

BENKŐ ANDRÁS

Az egyetemes zene története

II. kötet

A barokk zene
(1600-1750)

CONSERVATORUL DE MUZICĂ „G. DIMA” CLUJ-NAPOCA

1981

BENKŐ ANDRÁS

Az egyetemes zene története

II. kötet

A barokk zene

(1600-1750)

CONSERVATORUL DE MUZICĂ „G. DIMA” CLUJ-NAPOCA

1981

E kötet másfél évszázad (1600-1750) zenei fejlődését tekinti át. A barokk zene általános jellemzése után lényegében folytatja az előző kötetben vázolt hangszeres zene (1450-1600) útját és bemutatja az opera kialakulását, fejlődésének fontosabb állomásait. E fejlődési folyamatban érzékelteti a jelentősebb alkotók szerepét, - külön is kitérve Bach és Händel munkásságára.

Függelék tájékoztat a szövegben előforduló (legtöbbször töredékes) kottapéldákról, a könyvészet pedig a felhasznált forrásanyagról (ez utóbbi egyben a további elmélyedés, önképzés lehetőségét is szolgálja).

I. A BAROKK ZENE ÁLTALÁNOS JELLEMZÉSE

1. A barokk zene kialakulásának, fejlődésének körülményei

Európában, a XV. század második felében megindul az a nagy átalakulás, melynek folyamán kialakul a polgári társadalom. Marx és Engels bemutatja ezt a fejlődési folyamatot a kialakuló első polgári elemektől a modern kapitalizmusig. A szóban forgó folyamatban döntő mozzanatként szerepel Afrika körülhajózása, Amerika felfedezése, mert új teret nyit a keletkező polgárságnak a keletindiai, majd a kínai piac felé. Amerika gyarmatosítása, a gyarmatokkal folyó csere, a csereeszközök, áruk szaporodása a kereskedelem, ipar, hajózás addig nem ismert fellendülését eredményezte. Mindez nagy mértékben siettette a már bomlásnak indult hűbéri társadalom hanyatlását, egyben jelentős mértékben fokozta a hűbéri társadalom forradalmi elemeinek tevékenységét.

Az új piacok feltűnése, a növekvő szükséglet kiszorította az ipar hűbéri, majd cénszerű formáját; kialakította a manufaktúrákat, a kézműipart. A rohamos fejlődés azonban ezt is hamarosan elavulttá tette, s a gőzgépnek a termelésben való alkalmazásával létrejött a modern nagyipar, az iparos középosztályt felváltotta a polgárság. Ez a nagyipar a világpiacon fokozatos tágításával igyekezett az adott ipari, kereskedelmi lehetőségeket maximálisan kiaknázni, előbb gazdasági, majd politikai és kulturális téren is háttérbe szorítani a hűbéri társadalom uralkodó osztályát.

Maga a polgárság tehát, mint osztály, több évszázados fejlődés eredménye. E fejlődés egyes fokait megfelelő gazdasági, illetőleg politikai s ezzel együtt járó művelődési haladás kísérte, országonként némi árnyalatkülönbséggel, helyi színnel, de azonos lényeggel. Így Olaszországban, majd valamivel később Németországban a hűbéri társadalomban független városköztársaságokat hozott létre (Venezia, Génua, Hamburg stb.), Franciaországban pedig a monarchiának adózó, harmadik rendjévé vált.

A tökéletes viszonyok kialakulásával, erősödésével egyidőben gyengültek a hűbéri társadalomra jellemző vonások. Ahol a polgárság uralomra jutott, igyekezett a régi, hűbéri társadalomra emlékeztető állapotot felszámolni, s ezzel siettetni az új, a polgári társadalom gazdasági és művelődési képét kialakítani. Az a tény, hogy a polgárság fokozatosan hódított teret az élet minden síkján, azt is eredményezte többek között, hogy fejlődésének egyes szakaszain, bizonyos művelődési

megnyilatkozásokban érvényesült még a hűbéri udvar felfogása, ízlése (lásd többek között: az opera fejlődésének egyes szakaszait, pl. Cesti szerepét Bécsben).

Ehhez hozzá kell vennünk még azt is hogy - Marx megállapítása szerint - a tőkés társadalomban a művészetek bizonyos virágzási korszakai koránt sem voltak mindig összhangban a társadalom általános fejlődésével; számításba kell vennünk a művészetnek, mint felülépítménynek. Ha viszonylagos önállóság adta fejlődési lehetőségeit s csak végső fokon való függését, meghatározottságát az adott társadalom gazdasági alapjától. Mindez segítségünkre lesz abban, hogy megértsük a polgári társadalom kultúrájában általában s így a zenében is jelentkező ellentmondásokat.

A nyugateurópai barokk kultúra kialakításához elsősorban a nagyobb, fejlettebb országok járultak hozzá, más-más történelmi körülmények között. Ebből adódik a barokk országoké, népenkénti, helyi színeze, mely végeredményében csak gazdagabbá teszi az európai művészetnek ezt a korszakát.

Angliában erre az időszakra esett a polgári forradalom. Franciaországban a központi monarchia abszolutisztikus korszakát élte (Nantes-i edictum, Richelieu, XIII-XIV. Lajos). Németországban a harmincéves háború zajlott (1618-48), gazdasági, politikai súlya csökkent, a barokk korszak végéig, amikor a német államok közül kiemelkedett Ausztria és Poroszország. Olaszország elvesztette vezető szerepét a gazdasági életben; Amerika felfedezésével a kereskedelmi élet súlypontja egyre inkább az Atlanti óceán partvidéke lett. Spanyolország az előző század dicsőségének, gazdasági hatalmának romjain élt, Németalföldet csaknem teljesen elvesztette, nagyhatalmi pozícióját megingatta a győzhetetlen armada veresége (1588). Helyét Anglia foglalta el; Kanada birtokbavétele megerősítette hatalmi súlyát. Hollandiában fejlett tőkés termelési és társadalmi viszonyok alakultak ki már a XVII. század közepén.

A XVII-XVIII. század abszolutizmusa, a hűbéri és egyházi reakció, az ellenreformáció mind élesebben rajzolta ki a hanyatló hűbéri társadalom és a feltörekvő, haladó polgárság antagonizmusát. Az egyre élesebbé váló osztályharcokban szerepet kapott a polgárság világnézetét tükröző tudomány s polgári kultúra is, - az osztályöntudat fokozásával, a régi, haladó elemek leleplezésével, az ellenük irányuló harcra való mozgósítással: élőlőszóval, nyomtatott könyvvel, ecsettel, vagy a hang erejével.

A polgárságnak ebben a szakaszában kibontakozó művelődési élete általában a haladás ügyét szolgálta, mert a maga eszközeivel a kialakuló új társadalmi rendszerért küzdött. Megdőlték a középkori felfogás elvei a tudományban, művészetben. egyaránt. Galileo Galilei megfogalmazta a Föld forgásának, Kepler a bolygómozgás

törvényét, Hobbes rendszerbe foglalta Bacon materialista nézeteit, Descartes, Locke, Spinozza egy-egy lépéssel mozdították előre a megismerés elméletét. Newton, Leibnitz, Lomonoszov felfedezései már a modern tudomány alapjait rekták le s rohamléptekkel vitték előre a korabeli technikát. Tudománynak és gyakorlatnak egészséges kapcsolatából egész sor technikai felfedezésre, találmányra került sor. Campanella, bár még szkolasztikus elemek hatása alatt, de kora elnyomottjainak reményét fejezte ki (A nap városa), Morus Tamást a kommunisztikus társadalom utópisztikus felvázolása foglalkoztatta (Utópia), Vico kísérletet tett az emberi társadalom fejlődésének magyarázatára. Vasco da Gama, Kolumbusz, Magellán utazásai, felfedezései, Kopernikusz, Giordano Bruno, Kepler, Galilei s mások elméleti munkái már az új társadalom új életfelfogását mutatták, a középkor letűnt, vagy hamarosan letűnőben lévő világával szemben.

2. Az irodalmi és képzőművészeti barokk fontosabb vonásai

A barokk-szó spanyol eredetű: barucca^x - magyarulferdét, szabálytalan alakú gyöngyöt jelentett. Először az iparművészetben használták olyan tárgyak jelölésére, melyek a reneszánsz-felfogással szemben különcködést, mesterkéltiséget mutattak, majd fokozatosan a reneszánsz után kialakuló stílus átfogó, általánosan használt elnevezésévé lett.

Az irodalmi barokk, a képzőművészeti barokkal és zeneivel egyetemben, hozzátvetőlegesen az 1600-1750 közötti szakaszt foglalja magában, - művészetenként némi eltolódással. Leghamarabb az irodalomban jelentkeztek a barokk elemek, zenében valamivel később.

Az irodalmi és képzőművészeti barokkot mint a monumentalitásra, festőiségre törekvő stílust szokták jellemezni. A reneszánsz viszonylagos nyugalma helyett mozgást vitt a művészetbe; az egyes részeket néha külön is, esetleg eltúlozva, hangsúlyozva, az egyenes vonalakat hajlított, csavart, később cikornyás vonalvezetés váltotta fel. Ezt az utóbbi sajátosságot gyümölcösöztette a barokk után következő stílus-szakasz, a rokokó.

Találkozunk az irodalmi barokknak, mint az ellenreformáció művészetének értelmezésével is. Másik szélsőséges felfogás a barokkban visszakanyarodást lát a középkorba. Sem az egyik, sem a másik nem felel meg a valóságnak. Az első felfogás nem magyarázhatja meg a világi elemek jelenlétét, általában, a barokk realizmusát.

x. Egyes források a portugál barruca-ra, barocco-ra, vagy az olasz barroco-ra vezetik vissza.

A második nem vessz tudomást arról a lényeges változásról, melyen keresztül ment az ember, az emberi társadalom a reneszánsz után s az ebből folyó világnézeti átalakulásról, - a maga ellentmondásosságában is.

