit (főképpen Josquinéit) elmélyítette és saját tapasztalataival kiegészítve, összegezte.

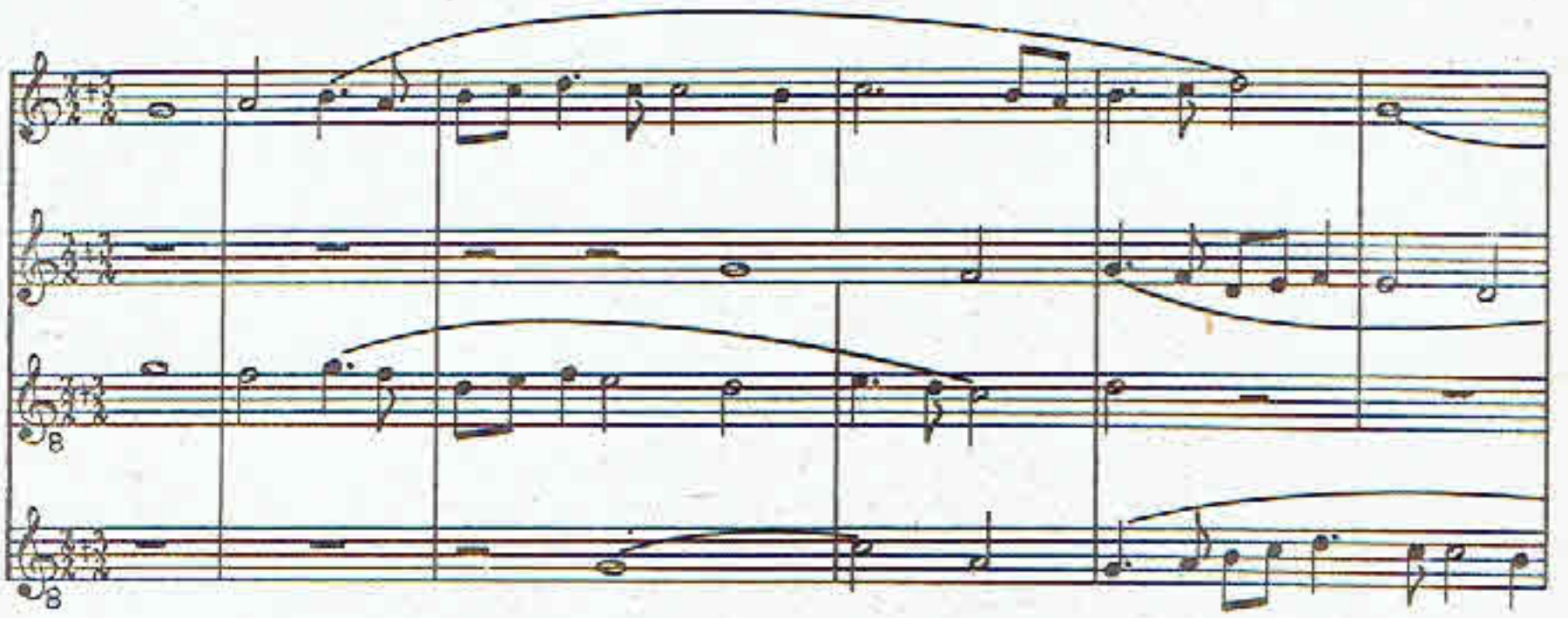
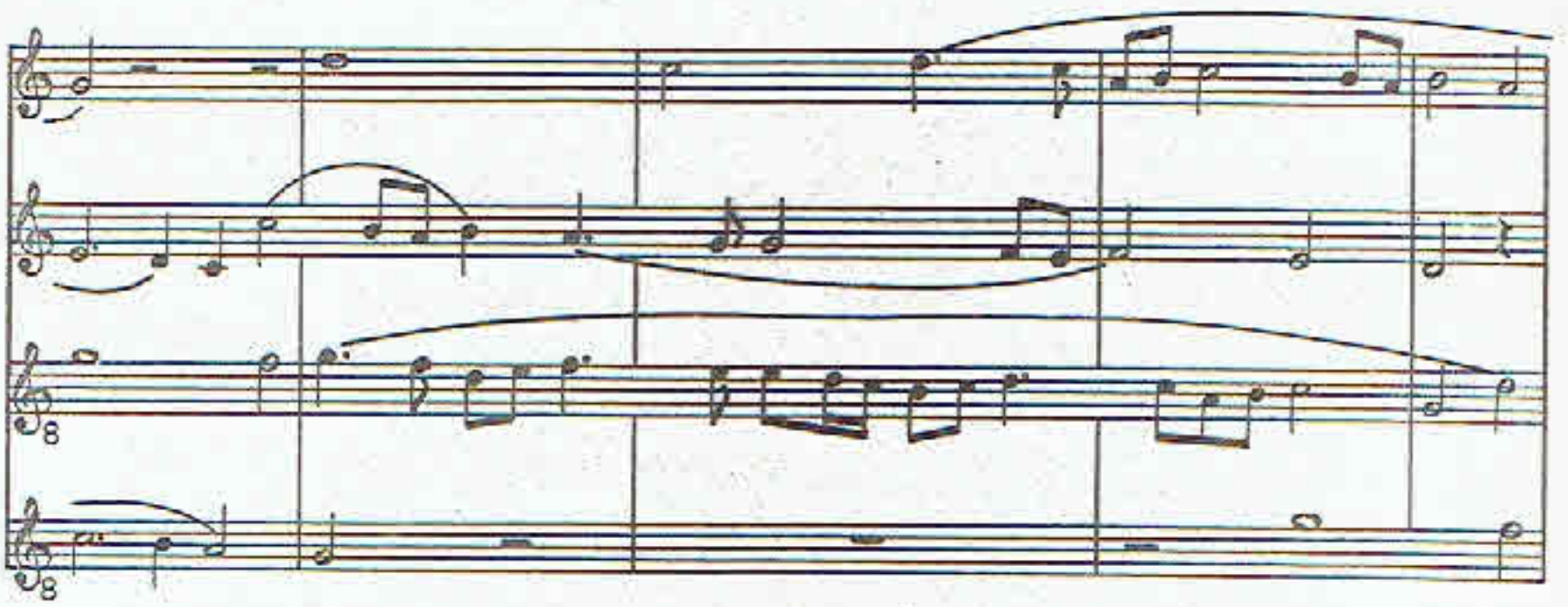
A Palestrina-stílus dallamalkotásban az évszázados ének-kultúrából merített (gregorián, olasz népének, lauda, stb.). Dallamalkotásában a diatóniához ragaszkodott még madrigáljaiban is. E tekintetben az inspiráció mellett szerepe volt a tudatos továbbszövésnek is. Különösen óvatosan kezelte az ugrásokat; ezeket előkészítette, majd ellensúlyozta.Kiegyensúlyozottsága jutott kifejezésre dallamainak ritmikai felépítésében, az arányokban is. Fokozatosan, szinte észrevétlenül viszi fel az énekest a mű csúcspontjára. Az aláhajlás szintén fokozatos, bár valamivel gyorsabb az emelkedésnél. Mindkettő bizonyosfokú hullám-mozgással ér célt.

Harmóniavilágában a tiszta konszonánciákra épít elsősorban, főelve a széphangzás, szemben a disszonánciákat merészebben kiaknázó kortárs madrigál-szerzőkkel. Disszonánciáit gondosan előkészíti hangsúlytalan ütemrészen, átviszi a következő hangsúlyos ütemrészre, hogy a rákövetkező hangsúlytalanon való feloldás fokozza a kor szépségélvező felfogásának megfelelően a kiteljesedést.

Stílusában igen nagy szerepe van az imitációnsk.Alkalomadtán a polifon technikát homofonnal váltja fel, a késői Josquin-stílus tanulságaként. Általában a polifonikus részeknél, minden szövegbeli gondolatnak egy-egy zenei gondolat felel meg. A szövegkezelés világos módja a humanizmus követelménye, melyet a népi gyakorlat az izoritmikus műfajokban korábban is alkalmazott. Nagy szerepe volt abban, hogy a tridenti zsinat után az egyházi gyakorlatban továbbra is engedélyezték a többszólamúságot. Palestrina „minta-miséje", a Missa Papae Marcelli s egészében munkássága bizonyította az ellentábornak, hogy lehet többszólamúan s egyben érthetően komponálni[x]. Következő példánk e misének egy részlete:

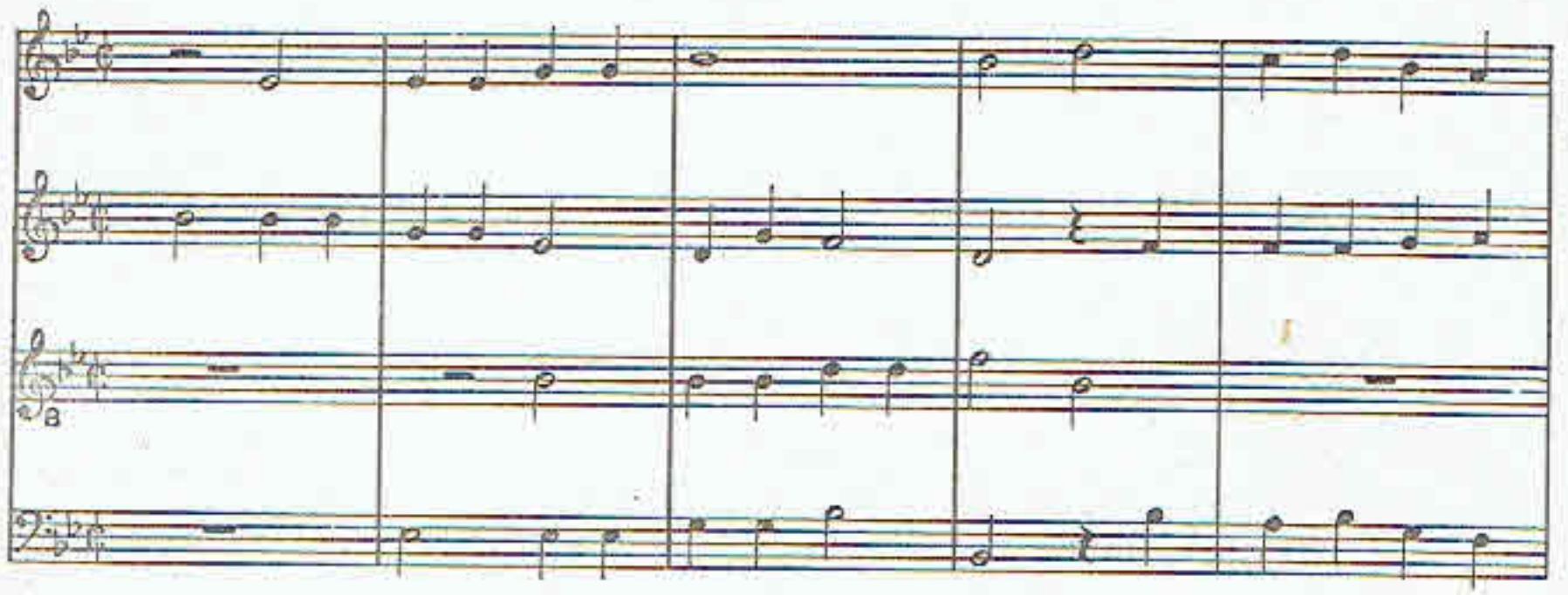
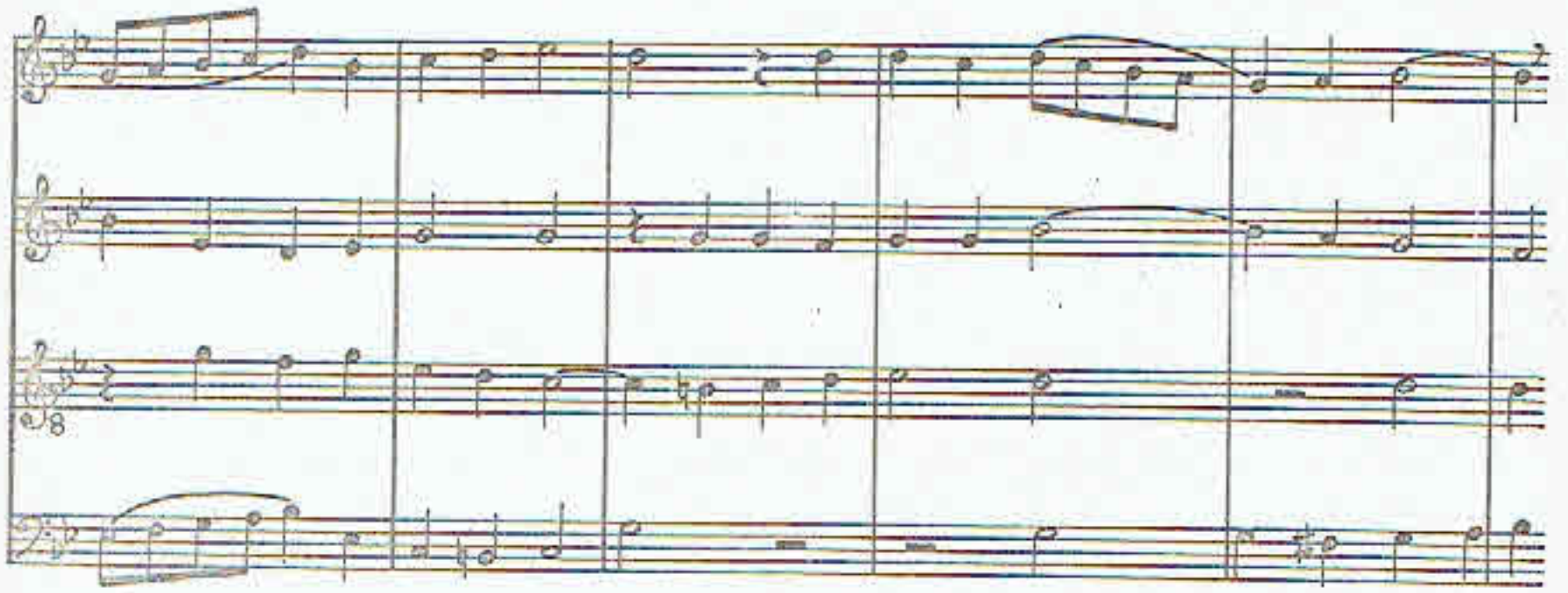
---

x) Történeti adatokkal nem bizonyítható a mise szereplése a zsinaton.
Lásd: Bartha Dénes: A zenetörténet antológiája, Bp.1948.II.r.50, ill.
Homolya István: Palestrina, Lassus. Bp.1969, 65.és kk.

100. sz. példa:



A szöveg szerepének érvényre juttatásaként jelentkezett munkáiban a szófestés nehány eszköze, a zárlatok tagoló ereje, a dallam és harmónia egyensúlya, a kornak megfelelő, művészi szövegkezelés.

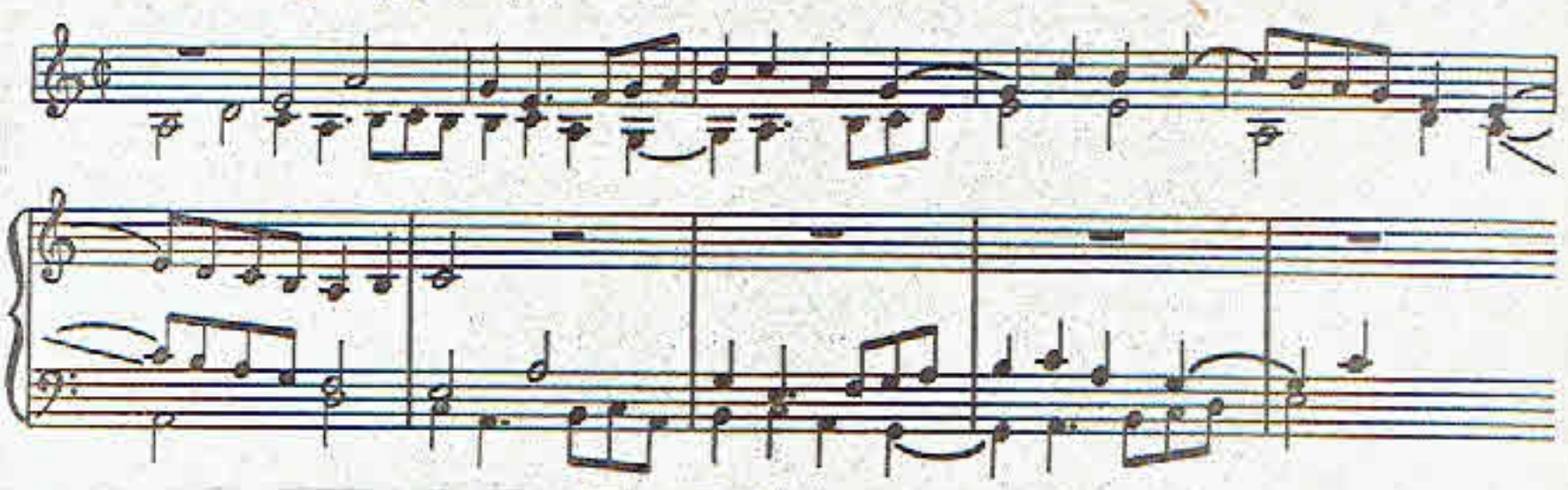
Madrigáljaiban a szólamok vezetése, a harmóniák kezelése merészebb ugyan, mint egyházi műveiben általában, de mint már említettük, itt is bizonyos fokú kimértség, kiegyensúlyozottság érezhető. Madrigáljait Gianetto álnéven adta ki.
A következő Palestrina-madrigál a szerelemről énekel: (Minden szép szín):

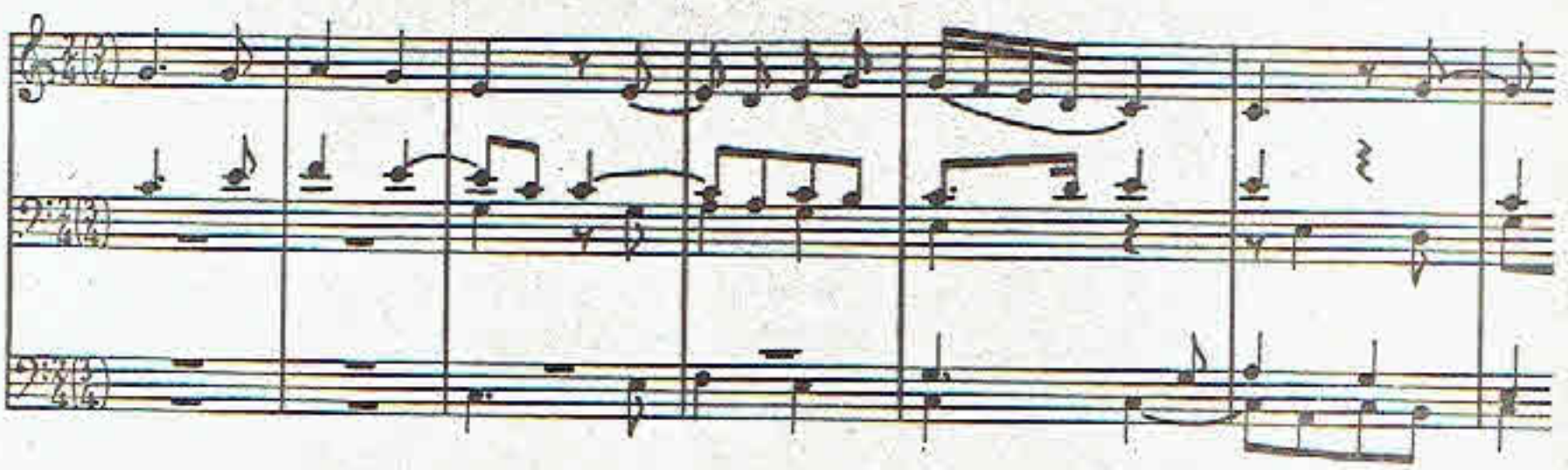
101.sz.példa:



Palestrina zenéje a tiszta énekkari (a cappella) stílust képviseli. A hangszeradta lehetőségeket elveti ugyan, cserébe viszont egységes énekkari hanghatásokat hoz létre, regiszterek, teltség s egyéb tekintetben egyaránt. A római iskola mesterei (Felice Anerio, Tommaso Victoria ill.Vittoria) ezen az alapon fejtették ki tevékenységüket.

A velencei iskola kísérletező karmestere, Adrian Willaert (1490 k.-1562) a másik kiemelkedő képviselője az olasz zenének. Nemetalföldön született, Párizsban Josquinnek volt tanítványa, majd Rómában és Budán tevékenykedett. Munkássága révén meghonosodott a kettős kórus (chori spezzati) gyakorlata. A térhatás, a regiszter-adta lehetőségek kiaknázásával, a csúcsponton a két kórus egyesítésével nagy mértékben fokozta az ünnepélyességet. Műveiben gyakori (a kettős kórus révén) a visszhang alkalmazása.