A barokk képzőművészetet az irodalom kapcsán fenneb említett sajátosságok mellett jellemezte a lendület ábrázolása, a természetűség, az aprólékos megmunkálás, a tömeg, a táj, a mélység érzékeltetése, mely a valóságban való elmélyedést tette szükségessé. A festészetben a nagy méretű freskók, mennyezet- és kupola-képek voltak népszerűek. Ezeket a merész távlat, a figurák, az ornamentelek nyugtalan mozgása, vagy éppen száguldása jellemezte. A barokk festészetben reális és irreális mozzanatok nem egyszer érdekes ötvözetként jelentek meg ugyanannál az alkotónál (El Greco). Michelangelo realizmusa mellett a kor képzőművészetének összképébe beletartozik a rokokóba átnövő Watteau művészete is.

Spanyolországban El Greco, Ribera komor, realista műveinek sorát kiegészítették a hűbéri és ellenreformációs környezetben is igazmondásra törekvő géniusz, Velasquez alkotásai, Murillo mandonnáiban, városszéli alakjaiban meglevenedő földi szépségek. Az angol Hogarth a korabeli erkölcs visszasságait ostromozta. A németalföldi mesterek közül Rubenst, a földi örömeik festőjét, van Dyckot, a finom portréfestőt, Rembrandtot, a fény és árnyék mesterét kell megemlítenünk elsősorban.

3. A barokk zene fejlődésének vázlatos áttekintése

A barokk zene, a fennebb említett másfél százados időtartamot mintegy két évtizeddel lépi túl. Ezt az időszakot három szakaszra tagolhatjuk:

a) korai barokk (1600-1660), mely Monteverdi, Frescobaldi, Schütz munkásságában kialakította a drámai szólóéneket, a zenedrámát, (operát), kantátát, oratóriumot, a hangszeres műfajok sorát, s a jelentős szerzők egyéni nyelvezetét;

b) a virágzó barokk szakasza, melyben az előző nemzedék által kialakított műfajok, formák kiteljesedtek, Lully, Purcell, Corelli, Alessandro Scarlatti, Vivaldi, Bach, Händel, Rameau műveivel gyarapodott a zenekultúra;

c) késő-barokk - Fergolesi, Domenico Scarlatti, Telemann. munkássága révén részben átmenet is a következő stíluskorokba, a rokokóba.

A nyugateurópai népek életében a barokk művészet, illetőleg stílus ideje lényegében a tökéletes társadalmi viszonyok kialakulásának, megszilárdulásának időszaka. Ez tehát a polgárságnak, a polgári kultúrának a reneszánsz utáni nagy szakasza, mely az adott gazdasági, történelmi fejlődésnek megfelelően, kis időbeli eltéréssel jelentkezett az egyes földrajzi egységekben, a kialakuló polgári nemzeteknél.

Az előző századokhoz viszonyítva egyre többen kapcsolódtak be a művészeti, zenei életbe, s a művészetben egyre gyakrabban fordultak témáért az emberhez, egyre hívebben, egyre igazabban vonult be az ember a zenés színpadra, a zeneművészetbe. A tehetősebb polgárok körében is feltűntek a művészetkedvelők, s a polgári életfelfogás egyre feltartóztatlanabban vonult be a különböző művészetek területére is.

Az európai államok közül először Olaszországban alakultak ki a barokk zenevonásai. A zenei élet általában, a XVII-XVIII. század folyamán is nagyobb mértékben a hűbéri udvarokban s az egyház keretében (templomokban) bontakozott ki elsősorban. Az *ars nova* óta azonban, a kibontakozó városi élettel, a polgárság erősödésével, térhódításával egyidőben, a zenei fórumok közé felsorakozott a színház, opera, majd a hangversenyterem.

A XVI. század utolsó negyedében Firenzében sor került olyan zenei kísérletekre, melyek több tényező szerencsés együthhatása folytán az opera műfajának kialakulásához vezettek. Már a kialakulás, illetőleg az első szakasz idején jelentkezett két irányzat, mely az opera történetének folyamán több alkalommal is különös hangsúlyt kapott. Az egyik felfogás hívei a szónak, a szövegnek tulajdonítottak elsődleges szerepet. A másik a zenei elemek nagyobb mértékű érvényesítését vallotta, - a szöveg rovására. Az olasz opera első eredményei a firenzei iskola keretében keletkeztek. Ezeket a mantuai és római zeneszerzők gazdagították (Garzino, Landi); ugyanakkor új elem, a polgári életből merített, a valóságból táplálkozó komikum is jelentkezett, bár a körülmények nem kedveztek kibontakozásának. A velencei iskola tevékenységében a népi elemekkel való kapcsolat gyengült (Cavalli), ugyanakkor az udvari hatás néha szinte szolgai módon érvényesült az operában (Cesti). Monteverdi munkássága nagy ívben lendítette újból a műfajt a realizmus irányába. Egyben példát mutatott arra is, hogyan lehet a múlt értékeit (kórus, polifónia) az opera keretében alkotó módon felhasználni, továbbfejleszteni. Az olasz opera során következő állomásán, a nápolyin, a szerzők elsősorban a zenei sajátosságok fejlesztésére fordítottak gondot. A népi kapcsolat fokozatos háttérbe szorulásával központba került az ária a maga legkülönbözőbb típusaival. Az opera seria fokozatosan háttérbe szorult, mitológiai témaköre egyre többet vett át érdekességéből, népszerűségéből. Ehelyett feltűnt az ún. intermezzo-kban a polgári életből merített vidám témakör, s ebből sarjadt ki később az opera új válfaja, a buffo-opera.

Az olasz opera mellett csakhamar kialakult a francia udvari opera is, saját-

tos, helyi színezettel, nagy szerepet juttatva a balettnek. A polgárság erősödésével itt is feltűnt a tréfás, humoros elem, mely az ún. komikus operában, a polgári forradalom előkészítő szakaszában társadalomkritikája révén különösen fontos szerepet töltött be.

Az angol opera az olasz eredmények mellett szintén merített a helyi hagyományokból s a demokratikus elemek egy időben akkora súlyt kaptak, hogy Händel egyik operáját a népi elemekből összeállított koldusopera buktatta meg. A restauráció után az udvari légkör határozottabban érvényesült e műfaj fejlődésében is.

Viszonylag legkésőbb, olasz eredmények felhasználásával bontakozott ki a német opera, ez a kapcsolat végigkísérte még a legnagyobbakat is (pl. Mozartot).

Az operával egyidőben, részben az opera hatására, kialakult más műfaj is, mint az oratórium, kantáta. Ezekben a műfajokban a szó, a szöveg különös hangsúlyt kapott; a fejlődés későbbi szakaszán a kantátában előtérbe nyomult a zenei elem (ária-típusok).

Hosszabb átmeneti - a vokális és vegyes műfajokkal egyidőben - kialakultak a tisztán hangszeres formák, műfajok is. Az átmeneti szakaszban még megtartották a vokális műfajokra jellemző vonások egy csoportját, később a tisztán hangszeres sajátosságok érvényesültek nagyobb mértékben. Így hovatovább az illető hangszer, vagy hangszercsoport jellegzetességei domborodtak ki. Elég hosszú kialakulási folyamat után jelentkeztek a hangszeres műfajok hosszabb időre érvényes vonásai (tempóváltozás, hangnembeli tagolás, ciklikus részek aránya, szerepe stb.). A barokk hangszeres zene legkimagaslóbb eredményeit a szonáta, szvit, fúga s koncert műfajában érte el.

A korabarokkban kialakult műfajok (a kezdetleges stádiumban levő nyitány-nyal és szimfóniával), kifejezőeszközükben gazdagodva, átkerültek a későbarokkba is. Használta őket minden jelentős alkotó, természetesen más-más fontosságot tulajdonítva egyiknek, vagy másiknak (Bach például nem írt operát, de minden más jelentős műfajt gazdagított, Händel egy időben csak az operára fordított különös gondot).

A francia clavecin-zenében, kisebb mértékben a német és olasz hangszeres zenében, feltűntek programszerű utalások, melyek a valósághoz való közeledést ilyen formában is szemléltetik (Couperin, Bach, Kuhnau, Vivaldi stb.).

A XIV-XVI. századi polifonikus stílust fokozatosan felváltotta a monodikus stílus, a hangszerkíséretes monódia, mely kiemeli a vezető szólamot. E stílus egyes elemei már az előző, XVI. században kialakultak. Így például hangszerkíséret-

tel a régi zenekultúrák óta találkozunk, de a reneszánsz után kialakult önálló hangszeres zene, az egyre tökéletesedő hangszerkészítési _____ s az ezzel együttjáró előadási technika, valamint az általános zenei gondolkodásban végbement változás a hangszert az énekhang mellé állította, később az énekhangot be is helyettesítette hangszerrel. Ez a hangszer szerepének, fontosságának növekedését mutatja. Az a cappella stílust fokként behelyettesítette, felváltotta előbb a vegyes, majd pedig a tisztán hangszeres stílus.

Az új stílusban, a kíséretes monódiában világosan érvényesült a szöveg a szólóénekes előadásában. Ezt támasztotta alá, hangsúlyozta ki, mélyítette el a hangszeres kíséret, mely magában foglalta az utóbbi egy-két évszázad vívmányát, az akkordot. Az akkordikus gondolkodásban döntő szerepe van a tartószólamnak, a basszusnak. Az új írásmód csak a basszust s az énekszólamot rögzítette, a középszólamokat - s általában a kíséretet rögtönöztette a basszus főlé írt számok alapján (ezek a számok a kíséret többi szólamának viszonyát mutatták a basszushoz); innen kapta az írásmód a számozott basszus elnevezést. Példánk Legrenzi Sonata „La Cornara” című művének egy részletével szemlélteti ezt az írásmódot (2 hegedű + basszus):

1.sz.példa

Kísérő hangszerek ezek szerint természetesen csak olyan választhattak, mely a számozott basszus megszólaltatására lehetőséget nyújtott. Így került előtérbe a cembalo, ritkábban a lant, vagy más ilyen hangszer. A korszak műveiben egy ilyen hangszer elmaradhatatlan, s ezt a gyakorlatot csak a mannheimi iskola fogja megváltoztatni, a XVIII.sz.második felében.