Ugyancsak a velencei élet-körülmények magyarázzák meg a kromatika, mint színezési eszköz iránti érdeklődést. Munkáinak egy csoportjában a szonorikus hatások mellett deklamációs törekvések is észlelhetők. Műveiben nagy szerepe volt a harmonikus gondolkodásmódnak. Jelentős újításokat alkalmazott a hangszeres zenében (például oktávkettőzés, énekszólam megerősítése hangszerrel, stb.). Tanítványai közül került ki Rore és Zarlino.A következő háromszólamú Ricercar szemlélteti dallam— és harmóniai építkezését; az imitáció súlyát:

102.sz.példa:

Cipriano de Rore (1516-1565) brabanti származású volt. Willaert-nél töltött évei után a ferrarai udvar szolgálatába lépett, majd Velencében tevékenykedett. A szöveg kihangsúlyozásában tovább fejlesztette Willaert elveit és gyakorlatát (egyes szavak kiemelése). Nála találkozunk először a kromatika következetes alkalmazásával („a kromatika ősatyja") Petrarca szövegére készült madrigálja még a diatónia kiaknázását szemlélteti:

103.sz.példa:

A velencei iskola európai jelentőségűvé lett; később más vidékek zeneszerzői jöttek ide tanulni e mesterektől (Schütz, Sweelinck, Gluck[x]).

---

x) A velencei iskola hangszeres zenéjét külön fejezet tárgyalja.

Zeneelmélet

Az olasz reneszánsz virágzó zenekultúrájának szerves része a zencelmélet, mely a gyakorlattal való egysége, kapcsolata révén fejlődhetett olyan magasfokúvá, amilyenné lett s ezzel magyarázható erőteljes hatása a zenei gyakorlatra.

A zeneelmélet felhasználta azokat az eredményeket, melyeket elsősorban az olasz és francia ars nova elért; kapcsolatban állott ennek az időszaknak más vidéken tevékenykedő zeneíróival is, (például Glareanus). Beldemandis, a XV.század zeneírója, Philipp de Vitryhez hasonlóan elfogadta a terc, szekszt konszonáns voltát. Páduai Marchettus-hoz hasonlóan azzal érvel, hogy ezeket az emberi fül szép-hangzásúaknak találja. A disszonánciák használatát éppen azért engedélyezi, mert ezáltal jobban kiemelhetőkké válnak a konszonánciák.

A németalföldi Tinctoris (1446-1511) egy ideig Nápolyban dolgozott. Munkái közül jelentős az első zenei szótár. Engedélyezte az előkészített disszonánciát, hangsúlytalan ütemrészen az átfutást. A nem tiszta konszonánciával való kezdést tiltotta.

Gaforius (1451-1522) az antik írók zenei vonatkozású munkáival foglalkozott elsősorban. Hirdette a hármashangzat konszonáns voltát, a szöveg és zene egységét. Megkívánta, hogy a zene kifejező legyen, követelte, hogy az elmélet alkalmazkodjék a zenei gyakorlathoz.

A svájci Glareanus (Heinrich Loriti 1488-1563), mint sokoldalú, általános műveltségű humanista kiegészítette az olasz zeneelmélet eredményeit. Főművében, a Dodekachordon-ban (1547) elsősorban az egyházi hangnemekkel foglalkozott s kora polifonikus művészetét ismertette számos példával. Általánosan elterjedt volta miatt a dúr és a moll hangsort beiktatta a hivatalosan elfogadott hangsorok, illetőleg hangnemek közé, jón és aeol néven.Hangsúlyozta a dallam szépségének, kifejező-voltának fontosságát.

Vincenzo Galilei (152o k.-1591) az antik zene feleleventésének s egyben a monodikus zenének volt a híve. Elvetette a túlzó disszonánciahasználatot,s minden olyan kifejezési eszközt, mely a szöveg érthetőségét károsan befolyásolta.

Az olasz zeneelmélet betetőzője Gioseffo Zarlino (1517-1590). Széles látókörű, nagy műveltségű, de bizonyos mértékig ellentmondásos humanista egyéniség. Írásaiban megfogalmazta a zenész enciklopédikus tudására való igényét. Ő is hangsúlyozta a szöveg fontosságát a zenében, de nem elégedett meg egy-egy szónak kiemelésével, hangulati aláfestésével, hanem az egész mű hangulatát, légkörét kívánta érzékeltetni. Messzemenő szabadságot engedélyezett a zeneszerzőnek a műfajok megválasztásában, a kivitelezés részleteiben. A zenei jelenségek megítélésében

szerepet szánt az érzékelésnek, a gyakorlatnak, az észnek. Nem értékelte megfelelően a népzenét s a hangszeres muzsikát.

A zene szerepével foglalkozva, ő is megfogalmazta ennek fontosságát a nevelésben, általános kultúrával rendelkező egyének képzésében. Görög mintára határozta meg az egyes hangsorok lélektani hatását.

Elfogadta a dúr-mollakkord konszonánciáját, melyet már előtte mások is vallottak,s beigazolta ezek rokonságát. Húrhosszúság alapján származtatta felezéssel, illetőleg többszörözéssel az egyes felhangokat. Az így keletkező 4., 5., és 6. hangok adták a dúr-, illetve a mollakkordot (C és e^3 esetében C-dúr és a-moll). A két közös elem alapján igazolva látta a két akkord közeli rokonságát:

104.sz.példa:

9.A ZENE FEJLŐDÉSE NÉMETORSZÁGBAN A XV-XVI.SZÁZAD FOLYAMÁN

A reformáció és a német parasztháború hatása a zenei életre

Németország a XVI.században nem volt egységes állam, számos fejedelemségre, hercegségre tagolódott. A század elején végsőkig kiéleződtek a társadalmi és politikai ellentétek. A (német-római) császár gyengíteni akarta a fejedelmeket, ezek viszont minden erejükkel a császár hatalmát siettek aláásni. A nemesség gazdagabb része a fejedelmekhez hasonló szabadsággal szeretett volna rendelkezni. A kisnemesség a tűzfegyverek bevezetésével, a zsoldos katonaság alkalmazásával elveszttette korábbi jelentőségét,s ezzel befolyását is az országos dolgok intézésében; irigykedve nézte a vagyonos polgárság és kereskedők viszonylag kényelmes,gondtalan életét, a katolikus egyház nagy kiterjedésű és jól jövedelmező birtokait. A városokban a hatalom a vagyonos réteg, a kereskedők s iparosok kezében volt. Az adók súlyát a városi szegény lakosság viselte. Viszonylag legsúlyosabb helyzetben éltek a parasztok, ők fizették a hűbéri járandóságokat s leróták az egyháznak is a tizedet.

Németországban is, akárcsak a többi európai államban, érvényesült a hűbéri állam és a középkori egyház kapcsolata folytán a „teológiának [...] a szellemi ténykedés egész területét átfogó fennhatósága", mert ez „szükségszerű következménye annak, hogy az egyház a fennálló feudális rend legáltalánosabb összefoglalója és szentesítője volt". (Engels).

„Világos volt tehát,- írja továbbiakban Engels - hogy a feudálizmus ellen minden általánosan megfogalmazott támadásnak elsősorban az egyház ellen kellett irányulnia, s valamennyi forradalmi irányú társadalmi és politikai tannak egyszersmind és túlnyomóan vallási eretnekségnek kellett lennie. Ahhoz, hogy a fennálló társadalmi viszonyokhoz hozzányúlhassanak, előbb meg kellett fosztani azokat dicsfényüktől". (Engels).

A németországi társadalom-politikai és gazdasági ellentétek a XVI.század második évtizedében olyan fokra jutottak, hogy kipattant a század legnagyobb német mozgalma, a parasztlázadás. Ennek kibontakozása előtt, mintegy első fázisaként - legalábbis ezzel indult a mozgalom - kezdetét vette a reformáció. Luther Márton fellépése (1517.október 31.) hamar köztudomásúvá lett egész Németországban s a reformáció gyorsan terjedt országszerte. Minden társadalmi osztály a maga módján értelmezte a reformációt. A fejedelmek, a nemesek, a gazdag polgárok csak egyházi reformot szerettek volna benne látni, mert így kivonhatták volna magukat a pápaság hatalma alól s a nagy egyházi birtokok megszerzése révén jelentősen növel-

hettők volna földbirtokaikat, hatalmukat. A parasztság és a városok szegény népe a reformációban egyszersmind társadalmi reformot is vélt bekövetkezni, a fennálló rend megbontását, régi sérelmeik orvoslását. Ez a tömeghangulat azonban nemcsak a hűbérurakat, hanem a polgárokat is megijesztette. A parasztság elégedetlensége csakhamar a Münzer Tamás vezette parasztfelkelésben csúcsosodott ki. Hosszas küzdelem után a parasztmozgalmat leverték, a katolikus és protestáns tábor harcai pedig az augsburgi békével (1555) értek véget. Ennek megfelelően az új egyházat egyenjogúnak tekintették a katolikussal. Engels szerint teljesült az új burzsoázia kívánsága: olcsóbb egyházhoz jutott. Az új egyház demokratikusabb szervezete megerősítette a polgárság sorait és támogatta őket a hűbéri társadalmi rendszer ellen vívott harcukban.

A reformáció (majd az ellenreformáció) egyik láncszeme volt a középkori vallásháborúknak. Engels a XVI. század vallásháborúiról szólva rámutatott azok gazdagsági gyökereire s ezzel lényegében meghatározta jellegüket, tartalmukat is:

„A tizenhatodik század ún. vallásháborúiban is mindenek előtt igen pozitív, anyagi osztályérdekről volt tehát szó és ezek a háborúk épp olyan osztályharcok voltak, mint később az Angliában és Franciaországban lezajlott belső összeütközések. Ha ezek az osztályharcok akkor vallásos köntösben jelentkeztek is, ha az egyes osztályok érdekei, szükségletei és követelései vallásos lepelben jelennek is meg, ez a dolgon mit sem változtat és a kor viszonyaiból könnyen magyarázható".

Ezek a mozgalmak, melyek egy időben majdnem egész Középeurópát áthatották, a gazdagsági, politikai, egyházi eredmények mellett kialakítottak egy sajátos, új, s az adott szakaszban haladó vonásokat mutató zenekultúrát is.

A reformáció Európaszerte megingatta a katolikus papság általános uralmát, tekintélyét, nemcsak egyházi, politikai, hanem művelődési vonalon is. A katolikus egyházban általánosan használt latin nyelv helyett bevezette az anyanyelvet. A nem sokkal előbb feltalált könyvnyomtatást a kibontakozó nemzeti nyelv szolgálatába állította. A vallásos tartalmú - de az illető nép nyelvén készült - vitairatok után hamarosan napvilágot láttak a kornak megfelelő nemzeti irodalom termékei. Zenei vonatkozásban - a liturgiában használatos latin nyelvű énekeket szintén anyanyelvűekkel cserélte fel. Az ének szerepét az istentisztelet keretében megtartotta, némileg módosítva. A reformáció révén megindult egy új énekköltészet s csakhamar megjelentek az első énekeskönyvek is, még a XVI. század folyamán. A kottanyomtatás feltalálása, XVI. századbeli fellendülése véget vetett a művek addigi lassú terjedésének, s az előbbiekhez viszonyítva megsokszorozta a példányszámokat. A reneszánsz szelleme, az adott körülmények között kedvezően befolyásolta az új zenehallgató, zenekedvelő s később zeneértő, zenélő közönség kialakulását. Egyelőre

a főúri körökben, meghívott résztvevők számára rendezett előadások közönségét. A polgárság fokozatos térhódításával s az új műfajok kialakulásával egyidőben ezt a főúri közönséget fokozatosan tarkította a feltűnedező kereskedő, iparos réteg s összetétele hova-tovább lényegesen a polgári elem javára változott. Ez kétségtelenül a zenei élet bizonyos fokú demokratizálódását jelentette. A terjedő könyv- és kottanyomtatás a zenei gyakorlatot is alaposan megváltoztatta: a vándormuzsikusok mind ritkábbak lettek, helyüket elfoglalták az udvari, rezidenciális, zenészek, a városi zenész-szervezetek. Kialakultak a korai zenekarok, s a zenei élet irányítójává lassanként a karmester, a zeneszerző, az előadó (idővel: a hangversenyrendező is) lett. Az új körülmények között nemcsak arisztokraták voltak a művészek megbízói, a rendelők között megjelennek a vagyonos polgárok is.

A reformáció terjedésével az új egyház zenéje is közelebb került a tömegekhez, egy adott ponton maga is tömegek zenéjévé vált német viszonyok között. Még Luther idején számos kántorátust állítottak fel s a német polgárság mind nagyobb mértékben kapcsolódott be a városok zenei életébe, a vokális és hangszeres zene művelésébe.

<u>A tömegzene megnyilvánulási formái a késői középkorban, az újkor elején. A protestáns korál kialakulása, forrásai.</u>

A középkori századok folyamán többször jutott kifejezésre az elnyomott rétegek (iparos, kereskedő) s az elnyomott parasztság elkeseredése. Ez nem egy esetben az egyházi hűbérúr ellen is irányult (Laon város, Észak-Franciaországban, XII. század; Dél-Franciaországban a valdensek, XIII. század; a XIV. században a párizsi városi réteg tiltakozása az ő számlájukra hadakozó király ellen, stb.). A XIV-XVI. században ezek a tiltakozások nyílt lázadásokká érlelődtek (firenzei gyapjúkártolók, 1378; Angliában a kenti parasztok Wat Tyler, Csehországban Husz János, Magyarországon Budai Nagy Antal, Dózsa György, Németországban Münzer Tamás vezetésével).

Ezek a mozgalmak nagy tömegeket hoztak érintkezésbe s kitermelték a maguk zenei anyagát is. Így éppen ezeknek a mozgalmaknak kapcsán beszélhetünk az akkori körülmények között a kor tömegzenéjéről, melynek legszembetűnőbb vonása az anyanyelvű közös éneklés. Ezek az énekek nem egyszer, a már említett okok folytán egyházi vonatkozásúak, de éppen társadalmi hátterük, alapjuk révén sokszor fogalmaztak meg társadalmi, gazdaság-politikai törékvéseket is, vagy sejttettek ilyen vonatkozásokat egyházi szóhasználattal. A legvilágosabban táplálkozott ezekből az énekekből a cseh huszita, valamint a német protestáns korál. (Ilyen anyag egyébként az olasz zene keretében tárgyalt lauda is bizonyos mértékig, vagy a fla-

gellánsok dallamanyaga a XIII.századból).

A huszita mozgalom folyamán kialakult a cseh egyházi népének, a huszita korál. Ebben a dallamkincsben helyet kapott a világi elem (vokális melódiák, sőt ritkább esetben táncszerű anyag)is. Már 1519-ben, tehát a német protestánsok előtt megjelent nyomtatásban az énekeskönyvük. A huszita korál hatást gyakorolt a környező népek dallamanyagára is. A huszitakorálok hangja nem egy esetben nyilt harcra hívó volt. A lelkesedés, vagy gyűlölet sem hiányzott belőlük. A huszita harcosokat (főleg azok balszárnyát, a táboritákat) nem egyszer serkentette győzelemre az általánosan ismert Kik Isten harcosai vagytok, vagy a Kelj fel, kelj fel nagy Prága városa kezdetű ének. Az előbbi népszerűségére jellemző, hogy Smetana is felhasználta Hazám című szimfonikus ciklusában.

A német protestáns korál hasonló szerepet töltött be a parasztháborúk idején. Engels a Luthernek tulajdonított Erős várunk kezdetű korált a XVI.század Marseillaise-ének nevezte. A német parasztok, a francia hugenották sokszor korál-, vagy zsoltárdallammal indultak a harcba.

A reformáció, mint láttuk, létrehozta a protestáns korált, mely végig kísérte a német parasztháború harcosait, később elterjedt azokban a szomszédos országokban, ahol meghonosodott a reformáció.

A reformáció első időszakában a korál nem különbözött lényegesen a gregorián korálistól, annál is inkább, mert részben ebből táplálkozott. Az első időszakban szokról a katolikus énekekről lehetett szó - átvételként -, amelyek a protestánsok felfogásával tartalmi szempontból nem ellenkeztek. Más énekek szövegcserével, szövegmódosítással kerültek át a protestáns egyház énekanyagába. A fejlődés folyamán a korál új elemekkel gazdagodott. A katolikus énekanyag mellé (himnuszok, zsoltárok, szekvenciák, motetták) felsorakozott a huszita korál, majd pedig a német népdal, - változott ritmikával, lassított tempóval, új szöveggel. Negyedik forrásként kell megemlítenünk az egyházi használatra szánt lírai költészet termékeit, melyekhez csatlakoztak a minnesängerek s a mesterdalnokok közkedvelt alkotásai is.

A korált a hívők széles tömege szólaltatta meg. Dallamanyagában helyet kapott a dúr-moll tonalitás is. Az áttekinthető harmonizálást könnyebben követhette a gyülekezet, mint a bonyolultabb polifonikus motettát.

A reformáció korai éveiben az első protestáns énekeskönyv is megjelent nyomtatásban (1524).Johann Walther (1490-1570) adta ki, Luther biztatására. Az énekeskönyv németre fordított zsoltárokat, latin himnuszokat, szekvenciákat, középkori húsvéti énekeket, huszita korált s nehány Luther-dallamot tartalmazott.

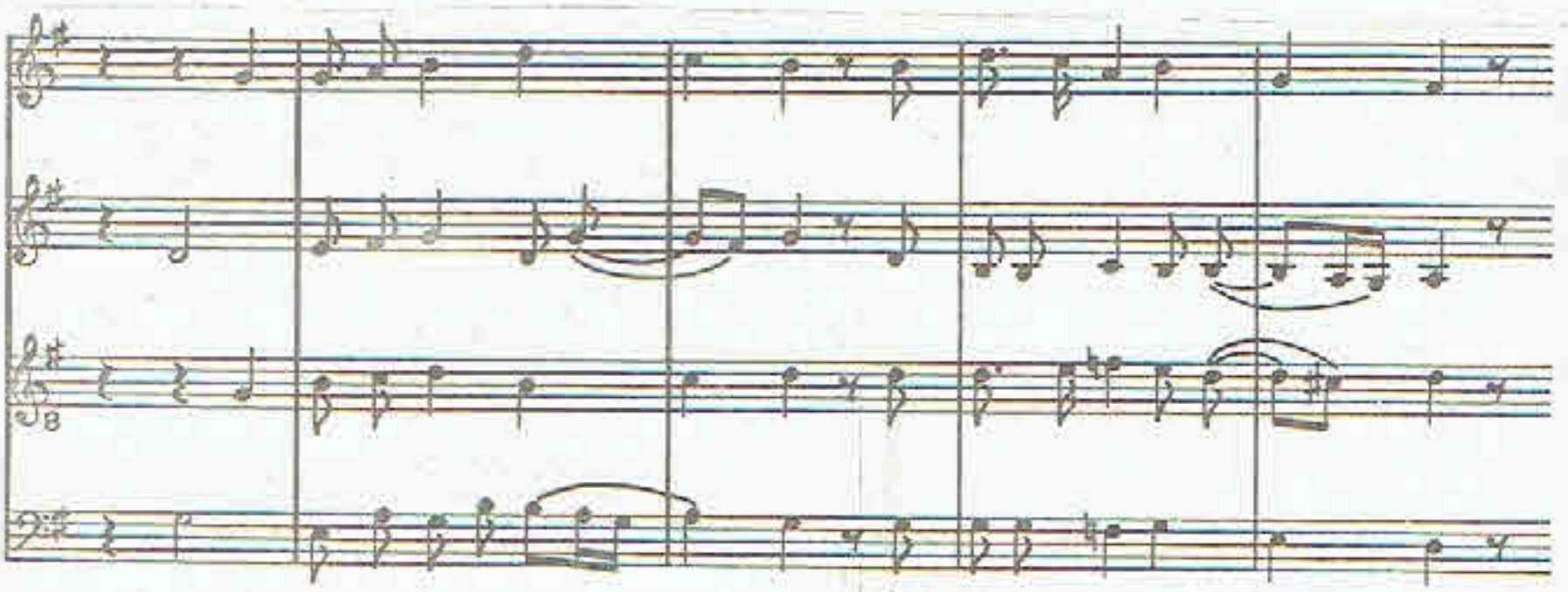
Ugyanabban az évben megjelent egy másik énekeskönyv is,mely 4-5 szólamú motetta-szerű zsoltárfeldolgozásokat foglalt magában. Walther zeneszerző is volt. Feldolgozásai egyrészt áttetsző harmonizálásúak, másrészt a német polifónia hatásáról tanúskodnak. A protestáns énekeskönyvek - s így Waltheré is - egy ideig a fődallamot a régi gyakorlat szerint a tenorban közölték, utóbb, hogy könnyebben követhessék az emberek, áttették a felső szólamba.