A polifonikus stílus azonban korántsem tűnt el a zenei életből, bár a barokk elején nagyon mereven helyezkedtek szembe vele. Monteverdinél s azután ismét jelentkezett és az egyik jellegzetes polifonikus műfaj, a fúga, ebben az időben élte virágkorát (Bach: A fúga művészete stb.). A polifonikus és homofon

stílus együttjelentkezésére, egy keretben való felhasználására Bach műveiben magasrendű példákat találhatunk. Példánk Bach H-moll miséjéből való, s harmonikus kíséret felett megszólaló imitációs eljárást szemléltet (kíséret: zenekar, imitáció:énekkar):

2 sz.példa

The image displays two musical examples of imitative procedure from Bach's H-minor Mass. Each example is presented in two systems. The first system of each example features a vocal line (labeled 'kórus' on the left) and a piano accompaniment. The piano accompaniment consists of a treble and bass clef staff. The second system continues the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system shows the vocal line with rests, while the piano accompaniment provides a harmonic and rhythmic foundation. The second system shows the vocal line with notes, and the piano accompaniment continues with a similar harmonic and rhythmic pattern.

A zenei gyakorlatnak ilyen jelentős mértékű átalakulása maga után vonta a zenepedagógia célkitűzéseinek s módszereinek megváltozását is. A reneszánsz idején elsősorban kórustagokat képeztek, s a lapról való olvasás volt a főkövetelmény. Az opera s általában a monodikus műfajok előtérbenyomulása új igényeket támasztott az előadókkal szemben; elsősorban egyéni szereplést s az érzelmek hű (mindenesetre az előbbi korhoz viszonyítva: hűvebb) tolmácsolását. A zenei nevelésnek tehát át kellett tennie a hangsúlyt az énekhang minőségének tanulmányozására, az előadás technikájának, az énektechnikának kialakítására (bel canto); lapról olvasás helyett a memorizálásra. Mindezek elősegítették a XVIII. század folyamán az affektus-elmélet kialakítását. Az affektus (érzelem)-elmélet a barokk zeneesztétika egyik központi problémája, s pozitív érzelmi mozzanatok előidézésére, a zene eszközeivel valószínűen való ábrázolására irányuló törekvést szorgalmazta.

A zenei élet, zenei gyakorlat fejlett egyéni technikát s elméleti tájékozottságot kíván (a számozott basszus megoldása rögtönösszerűen; variáló-művészet énekeseknél a da capo áriában; hangszereknél is). Kár, hogy a reneszánsz értékes követelményét, az általános tájékozottságot némileg háttérbe szorította a kor gondolkodásmódja.

As egyhási hangnemek mellőzését meggyorsította a dūr-moll általános elterjedése, a funkciókban való zenei gondolkodás. A Guido-féle szolmizáció fokozatosan elavult, s csak a későbbi zenepedagógia fordult nagyobb érdeklődéssel feléje, feldújítva és tökéletesítve alapelveit.

4. A barokk-zene fontosabb stílusvonalai

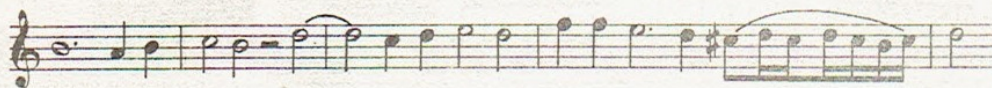
Bár az első pillanatban úgy látszik, hogy a monodikus stílus merő ellentéte az előbbi stílus-korszaknak, a reneszánsznak, a valóságban a barokk a reneszánszból indult ki, abból fejlődött, bontakozott ki.

A reneszánsz haladó eszméinek elterjedése, lényegében együttjárt egyes országokban az új társadalmi elemek megerősödésével. A régi stílus egyeduralka megbomlott, egyre gyakrabban tűntek fel új vonások - vegyes műfajok, átírások, a számozott basszus technikájával. Már az 1570-80-as évek a kísérletek ideje volt Európa-szerte, de főleg Olaszországban. Elmélettudósok, zeneszerzők, előadók és műkedvelők keresték, kutatták hogyan lehet a szót, a tartalmat világosabban, érthetőbben kifejezni a zene eszközeivel? Az átmeneti szakaszban a dallamok szerkezete már nem volt a régi, az új viszont körvonalalaiban létezett csak. Általános szokássá vált, hogy a szerzők a tempó változását nem szavakkal jelezték, hanem

kírták kottaértékekkel. Az alábbi példák egyike mérsékeltabb, a másik szélsősé-
gesebb alkalmazását mutatja az egyes értékeknek :

3.sz.példa

a) Luzzaschi-madrigál részlete (1601)



b) Seracini madrigál-részlet (1620)



A barokk-dallam másik típusa a beszéd hangsúlytörvényeinek érvényesülése révén keletkezett. Ennek első változatai az 1600-as években bukkantak fel s kisebb-nagyobb változással az operában, oratóriumban s kántétában él napjainkban is. Az éneknek a barokk affektus-elmélet szerint a verset, a szót engedelmesen kellett követnie (Bardi, Agazzari, Monteverdi). A dallamok egy része a szavalás szabad, feloldott ritmusát mutatja. A szenvedély ábrázolására a kor esztétikája a kigyózó, megtört, csúszó vonalvezetést fogadta el legszívesebben. A nagy érzelmi pillanatok érzékeltetésére dallamvonalban bontották ki a disszonanciákat. Így nyert létjogosultságot a kromatizált akkord, illetőleg a kromatikával tűzdelt dallam. Alábbi példáink a recitatívót (a) , illetőleg a kromatizált dallamtípust (b) szemléltetik:

4.sz.példa

a) Landi recitatívója (számozott basszussal, 1634)



b) Gesualdo dallam-részlet



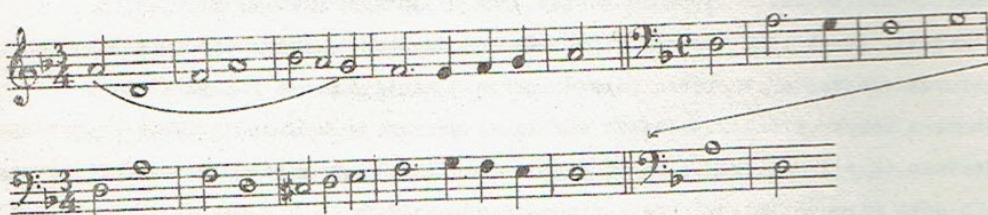
A dallamok egy csoportja olyan irányban fejlődik, hogy minél több regiszterbeli lehetőséget nyújthasson, s így tűnnek fel a szűkítés, bővítés, fordítás stb. révén keletkező barokk típus-dallamok. Ilyen példákat kínál Bach A fűge művészete című alkotásában:

5.sz.példa

a) alaptéma:



b) a téma néhány változata:



A barokk dallamok egy további csoportjában az ismétlésnek sajátos formája kapott hangsúlyt, a szekvencia - dallamfoszlányok, motívumok más-más fokon való visszahozása. Az első időkben szinte gépiesen alkalmazták némelyek (Cavalieri), Monteverdinél már a valóság ábrázolásának jellegzetes eszközzé vált - az emberi indulat, harag, fájdalom, öröm fokozásának kifejezője. Bononcininél, Corellinél a kvinttel mélyebben (kvarttal magasabban) való ismétlésre, szekventálásra is találunk példát. Egyes barokk szerzők kis motívumot szekventálnak, mint például Purcell:

6.sz.példa



Viszont Bach hosszabb lélegzetű motívumokkal élt, sokszor némileg motorikus ritmikával, a kis értékekkel emelve ki a típus elevevenségét, szatadabban élve a szekvenciával:

7.sz.példa



A hangszeres zenében egy központi hangra visszaugró dallamtípussal is találkozunk:

8.z.példa

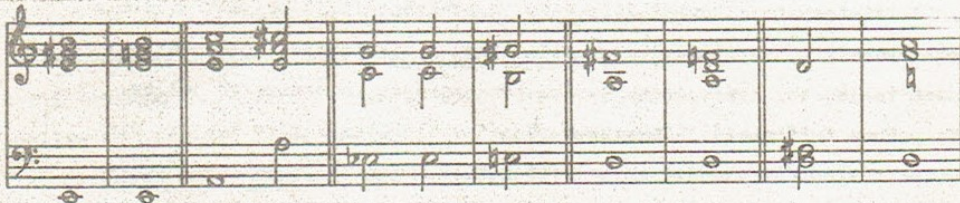


Ugyancsak a hangszeres zenében találkozunk a tánczenéből származó dallam-típusokkal. Elsősorban a szvit keretében fordulnak elő mind a népi, mind az udvari tánczenéből népszerűbbé vált fordulatok, típusok, - gyakrabban az olasz, francia, angol, német, spanyol, lengyel zenéből. Elterjedésükben, a művelődési kapcsolatok mellett szerepük volt a különböző vidékeken megforduló zsoldos seregeknek is.

A hangszínek a barokk zenében nem tulajdonítottak különösebb fontosságot, - a romantika, majd az impresszionizmus állítja előtérbe ezt a nyelvi elemet. A barokk együttesben a hangszerek megválasztása elsősorban a hangterjedelemtől, a regisztertől függött a jóval kisebb mértékben színétől. Bizonyosfokú érdeklődést a zenekari együttes színei, színlehetőségei iránt Gabrieli, Lully, Bach, Händel művészetében láthatunk.