A korál, a német műzene fejlődésében Schütz-nél, Bach elődeinél, majd pedig magánál Johann Sebastian Bach-nál játszott fontosabb szerepet.

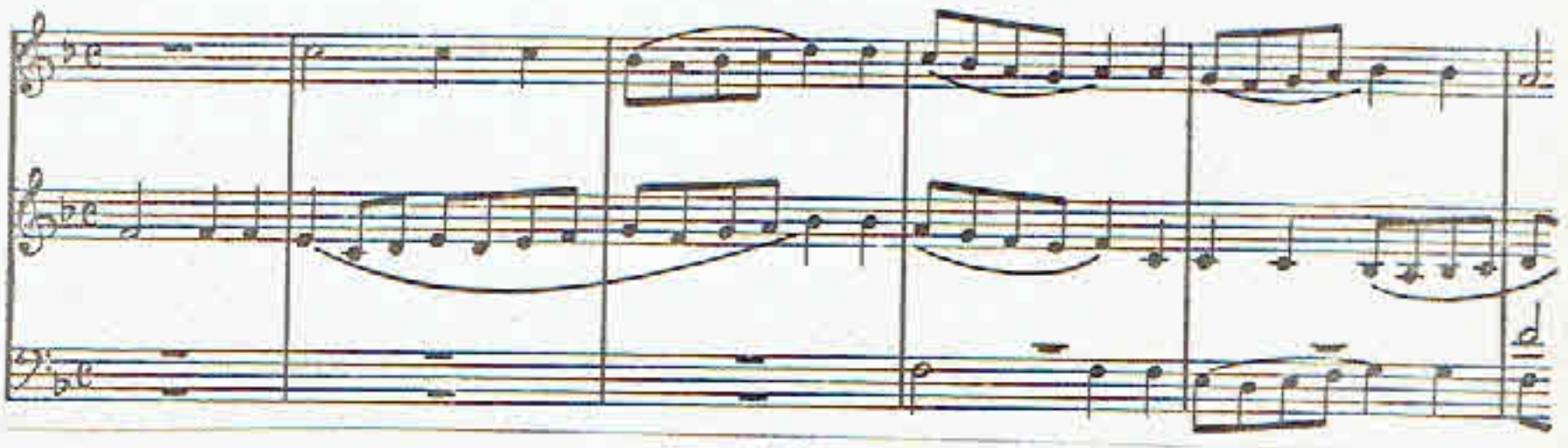
A németországi zene képviselői; Lassus

A XVI.század első felében olyan német zeneszerzők tevékenykedtek, akiknek munkássága az előző századból nyúlott át. Általában a XVI.századi német zene - elsősorban a vokális - nem tudott felmutatni olyan átfogó, európai jelentőségű zeneszerzőt, mint az olasz (Lassus németalföldi származású volt s az olasz zenén nevelkedett). Ezek a zeneszerzők a németalföldiek hatása alatt állottak.

Lassus mellett jelentősebb volt Isaac, Senfl, Hassler.Heinrich Issac (1450 k.-1517)németalföldi származású volt; Olaszországban, Innsbruckban és Bécsben dolgozott, ez utóbbi helyen, mint a császári énekkar zeneszerzője. Alapos ismerője s jó alkalmazója volt a németalföldi és az olasz kórustechnikának. Változatos kifejezési eszközei közül különösen szívesen alkalmazta a késleltetéseket.Legismertebb művei közül való az Innsbruck, el kell búcsúznom:

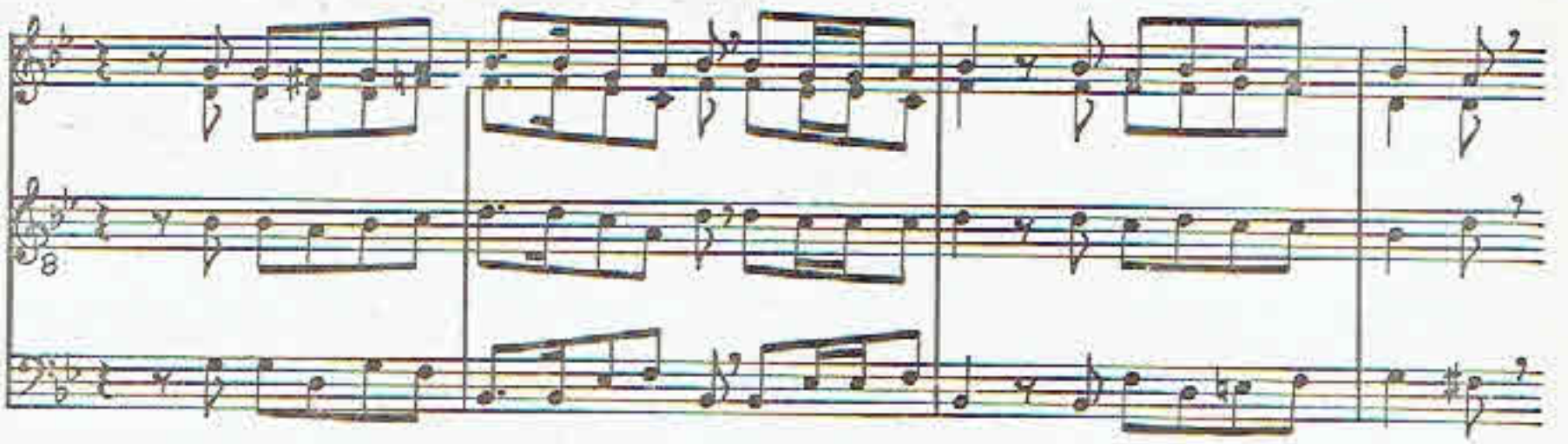
105.sz.példa:

Ludwig Senfl (1490 k.-1543) Isaac tanítványa, majd utóda volt Bécsben. Munkássága jelentős hatást gyakorolt német kortársaira. Az imitációs technika mellett a kísérő szólamok dallamosságára is gondosan vigyázott. Meglehetősen bátran kísérletezett a kíséretes német szólódal kialakításával. Példánk az imitációs technika alkalmazását szemlélteti Fű, fa kezdetű kórusművében:

106.sz.példa:



Hans Leo Hassler (1564–1612) az olasz Andrea Gabrieli tanítványa volt Velencében, majd mint augsburgi, prágai, nürnbergi zenész tevékenykedett. Tudatosan gazdagította a német zenei nyelvet olasz, németalföldi elemekkel, anélkül, hogy német mivoltából veszített volna (például a velencei többkórusos technika átvételével). A jellegzetes német népi forrásokból is táplálkozó polifonikus stílus egyik kialakítója, magasabb szinten való művelője. A dalirodalomban és hangszeres zenében is számottevőt alkotott (például: Új vidám német dalok című gyűjteménye, 1601-ből). Példánk a monodikusan felépített s a dúr-moll tonalitásnak is érvényt szerző En drága lánykám kezdetű kórusművéből való:

107.sz.példa:



A XVI.századi németországi zene legjelentősebb képviselője a németalföldi származású Orlandi di Lassus (Roland de Lassus; 1532 k.-1594). Mint jóhangú gyermek elkerült szülőföldjéről s különböző városokban teljesített szolgálatot (Mántua, Pálermo, Milánó; Szicilia). Hangjának változása után Nápolyba, majd Rómába került. Egy zenekedvelő hűbérúr kíséretében beutazta Franciaországot, majd visszakerült szülőföldjére (1554). Egy év sem telt el, s a bajor udvarba, Münchenbe hívták meg énekesnek s zeneoktatónak, majd előlépett karmesternek. Ettől kezdve itt fejtette ki tevékenységét élete végéig. Az udvari énekkart európai hírnévre emelte s a tanítványok egész sorát nevelte fel. Többször utazott, mint a bajor udvar karmester-zeneszerzője is Olasz- és Franciaországban, általános

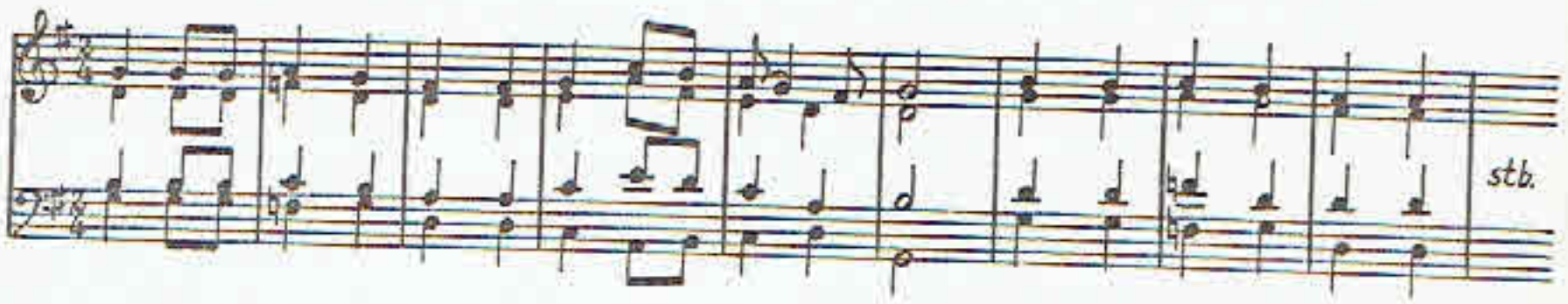
elismerés közepette. Számos művét adták ki, meghívást kapott például a francia udvarhoz, ő azonban Münchenben maradt. Odakötötték eredményei, tanítványai s azok a nagy lehetőségek, melyeket az udvar biztosított számára. Megfeszített munkája felőrölte idegeit, élete végén melankólikussá lett (1590). Rövid időre visszanyerte ugyan egészségét,alkotóképességét (1593-ban még egy kötet madrigált írt), a következő esztendőben azonban meghalt.

A zenetörténet egyik legtermékenyebb mestere volt; több mint kétezer alkotása maradt fenn. Ezek legtöbbje a müncheni udvar számára készült (motetták, misék, madrigálok, chansonok, német dalok, stb.). Amikor a bajor énekkar vezetését átvette, már otthonában megismerkedett volt a nyugat-európai zenekultúrák legfontosabbjaival; birtokában volt a németalföldi hagyományoknak s az olasz zene eredményeinek. Ezt kiegészítve a francia és német zene vonásaival, rövid egy évtized alatt kialakította mindezek birtokában egyéni stílusát. Ez, bár sok gyökérből táplálkozott, nem volt eklektikus. Az egyes stílusok kölcsönhatásaként gazdagodott egyéni kifejező-ereje. A vokális reneszánsz-stílus tökéletes ismerője; a francia chansonokban könnyed, szellemes, az olasz madrigálokban, villanellákban, frottolákban nem ijedt meg a vaskosabb humortól sem, a német dalok pedig, bizonyos darabosságuk ellenére megőrizték a műfaj reálizmusát. Általában Lassus könnyen illeszkedett be az egyes stílusokba, műfaji sajátosságokba, nemzeti hagyományokba.

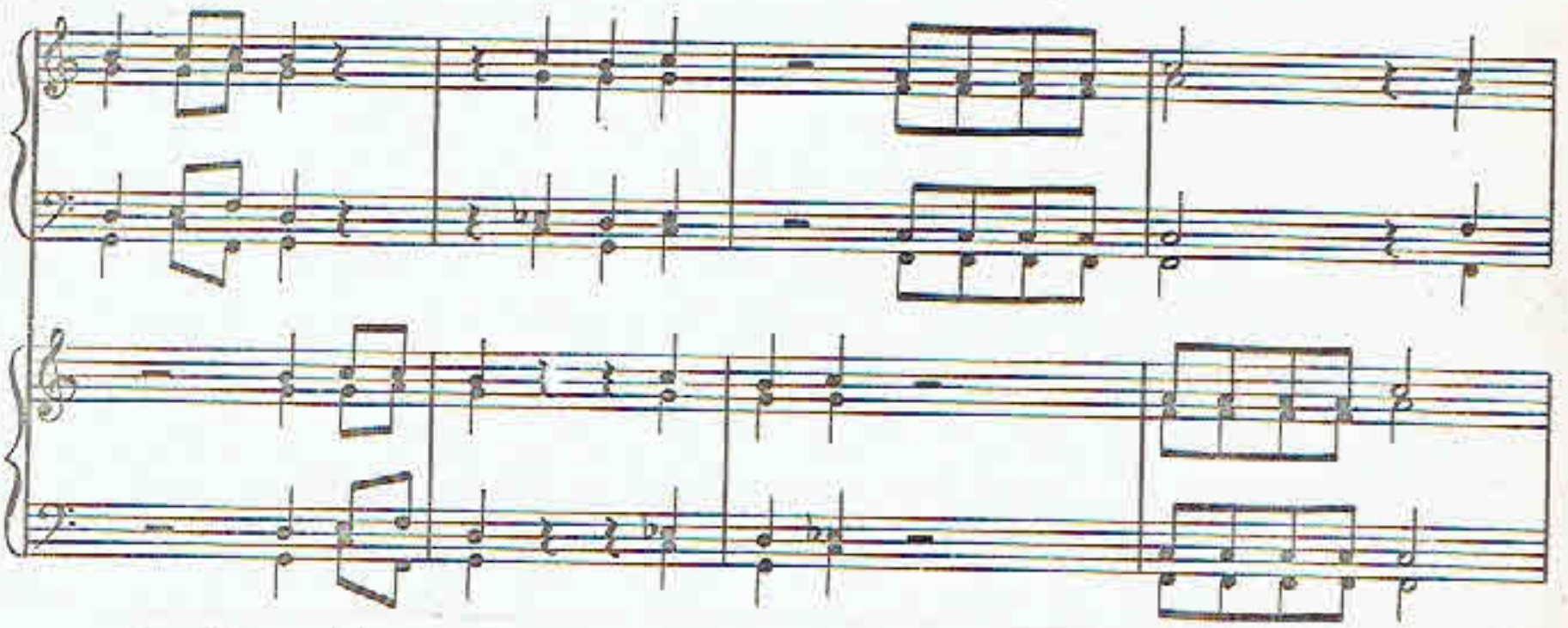
A németalföldi polifonikus hagyományokból indult ki s alkalomadtán maga is igazolta ilyen értelemben flamand voltát, de felfedezte a homofon hangzás szépségeit is s nem egy művében csillogtatta meg az ilyen együtthangzás újszerű eszményét. Ezt szemlélteti Zsoldos szerenád című kórusából vett részletünk (108. sz.példa). Visszhang című kórusának részlete viszont azt szemlélteti, hogy a velencei többkórusos technika hatására hogyan tudta a homofon hangzást az imitációval egy keretben alkalmazni (109.sz.példa).

Általában az újszerű jelenségekre jobban reagál, mint nagy összefoglaló kortársa, Palestrina, - hatványozottabban a reneszánsz neveltje. Műveiben felbukkannak hangszerkíséretes megoldások is, sőt tudunk színpadi zenéjéről is, bár ezt a muzsikát nem ismerjük. Madrigáljaiban alkalmazta a kromatikát is, noha sohasem ment olyan messzire, mint Gesualdo és társai. Harmónia- és hangkészlete lényegében megegyezik Palestrináéval. A kromatika használata elsősorban fiatalkori műveire jellemző (például a Szibillák-ban), késői műveiben ritkán találkozunk vele.

108.sz.példa:

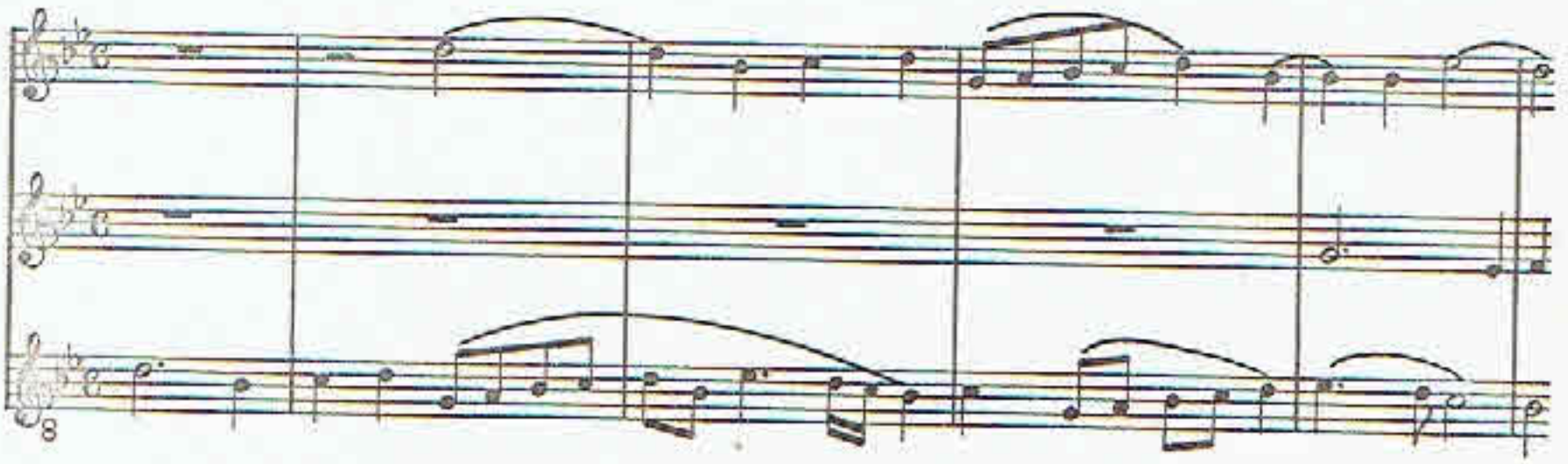


109.sz.példa:



A szövegre ő is, akárcsak Palestrina, gondosan ügyelt. Ez a deklamáció aprólékos voltában, a szövegek igényes megválasztásában jutott elsősorban kifejezésre. Az imitációs stílus keretében való alkalmazására, s az imitációs stílus mesteri alkalmazására álljon itt példának a Babilonnak vizei mellett kezdetű motettája, melyben a reneszánsz vokális szólamvezetés, az együttes széphangzása Palestrináéhoz hasonló magasságokban jár, miközben a szöveg tartalmi mondanivalóját is zseniálisan érzékelteti:

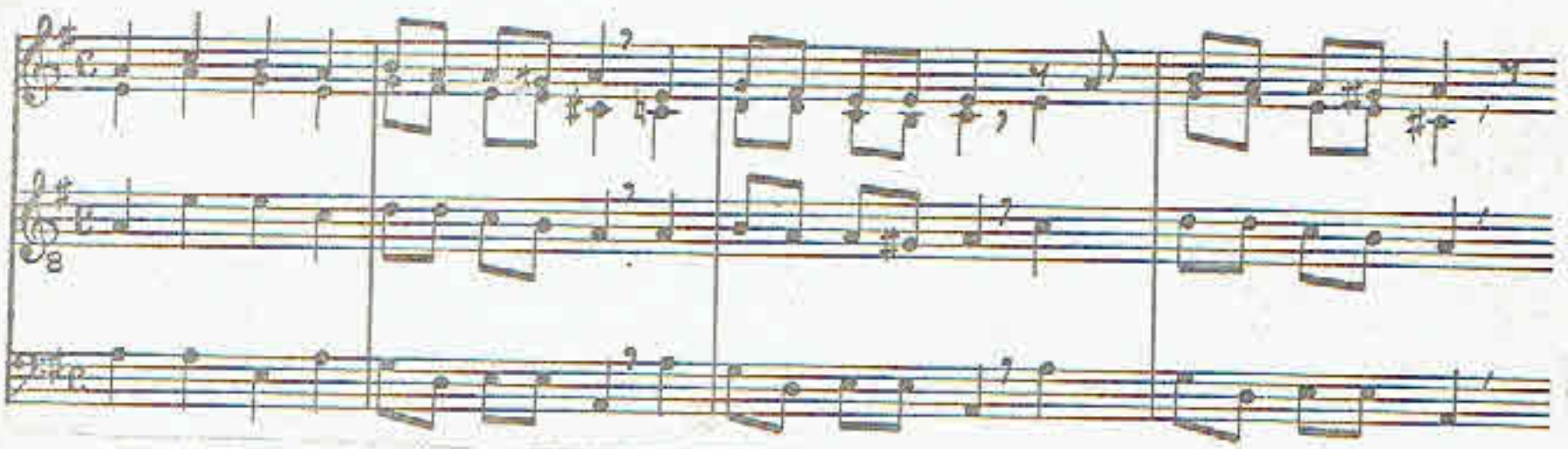
110.sz.példa:



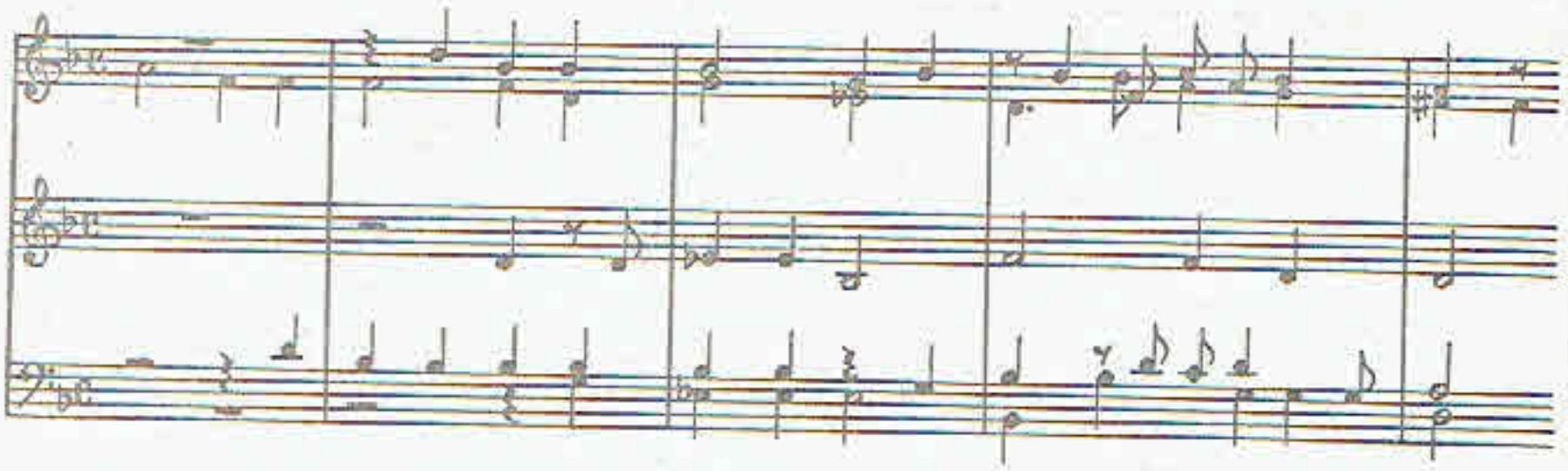
A szöveg szellemes, humoros felhasználására számos példát találhatunk francia chansonjaiban (a), német dalaiban (b), vagy olasz villanelláiban, frottoláiban (c), mint az alábbi példák mutatják, meglepő tartalmi csattanókkal:

111.sz.példa:

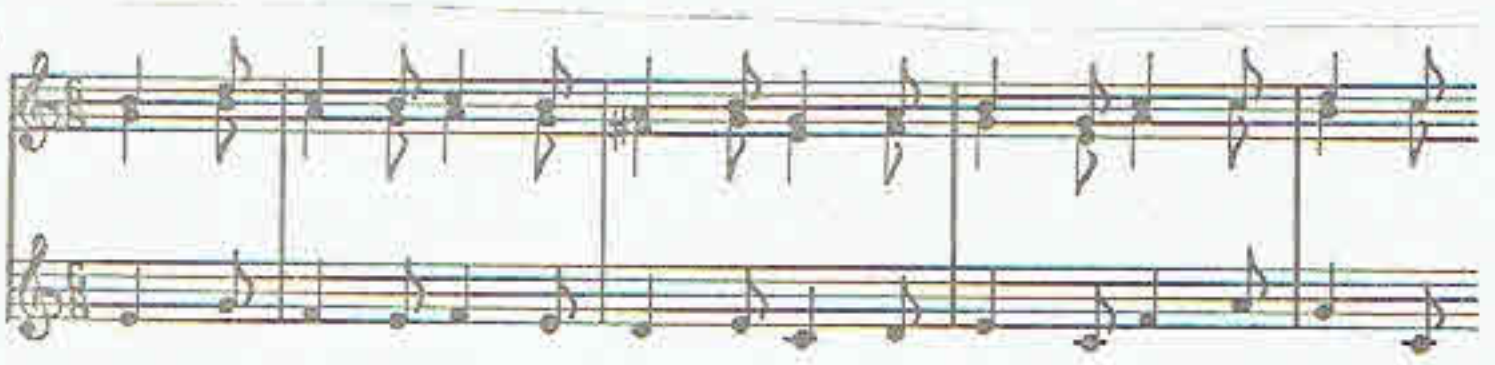
a). A csókralesi molnár



b). Ich armer Mann



c). Lucia, Lucia
(korábban említett példa a párhuzamos akkordokra)



Munkássága magában foglalja a korabeli zene minden fontosabb műfaját. Fennebb említett stílusvonásait kiegészítjük a következőkkel:

Melodikája fokozottan függött a szövegtől, annak deklamációját, tagozódását követte, szükség esetén feláldozva a szép vonal elvét. Szívesen alkalmazta a pontozott ritmust s a viszonylag rövidebb melizmákat. A cantus firmust tö-

kéletesen beilleszti a mű anyagába, a szólamok szövetébe. Kedvelte a telt hangzást, ritkán hiányzik egy-egy eleme a hármashangzatnak.

Munkássága ugyanúgy összegező, mint Palestrináé, csak egyéni vonásokat mutat. Legszembetűnőbb az egyetemesebb jelleg, abban az értelemben, hogy több forrásból táplálkozott, mint kortársa. Ez a tény magyarázza meg hatásának is szerteágazóbb voltát; varázsától nem könnyen szabadultak sem az olasz, sem a francia, sem a német zeneszerzők. Műveinek összkiadását hatvan kötetre tervezték; ebből 1931-ig huszonegy jelent meg. Napjainkban új Lassus-összkiadást rendeznek sajtó alá.

10. FRANCIA ZENEKULTÚRA A XV-XVI.SZÁZADBAN

A francia művelődési viszonyok e két században.

Franciaország életét a XV.század első felében még a százéves háború határozta meg. Az 1453-as békekötéssel véget ért a hosszas küzdelem s a francia föld Calais kivételével felszabadult az angolok uralma alól. A XV.század vége felé az ország majdnem a mai területén kezdte kialakítani a monarchikus államformát. A nemesség érdekeinek legfőbb védője a király volt. A francia polgárság is rohamosan erősödött, az ipar, kereskedelem fejlődésével; az olasz polgársághoz viszonyítva azonban még mindig kevésbé előnyös helyzetben volt.

A francia reneszánsz előkészítésében elsősorban Párizs és Lyon vette ki részét. Párizs vezetőszerepét láttuk már az ars novában, Lyon előnyös helyzetét az itt átvezető kereskedelmi utak, a francia humanisták, reneszánsz képviselőinek lyoni csoportosulása magyarázza meg (Marot, Rabelais, Labé, Goudimel s mások).

A francia főváros udvari életében két együttes - egy világi s egy egyházi - működött közre. Az együttesek élén francia viszonylatban jelentős zeneszerzők tevékenykedtek, mint például Certon. Az énekesek mellett hangszeresek is állottak az udvar rendelkezésére. A főváros művelődési életét nagy mértékben foglalkoztatta az irodalmároknak úgynevezett Hetek csoportja, mely a francia irodalmi nyelv megteremtésén fáradozott.Témaválasztásban a reneszánsz hatására a valóság felé fordították figyelmüket.

Az említett két város mellett Orléansban volt még figyelemre méltó zenei élet. Jeanne d'Arc tiszteletére, az angolok ostroma alól való felszabadulás emlékére évenként nagy ünnepségeket rendeztek s ilyen alkalmakkor a zene is szerepet kapott.

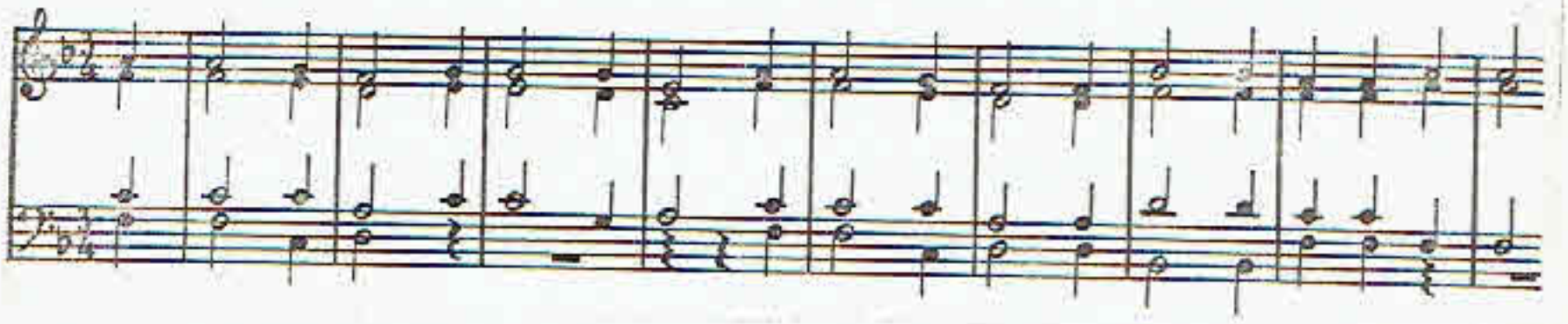
A többszólamú francia dal: chanson. Más műfajok

A chanson abban az időben többszólamú dalt jelentett. A reneszánsz haladó törekvéseit talán ez a műfaj tükrözte leghívebben a francia zenében. Tartalmában a világi tematika dominált. Zeneileg némi összefoglaló jellege volt: felhasználta mind a polifonikus, mind a homofon technika eredményeit. A polgárság erősödésével ennek az osztálynak életéből is merített (Jannequin, Sermisy). Terjedelemben nagy szélsőségekkel találkozunk a műfajban - nehány ütemes darabtól negyvenkét oldalas műig (Jannequin: Vadászat).

A népzenével való rokonsága elsősorban dallamosságában érezhető, de a francia zenetörténet szerint a népi hangszeres zene nyomai is kimutathatók benne. Néha egy-egy szólamát hangszerrel helyettesítették, akárcsak a madrigálnál. Nyelvezetében a népzene képszerűségét is hasznosította. Dallamvilága egyszerű, könnyen rögzíthető, zárlatokkal tagolt, periodizáló. Előadásában szóló és kórus váltakozott.

A chansonok egy része népszerű lett a szélesebb tömegek körében. XIX-XX. századi népzenei gyűjtések alkalmával nagyon sok chanson-motívum került felszínre, mint élő anyag. Sőt arra is került példa, hogy kis változtatással teljes chansont jegyeztek le. Íme május szépségéről szóló egyik chanson:

112.sz.példa:



A társadalmi, illetőleg vallási háborúk idején keletkeztek a szatirikus dalok, gyakran e harcokból táplálkozva. A francia protestántizmus megerősödésével irodalmi, zenei téren is jelentkezett a két tábor közti harc, leleplező iratok, énekelt gúnydalok formájában. Így például az egyik dal a Sorbonne-egyetemet, mint a korabeli reakció fellegvárát pellengérezte ki.

A dalok másik csoportja itt is a katona-élethez kapcsolódott. Ennek első megnyilatkozásait láthatjuk azokban az énekekben, melyekben mindkét fél megénekelte a maga hőseit (például Navarrai Henriket a hugenották, Guise herceget a katolikusok). E daloknak némi egyházpolitikai jellege volt, míg egy további kategóriában különböző társadalmi csoportok érdekellentétei kaptak hangot, az öntudatosabb költők esetében a haza sorsának, a nemzeti egység féltésének felvetésével, az idegen, zsoldos hadsereg elleni gyűlölet megénekléséve1. Ennek az irodalomnek késői termékeiben feltűnt a chansonnak a hatása; intonációs körüket tekintve közel állottak a korabeli népdalhoz is. E két vonás mellett az időszerű események feldolgozása, művészi lereagálása magyarázza meg gyors elterjedésüket. Tartalmilag további bővülést jelent a katona-induló, kalandos élettörténet, zsoltárok, sőt táncszerű darabok bevonása e csoportba. A népi hangnemek alkalmazása mellett feltűnik e dalokban a dúr-jelleg is.

Egyházi zene; kapcsolat a népzenével

Az egyházi zene területén az előző nemzedék tagjai közül elsősorban

Josquin és Okeghem művészete hatott még (Okeghem például 43 éven át dolgozott a francia udvarban). Az egyházi kórusok közül főleg a toursi emelkedett ki színvonalas műsorpolitikájával, előadóművészetével.

A francia egyházi zenében az I.Ferenc korabeli abszolutizmus hatására némi elvilágiasodás volt észlelhető. A zeneszerzők a régi szövegek megtartása ellenére nem egy esetben a reális élet felé közeledtek. Ez a jelenség azzal állott összefüggésben, hogy az állam és az egyház között fennálló kapcsolatok révén az egyházi művek az állami életben, a hivatalos ünnepségeken is elhanzottak. Emiatt az egyes műfajok terjedelme sokszor csökkent. Így például megrövidültek a misék (missa brevis, brevissimae), zenei technika szempontjából egyszerűsödtek. Ezt az egyszerűsödési folyamatot a homofon stílus kialakulása is előnyösen befolyásolta. Szokássá vált a fődallamot a felső szólamban helyezni el. A modális jelleget helyenként felváltotta a dúr-moll,s a reneszánsz hatására a szótagoló eljárás is nagy mértékben szolgálta a közérthetőségre való törekvést.

A koncertáló elemek feltűnése, majd nagyobb méretekben való alkalmazása minden valószínűségszerint szintén az udvari előadásokkal hozható összefüggésbe (Goudimel például három kórusra dolgozott fel zsoltárokat, Francesco Sale holland zeneszerző Willaert és Gabrieli előtt két szólistát állított be ötszólamú miséiben a kórus mellé).

A XVI.századi francia zenében nagy fontosságra tett szert a protestánsok -hugenották - zenekultúrája. Ez a zenekultúra nemcsak a francia zenére gyakorolt hatást, hanem a zsoltárok fordításai révén elkerült a német, holland, cseh, magyar, olasz, lengyel zenébe is. Szorványosan román nyelvű fordítások is készültek. Itt találkozunk először a fődallamnak a felső szólamban való elhelyezésével (Goudimel: 1565, Osiander: 1580).

A hugenották is előtérbe helyezték az anyanyelv használatát. Zenéjük egyszerű volta s a népzenével való kapcsolata mellett ez a tény is elősegítette e zenének gyors elterjedését. A hugenották zenei gyakorlata elsősorban a zsoltárok felkarolásában öltött nagyobb méreteket. A zsoltárokat az első időben nem énekelték következetesen mindig ugyanarra a dallamra, igen gyakran: népdalra (így például a VI.zsoltárt komikus énekre, a XLIII-at branle-ra, a CIII-at volta nevű táncra). A zsoltárok népszerű volta magyarázza meg azt, hogy nemcsak templomban, hanem a mindennapi életben is énekelték őket, munkaközben, harcban (a XXXVI.zsoltár: „hugenotta marseillaise", eredetileg katona-dal volt). A zsoltárok francia nyelvre való lefordítása Clément Marot és Téodor Béza nevéhez fűződik. Népszerűségükre jellemző, hogy az első teljes kiadás (1562) után még abban az évben meg-

érte a 25.-et, a következő három éven belül pedig a 62.-et.

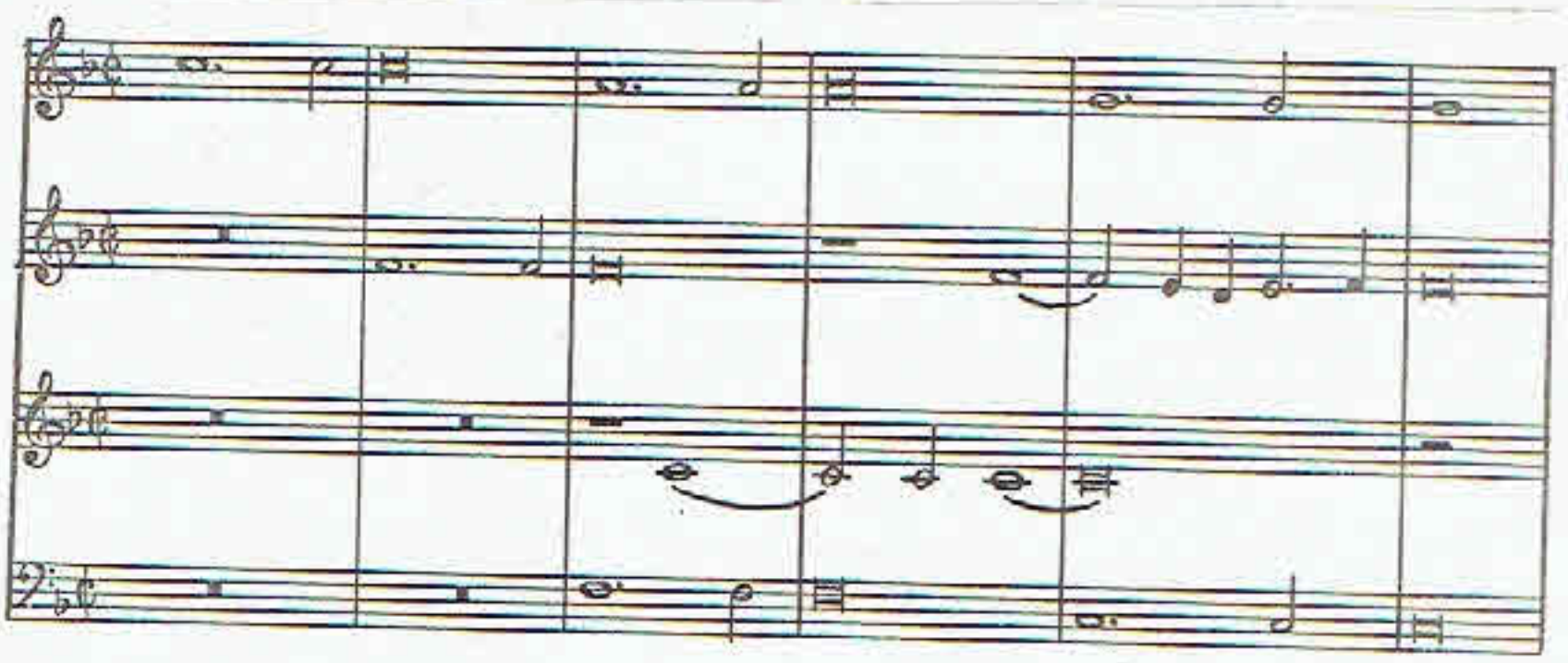
A verses zsoltárok megzenésítésének kérdése, nehány példától eltekintve, nincs teljesen tisztázva. A legtöbb dallam Bourgeois (1510-?) nevéhez fűződik s a francia zsoltárirodalom csúcspontját Goudimel és Claude le Jeune munkásságában érte el.

A francia zene képviselői

Clément Jannequin (1475 k.-1560 k) képviselte legmagasabb fokon a francia zenét a XVI.században. Életrajzi adatai meglehetősen hiányosak még ma is. Fiatalkorában sokat utazott, megismerte a párizsi, bordeauxi zenei életet.1535-től Anjou-tartomány művelődési központjában (Angers) dolgozott, majd Párizsban telepedett le s udvari szerzőként vált ismertté.

Munkái közül legjelentősebbek a világiak. A La guerre (A csata) című darabban az 1515-iki marignoni ütközetet írta le, madrigálszerű dramatizálással. A műben sokféle zenei anyagot használt fel: katona-, táncdalt, szatirikus kuplét, kihangsúlyozott refrénekkel felkiáltásokat, stb.-t, így alapjában véve quodlibetnek[x)] hat. Az egyes részek azonban szervesen kapcsolódnak egymásba a mű alapgondolatának megfelelően. Nagy hozzáértéssel alkalmazta benne a hangeffektusokat (gyors beszédet, dobok s más ütőhangszerek aláfestő lehetőségeit, kürtjelzéseket, stb.). A modális lehetőségek mellett gyümölcsöztette a korai tonális felfogást is, főleg a mű csúcspontjának előkészítésében. Példánk a riadó hangvételét érzékelteti:

113.sz.példa:

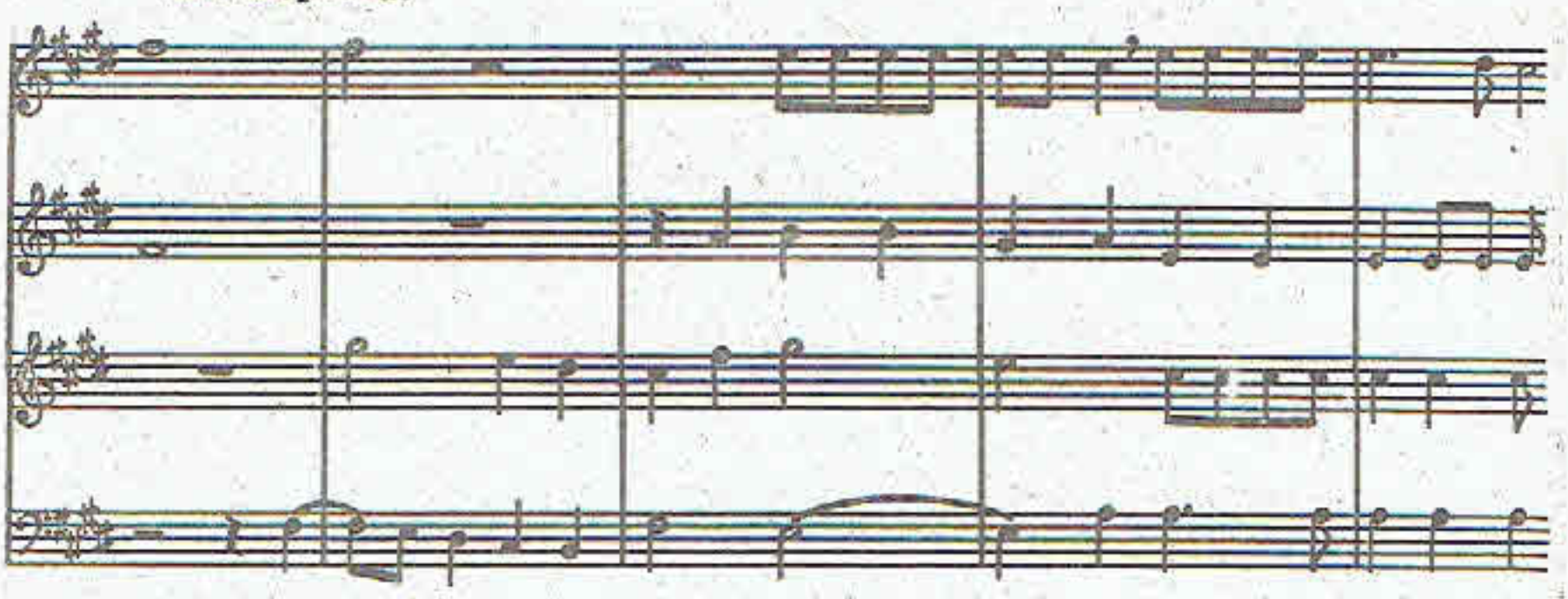


x) Quodlibet = egyveleg; különféle dallamok és szövegek tréfás, többszólamú kombinációja.