Dinamikában a fény és árnyék alapkövetelménye érvényesült, mint az ellentétek szembeállításának egyik lehetősége az ún. terraszos dinamikában (f-p), a csoport és szóló, a tempó, ütemnem, hangnem s egyéb eszközök nyújtotta lehetőségekhez hasonlóan. Részben szintén a fény és árnyék éles elletetének kiaknázása jelentkezett a dūr és moll hirtelen, egy-egy akkordra történő váltásában:

9.sz.példa



A megszólaltatás szempontjából megkülönböztethetünk vokális, hangszeres és vokál-szimfonikus, műfajokat, illetőleg formákat, - a monódia vagy a polifónia eszközeinek, vagy mindkettőnek felhasználásával. Monodikus (homofon) jellegűek nagyjából az opera, oratórium, táncok; a polifon műfajok legtipikusabbja a fúga. Az előbbi századok polifóniájának hegemoniája fokozatosan háttérbe szorult s a barokkban, azt mondhatjuk, egyforma fontosságúak. A fejlődés iránya azonban a homofon stílus vezetőszerepének kialakítása, biztosítása felé mutat (bécsi klassziciz-

mus). A harmonikus és polifonikus gondolkodásmód egyensúlyáról beszélhetünk a barokkban mind nyelvi, mind felépítés szempontjából. A motívumszövés egyik legjellemzőbb vonása, eszköze a kornak, a nagyobb zenei egységek létrehozásában. Álljon itt egy Bach - példa az invenciókból:

10.sz.példa



Ha mindezekhez hozzávesszük még, mint barokk sajátosságot, a nagy tömbökben való építkezést, a monumentalitásra való törekvést, a lenyűgöző arányokat, a mozgalmas ornamentikát, a szenvedélynek, feszültségnek, egy-egy érzelmetípusnak nagy méretekben való kibontakozását, - lényegében teljesnek mondhatjuk a barokk kifejezési skálát. Alapjában véve a zenei barokk jelegzetességei ugyanazok, mint az irodalmi és képzőművészeti barokk, s ez természetes is, hiszen egyazon korszak emberének érzelme- és gondolatvilágát fejezik ki, a maguk sajátos eszközeivel. Ezek az eszközök legmagasabb fokon a virágzó barokkban jelentkeztek, Johann Sebastian Bach, Händel, Telemann, Vivaldi, Scarlatti és mások művészetében.

5. Átmenet a rokokóba

Az 1730-40-es esztendőkből Európa-szerte új vonások tűntek fel a zenében: hajlékonyságra, a színek változatosabb kiaknázására való törekvés, könnyedebb lett a hangvétel, áttekinthetőbb a formai építkezés, a monumentalitás helyett inkább a kisebb méretű szimmetria, a világosabb tagolás kezdett divatozni. A dallamok egy csoportjában erőteljesebben vált érezhetővé a táncszerűség, a behízelgő jelleg. Általában könnyebben felfogható, könnyebben rögzíthető dallamok keletkeztek, mint a virágzó barokk idején. Az ellentétek helyett inkább a fokozatos átalakulás érzékeltetésére törekedtek dinamikában; az érzelmek ábrázolásában a kialakulási, kibontakozási folyamatot óhajtották érzékeltetni (Mannheim). A virágzó barokk és a rokokóba való átmenet két nemzedékének stílusát - a két nemzedék közti különbséget - legjobban szemléletli Johann Sebastian Bach és a Bach-fiúk példája. Az idősebb Bach-fiúk még apjuk hagyományain indultak el, a legfiatalabb pedig már teljesen az új stílus híve lett. A virágzó barokk utáni nemzedék - maguk a Bach-fiúk is - kevésbé értékelte Johann Sebastian Bachnak és Händelnek művészetét; fellengzősnek, dagályosnak, dallamtalannak (tehát az ő dallamideáljukkal ellentétes jellegű-

nek), kuszának érezték. Elismerték J.S.Bach nevelői és orgonista erényeit, de zeneszerzőként nem tekintették példaképüknek. Ez a merev szembeállítás megakadályozta a J.S.Bach utáni nemzedéket abban, hogy felmérje az előtte járók szerepét, részben az új stílus előkészítésében is (Händel). A népzenevel - más-más fokon, s különböző formában - mindkét nemzedéknek megvolt a kapcsolata; a népzene más-más rétegeiből s másképpen merítettek.

Az átmeneti nemzedék munkásságából külön ki kell emelnünk Gluck reformját. Az opera seria válsága ugyanis a XVIII. század második felében olyan méreteket öltött, hogy elkerülhetetlenné vált a reformja. Azt előkészítette Traetta, Jommelli és mások munkássága (egy közben lezajlott sikertelen kísérlettel, a semi-seriával). Gluck a mondanivaló, a tartalom kihansúlyozásának álláspontjára helyezkedett. Ez a vonás a feltörekvő polgárság egyre nagyobb szerepének, hatásának is eredménye, hiszen az opera seria az udvari izlés kielégítésével, kiszolgálásával hozzákötötte sorsát ahanyatló hűbéri társadalom uralkodó osztályához. Gluck reformtörekvései az akkori Európa legforradalmibb beállítottságú városában, Párisban győzedelmeskedtek. A reforma a műfaj történetében új távlatokat nyitott s hatása Európa-szerte megmutatkozott. A szó, vagy a zene elsőbbségének kérdése, vitája ezúttal tehát a tartalom javára dönt el, szolgálva a fejlődés új szakaszát.

6. A barokk zene eredményeinek jelentősége

Amint láttuk, az átmenet nemzedéke hátat fordított a virágzó barokknak. Fél évszázad sem telt el s a zenészek ráébredtek, hogy a barokk, s főleg annak nagy egyéniségei által felhalmozott időtálló értékek elejtésével hatalmas úr tétongana az európai zene fejlődésében. A következő századfordulón egyre gyakrabban emlegetik Bachnak és nagy kortársainak nevét. Igaz, hogy először inkább pedagógiai fontosságú műveik kapcsán. Így például a Wohltemperiertes Klavier már ekkor elmaradhatatlan zenei tananyagként számított komoly muzsikusok vélekedése szerint. „Nicht Bach! Meer sollte er heissen! - Nem pataknak, tengernek kellene őt nevezni” - mondja J.S.Bachról Beethoven. Händelről úgy nyilatkozik, mint a kis eszközökkel nagyot, monumentálisat létrehozó mesterek utolérhetetlenjéről.

A romantika különös figyelemmel fordult a barokk, elsősorban J.S.Bach művészetére felé. Schumann és Mendelssohn munkássága révén valószínűleg Bach-renewal kezdődött. A mai zeneélet is (zenepedagógia, előadóművészet, zenetudomány) igen sokra értékeli a barokk zenekultúrát, a zenei megnyilatkozásokban kellő súllyal van jelen.

A barokk művészet a harmadik nagy európai összefoglalás - a gregorián és

a reneszánsz után. Eredményei jelentős mértékben járultak hozzá a klasszicizmus előkészítéséhez, ott is hatottak, ott is jelen voltak, ahol ez csak közvetve mutatható ki (Haydn, Mozart, Beethoven késői alkotó-szakasza). Bár felfogásuk igazolására - a kialakulás első szakaszában - az antik görög mintára hivatkoztak, néha témát is innen merítették, végeredményben önálló világi zenekultúra létrehozására törekedtek. E zenekultúra eredményei méltán foglalhattak helyet az egyházi művekkel egy sorban s a realista ábrázolásmódban újabb lépéssel vitték előre az ember szellemi életének megnyilatkozási szféráját. A korábbi szűkkörű, meghívott udvari közönség helyett létrejött az operalátogató, hangversenyre járó közönség. A kibontakozó nemzeti zenekultúrák az egyetemes zeneirodalom értékeit is gyarapították.

II. AZ OPERA, ORATÓRIUM, KANTÁTA, KIALAKULÁSA ÉS FEJLŐDÉSE OLASZ -,
FRANCIA -, NÉMETORSZÁGBAN ÉS ANGLIÁBAN A XVIII.SZÁZAD KOZEPÉIG

A. Olasz opera

1. Firenzei iskola

Az opera létrejötte szervesen összefüggött a monodikus stílus kialakulásával, a kiemelt énekszólóknak hangszeres kísérettel való kihangsúlyozásával. Megjelenését és fejlődését társadalmi és zenei tényezők egyaránt előkészítették. E fontosabb tényezők közül megemlíthetjük:

a) A humanista törekvéseket, melyek a görög példa nyomán az antik tragédiát igyekeztek feleleveníteni s megfelelő társadalmi funkciót biztosítani számára a művelődési életben. Felhívták a figyelmet az antik tragédia kapcsolatára a zenével - a zene szerepére az ókori színpadi művekben, megfogalmazták szöveg és zene egészséges viszonyát a görög tragédiákra való hivatkozással, egyben tiltakozva a polifónia középkori döntő fölénye ellen.

b) A világi színpadi kísérletezéseket, melyek részben szintén előkészítették a talajt az új műfaj számára. Ezzel együtt járt bizonyos egyházi műfajok elvilágiasodása is, világi hatások erősödése egyházzenei műfajokra (vallásos színjáték, misztériumjáték stb.). Ezek a kísérletezések, illetőleg eredmények például szolgálták a cselekmény megszemélyesített formában való előadására, a dramatizálásra. A középkori szellem hanyatlásával, a reneszánsz eszméinek elterjedésével - végeredményben a polgárság művelődési szerepének növekedésével - már nem bélyegtek meg a színpadszerű megjelenítéseket. Ezzel hozható összefüggésbe az a tény is, hogy a hűbéri udvarokban jelentősen megnövekedett a színpadi előadások száma, s ahol erre lehetőség kínálkozott, ott zenével tették teljesebbé azeket az előadásokat.

c) Zenei szempontból az új vegyes műfajoknak - operának, oratóriumnak, kantátának - majdnem minden lényeges nyelvi eleme kialakult már a monodikus stílus keretében, sőt, részben még előbb. Az új műfajok ezeknek az elemeknek a szintézisére nyújtottak lehetőséget s a zenei gyakorlat élt is vele. A műfajt előkészítő zenei mozzanatok, nyelvi elemek közül megemlíthetjük a madrigál-komédiát, melynek keretében kórus személyesítette meg az egyes szereplőket. Alábbi példánk Orazio Vecchi (1550 k. -1605) L'amfibarnaso című madrigál-komédiájából való (két

/személy: az idős Pantalone s Pedrolinonak, a szolgának a szerepéből tartalmaz részletet):

11.sz.példa

Olasz előzménynek könyvelhetjük el a májusi játékokat, az ún. maggi-kat, melyek révén népies elemek találnak utat a műfaj felé s minden valószínűséggel már a firenzei opera-iskola keretében is hatottak. Ugyanilyen szerepük lehetett a színes firenzei karneváloknek is. Egyes olasz műfajok a harmonikus gondolkodás népszerűsítésével, a szöveg kihangsúlyozásával hatottak (villanella, frottola, madrigál), a szöveg fontosságát a protestáns chorál, Palestrina zenéje is hangoztatta. Egyes műfajokban az énekszöveg hangszerkísérettel jelent meg (trubadúrok, trovádók), általában a hűbéri társadalom világi zenekultúrája, a pásztorjáték pedig egyenesen zenével és megszemélyesítve mutatta be szerény cselekményét (Adam de la Halle).

d) Az opera kialakulását előmozdította egy firenzei humanista kör, az ún. Camerata tevékenysége. Ebben a körben megvitatták a monodikus stílus sajátosságait, az opera (akkor még: *commedia dell' arte*) fővonásait, a görög tragédiákkal hasonlítva össze, s elméletük igazolására kísérleteket is végeztek. Így került sor többek között Dante Divina commedia című munkája egy részletének megzenésítésére (Ugolino énekét zenésítette meg Vincenzo Galilei, a kör egyik tagja). A humanista körök ilyen jellegű tevékenysége az 1570-80-as esztendőkre esett, Bardi, és Corsi mecénások pártfogásával. A Camerata tagjai között szerepelt az említettekén kívül Peri, Caccini, Cavaliere, a három zeneszerző, Rinuccini, a költő; egyesek szerint ismerte e kör megbeszéléseit, eredményeit Marenzio és Monteverdi is.

A XVI. század végén, 1594-ben sor került az első opera megírására. Rinuccininek, Tasso tanítványának szövegkönyve alapján készült el Peri Dafne című operája,

melyet be is mutattak a Corsi-palotában. A mű az idők folyamán elkallódott. Az első két fennmaradt opera szintén Rinuccini - szövegkönyv alapján keletkezett, 1600-ban. Peri is, Caccini is megzenésítette ugyanazt a librettót s így jött létre az Euridiche című dramma in musica. Az első operaszerzők nem hivatásos zeneszerzők voltak, mindössze zenéhez értő, a zenét szerető műkedvelők, akik az úttörők szerepére vállalkoztak. A hivatásos zeneszerzők később kapcsolódtak be a műfaj életébe, az első kísérletek idején még ragaszkodtak a hagyományos keretekhez. Az első hivatásos zeneszerzők, akik az új műfajban is jelentőset alkottak: Gagliano és Monteverdi.

Az első operákban az az alapelv jutott kifejezésre, hogy a zene (mint a szöveg alárendelt tolmácsolója) fejezzen ki emberi érzelmeket s megoldásaiban lehetőleg a beszéd hangsúlytörvényeivel igazodjék. E cél elérése érdekében a műfaj kialakulásának első szakaszában a szerzők mereven elzárkóztak a polifónia alkalmazásától, mert vélekedésük szerint ez megnehezítette (vagy éppen lehetetlenné tette) a szöveg megértését. Az első fennmaradt két opera alapvető hasonlóságuk ellenére különbségeket is mutat. Ez a jelenség az azonos esztétikai elvek egyéni megvalósításával magyarázható. Mindkét szerző a Camerata elveinek megfelelően, az ún. *stilo recitativo* - az énekbeszéd - felhasználásával színpadi előadásra szánta művét (*stilo rappresentativo*). Ezen belül azonban Peri következetesebben valósította meg a szöveg deklamálásának elveit, Caccini, viszont énekes is lévén nagyobb teret engedett az énekszerűségnek. Ilyenformán már a kiindulásnál jelen van a műfaj későbbi fejlődése folyamán jelentkező két főirányzat:

- a szónak, a tartalomnak biztosítani mindig a döntő, vezető szerepet s a zene ezt hivatott alátámasztani, elmélyíteni;
- a zenei elemeknek juttatni az elsődleges funkciót, alárendelve ezeknek a tartalmat.

A műfaj történetében azok a szerzők alkottak maradandó értékeket, akik nem tévesztették szem elől a tartalom fontosságát, s megtalálták az egyensúlyt a két elem érvényesítésében, - tartalom és kifejező eszközök, zenei nyelvezet tekintetében.

Az első operák egyszerű felépítésűek voltak. A hallgatóság a prólógusban értesült a cselekmény fontosabb mozzanatairól. Ez tartalmazta rendszerint az ajánlást valamint a mecénás művészetpártolásának magasztalását is. A cselekmény egyik-másik fontos mozzanatáról, a görög tragédiák mintájára, a követek tájékoztatták a hallgatóságot. A műben szerepet kapott a kórus, kis (kezdetben éppenséggel csak néhány hangszerből álló) zenekar. Az első opera tánccal egybekötött ünnepi

hangvételi kórossal zárul. Ezt az a tartalmi módosítás indokolta, hogy a görög tragédiával ellentétben, Orfeusz visszanyerte Euridikét. Az operának ezt a megoldását azzal a ténnyel magyarázhatjuk, hogy hűbéri udvar keretében, házassági ünnepség alkalmával mutatták be.

Nézzük meg a következőkben, hogyan vélekedett az új műfajról a mecénás, a szövegkönyvíró s maga a zeneszerző.

Rinuccini a recitatívó újszerűségét, sajátos kifejezőerejét hangsúlyozta. Bardi, a mecénás kétféle zenét különböztetett meg, "...az egyiket ellenpontnak nevezik, a másikat a helyes éneklés művészetének fogjuk hívni. Az első ezek közül nem egyéb, mint egy időben énekelt különböző dallamok mély, magas, közbülső hangjainak és eltérő ritmusainak összeegyeztetése... A mai kontrapunktisták szemében halálos bűnnek tűnnek az, ha minden szólam egyszerre és ugyanazon a hangon szólalna meg, a szövegnek ugyanarra a szótagjára, egyforma hosszan, illetve egyforma röviden". Operája előszavában Peri így írt:

"...Láttam, hogy a régi görögök és rómaiak a drámában olyan zenei kifejezőmóddal éltek, mely túlment ugyan az egyszerű beszéden, de nem fokozódott igazi énekké, hanem a kettő között a középuton állott hanglejtés és mozgás tekintetében ... Azt is megfigyeltem, hogy szavalatban az egyes hangok akkora súlyt kapnak, hogy harmóniában is kiemelhetők, más beszédrészek viszont hangsúlytalanok maradnak, tehát nem kívánnak külön akkordot az ének minden hangja számára... Megfigyeltem a hang emelkedésének és süllyedésének váltakozását is, ahogyan a kedély különböző állapotaiban gyászban, örömben és egyebekben jelentkezik s ilyen helyeken a szenvedély mérvéhez képest, hol megmozgattam a kísérszólámat, hol megnyugtattam konzónáns és diszónáns hangközökben, míg csak a recitátor szólama megint olyan pontra nem ért, mely a közönséges beszédben hangsúlyt, tehát új akkordot kíván"¹.

Caccini ugyanilyen értelemben nyilatkozott, kiemelve a szöveg érthetőségének fontosságát:

"...Meggyőződtem róla, hogy a zene hatása a harmónia varázsában áll s hogy a szöveg megértése nélkül sohasem tudunk a hallgató kedélyére hatni. Ezért aztán olyan zenét igyekeztem kitalálni, amely afféle harmonikus énekbeszéd legyen..."².

2. Mantuai, római iskola

A firenzei iskolában kialakult eredmények hamarosan ismertekké lettek Olaszországban s a dramma per musica nemsokára feltűnt más városban is, ahol a társadalmi és művészeti élet feltételei kedveztek kialakulásának. A firenzei is-

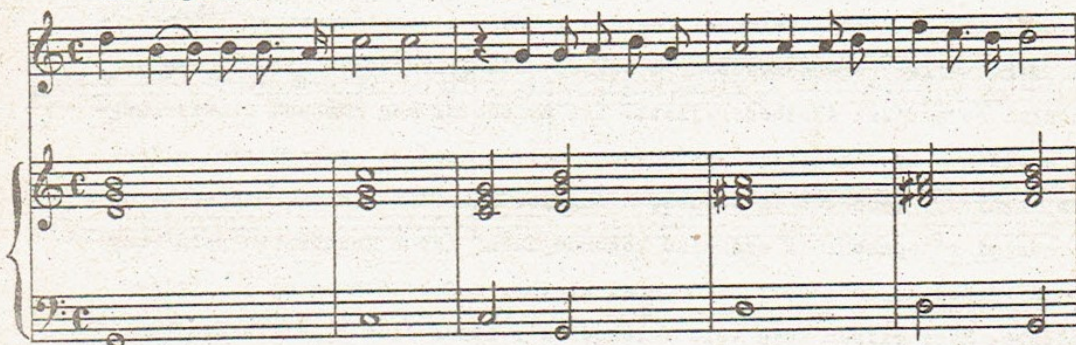
1. Szabolcsi Bence: Régi muzsika kertje. Bp. é. n. 39.

2. Uo. 40.

kola után Mantuában és Rómában alakult ki számottevő opera-kultúra.

A mantuai iskola voltaképpen az udvar keretei között bontakozott ki. Első jelentős képviselője Marco da Gagliano (1575-1642). Mielőtt Mantuába került, Firenzében élt s így nyilvánvalóan közvetlen kapcsolatban állott a Cameratával, eredményeit ismerte, amikor a mantuai udvar számára kezdett dolgozni, fel is használta azokat. Gagliano azonban nem követte szolgai módon a firenzeieket, bizonyos mértékig a maga egyéni alkotói útját járta. Mint jól felkészült zeneszerző, megtalálta a lehetőséget annak, hogy a korábbi zenei eredményeket is gyümölcsözően alkalmazza az opera keretében. Dafne, majd Flora című operáiban találunk polifonikus részeket, a kórusok dramatikussabbak, a szerkezet, a felépítés egységesebb, dallamépítkezése folyamatosabb a firenzeiekénél. Stílusát szemlélteti az alábbi részlet Dafne című operájából:

12.sz.példa

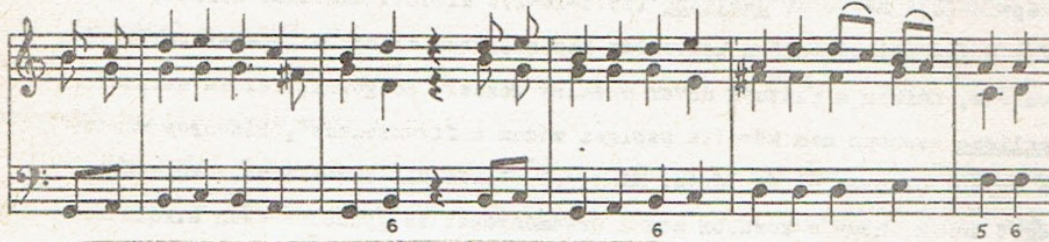


Ugyancsak a mantuai iskolát képviseli Monteverdi munkásságának első szakasza, melyről később lesz szó.