Jannequin előtt is írtak ilyenszerű program-műveket, sőt ő maga ezután többször is dolgozott fel hasonló témát (például a Metzi csata), de ennek színvonalára egyik sem emelkedett. A kortárs és későbbi zeneszerzőknél is találkozunk hasonló kísérletezésekkel (például Costeley: Calais bevétele, Le Havre ostroma, stb.).

Jannequin művei közül említésre méltó még a Párizsi kiáltozások, melyben szellemesen hasznosította a fővárosi elárusítók sajátos kínálgatásait, az élő beszédben gyökeredző intonációját. A mű lényegében vokál-fantázia, akárcsak két előbbi alkotása is. Az alábbi részlet az egymás szavába belevágó, más-más szöveget kiejtő elárusítás-kínálás mozzanatát juttatja eszünkbe:

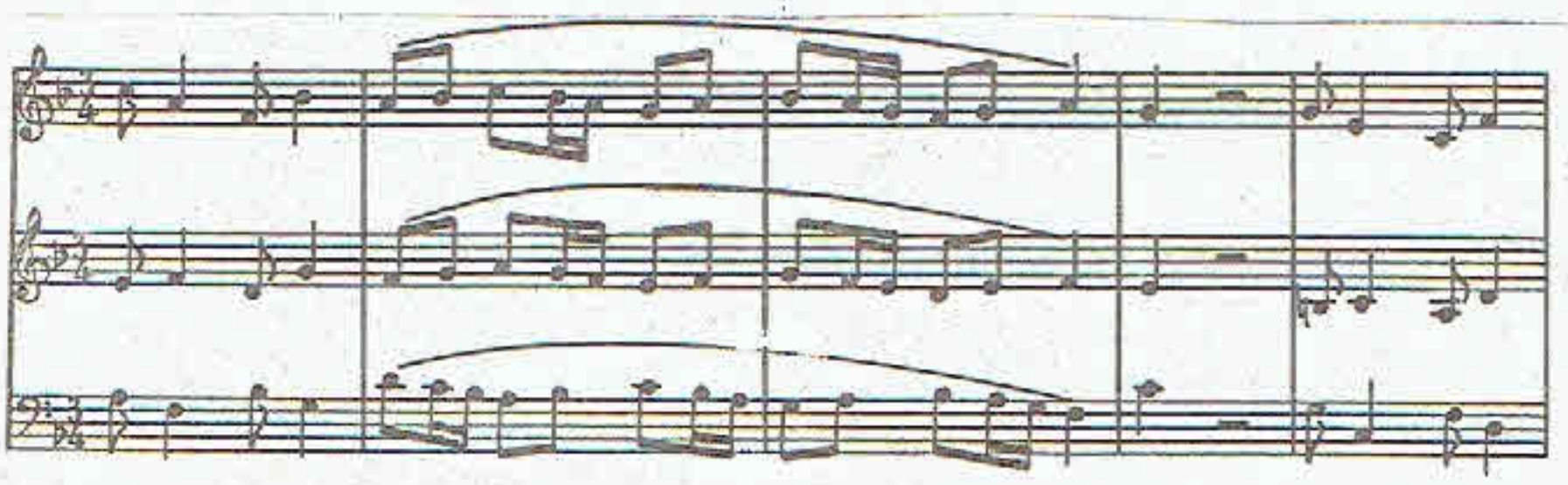
114.sz.példa:



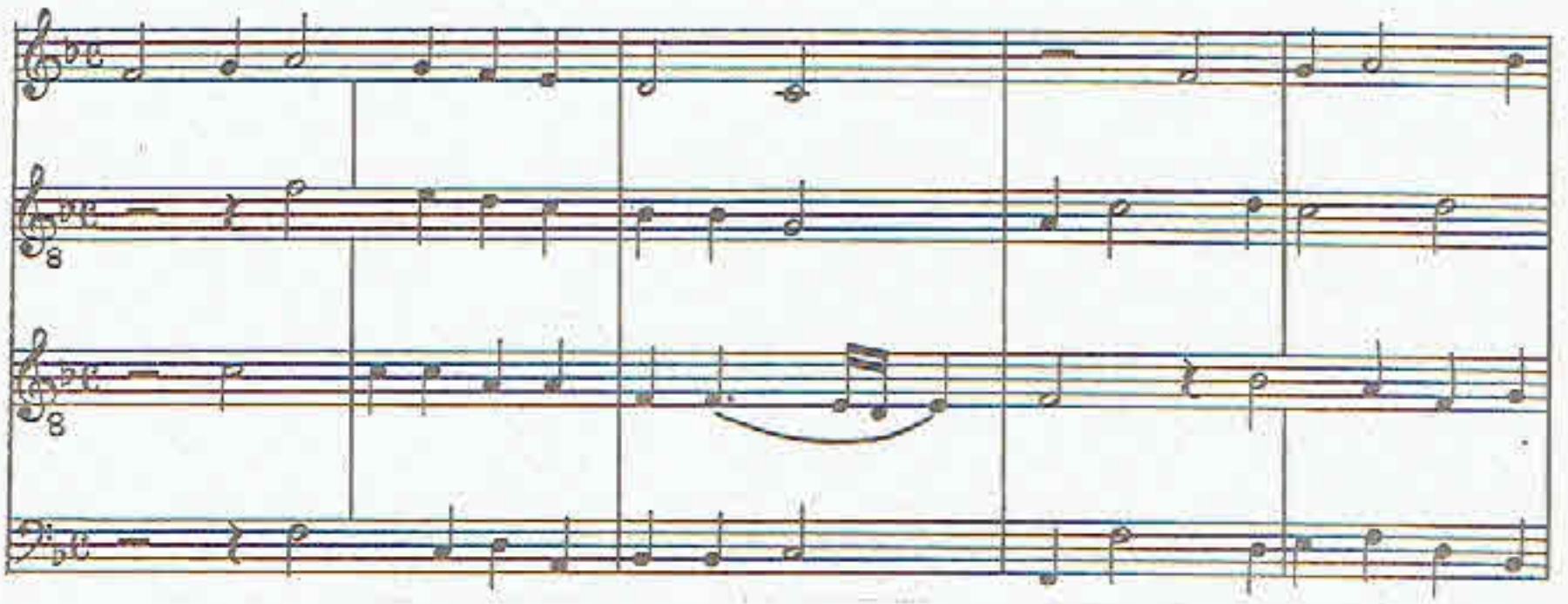
A Vadászat, Madarak koncertje című műve hasonlóan élénk, leíró jellegű.

Claude le Jeune (1528-1600) a fennebb említett egyházi művei mellett üde hangú, friss dallamosságú; pregnáns ritmikájú s deklamációjú világi kórusokat is írt. Példánk az Elmúlik minden című kórusából való részlet, melyben a hullám-mozgást, a víz árját érzékelteti zenei eszközökkel:

115.sz.példa:



Claude Goudimel (1514-1572) részben Palestrináéhoz közeledő, imitációs stílusban, egyszerű, rövidített formában írt a fennebb említett zsoltárfeldolgozásai mellett horatiusi ódákat, chansonokat is komponált. Szerepet játszott az akkordikus felfogás térhódításában a francia zene területén. Példánk a 42.zsoltár Goudimel-féle feldolgozását szemlélteti:

116.sz.példa:

A korabeli francia költők jelentős fontosságot tulajdonítottak a versek megzenésítésének s ez az úgynevezett verslábas, időmértékes költészet fellendülését segítette elő. A költők közül nehányan (például Ronsard) behatóan foglalkoztak a zene kérdéseivel is.

A XV-XVI.századi francia zenekultúra nemcsak az ország zenei életét gazdagította, hanem hozzájárult az európai zenei eredmények további fejlődéséhez is. A korabeli zeneszerzők főleg a leíró chanson műfajának nagy mértékű művelésével a reális valóság felé tájékozódtak, abból merítettek. A francia zsoltárirodalom a népi források felhasználásával felfrissítette az egyházi irodalmat s hatást gyakorolt a szomszéd és távoli országok protestáns zenei életére is. A katonadalok, politikai énekek szintén a kor sajátos gazdaság-politikai és művelődési viszonyaiból merítettek s bizonyos mértékig harci eszközül is szolgáltak az egyes társadalmi csoportok kezében; iróniájuk végeredményben leleplezte a kor negatív jelenségeinek egyik csoportját s a maga módján mozgosított is ellenük. E két század francia zeneirodalmából napjainkban is számos repertoire-darab kerül ki.

11. SPANYOL ZENEKULTÚRA A XV-XVI.SZÁZADBAN

A spanyol művelődési és művészeti élet általános képe

A spanyol nép, súlyos helyzete ellenére, a fenti időszakban jelentős irodalmi, művészeti értékekkel gazdagította az egyetemes kultúrát (Cervantes, Lope de Vega, Calderon, Velasquez, Murillo, stb.). A spanyol történelemnek ezt az időszakát jellemezte egyfelől a reneszánsz haladó eszméinek terjedése, másfelől a véres, diktátori elnyomás, mely a spanyol nép mellett kiterjedt a szomszéd és távoli népekre is, I.Károly, II.Fülöp uralkodása idején (Németalföldre, az olaszországi tartományokra).

A spanyol zene is számottevő fejlődésen ment keresztül e két században. Mintegy másfélszáz spanyol zeneszerző működött ez idő alatt a különböző vidékeken, köztük európai tekintélyek is, mint például Morales, vagy Vittoria. A spanyol szerzők egy elég jelentős csoportja Rómában fejtette ki tevékenységét.

A hangszeres zene képviselői között is találunk spanyol szerzőket (Cabeson, Milan, Fuenlana). A kor zeneelméletírói között szintén előfordulnak spanyolok, mint Ramis de Parecha, Salinas, Ortis és mások.

Spanyol műfájoknak az országhatáron túl terjedő népszerűségét tanúsítja nehány táncuk gyakori feltűnése, Josquintől századunk muzsikájáig (folia, sarabande, stb.).

A spanyol nép életében nagy szerepe volt az úgynevezett reconquista[x]-nak; az arab és a mór iga alól való felszabadulásnak. Ebben a küzdelemben az északi államok, Kasztilia, Aragónia, Katalónia s részben Portugália is fontos szerepet játszott; ezek az országok ugyanis majdnem végig megtarthatták függetlenségüket. A reconquistat elsősorban a parasztság, a városi lakosság és a kisnemesség hajtotta végre, ezek ellenére az ország függetlenségének kivívása után az arisztokrácia és papság jutott erős hatalomhoz. A század végén nagy mértékben szilárdult meg a király hatalom. Ugyanebben az időben szervezték meg a spanyol inkvizíciót, mely irgalmatlanul lépett fel mindenkivel szemben, akit egyház-, vagy király-ellenes érzelműnek gyanítottak.

A spanyol nemzeti kultúra első határozott vonásainak kialakulása erre az időszakra esett. Sajátos történelmi, gazdagság-politikai helyzetüknél fogva ha-

x) Reconquista = visszahódítás

tást gyakorolt a spanyol művelődésre az arab, illetőleg a mór kultúra, annál is inkább, mert az arab kultúra némileg rokonvonásokat mutatott a reneszánsz-szal (különös figyelem a világi tematika iránt, a személyiség kihangsúlyozása, antik értékek megőrzése és felhasználása, stb.).

A spanyol zenekultúra kialakításában fontos helyet foglaltak el az akkori egyetemek is. Így például a salamancain már 1254-től létezett zenei katedra. Spanyolországban 1626-ban, tehát valamivel később mint a szóban forgó időszak, - 32 egyetem működött, a diákok száma pedig már a XVI.század közepén elérte a hétezeret. Ugyanilyen értelemben kell megemlítsünk három művelődési központot: Sevilla-t, Toledo-t és Madrid-ot. Sevillában például egy időben énekiskola működött, Toledoban főleg az egyházi művészetet pártfogolták („spanyol Róma"), Madrid a XVI.század közepe táján kezdett rohamosan fejlődni, s I.Károly idején már igen tekintélyes együttessel dicsekedhetett. Általában a spanyol kultúrának ez a szakasza reálistának mondható irodalomban, festészetben s zenében egyaránt. Zenében dalok, táncok, sőt, színpadi kísérletezések említhetők a gyakoribb, s reálisabb műfajok közül.

Zenekultúra

Ennek a korszaknak spanyol zenei művelődéséhez gazdag anyagot gyűjtött, Pedrell és Collet. Az ő eredményeik alapján kimutatható, hogy nemcsak az arisztokrata szalonokban volt zenei élet, hanem a világi zene más, számos emlékkel is dicsekedhet. Gruber említi például, hogy az alkalai diákok nagyszabású ünnepélyein vokális zene éshangszeres együttes szerepelt. Étkezés közben - mint másutt is - hangszeres zene hangzott el.

A spanyol történelem sajátos fejlődése magyarázza meg azt a jelenséget, hogy itt viszonylag kevesebb az arisztokrácia életében felbukkanó műfajok száma, mint másutt. A reconquista egyelőre háttérbe szorította a nagyobb arányú zenei megnyilvánulásokat a hűbéri udvarokban is. Mindössze nehány olyan udvarról tud a zenetörténelem, ahol számottevő zenei élet bontakozott ki (Madridban Caballero de Garcia házában, don Juan de Borzsa-nál, Izabella Colello-nál, stb.). Ezzel szemben jelentékenyebb volt a népzene, mely ellen az egyház hosszú századokon át harcolt. A maga módján a népzene is reagált az egyház magatartására. Erre vallanak a népzenének leleplező, szatirikus műfajai s az egyház határozatai, bullái.

Népi énekek, táncok

A spanyoloknak az arabokkal folytatott harcai magyarázzák meg azt, hogy a korabeli műfajok jelentős részében bizonyosfokú katonás hangvétel jelentkezett, mint például a romancierosban, a coplasban, serranillasban, morescaban. Egyes mű-

vek éppen a korabeli, vagy korábbi hősöket énekelték meg (Cid, Fernando de Gonzales).

A katonadalok mellé felsorakoztak a hűbéri elnyomás ellen tiltakozó művek. A városi vagyontalan nemesek, a hidalgók és az alsópapság körében kialakult a szatirikus irodalomnak egy válfaja. Ugyanebben az időben tűntek fel a szegénységgel, az éhséggel kapcsolatos művek, az úgynevezett haláltáncok, némelykor színpadi, utcai előadások keretében.

A romancieros lényegében elbeszélőköltemény jelentett, melyet rendszerint hangszeres kísérettel adtak elő. Az uralkodó osztály lenézte, az alsóbb társadalmi rétegek műfaját látta benne. A műfaj elterjedését, népszerűségét a korabeli gyűjteményekben való gyakori előfordulása igazolja. Tartalmát tekintve is változatos volt, merített a különböző foglalkozások, kalandok, szerelem, a nő sorsának tematikájából. Némelykor ezt is dramatizálták.

Másik elterjedt műfaj a villancico (villancicos) volt. Szakaszos felépítése révén coplas-nak is nevezték. A népzenéből alakult ki, tartalmi szempontból a románchoz hasonlóan gazdag volt; komoly, tréfás, szerelmi, gyászos, vagy egyházi mozzanatok egyaránt jelen voltak benne, melyekből kicsengett az élet szeretete. Az egyes szakaszok végén rendszerint refrén hangzott el. Az uralkodó osztály ezt is lenézte, sőt II.Fülöp egyenesen megtiltotta az udvari énekkarnak, hogy villancicot, valamint romancierost énekeljen.

A serranillas (pásztordal) szintén a népzenéből merített, de szorványosan hatott rá az egyházi zene is.

A spanyol népi életnek igen gyakori megnyilatkozása volt már abban az időben is a tánc. A népi táncok közül legismertebb volt a folia, fandango, baszk kardtánc, s az andaluziai olsz. A spanyol népi táncok sok zeneszerzőt ihlettek (Corelli, Glinka, Liszt, Bizet, Ravel s mások). A táncok kíséretében nagy szerepe volt az ütőhangszereknek (dobok, castagnette, stb.).

Az udvari táncok közül a feljegyzések először a pavan-ról emlékeznek meg. A sarabande hosszú ideig szintén népi táncként fordult elő gyűjteményekben, utóbb udvari tánccá lett. Hosszú időn át nagyon szigorúan tiltották (férfiakat kétszáz botütéssel, nőket száműzetéssel büntették miatta).

Külön érdekessége a spanyol művelődési életnek a színpadi kísérletezések feltűnése, melyet előkészített egyik-másik műfajnak dramatizált előadása. A XVI. század folyamán a legkülönbözőbb összetételű vándor-együttesek járták az országot s egyszerű, világos, népies kis jeleneteket mutattak be (passos-nak, vagy intermezzi-nek nevezték e darabokat). Némelykor a darab (passos) nem volt egyéb

dramatizált mesénél. Az együttes tagjai sokoldalúak voltak; szavaltak, énekeltek, táncoltak, s természetesen különféle szerepeket jelenítettek meg. Az első állandó színházat Madridban alapították 1579-ben.

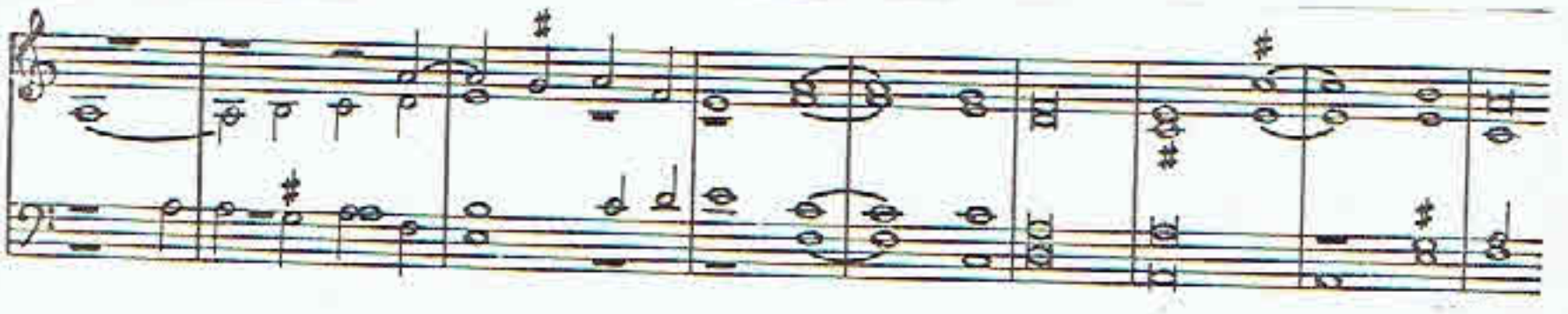
Az egyház, hogy csökkentse, ellensúlyozza a színpadi művek hatását, a misztérium-játékok keretében egyházi témájú cselekményeket dramatizáltatott. Ezt főleg a haláltáncok dramatizálása idején vezették be,mert ezekben, - mint Gruber mondja - a tömegek iróniája,elégedetlensége jutott kifejezésre. Az egyház tiltotta is ezek írását, vagy végignézését.

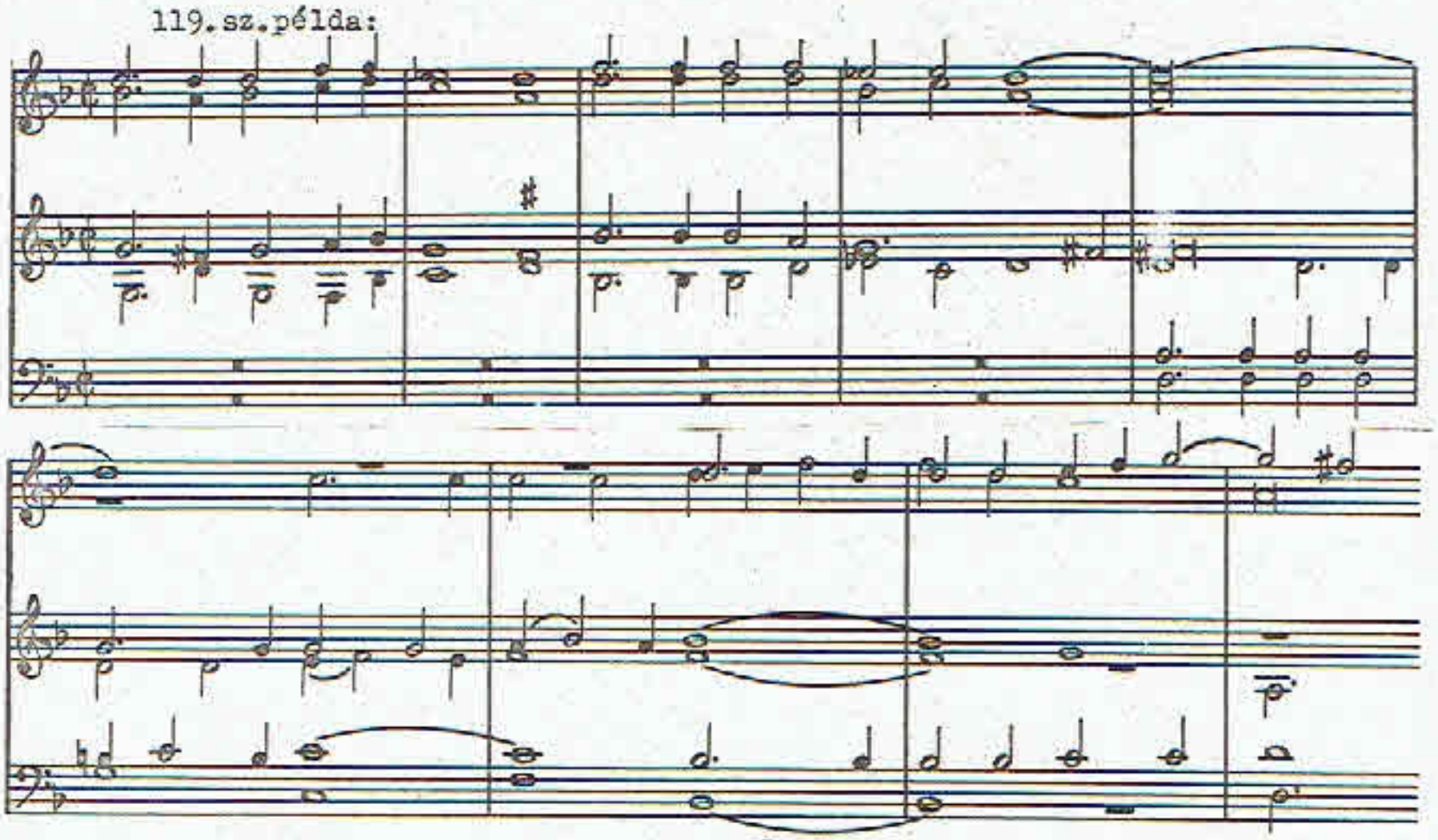
A spanyol zene kiemelkedő képviselői ebben az időszakban

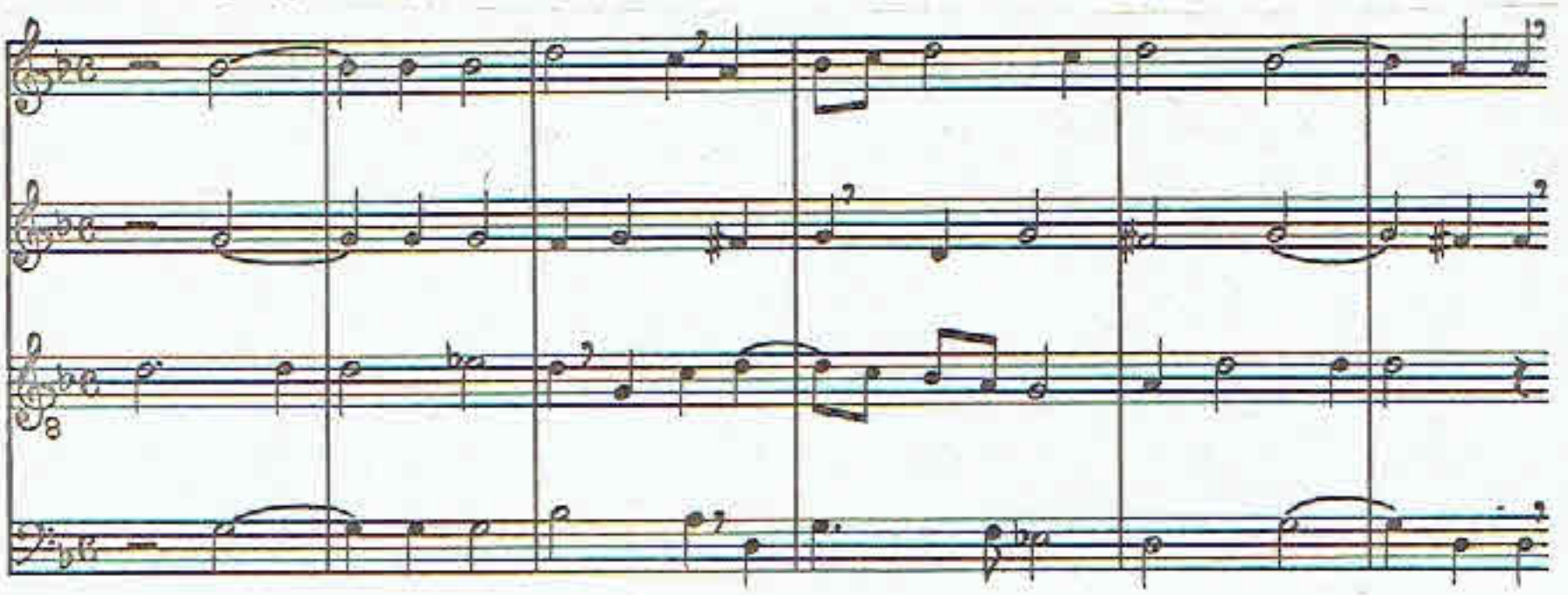
Az egyik legjelentősebb korabeli képviselője volt a humanista Juan del Encina (1468-1529), a salamancai egyetem neveltje. Alba herceg szolgálatában is állott, járt Rómában, részt vett Granada ostromában, s élményeit villancico-kban írta meg. Munkáiban a korabeli életből merített s éles kritikája miatt írásait (költő, zeneelméletíró, Vándortársulat vezetője is volt) az inkvizició indexre tette. Fiatal éveiben színpadi zenével is kísérletezett (Reprezentationes, Eglogas). Ezekben a városi és falusi élet jelenteiből rögzített; Jannequinhez hasonlóan felhasználta a városi elárusítók kínálgatásainak hanghordozását, sajátos intonációját, s felhasználta a népdalt is. Példánk drámai erejű villancico:

117.sz.példa:

Cristobal Morales (1500 k.-1553) fiatalon tagja lett a pápai együttesnek, majd később otthon, Spanyolországban dolgozott. Misék mellett madrigálokat s alkalmi műveket komponált (például: Kántáta a nizzai békekötés alkalmára, 1538). Munkáiban, amint következő példánk is igazolja, a polifonikus és akkordikus elképzelés egyaránt érvényesült.

118.sz.példa:

„Spanyol Palestrina" - ként emlegették kortársai Toma Luis de Vittoria (Victoria)-t (1548-50? - 1611). Életének eseményeire Pedrell majd Collet derített fényt. Több kortársához hasonlóan ő is Rómában tevékenykedett hosszabb időn át. Fennmaradt művei kizárólag egyháziak. Némelyikben mély, megrázó emberi érzelmek jutnak kifejezésre s helyenként közeledést mutatott a népi dallamvilág felé is. Stílusa Palestrina hagyományait hasznosítja. Első példánkban a tömör énekkari hangzás és a színek kiaknázása érvényesül (hatszólamú motetta-részlet):

119.sz.példa:

Második Vittoria-példánk (Távozó lélek című kórusából) a búcsú fájdalmát érzékelteti:

120.sz.Példa:

A későbbi spanyol zene fejlődése szempontjából nem annyira az egyházi, mint inkább a reneszánsz világi spanyol zenekultúrában s a népzenében gyökeredző műfajok játszottak jelentősebb szerepet.

12. A HANGSZERES ZENE FEJLŐDÉSE 1450-1600-IG

Kialakulásának feltételei, általános jellemzése

A hangszeres zene nyomai - amint láttuk - visszanyúlnak a zenei fejlődés kezdeti szakaszáig. Hangszerekkel, a hanszeres zene bizonyos formájával már az őskőzösségben, a keleti kultúrákban is találkoztunk. A hangszeres zenének ezekben a kultúrákban tejesen alárendelt szerepe volt, a vokális zenét kísérte s legjobb esetben heterofonikus megnyilvánulásokig jutott el. Ezen a helyzeten nem változtatott az a tény, hogy alapjában véve a hangszerek különböző típusai, válfajai már a fejlődés egészen korai fázisán kialakultak (ütő-, pengetős- húros, fúvós hangszerek). A hangszeres zenének ez az alárendelt funkciója megmaradt a rabszolgatartó társadalmi rendszerben is, jóllehet az általános hangszerállomány újabb hangszerekkel szaporodott. A rabszolgatartó társadalmi rendszerben azonban már kialakult a hivatásos hangszerjátékos típusa (fizetett, vagy rabszolga, mint például a rómaiaknál). A hűbéri társadalmi rendszerben a világi zene kialakította a maga sajátos megnyilatkozási lehetőségeit, formáit, kereteit, s itt találkoztunk az első, viszonylag önálló hangszeres zenével: a trubadurok, truvőrök táncenéje jelentette ezt a fejlődési fokot (ballata, estampida, danza, ductia, stb.), s egyben kiindulási pontul is szolgált részben a későbbi fejlődés számára.

A reneszánszban lényegesen megváltozott az általános felfogás a hangszeres zenét illetően. A hangszerek fontosságának növekedésével egyidőben kialakult az önálló hangszeres zene is, egyben indokolva létjogosultságát. Irodalmi munkákban egyre gyakrabban tettek említést hangszerekről, hangszeresekről, s festményeken is egyre többször bukkantak fel. Történtek utalások új hangszeres műfajokra is, leírásokban s más irodalmi műfajban.

Közben a termelési eszközök tökéletesedésével a hangszerkészítés is fejlődött; jobbak s olcsóbbak lettek a hangszerek, a kottanyomtatás gyűjteményekhez is hozzájuttatta az érdeklődőket. Így vagyonosabb polgárházakban is fentűntek a népszerűbb hangszerek

Ennek az időszaknak legnépszerűbb hangszere a <u>lant</u> s az <u>orgona</u> volt. Ezek mellett természetesen egész sor hangszerrel találkozunk a kor irodalmában, gyakorlatában. Így többek között a vonósok közűl használatos volt a <u>fidula</u> (rebek, rubeb, rebab), <u>viola</u> s később a <u>hegedű</u> (mint a viola egy válfaja). A pengetősök közül megemlíthető a <u>psalterium</u> - kis és nagy formában, trapéz alakban. Ugyancb-

ből a csoportból való a hárfa is. Fúvósok közül a klarinét ősét, a cinket, a trombitát sorolhatjuk fel. Kiegészítette a sort a virginál s néhány ütőhangszer.

Hangszeregyüttesek a szó mai értelmében nem léteztek. Több hangszer szerepelt ugyan egyidőben, mint alkalmi együttes (például orgona, trombiták, cinkek),de elhatárolt funkciója az együttesen belül az egyes hangszereknek, hangszercsoportoknak nem volt. Mindenik a dallamot szólaltatta meg - saját regiszterén, s ebben állt a korabeli együttes szín-hatása, varázsa. Otthoni zenéléskor is kialakultak alkalmi csoportosulások, szintén a fenti jelleggel (például: lant, viola, portatív orgona).

Az önálló hangszeres zenekultúra kialakulása idején még nem létezett sajátos hangszeres irodalom, - ez maga is kialakulóban volt. Kialakulásának két szakaszát különböztetjük meg:

a) Az első szakasz vokális műveknek hangszerre való átírásként jelentkezett. A darabok szerzői rendszerint utaltak is arra, hogy alkalomadtán akár egyik, akár a másik előadás lehetséges. Ezzel legtöbbször a chanson, a canzone esetében találkozunk,- per cantare o sonare - szólt az utásítás. A chansonnak, canzonenak ez a típusa homofonabb volt a madrigálnál, s a madrigál motívum-változásainak tempéritkábban ütemnem-változások feleltek meg. A canzone per cantare fokozatosan per sonare-típussá alakult s ez már a hangszer-sajátosságok érvényesülését jelentette a darabban. Később a név is némi módosuláson ment keresztül s kialakult a szonáta, mint a tisztán hangszeres zene egyik műfaja.

A chanson mintájára a motettákat is átírták,s az átírás megtartotta az imitációs felépítést. A hangszeren megszólaltatott - hangszerre átírt - motettából alakult ki a ricercare. Megtartotta a motetta soktémájúságát[x]is. Kiindulópontjává lett a XVII.századi fúgának; fejlődése ugyanis mindinkább az egytémájúság felé vezetett. A többtéma a kettős , hármas fúgákban bukkan majd fel a barokkban,mint távoli ricercare-hagyaték. Mind a canzone, mind a motetta átírásánál, amint az a többszólamú jellegből egyébként következik, olyan hangszerekre gondoltak, amelyek két, vagy több szólam megszólaltatására nyújtottak lehetőséget (lant, orgona).

b). Az önálló hangszeres zene második, magasabb állomása a hangszerek lehetőségéből indult ki, s természetesen kifejezésre is juttatta az illető hangszer sajátosságait a stílusjegyekben. Az így kialakult műfajokat általában a rögtönzés jellemezte. Ide sorolható a preambul (későbbi válfaja a preludium), toccata, fantázia (ez utóbbinak is létezett kevésbé általánosan használt vokális válfaja).

Az önálló hangszeres zenének további megnyilvánulási formája a tánczene

x) Talán a név maga arra utal: megkeresni az új témát. Lásd korábban a Willaert-ricercart.

volt. Talán ez a legrégebbi gyökere. Az ebben az időben használatos táncok minden bizonnyal népi, vagy népies eredetűek s rögzítésük már stilizált formában történt; a népies befolyás mértéke azonban ma már nehezen állapítható meg. Rendszerint egy lassú s egy gyorsabb táncot kapcsoltak egybe <u>táncpárként</u>. A lassú általában páros tagolású, nyugodt menetű, nem szigorúan periodikus szerkezetű, a második általában páratlan tagolású, ugrós, szimmetrikus periódusú, amint ezt a pavana-saltarello, paduana-gagliarda, Danz-Nachdantz, illetve Proportio, valamint a branle-branle gai táncpárok mutatják. Nem egyszer előfordul, hogy a második tánc az elsőnek páratlan variációja. Ezek a táncpárok a későbbi szvit első állomását képviselik.

A hangszeres zene kialakította a maga sajátos <u>hangjegyírását</u> is, az úgynevezett <u>tabulatúrá</u>-kat. E rögzítési mód vonalakat és betűket, illetőleg vonalakat és számokat használt. Különböző válfajai közül ismertetjük a lant- és az orgonatabulatúrát.

A <u>lant</u> számára alkalmazott tabulatúrának nemzetenként alakult ki egy-egy válfaja. Az olasz tabulatúrában számokat, a franciában betűket, a németben számokat és betűket használtak. Az olasz és francia tabulatúránál a számokat, illetve betűket ráírták egy-egy vonalra. A számok emelkedő, a betűk ábécé sorrendben haladva egy-egy kromatikus félhangot jelentettek. Az olaszok a legalsó vonalat vették legmagasabb húrnak, a franciák fordítva. Mind a számoknak, mind a betűknek viszonylagos jelentése volt, - húronként változott, nem is beszélve a lant esetlegesen eltérő hangolásáról. A német tabulatúrában a számok az egyes húrokat jelentették, a betűk pedig az illető húron lefogható hangokat, kromatikus sorrendben. Míg a francia és olasz tabulatúrában minden húrnál elölről kezdődött a számozás, illetve betűzés, a németben folytatólagosan haladt. A játékos hangszerének fogólapján ott állott a tabulatúra-táblázat, a játékos a tabulatúrán feltüntetett helyet a fogólapon kikereste a megszólaltatta az előírt hangot, vagy hangokat. A lant alaphangolása itt is változhatott vidékenként.

Az <u>orgonatabulatúrában</u> a hangokat szintén betűkkel jelölték, érzékeltetve az egyes oktávszakaszokat (például: nagyoktáv-nagybetű, kisoktáv-kisbetű; innen vette át a modern zeneelmélet az oktávszakaszok elnevezését). Az akkordikusan elhelyezett betűk felett állott a mű ritmusa, a menzurális hangjegyírásból kiölcsönzött értékek némi módosításával. Az orgonatabulatúrákat a XVII.századig használták, a lanttabulatúrák legtovább a franciáknál voltak érvényben, a XVIII.század végéig.

<u>Lantirodalom</u>

A XVI.század legelterjedtebb hangszere a lant volt. A legkülönbözőbb

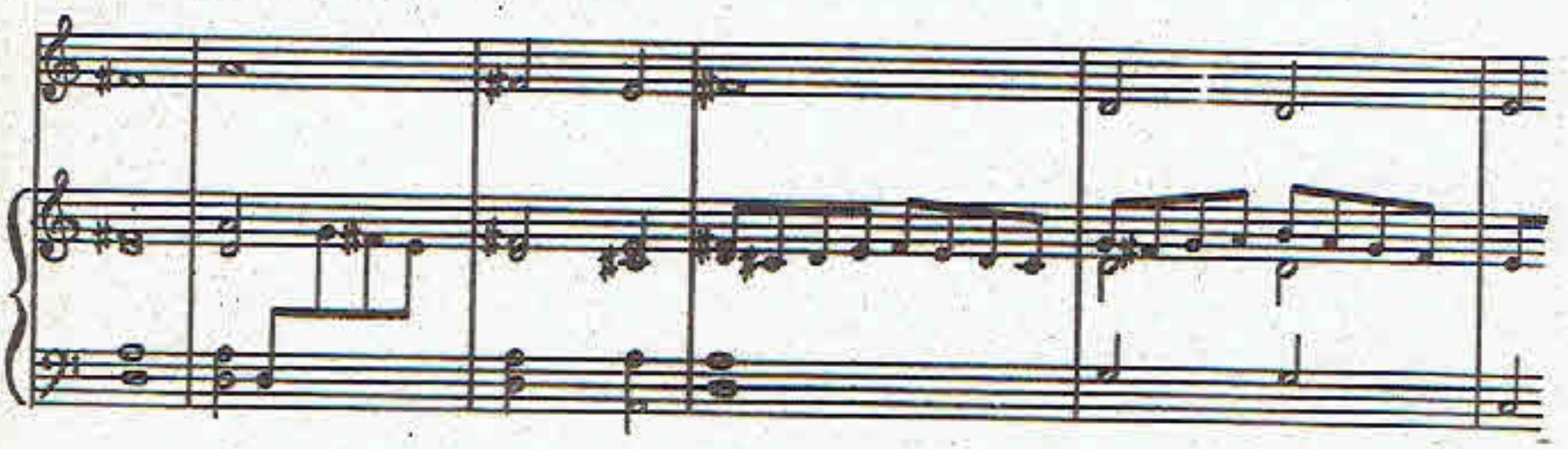
helyeken, a leggyakrabban használták, majdnem minden európai országban. Legáltalánosabb volt hathúrú változata (A-d-g-h-ẽ-ã hangolással). Gazdag irodalma egyaránt tartalmaz átírásokat és eredeti alkotásokat. Művelőit a legtöbb zenekultúrában megtaláljuk.

Az olasz lantosok közül jelentősebb volt Francesco da Milano (sz.1490 k.). A mantuai, majd a ferrarai udvarban dolgozott. Három gyűjteményt adott ki; ezekben többek között átírt Josquin - darabok is találhatók.