A római iskola fejlődésében bizonyos fokig érezhető volt az egyház befolyása; a pápák hol serkentőleg, hol gátlólag hatottak a műfaj fejlődésére ebben a központban. Minden bizonnyal az egyházi hatás ellensúlyozására jelentkeztek itt igen korán a komikus elemek, bár nagyobb szerephez később jutottak Nápolyban.

A római opera-iskolát elsősorban Stefano Landi (1590-1655) képviselte. Első operáiban mitológiai és történelmi témákat dolgozott fel. Fiatalkori Orfeusz-ában (1619) az ismert görög énekessel találkozunk. Később, az egyházi hatás főleg témaválasztásában vált érezhetővé. Így például Szent Elek című operájában, az egyház moralizáló felfogását érzékeltette. Példánk úgynevezett arietta, melyben Alessio eszketizmusával szemben a két apród játékos kedvvel, olasz népies hangon dicséri az életörömet:

13.sz.példa:



Rómában alakult ki az a természetellenes szokás, hogy a nőknek a színpadon való megjelenését tiltó rendelkezés folytán ezek szerepeit kasztrált énekesekre bízták.

3. Velencei iskola

A római iskola után a velencei ragadta magához a vezetőszerepet. Ennek végső oka a város-állam berendezésében, a sokkal több lehetőséget kínáló, szabadabb társadalmi és művészi életben rejlett. Itt nyitották meg nemcsak Olaszországban, hanem a világon az első fizető-színházat, mely a korábbi gyakorlattal ellentétben, nem meghívott vendégek ízléséhez, igényéhez igazodott, hanem szélesebb, az alsóbb társadalmi rétegekből is származó közönségéhez. Így a feltörekvő polgárság is nagyobb mértékben kapcsolódott be a zenei életbe, s fokozatosan az ő ízlése lépett előtérbe. Hogy milyen fokú volt Velencében a zenei élet a XVII.században, arra nézve tájékoztat a zenés színházak s a megzenésített szövegkönyvek, bemutatott operák nagy száma; volt olyan évad is, amikor hét-nyolc ilyen, színház működött.

A velencei iskola legkimagaslóbb alkotója Claudio Monteverdi (1567-1643), aki fiatalon került a mantuai Gonzaga-udvarba. Itt írta jelentős madrigáljeit; ezek hathatósan készítették elő operamunkásságát. Egyik kötetének merész zenei nyelvezete heves vitát robbantott ki; ennek során Monteverdi igazolta előremutató elveit. Madrigáljainak másik csoportjában magas fokon fejezte ki a drámaiságot (stilo concitato - szenvedélyes stílus); nyelvezetében bátran alkalmazta az indokolt diszsonanciákat - előkészítés nélküli kvartot, nönt.

A mantuai udvar zeneszerzőjeként írta első két operáját, az Orfeusz-t, majd az Ariadne. Ezekben kora egyik legjelentősebb alkotójaként mutatkozott be ebben a műfajban is. Mint udvari szerző bejárta a fontosabb európai művelődési fórumokat, alaposan ismerte nemcsak kora zenéjét, hanem irodalmát és képzőművészetét is. Operatevékenységének csak két pólusát ismerjük - ez elejét s végét. Az Orfeuszban ragaszkodott a cselekmény hitelességéhez s nem pásztorális jellegű megoldásra vállalkozott, mint a firenzeiek. Monteverdi a humanista dráma képviselője-

ként lépett fel. Elsősorban a cselekmény lélektani menetének érzékeltetését tekintette feladatának. Célja elérésére megnövelte a fironzelektől örökölt kis zenekart, beillesztette kora minden fontosabb hangszerét. A zenei anyagban felfedezhető bizonyos zenei gondolatok visszatérése. Alkalmazta a deklamatorikus elbeszélő hangot is (pl. a futár beszámolója Euridike haláláról). Merített a mindennapi életben használt dallamokból is (pl. a második felvonás Canzonettája, a pásztorok kettőse), Orfeusz alvilági énekében szép arioso dallamot használt. A kórusokban gyümölcsöztette a homofon-és polifonstílus eredményeit egyaránt. Zenéjében felbukkannak tánc-elemek is. A mű nyitánya voltaképpen nem egyéb, mint a C-dúr akkord, megszólaltatva az együttes különböző hangszerein, hangszer-csoportjain. A nyitánynak ez a típusa a hűbéri udvar előadásainak kezdetét jelező szokásból alakult ki, s elindítója lett a későbbi többrészes nyitánynak, Példánk Orfeusznak orgonapont felett elhangzó dalból való:

14.sz.példa



Második operája is mitológiai tárgyú. Egyéni tragédiája is közrejátszott abban, hogy a fájdalomt megdöbbentő erővel érzékeltette. Egyetlen részlete, Ariadne siratója maradt fenn, de ez is igazolja a zeneszerző kifejező-erejének mélységét. Példánk részletet tartalmaz Ariadne Lamento-jából (melyet egyébként kórusváltozat formájában is megszólaltatnak néha):

15.sz.példa



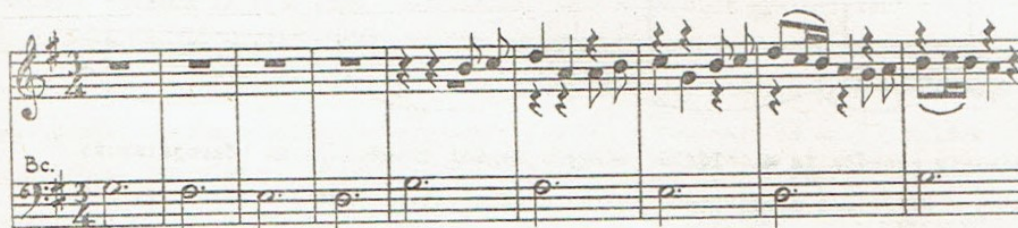
1613-ban Monteverdi elhagyta Mantuát s a herceg ígéretései ellenére sem volt hajlandó visszatérni az udvarba; sokkal inkább megfeleltnek neki a szabadabb, demokratikusabb velencei körülmények. Velencében a javadalmozása is jóval felette állott a mantusinak.

Amikor Velencében megnyílt a zenés színház, Monteverdi élete vége felé járt; hetvenéves fejjel is vállalkozott operafírásra a városi színház számára. Így keletkezett az Ulisses visszatérése (1641), valamint a Poppea megkoronázása (1642) című két operája. A mitológia világától a valóság felé vezető úton a történelmi téma haladást jelent s Monteverdi esetében a velencei polgárság valóságsszemléletével áll összefüggésben.

Az Ulissesről szóló opera eseményekben, képekben gazdag, drámai elemekkel szinte túlszűfolt. Helyet kapott benne a kalandos elem is, ezek ellenére a tragédia reálisabb, konkrétabb keretben zajlik, mint az Orfeuszban.

Poppea megkoronázása című operájában az események szervezesebben bontakoznak ki, a dráma lélektani menete azonban hosszadalmas. A történelmi szereplők mellett Monteverdi felvonultatott néhány mitológiai alakot is (Mercur, Amor). A mű realizmusának alapjától eltávolodott azokban a képekben, amelyekben a mitológiai alakok lépnek színre. Példánk az opera utolsó felvonásának duettjéből tartalmaz részletet; Poppea és Néroról szóló szövegében az imitációs technika érvényesül, - basso continuo felett:

16.sz.példa



Művészi elvei híven tükrözik kora reális valóságábrázolását, a műfaj egységét: "Az alap amelyre a modern zeneszerző épít: az igazság... A deklamáció legyen ura a zenének, ne szolgálja... Mikor Ariadnéről és Orfeuszról írtam operát, Ariadne azzal hatott, hogy asszony, Orfeusz azzal, hogy férfi, nem pedig szél... Ariadne sorsa annakidején igazi siratóra ihletett s Orfeuszé igazi könyörgésre, - ez (mondja a szóban forgó szövegkönyv szereplőjére) éppenséggel semmire..."¹.

A velencei iskola Monteverdi utáni nemzedékéből Cavallit és Cestit kell megemlítenünk. Francesco Cavalli (1602-1676) az első olasz zeneszerző, akinek művei európai hírnévre tettek szert. Operáinak jellegzetes vonása a népi buffo érvényesülése. Műveiben határozottan elválasztotta a recitatívótól az áriát, azáltal, hogy az áriában a firenzei recitatívó melodikusabb elemeit fejlesztette tovább ariozus irányba. Dallamainak táncszerűsége szintén a népi forrásokra vezethető vis-

1.Szabolcsi Bence: Régi muzsika kertje. Bp. é. n. 41-42

ssa. Munkáiban nem annyira a részletekre, mint inkább a dráma körvonalazására törekedett. Példánk az európai hírt megalapozó Jason című operájából való:

17.sz.példa

The musical score for example 17 consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one flat. It begins with a whole rest for two measures, followed by a series of eighth and quarter notes. The lower staff is a basso continuo line in bass clef, 3/4 time, with a key signature of one flat. It features figured bass notation with figures (1) and (2) under the first two measures, and continues with a sequence of eighth and quarter notes.

Pietro Antonio Cesti (1623-1669) művei fejlett forma-érzékről tanúskodnak. A kantátáiban jelentkező népies vonások mellett egyes operáiban ragaszkodott a hűbéri udvar felfogásához. Ennek tulajdonítható a külsőséges elemek térhódítása, a fényűzés, - a leíró, lírai mozzanatok háttérbe szorításával. Az arisztokrácia előtti hajbókolásának legtipikusabb példája Aranyalma című műve. Európai sikert aratott La dori című, értékesebb operájával. Példánk a La dori című munkájának, barcarolla-ritmusú, strófikus áriájából való:

18.sz.példa

The musical score for example 18 consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one flat. It begins with a whole rest for two measures, followed by a series of quarter and eighth notes, ending with a long melisma. The lower staff is a basso continuo line in bass clef, 3/4 time, with a key signature of one flat. It features a simple harmonic accompaniment of quarter and eighth notes. The initials 'Pc.' are written in the lower left corner of the staff.