Vincenzo Galilei (1520k.-1591) - a csillagász Galileo Galilei apja - a firenzei zenetársaságnak, a Cameratának volt tagja. Kísérleteivel előmozdította a monodikus stílus kialakulását. Megzenésítette Dante Divina commedia-jának egy részletét (Ugolino énekét), Jeremiás siralmait, az új stílus szellemében. Madrigálsorozatot s lanttabulatúrás gyűjteményt adott ki. Az antik zenéről írott dialógusában élesen támadta a polifonikus zenét.

Luis Milan (1500 k.-1562.k.) lantgyűjtemény mellett egy regényes korrajzot is hagyott hátra (El Cortisano, 1561). Példánk Petrarca szövegének megzenésítését szemlélteti, canzone keretében, lantkísérettel (Gentil mia donna):

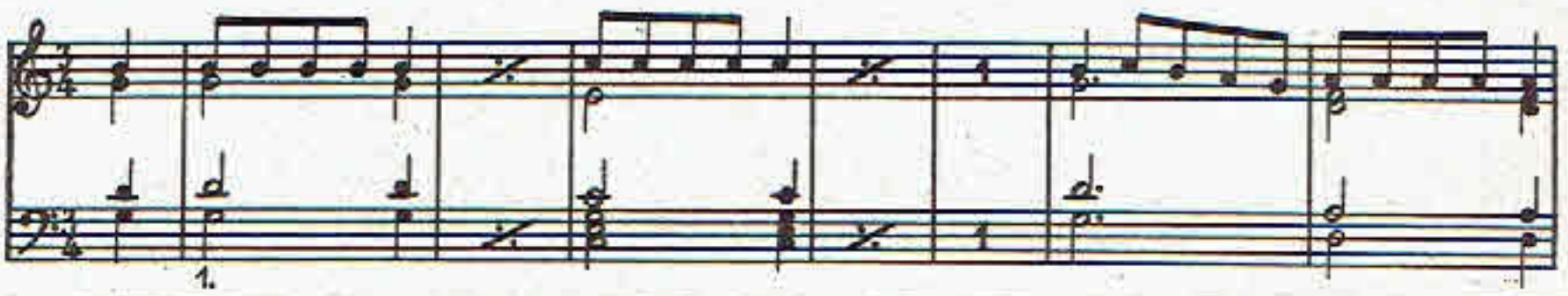
121.sz.példa:



Fejlett lanttechnikáról tanúskodik a másik spanyol lantosnak Miguel Fuenlana-nak (sz.1500 k.) két gyűjteménye. A másodikban saját fantáziái mellett Morales, Guerrero, s németalföldi mesterek művei találhatók, átírásban. Példánk lantkíséretes, hangsúlyozottan akkordikus jellegű románcából való:

122.sz.példa:

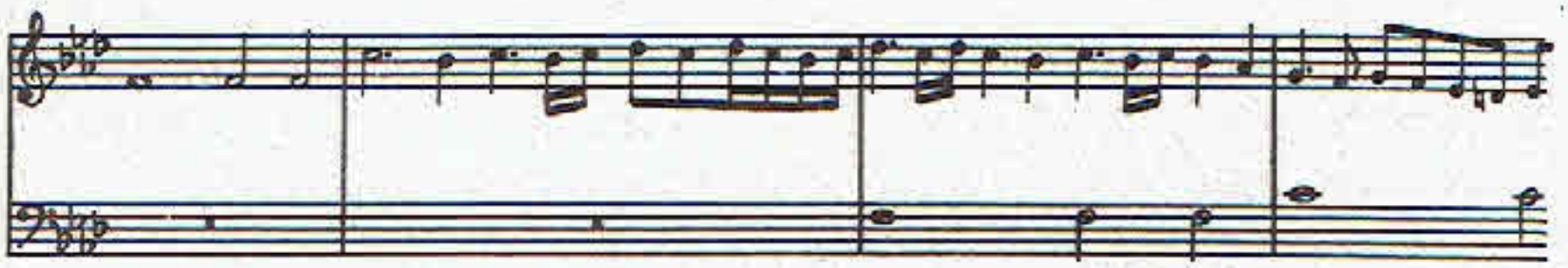
Pozsonyi származású volt a két Neusiedler-testvér, Menyhért és János. Menyhért (1531-1590 vagy 1591), Német- és Olaszországban dolgozott. Művei közül két gyűjteménye említhető, egyik hat Josquin-motettával. János (1510-1563) a harmincas években került Németföldre s ott élt haláláig. Gyűjteménye az átírt zsoltárok, motetták mellett fantáziákat, preambulokat s a lantjáték elméletét is tartalmazza. A hangszeres felfogást Menyhért művei képviselik inkább. Példánk János tisztán hangszeres utcadalát mutatja be, a főfokok, főfunkciók kizárólagos szerepeltetésével a kíséretben:

123.sz.példa

Az erdélyi származású Bakfark (Greff) Bálint (1507-1576) egyike volt kora legismertebb, legjelesebb lantművészeinek. Szapolyai János udvarában nevelkedett, majd sor került egy olaszországi tanulmány-útra is. Később Párizsba, majd a lengyel király udvarába került. Vilnában dolgozott hosszabb ideig, közben többször járt Königsbergben Albrecht herceg udvarában. Lengyelországban alapított családot; litván lányt vett feleségül. A lengyel udvarral való összeütközése miatt elhagyta az országot s rövid ideig Bécsben telepedett meg (1566). Két év eltelte után azonban már Erdélyben keresett elhelyezkedési lehetőséget, s bekapcsolódott a gyulafehérvári fejedelmi udvar zenei életébe. János Zsigmond halála után azonban szabadságot kért, eltávozott Olaszországba s nem is tért többet vissza. Páduában lett a pestis áldozata.

Bakfarkról, mint kora Orfeuszáról emlékezett meg több akkori költemény. Halálos ágyán kéziratos műveit elégette, azzal érvelve, hogy úgysem adhatták volna elő azokat úgy, amint azt szerzőjük megkívánta. A már előzőleg kiadott kötetében maradt fenn nehány átírása, fantáziája. Késői, legérettebb műveit minden bizonnyal elégetett kézirat-kötete tartalmazta. Ma tíz - egyes források szerint tizenkét - eredeti lantfantáziáját ismerjük. Műveinek korabeli elterjedtsége nem áll egyenes arányban hírnevével, s ezt alkotásainak nehézsége indokolhatja.

Átírásai (Josquin, Lassus, Jannequin, Gombert, Arcadelt, stb.) fokozatos fejlődést mutatnak. Az elsőkben inkább ragaszkodott az eredeti alkoktásokhoz, később mind szabadabban, lantszerűbben dolgozta fel az átvett anyagot, gazdag ornamentáló készséggel. Az átírások között fennmaradt nehány lengyel dal is, va-

lamint táncok (passamezzok). Példánk Gombosi Ottó megfejtésében a hatodik fantáziájából tartalmaz egy részletet:

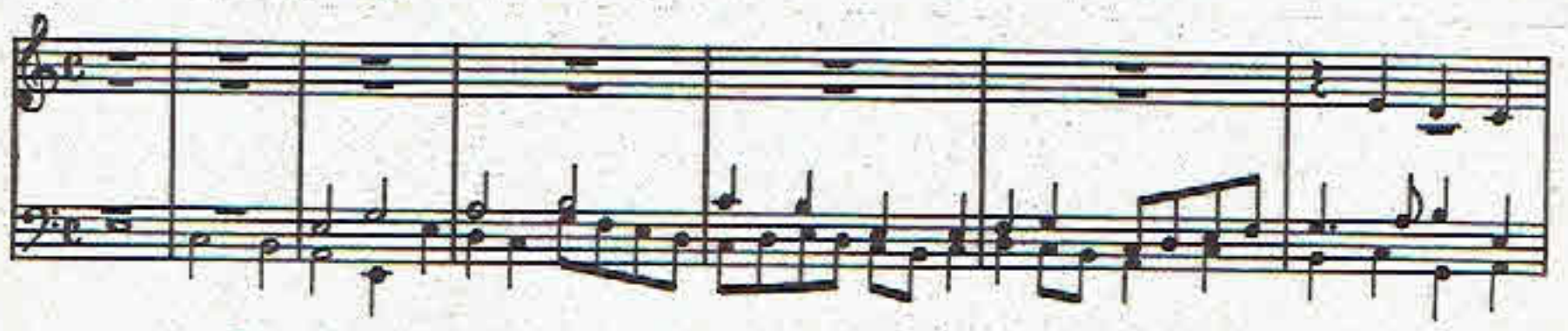
124.sz.példa:

Orgonairadalom

Bár az orgona már a VIII-IX.század óta használatos hangszer volt, az orgona-stílus szintén a XVI.század folyamán alakult ki. A lantzenével szemben inkább az úgynevezett „tudós" zenét képviselte hosszú időn át s a népi zene is kevésbé hatott fejlődésére, mint a kor többi hangszerének irodalmáéra (népi dallamok parafrázisa, körülírása a XVI.századi orgonatabulátúrákban előfordul). A hangszer a XVI.század folyamán tökéletesedett s a reneszánsz idején lendült fel irodalma.

Jelentős állomását képviseli az orgonairodalomnak Konrad Paumann (1410 k.-1473) Fundamentum organisandi című munkája, melyben foglalkozott a tabulatúrákkal s feldolgozott egész sor világi és egyházi dallamot. A Paumann utáni nemzedék munkáiban kristályosodott ki az orgonadarabok feldolgozásának néhány sajátos vonása (színezés, díszítés, futamtechnika, polifonikus rögtönzés, partitúra-írás stb.).

A XVI.század legnagyobb spanyol orgonistája Antonio Cabeson (1500-1566). Munkái között az átírások mellett feltűntek tisztán hangszeres darabok is; felépítésükben általában a hármas tagolás észlelhető(lassú bevezető,középrész és gyors lezárás). Példánk egy korai fúga-részletet szemléltet Cabeson alkotómunkásságából:

125.sz.példa:

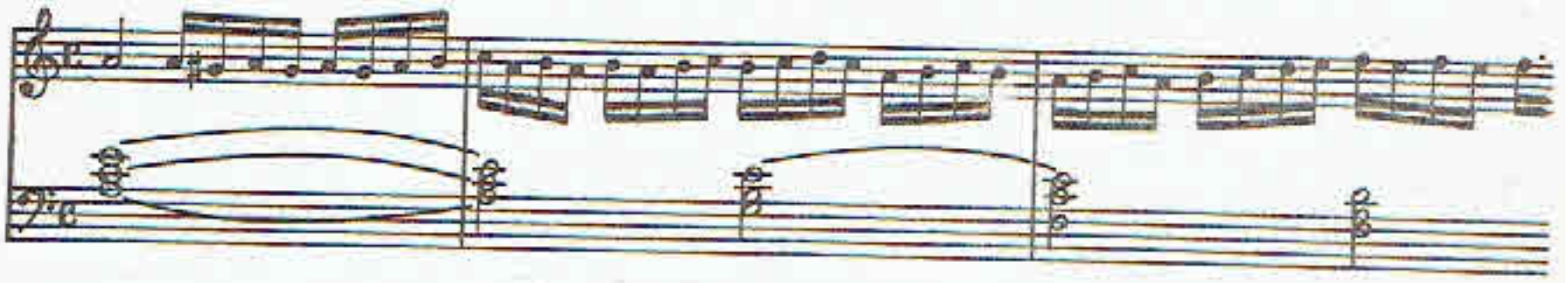


Az olasz orgonairodalmat a velencei mesterek képviselték elsősorban. Nagyvonalakban két csoportját lehet itt is megkülönböztetni a műveknek: egyik jobban ragaszkodott a polifóniához (canzone, ricercar, fantázia), a másik inkább a rögtönzésnek lehetőséget nyújtó műfajokat karolta fel (toccata, preludium).

Claudio Merulo (1533-1604) munkáiban először jelentkezett a billentyűs hangszerek sajátossága. Kedvelt műfaja a toccata, a canzone s a ricercar; ezek-

ből több gyűjteményt adott ki. A példaként közölt toccatában az akkordtömbök és a melizmatikus figurák tematikus mag nélkül váltják egymást. Merulo nyomán alakul ki később a toccatának egy fejlettebb válfaja, melyben a középrész fugato-technikára épül:

126.sz.példa:

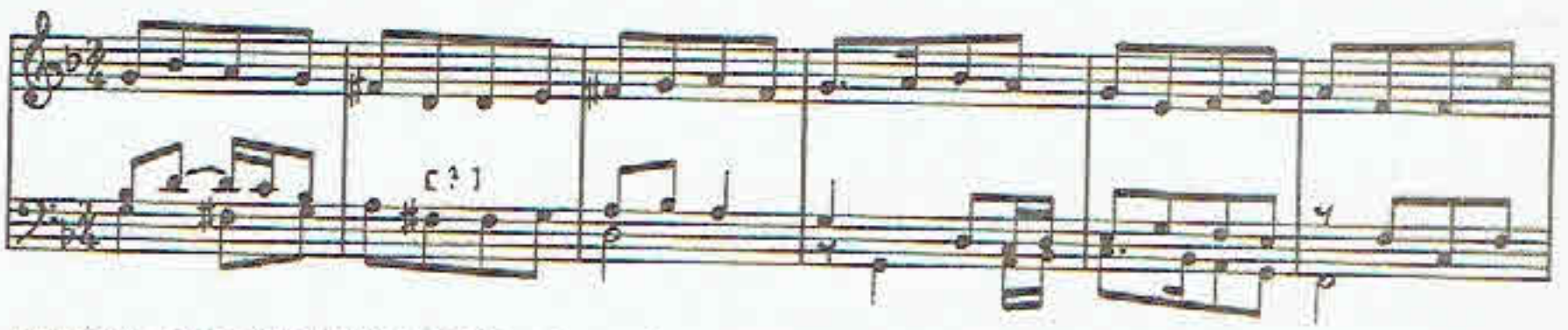


Tanítványa, Girolamo Diruta (1561 - ?) párbeszédes formában írta meg orgonaiskoláját, az Il Transilvano-t, s Báthory Zsigmond erdélyi fejedelemnek ajánlotta. A párbeszéd egyik szereplője erdélyi férfi, innen ered a mű címe. Diruta tájékoztat munkájában a regisztrálásról, díszítő-technikáról, transzpozició részleteiről. Ezt kiegészíti kora nehány jelentősebb orgonaművével (Merulo, Gabrieli-ek és saját művei).

Virginálirodalom

Az angol hangszeres zenét a virginálirodalom[x] képviselte ebben az időben. Mária, Erzsébet és I.Jakab idején élte virágkorát ez a zene. A fennmaradt gyűjtemények közül a Fitzwilliam virginálkönyv a legjelentősebb. Vokális dalok, korálallamok átírása mellett a táncok egész sorát őrizte meg, fantáziákkal, preludiumokkal, tanulmányokkal együtt. A kiemelkedőbb zeneszerzők közül megemlítjük John Bull-t (1562-1628), akinek darabjaiban jelentős technikai haladás észlelhető az elődeihez képest. Főleg a variációt kedvelte, brilliáns futamok, arpeggiok s a hangszer színező lehetőségeinek alkalmazásával. Kromatika-használatával előkészítette a temperálás útját, Példánk egyik Paduana-jának téma-részlete, melyet eredetiben hét változat követ:

127.sz.példa:



William Byrd (1543?-1623) kifejezési eszközeiben népi gyökerekre támaszkodott (népdalok, táncok). Lassus-szerű egyéniség. Variációiban néha programszerűség is

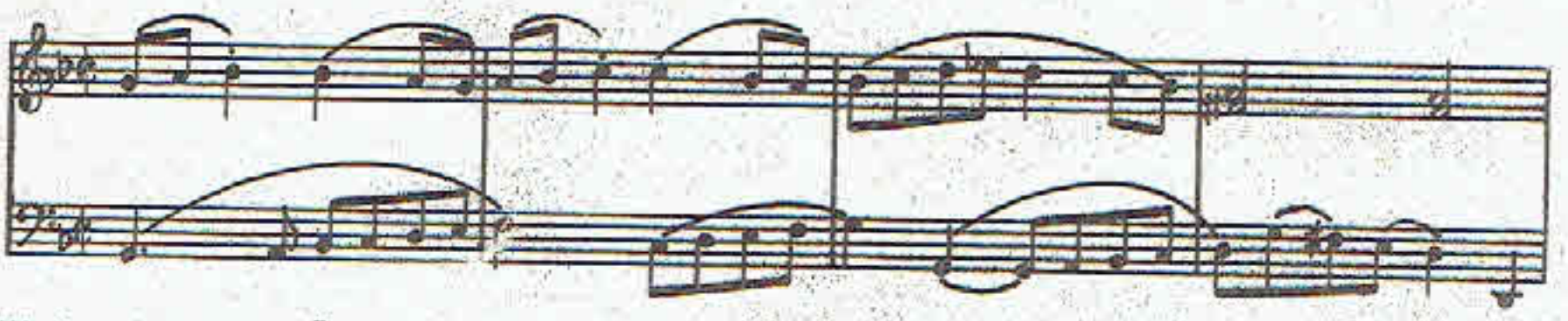
x) Virginál = a mai zongora angol őse.

feltűnt (Harangok, Csata, önéletrajz-szerű portréja: Bull doktor szomorúsága,Bull doktor kincsei, stb.). Giles Farnaby (1560 k.-1620k) darabjai fejlett stílusérzékre vallanak, harmónia gazdagságukkal, élénk ritmikájukkal, közvetlen melódiavilágukkal. Játék című gyermekdal-feldolgozásából szemléltetünk egy részletet:

128.sz.példa:

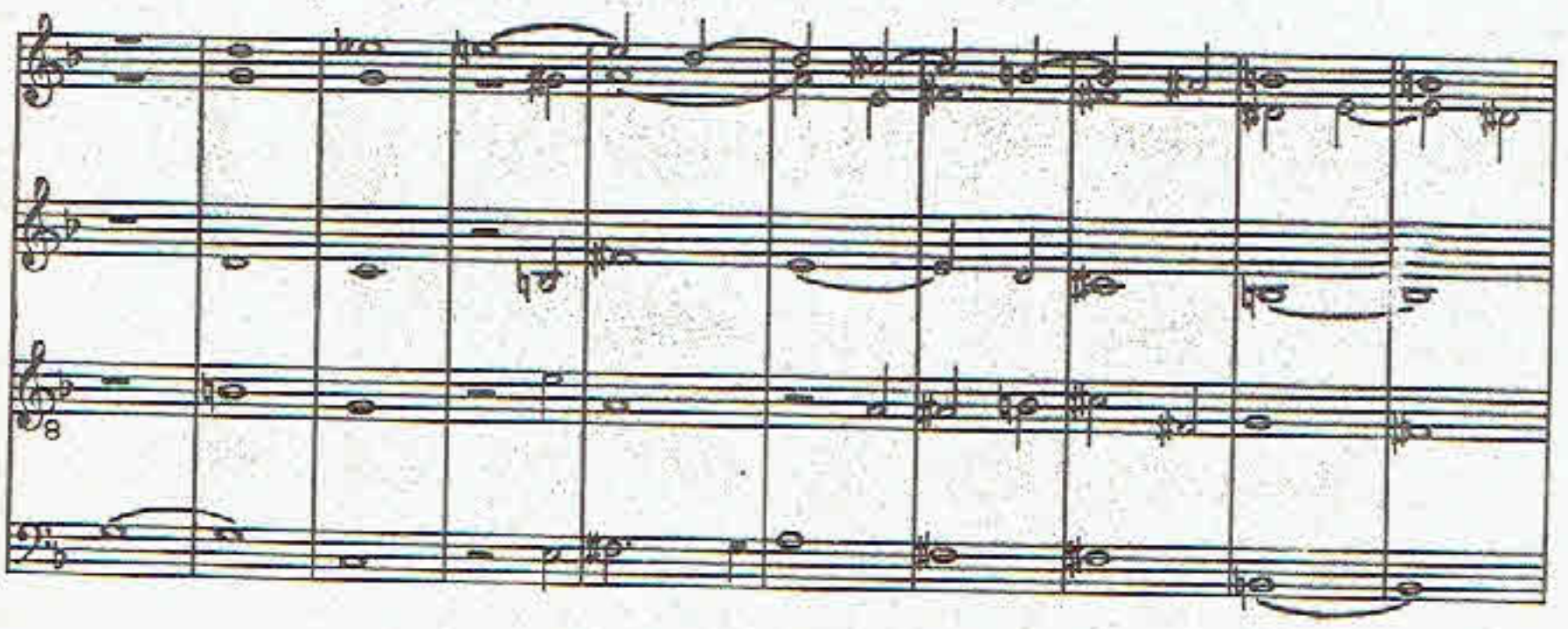
Orlando Gibbons(1583-1625) darabjaiban szembetűnő a merész modulációk hangnemkezelése. Általában a virgináldarabok szerzői kedvelték a népdalok feldolgozását variációk formájában, gazdagították az imitációs technikát párbeszédszerű közbeiktatásokkal, a dallam főpilléreit ornamentális elemekkel írták körül. Gyakori műfaj e hangszer irodalmában a fantázia is. Következő példánk Gibbons népdalfeldolgozási technikáját érzékelteti:

129.sz.példa:



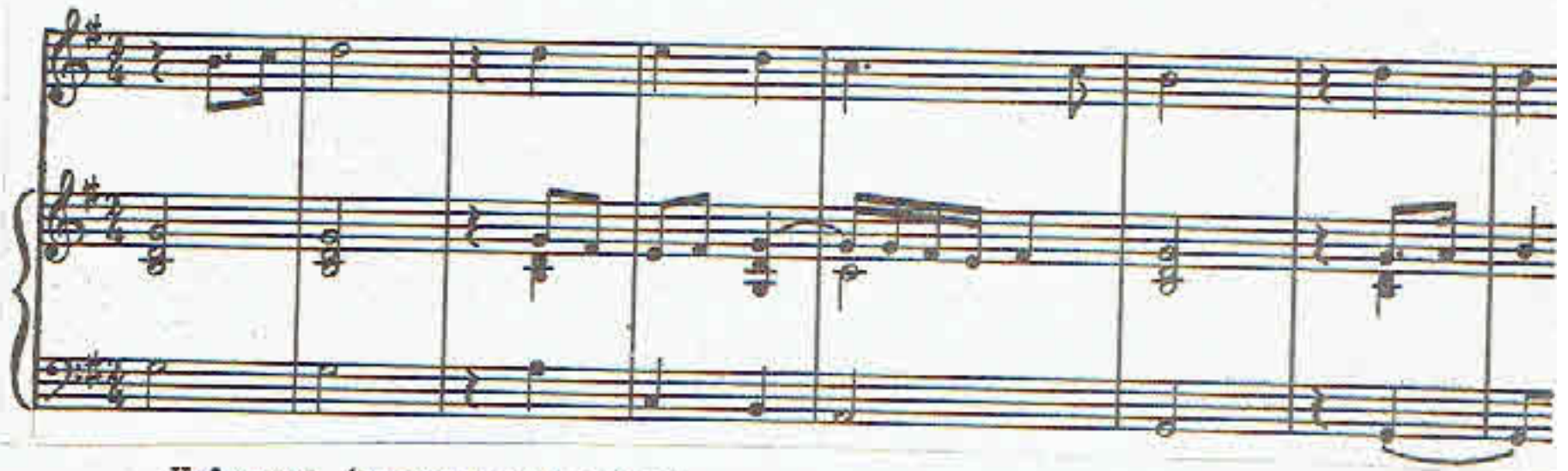
Mindezek a szerzők a korabeli angol madrigálirodalmat is gyarapították, kiegészítve a sort Thomas Tallis-szal (1510 k.-1585), Thomas Morley-vel (1557-1602). Külön meg kell említenünk Thomas Weelkes (1575?-1623) madrigáljaiban jelentkező erőteljes kromatikát, mint az alábbi példa is tanúsítja:

130 sz.példa:



Ezekhez a műfajokhoz csatlakozott az angol zenei életnek egyik népszerű műfaja, az ayre, a szólódal, lantkíserettel. Legjelentősebb képviselője John Dowland (1562-1626). Alábbi népszerű példánk madrigál-változatban is ismeretes:

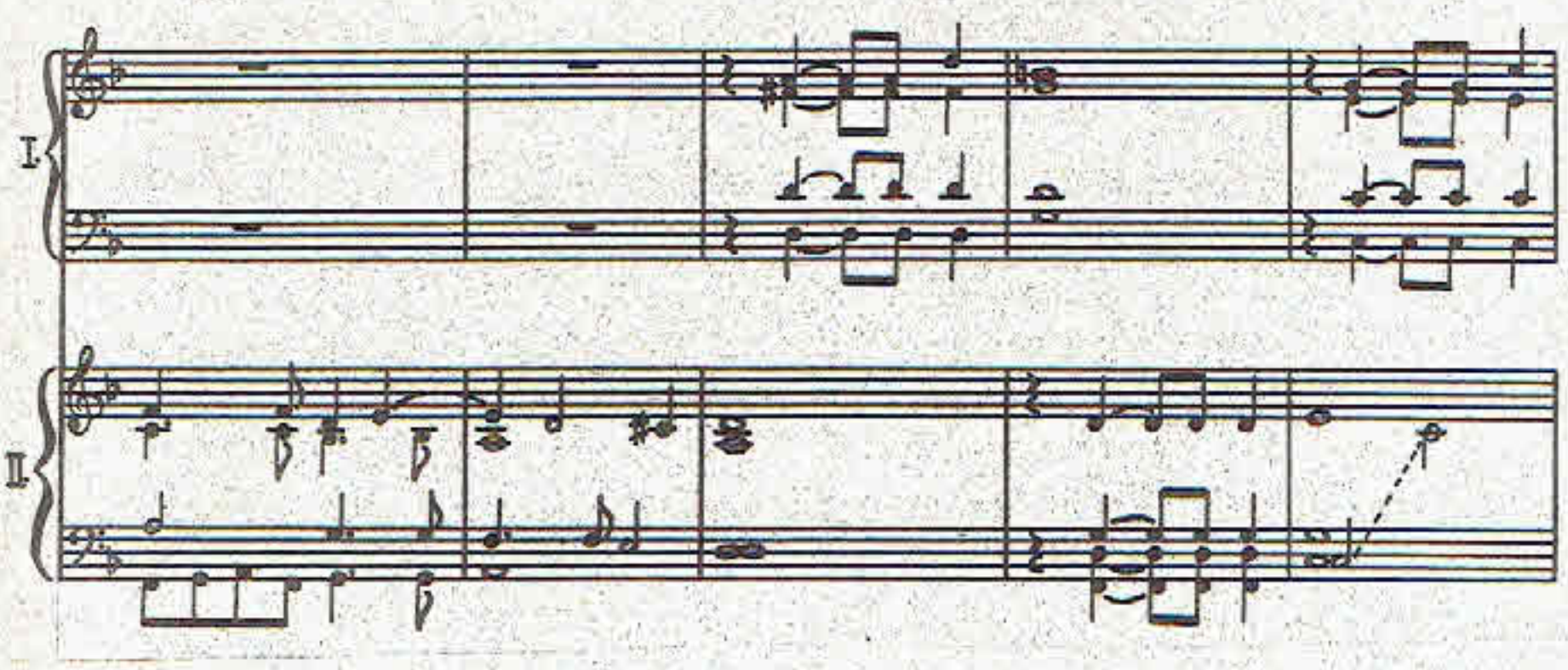
131.sz.példa:



Velencei (hangszeres) iskola

Láttuk a város zenei életének sajátosságait egy korábbi fejezetben. Az ot- említett Willaert munkássága a hangszeres zene területén is úttörő jelentőségű. Nem- csak azáltál, hogy átírt madrigálokat lantra, hanem maga is komponált fantáziákat, ricercarokat s újításai folytán erőteljes hatást gyakorolt az utókorra,- mint fen- nebb már említettük. Tanítványai közül a hangszeres irodalom gazdagításában a két Gabrieli vette ki részét, részben tovább fejlesztve mesterük kezdeményezéseit. An- rea Gabrieli(1510 k.-1586) művei újszerű tonalitásukkal, szerkezeti felépítésük- kel, színes, gazdag, a kromatikát is hasznosító harmóniavilágukkal hatottak a ké- sőbbi nemzedékek tagjaira, köztük Sweelinckre és Hasslerre.

Unokaöccse, Giovanni Gabrieli (1557-1612) jelentős stílus-reformátorként vált ismertté. A velenceiek által használt többkórusos technikát átvitte a hangsze- res zene területére, meghonosítva itt a koncertáló elemeket. Következetesen alkal- mazott oktávkettőzésével megalapozta a későbbi zenekari technikát. A zenekar hang- szereit színek szerint csoportosította, ezzel jelentős lépést tett a modern együt- tes felé. Jellegezetesen új műfaja a zenekari szonáta. Műveinek drámai pontjain a kromatikát is alkalmazta. Példánk egy kéttős együttesre írt, a dinamikai ellentéte- ket is kiaknázó XVI.századvégi szonáta - részlet (zongorakivonatban):

132 sz.példa:

A két Gabrieli nevéhez fűződik az énekszólamoknak zenekarral való kísérete is. Hatásuk a modern zene kialakulása szempontjából igen jelentős volt.

F Ü G G E L É K

1. A JEGYZET KÉSZÍTÉSÉNÉL FELHASZNÁLT FONTOSABB KÖNYVÉSZETI ANYAG:

Engels: A német paraszthábor̋ú. Bp.1948.

Marx-Engels: A történelmi materializmusról. Bp.1949.

Marx-Engels: M̋űvészetről, irodalomról. Bp.1950.

Marx-Engels: Válogatott M̋űvek. I-II. Bp.1949.

Lenin: Az irodalomról. Bp.1949.

Szoboljev,A.I.: A visszatükrözés lenini elmélete és a m̋űvészet.h.n. 1948.

x

Adler,Guido: Handbuch der Musikgeschichte. Tutzing, 1961.

Bartha Dénes: A zenetörténet antológiája. Bp.1948.

Bartha Dénes: Egyetemes zenetörténet. I. Bp.1935.

Batka,Richard: A régi görögök zenéje. Bp.1900.(?)

Bárdos Lajos: Modális harmóniák. Bp.1961.

Boetticher,Wolfgang: Orlandi di Lasso und seine Zeit. Kassel-Basel, 1958.

Böhm László:Zenei m̋űszótár. Bp.1961.

Bukofzer,Manfred: Studies in Medieval and Renaissance Music. New-York, 1950.

Combarieu,Jules-Dumesnil,René: Histoire de la musique. I. Paris, 1953.

Davison,Archibald-Appel,Willi: Historical antology of Music. I. London, 1949.

Forrai Miklós: Ezer év kórusa. Bp.1943.

Gombosi Ottó: Der Lautenist Valentin Bakfark. Bp.1967.

Gruber,Roman,I.: Istoria muzicii universale. I-II. Buc.1961, 1963.

Homolya István: Palestrina, Lassus. Bp.1969.

Hughes,Anselm:The New Oxford History of Music. II. London, 1961.

Hughes,Anselm-Abraham,Gerald: The New Oxford History of Music. III, London,1960.

Husmann,Heinrich: Grundlagen der antiken und orientalischen Musikkultur,Berlin, 1961.

Keldis,Jurij V.: Az orosz zene története. Bp.1958.

Kovács Sándor: Zeneesztétikai problémák. Bp. é.n.

Livanova,T.: Istoria culturii muzicale occidentale. Moszkva, 1939. (Gépelt román nyelv̋ű fordítás, Buc. é.n.)

Machabey,Armand: Guillaume de Machault. Paris, 1955.

Major Ervin-Szélényi István: Út a szonátához. Bp. é.n.

Merişescu,Gheorghe: Curs de istoria muzicii universale.I. Buc.1964.

Mersmann,Hans: Musikgeschichte in der abendländischen Kultur. Hamburg, 1967.

Oţetea,Andrei: Renasterea. Bucureşti, 1964.

Reese,Gustav: Music in the Renaissance. New-York, 1959.

Riemann,Hugo: Handbuch der Musikgeschichte. I. Leipzig, 1901.

Roland,Manuel: Histoire de la musique. I. Paris, 1963.

Schering,Arnold: Geschichte der Musik in Beispielen. Leipzig, 1931.

Szabolcsi Bence: A zene története. Bp.é.n.

Szabolcsi Bence: A melódia története. Bp.1957.

Szabolcsi Bence: Régi muzsika kertje. Bp.1947.

Szabolcsi Bence-Tóth Aladár: Zenei Lexikon. Bp.1930-1931, 1965.

Szőllősy András: Egyetemes zenetörténet. Sokszorosított jegyzet. Bp.é.n.

Ulrich,Homer-Pisk,Paul A: A History of Music and Musical Style. London, 1963.

Wellesz,Egon: The New Oxford History of Music. I. London, 1960.

Wille,Gunther: Musica romana. Amsterdam, 1967.

Zoltai Dénes: A zeneesztétika története. I. Bp.1966.

x

xXx Lucrări de muzicologie. Conservatorul de muzică „G.Dima" Cluj, I.1965; II.1966.

xXx Muzica, Éneklő Ifjúság című folyóirat nehány száma

xXx Zenetudományi Tanulmányok.I. .Szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Bp.1952. (Máróthy János: A középkori tömegzene alkalmai és formái)

x

xXx Évezredek húrjain. Franyó Zoltán műfordításai. I. Marosvásárhely, 1958.

2. A KOTTÁPÉLDÁK JEGYZÉKE (Sorszám, a példa szerzője, címe, oldal):

1.	x	Ringató	8
2.	x	Recitált szöveg	8
3.	x	Felelgető	9
4.	x	Kolumbiai indián dallam, kísérettel	9
5.	x	Új-guineai pápua-melódia	9
6.	x	Új-guineai dallam	9
7.	x	Burmai dallam-motívum, kísérettel	10
8.	x	Tűzföldi „szalag-polifónia"	12
9.	x	Ausztráliai dallam (oktávpárhuzam)	12
10.	x	Vizukumai (Afrika) kórus	12
11.	x	Tercpárhuzam	12
12.	x	Szekundpárhuzam	12
13.	x	Heterofónia (vedda-dallam)	13
14.	x	Dallam, alsó kísérő hanggal (bourdon-nal)	13
15.	x	Nyugvópont	13
16.	x	Kettős orgonapont	13
17.	x	Kánon	14
18.	x	Dal Hiawatha-ról	15
19.	x	A pentatónia kialakulásának két útja	20
20.	x	Kínai himnusz	20
21.	x	Hindu Véda-himnusz	24
22.	x	Óhéber dallam	24
23.	x	Gregorián melódia (Gloria Patri)	25
24.	x	Magyar népdal (Szivárvány havasán)	25
25.	x	Román népdal (Cucule, pasăre blîndă)	25
26.	x	Óhéber reszponzoriális ének	27
27.	x	Egyiptomi pentatónia	28
28.	Pindarosz:	Óda	31
29.	Euripidész:	Töredék az Orésztéjából	31-32
30.	x	Szeikilosz sírfelirata	32
31.	Mezomédesz:	Himnusz	32-33
32	x	Processziós görög dallam	33

33.	x	Üdvözlő-dal (Akklamáció)	53
34.	Kukuzélisz:	Melódia	56
35.	Ambrus:	Himnusz	58
36.	x	Jubiláció	58
37.	x	Szekvencia	59
38.	x	Ut queant laxis	63-64
39.	Marcabru:	Sirventes (Pax in nomine)	71
40.	Moniot d'Arras:	Május-dal	72
41.	Vaqueiras:	Kalenda maya	72
42.	A.de la Halle:	Robin és Marion (Robin m'aime)	73
43.	A.de la Halle:	Rondellus.	73
44.	Vogelweide:	Nem bánt szívem (Nun alrest)	74
45.	Vogelweide:	Mir hat eyn liet	74
46.	Sachs:	Silberweise	75
47.	Oroszlánszívű Richard:	Dal a fogságáról	76
48.	x	Chanson de Figueiral	77
49.	Borneil:	Reis glorios (alba)	77
50.	x	Szövőnők dala	78
51.	Fornsete:	Nyárkánon	81
52.	x	Izlandi twisöngur	82
53.	x	Kvint-organum	83
54.	x	Kvart-organum	83
55.	x	Kvart-kvint-organum (Triplum)	84
56. a)	x	Organum vaga (Cunctipontens genitor)	84
b)	x	Organum (Rex caeli)	84
57.	x	Gymel (Nobilis, humilis)	85
58.	x	Faux bourdon (Pange lingua)	85
59.	x	Discantus (Mira lege)	86
60.	x	Conductus (Quis tibi Christe)	87
61.	x	Motetta (Szállj el kis dal - Hideg szelek - Veritatem veritas)	88
62.	x	Ochetus (Qui conques)	89
63.	x	Kánon (Jertek, jertek)	89
64.	X	Ligatura	90
65.	x	Menzurális értékek	90

66. Leoninus: Kétszólamú organum (Haec dies) 91
67. Perotinus: Háromszólamú organum (Alleluja) 92
68. Perotinus: Négyszólamú clausula (Mors) 92-93
69. Petrus da Cruce: Motet (Aucun - Lonc tans - Annuntiantes) 93
70. x Szamárnóta 94
71. x Az olajárus-dallam 95
72. x Recitatívó 95
73. x Táncdallam (színjátékból 95
74. Machaut: Chanson balladée 100
75. Landini: Ballada 100-101
76. Bologna: Madrigál (Fenice fu) 101
77. G.de Florentia: Caccia (Tosto che l'alba) 102
78. x Caccia (Perch'era sol) 102
79. Machaut: Dal (Szóban, tettben) 104
80. Machaut: Reimsi mise (Agnus Dei) 104-105
81. Cascia: Ballata (Io son un pellegrino) 105
82. Dunstable: Himnusz (Sumens illud) 109
83. Dunstable: Chanson (Puisque) 109
84. Dufay: L'homme armé-mise (Kyrie) 111
85. Dufay: Vergine bella 111
86. Binchois: Rondeau (De plus an plus) 112
87. Okeghem: Deo gratia (Tematikus anyag) 113
88. Okeghem: Pleni sunt 114
89. Josquin: Pange lungua-mise (Kyrie) 115
90. Josquin: Kánon (A l'heur) 116
91. Josquin: Scaramella (Száskajárás) 116
92. x Lauda (Ave mitis) 122
93. Cara: Frottola (Come che'l bianco) 123
94. Marenzio: Villanella (In un boschetto) 123
95. Arcadelt: Il bianco (madrigál) 124
96. Willaert: Szív nincsen jobb 124
97. Monteverdi: A hajnal 125
98. Gesualdo: Fájdalmam (Moro lasso) 126
99. Gesualdo: Ardo per te 126
100. Palestrina: Benedictus 128

101. Palestrina:	Minden szép szín	129
102. Willaert:	Ricercare	130
103. C.de Rore:	Madrigál (Vergine pura)	130
104. x	Dúr- és moll-akkord rokonsága	132
105. Isaac:	Innsbruck,el kell búcsúznom	137
106. Senfl:	Fű, fa a réten	138
107. Hassler:	Én drága lánykám	138
108. Lassus:	Zsoldos szerenád	140
109. Lassus:	Visszhang	140
110. Lassus:	Babilonnak vizei mellett	140
111. a) Lassus:	A csókrakesi molnár	141
b) Lassus:	Ich armer Mann	141
c) Lassus:	Lucia, Lucia	141
112. x	Chanson (Ce moys de may)	144
113. Jannequin:	A csata	146
114. Jannequin:	Párizsi kiáltozások	147
115. Cl.de Jeune:	Elmúlik minden	147
116. Goudimel:	42.zsoltár	148
117. Encina:	Romerico (villancico)	152
118. Morales:	Admirabilis (kantáta)	152
119. Vittoria:	Nigra sum (motetta)	153
120. Vittoria:	Távozó lélek	153
121. Milan:	Gentil mia donna (canzone)	157
122. Fuenlana:	De Antequera (románc)	157
123. H.Neusiedler:	Gassenhauer	158
124. Bakfark:	Fantázia	159
125. Cabeson:	Fuga al contrario	159
126. Merulo:	Toccata	160
127. Bull:	The spanish Paven	160
128. Farnabay:	Játék	161
129. Gibbons:	Népdalfeldolgozás	161
130. Weelkes:	Hence, Care (madrigál)	161
131. Dowland:	Ayre (Drága perc)	162
132. G.Gabrieli:	Sonata „Pian e forte"	163

T A R T A L O M J E G Y Z É K

I. AZ ÓKORI ZENE

1. A zene az ősközösségi társadalomban 4
2. A rabszolgatartó társadalam zenekultúrája . . . . . .
   a) A régi keleti zenekultúrák 17
   b) A görög és római zenekultúra 30

II. A KÖZÉPKORI ZENE

1. A hűbéri társadalom zenekultúrájának általános jellemzése 47
2. A bizánci zenekultúra 52
3. A nyugat-európai országok zenekultúrája a XI.századig . . 57
4. A nyugat-európai zenekultúra a XII-XIV.században. A hűbéri társadalom világi zenéje 66
5. A többszólamúság kialakulása és fejlődése a XIII. század végéig 80
6. Az ars nova zenekultúrája 94
7. Németalföldi zenekultúra a XV-XVI.században 107
8. Olaszország zenekultúrája a XV-XVI.században 119
9. A zene fejlődése Németországban a XV-XVI.század folyamán. 133
10. Francia zenekultúra a XV-XVI.században 143
11. Spanyol zenekultúra a XV-XVI.században 149
12. A hangszeres zene fejlődése 1450-1600-ig 154

FUGGELEK

1. Könyvészet 164
2. A kottapéldák jegyzéke 166
3. Tartalomjegyzék 170