A velencei opera-színházak nem játszottak a bőjti időszakban. Hogy a szerzők ilyen időben is kielégítsék a közönség zenei igényeit, két másik műfajnak, a kantátának s az oratóriumnak a kereteit használták fel. Az opera, kantáta, oratórium kialakulása, fejlődése, szoros kölcsönhatásról tanúskodik. Ez főleg a kialakulás szakaszára jellemző; később a megkülönböztető jegyek révén egyre jobban elhatárolódtak az egyes műfajok.

Az operától eltérően a kantátában és oratóriumban - hiányzott a cselekmény színpadi megjátszása; a cselekményt magát azonban ezekben is megszemélyesítve adták elő (néha kosztümösen).

A kantáta a XVII.század második felében indult virágzásnak. Különbözőbb szerepet kaptak benne a zenei nyelv egyes elemei - dallam, kíséret - s így a barokk három vegyes műfaja közül először a kantátában jelentkeztek és hatottak mind az opera, mind az oratórium fejlődésére (például az ária-típusok). Művelői közül meg-

említhető Giacomo Carissimi (1605-1674), akinél a ciklikusság elve érvényesült nagy mértékben. Alessandro Stradella (1642-1682) a hangszeres kíséretet alkalmazta a kor szintjén (Corelli előtt már írt concerto grossokat!), élénk modulációkkal, szövegfestő tendenciával. Alessandro Scarlatti (1660-1725) az opera eredményeit sikeresen vitte át a műfajba; műveinek, formai, harmóniai gazdagsága összegező. Példánk a Lascia deh lascia című kantátából való:

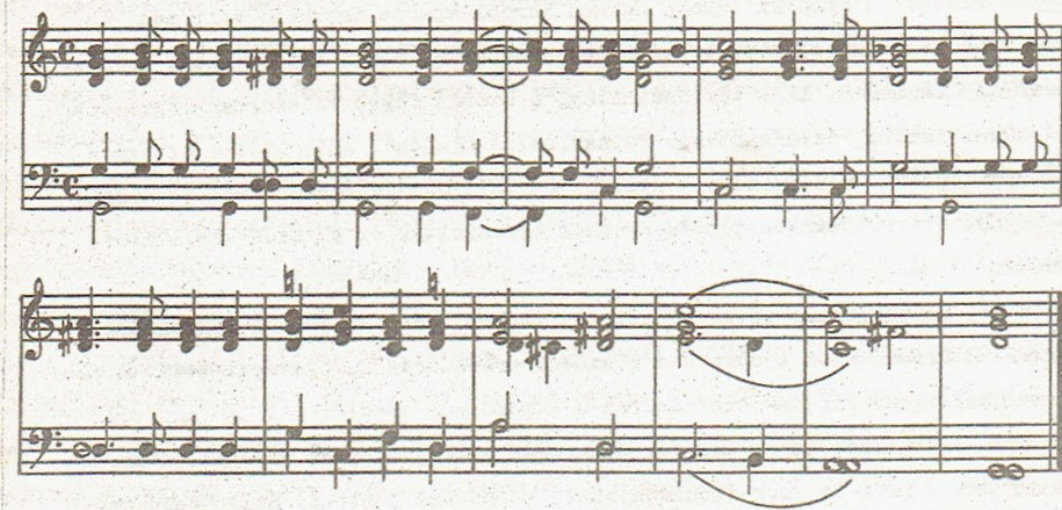
19.sz.példa

The image displays a handwritten musical score for a cantata. It consists of two systems of music. Each system includes a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The piano part features a mix of chords and moving lines, providing harmonic support for the vocal melody.

Az oratórium gyökerei a középkori misztériumjátékokig nyúlnak vissza. A barokk oratórium vallásos szövegekre épült, a cselekményt dramatizálva adták elő. Az ellenreformáció idején az oratórium bizonyos mértékig az opera hatásának el-
lensúlyozásául is szolgált. Az oratórium-szerzők témául többé-kevésbé befejezett,
lezárt cselekményt választottak. Míg a kantátának kialakult világi és egyházi
válfaaja, az oratórium történetében csak később, Händelnél (Acis és Galathea, Se
mele), majd Haydnnél (Évszakok) találkozunk a világi válfaj feltűnésével.

Az oratórium képviselői közül megemlíjtjük Emilio Cavaleri-t (1550 k.-
1602), az első oratórium szerzőjét, aki a szokás szerint allegorikus alakokat

léptetett fel (A test és lélek megjelenítése). Carissimi jelentősége az egységes, epikus-dramatikus vonások elmélyítésében áll; a senekar szerepének kiemelésével nagy mértékben készítette elő az utat a műfajban Händel számára. Példánk Jef-ta című oratóriumából vett kórus-részlet:



The image shows a musical score for a choral excerpt. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The music is in a common time signature (C) and features complex harmonic textures with many chords and some melodic lines. The first system ends with a double bar line, and the second system continues the piece.

Ludovico Viadana (1564-1645), Monteverdihez hasonlóan Mantuában fejtette ki tevékenységét s "concerti ecclesiastici"-ival gazdagította az egyházzenei műfajok sorát. E művekben elsők között alkalmazta következetesen a számozott basszus gyakorlatát - énekszólammal. Példánk egyik szoprán és tenorra írt concertójából mutat be részletet, melyben orgonakíséret felett hangzanak el az imitációs énekszólámok:

21.sz.példa



The image shows a musical score for an imitative vocal duet with organ accompaniment. It consists of three staves. The top two staves are for the soprano and tenor voices, and the bottom staff is for the organ (labeled 'Bc.'). The music is in a common time signature (C) and features imitative vocal lines with complex harmonic textures. The organ accompaniment provides a rhythmic and harmonic foundation for the vocal lines.

4. Nápolyi iskola - a buffo opera kialakulása

Nápolyi iskolaként szokás beszélni azoknak a zeneszerzőknek a tevékenységéről, akik a XVII. század végén s a XVIII. század első felében alkottak ebben a városban, vagy máshol dolgoztak, de a nápolyi zeneszerzők szellemében, stílusában (pl. Hasse és mások). A nápolyi iskola hatása Európa-szerte érezhető volt még a XIX. század első felében is; képviselői a legjelentősebb zenei központokban dolgoztak Pétervártól Londonig. Mint történelmileg, a szóban forgó időszakban legkésőbb kialakult olasz iskola, természetesen felhasználta mindazt, amit előtte az egyes központok zenei élete felhalmozott - nyelvi, formai műfaji szempontból egyaránt. Az opera-iskola szerzői nagyon termékenyeknek bizonyultak az általuk kialakított operatípusban.

Nápoly, kereskedelme révén kiépítette kapcsolatait az akkori legfontosabb központokkal. E kapcsolatok a művelődési szálak erősödését is elősegítették. A városban zeneiskolák gondoskodtak szakemberekről s a közönség neveléséről. A nagyfokú idegenforgalom révén ezek az eredmények hamarosan elterjedtek az európai udvarokban. Kialakították fejlett ének-technikájukat, az ún. bel canto-t, mely megsokszorozta eshetőségeiket a többi opera-központhoz folytatott versengésükben, biztosította győzelmüket párizsi, londoni s más együttesekkel szemben.

A nápolyi opera a korabeli olasz politikai és művelődési viszonyok közepette szorosan kapcsolódott hozzá a hűbéri udvarhoz, a így az arisztokrácia élet- és művészetszemléletéhez. A hűbéri társadalomnak a XVIII. században kibontakozó válságával természetesen válságba jutott a nápolyi opera típus is. Ez a válság fokozatosan mélyült el (a társadalmi és művészeti életben jelentkező ellentmondásoknak megfelelően); a szöveg és zene egészséges viszonya már Velencében magbomlott az ottani iskola utolsó szakaszában. Jelentkeztek a valóságtól eltávolodó vonások is, melyek a nápolyi iskolában felerősítve visszhangoztak. Természetesen nem mindenik nápolyi zeneszerző munkásságában jelentkeztek ezek a vonások egyforma erővel, azonos mértékben és formában. Találkozunk még értékes vonásokkal is egyik-másik szerzőnél, s negatív jelenségek azonban egyre nagyobb szerepet kaptak az idő múltával.

A nápolyi iskola egyik legjelentősebb képviselője Alessandro Scarlatti (1660-1725). Munkáiban minden koncertáló jelleg ellenére még megvan a szerepe a drámai elemnek. Scarlatti és néhány zeneszerző társa kísérletet tett arra, hogy kivonja az operát az udvar hatása alól. A zenei elem Scarlattinál is fontosabb szerepet kapott, mint elődeinél. Figyelme nem került el a népdaltól, - a sicília-
na például az ő munkássága révén vált általánosan ismertté Olaszországban, majd

Európában. Operáinak szövegkönyvei meglehetősen sok sablonos elemet tartalmaztak (szerelmi magyarázatok, féltékenységi jelenetek, panasz, bosszúvágy stb), s ezek zenei kifejezésére kialakultak különböző típusú áriák (féltékenységi, bravúr, lamentó, bosszúálló, idillikus, patétikus stb.). A recitatívónak két válfaja alakult ki; egyikben csak csembalo, a másikban zenekari részleg kísért. Az elsőt secco-nak, a másodikat accompagnatonak nevezték. Tréfás helyzetek érzékeltetésére, aláfestésére a gyors beszédet alkalmazta - esetleg ténorritmusban. Alessandro Scarlatti munkássága révén terjedt el az ún.olasz-nyitány típusa: gyors-lassú-gyors felépítéssel (olaszul sinfonia-nak nevezték később is). Scarlatti operáiban néha általánosan ismert, szerelmi, témát dolgozott fel (Rosaura), máskor a történelem felé fordult ihletért (Tamerlan). Zenekara Stamitzéval s az ifjú Haydnéval azonos összeállítású.

Scarlatti kortársainál, Nicola Porpora-nál (1688-1766), Leonardo Leo-nál (1694-1744) és másoknál megbomlott a műfaj egyensúlya, döntő fontosságúvá vált a zene, s ezzel a szöveg és zene közti helyes viszony felborult. A reális témák helyett a szerzők inkább a mese, a legenda, a mitológia világa felé fordultak. A zenei elemek igen nagy mértékben kedveztek az énekes virtuóztatás bemutatásának. Az ária és recitatívó elkülönülése folytán a nápolyi iskolában az ária nem játszott szerepet a cselekmény fejlődésében, ennek mozzanatairól a recitatívó tájékoztatta a hallgatókat. A koncertáló elem az ún.bravúr-áriában érvényesült, a háromrészes, da capo-áriában (A B A), melynek visszatérő részét estéről-estére más-más ornamentikával kívánta hallani a közönség. Az ékítés külön szerepet kapott az ún. koloratúráriában. A recitatívókat s a kisebb áriákat a közönség meg sem hallgatta; ezek idején kártyáztak, beszélgettek a páholyokban, vagy udvariassági látogatásokat bonyolítottak le. Mindez természetesen siettette a műfaj reformját. Példánk Scarlatti áriájának részlete a La donna è ancora fidele című operájából s a Siciliana dallam- és ritmusmintájának felhasználásáról tanúskodik:

22.sz.példa

A nápolyi opera keretében alakult ki a buffo opera. A történelmi, mitológiai tárgyú, háromfelvonásos, opera seria felvonásai közé beiktattak komikus betéteket, ún. intermezzokat. Ezek a részek általában a polgári életből merítették témáikat, beiktatásukkal az erősödő s az opera-életbe bekapcsolódó polgárság zenei igényeinek óhajtottak eleget tenni. Az intermezzok lassanként felvonás-terjedelművé nőttek, s a közönség a három felvonás főcselekménye mellett, azzal párhuzamosan egy másik, néha az előbbinek ellentmondó cselekményt is kapott. Ez a második realisabb, közvetlenebb, előadásban természetesebb volt, zenei anyagában a népi forrásokból is merített. Így az egykori háromfelvonásos opera seria kerete öt felvonásossá bővült. A következő fejlődési fokon a buffo-felvonások (tehát a második és a negyedik) kilépett az opera seria keretéből s önállóan élte életét, buffo operaként. A műfajnak új válfaja nemcsak tiltakozás volt a opera régi válfajának merevsége, idejétmúlt tartalma ellen, hanem bizonyos mértékig harci fegyverré is vált a feltörekvő polgárság kezében, főleg Franciaországban, a polgári demokratikus forradalom előkészítő szakaszában. A buffo opera úttörője Francesco Saccati (? - 1650), a modenai udvar s a velencei iskola szerzője, aki La finta pazza (A tetteltett bolond) című vígoperájával alapozta meg hírnevét. A műfaj legjelentősebb képviselőjeként ebből a korból Giovanni Batista Pergolesi-t (1710-1736)

tartjuk számon. La serva padrona (Az úrhatnám szolgálo) című vígoperája három szereplőre s kis zenekarra készült. 1752-es párizsi bemutatójával jelentős mértékben hatott a francia komikus opera kialakulására. Példánk a La serva padrona című opera *Lo conosco* kezdetű áriájából való:

23.sz.példa

The image displays a musical score for an aria. It is organized into three systems, each containing a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piano accompaniment is written on two staves (treble and bass clefs) in the same key and time. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano). The score is presented in a clear, printed format on aged paper.

Végigfutva az olasz opera fejlődésének elég hosszú szakaszát, néhány következtetés kínálkozik:

- a) A firenzeiek az antik drámára hivatkozva, szintetikus műfajra törekedtek,

a szöveg mondanivalójának kihangsúlyozásával, - a nápolyi - sknál viszont a szöveg másodlagos lett:

- b) Firenzében a szón, Nápolyban az éneken volt a hangsúly.
- c) Firenzében a költő, Nápolyban az énekes volt az irányadó.
- d) Firenzében az új műfaj keretében forma-szabadságra törekedtek, Nápolyban legtöbbször megelégedtek a sablonos típusokkal.
- e) A firenzeiek létrehozták a drámai recitativót s a korai zenedrámát, a nápolyiak az ária különböző típusait, valamint a buffo operát.

B. A francia opera kialakulása és fejlődése

A francia opera kialakítására irányuló első kísérletek a XVII. század közepére esnek, s az udvar szabadalma (pátense) révén ennek zenei életével állottak összefüggésben. E kísérleteket előmozdította néhány olasz opera sikeres párizsi bemutatója is (Cavalli, Secrati, Pergolesi stb.). A francia udvarnak a balett iránt tanúsított nagyfokú rokonszenve miatt, az udvarban az opera nehezen hódított teret.

A francia monarchikus opera az abszolutizmus idején alakult ki, az udvar támogatásával, s így érthetően: az udvari életnek vált szerves részévé, az udvari ízlés kielégítését szolgálta. Az első kísérletek Robert Cambert (kb. 1628-1677) nevéhez kapcsolódtak, aki La pastorale és Pomone című operáiban lényegében az olasz minta sablonos utánzásánál nem jutott tovább. Érdeme a francia recitativó előkészítése.

Jean Baptiste Lully (1632-1687) munkásságában alakultak ki a francia opera sajátos vonásai. Lully firenzei származású volt s fiatalon került az udvar szolgálatába. A legkülönbözőbb állásokat töltötte be, míg a zenei élet irányítójává lett. Felismerte s alkalmazta a sajátos francia követelményeket. Az olasz opera-hagyományok mellett műveinek egyik jelentős forrása a francia tánczene, a balett-muzsika, valamint a klasszikus francia színpadi irodalom. Operáinak hősei az uralkodó osztály sorából kerültek ki, akik az udvari felfogás, a hűbéri élet képviselői voltak, ezek a művei az udvari élet fényét voltak hivatva emelni, akárcsak Cesti művei a bécsi udvarban.

Operáiban a balett mellett fontos szerepet kapott a kórus is (egyik-másik operájának két-harmada balett: balett-opera). Kórusbetéteiben is jelentkezett a táncszerűség (Táncdal). Zenei szempontból legnagyobb érdeme a francia recitativó kialakítása. Sokáig s behatóan tanulmányozta a francia nyelvet, majd a firenzeiek tapasztalatainak felhasználásával oldotta meg sikeresen e feladatot. Recitativói tiszteletben tartották a francia nyelv hanglejtését, deklamálását.

Az ő nevéhez kapcsolódik a francia-nyitány kialakítása és nagyobb mértékű alkalmazása. E nyitány-típus lassú-gyors-lassú felépítésével különbözött az olasz-nyitánytól. A gyors-tétel rendszerint fúga, vagy fúgatolt volt. Legismertebb operája az Alceste, valamint az Armida. Műveinek a maga idején az biztosított népszerűséget, hogy részben az udvari szerző szövegkönyveire készültek. Írt operát Corneille, Molière munkái nyomán is. Példánk az Armida című operának egyik monológja, melyben a leírt dallamnak az előadásban ornamentált változatát is szemlélhetjük:

24.sz.példa

The musical score is presented in two systems. Each system contains three staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff with treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The first system shows the vocal line with several trills and mordents, and the piano accompaniment with a steady rhythmic pattern. The second system continues the vocal line with a wavy line indicating a trill and the piano accompaniment with a sharp sign at the end.

Lully nyomdokain haladva fejtette ki opera-tevékenységét Jean Philippe Rameau (1683-1764). Hippolitus és Aricia című munkájának bemutatója után a párizsi közönség két táborra oszlott művészetével kapcsolatban. Egyik a nemzeti hagyományok folytatóját látta benne (Lully nyomán), másik száraznak, unalmasnak ítélte, hibájául róva fel, hogy elméleti téziseinek igazolásául komponálta műveit. Oratorikus szavalat, festői elemek alkalmazása, a szóló-elemek kiemelése, hangszerelésének finomságai, eszközeinek művészi alkalmazása részben Gluck előfutárává tette, részben pedig kora művészetének magasabb szintjét képviselte. További sike-

rült operái: Gáléns India, Castor és Polloux, Dardanus. Példánk a Dardanusból való Álmok triója, a koncertáló elemek, a táncritmus felhasználását érzékelteti:

25.sz.példa

The image shows a musical score for a trió and a chorus. The score is divided into two main sections: 'Trió' and 'Kórus'. The 'Trió' section consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The second system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The 'Kórus' section also consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The second system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The 'Trió' section is marked with a double bar line and a repeat sign. The 'Kórus' section is marked with a double bar line and a repeat sign.

Zeneelméleti munkájában a terc-építkezés jelenségének tanulmányozásával az összhangzattan alapjait rakta le (Traité de l'harmonie, 1722). Másik munkájában a gyakorlati zenész tapasztalatait egészítette ki az akusztika eredményeivel (La musique théorétique, 1722).

André Campra-nak (1660-1744) színes balett-operái voltak népszerűek (Gáléns Európa, Velencei karnevál).

C) A német opera


Németországban már a harmincéves háborút megelőző időben elég jelentős zenei élet alakult ki. Mivel a német fejedelemségekben a polgárosodás folyamata később indult meg, mint Olaszországban, a német zenei életben a hűbéri vonások erőteljesebbek voltak, így elsősorban a hagyományokhoz való ragaszkodás.

A német opera létrejött Heinrich Schütz (1585-1672) nevéhez kapcsolódik, aki a német zene Bach előtti nemzedékének legkiemelkedőbb tagja. Jogi tanulmányok után került Olaszországba zenei ismereteinek gyarapítására, bővítésére. Velencében megismerkedett a két Gabrieli zenéjével, a korabeli olasz zenei élet kérdéseivel, eredményeivel; elsajátította mindazt, amire lehetősége kínálkozott. Első művei, köztük ötszólamú madrigálok, Velencében jelentek meg nyomtatásban. Visszatérve Olaszországból, előbb kasseli orgonista, majd a drezdai udvar zeneszerzője lett. Időközben többször ellátogatott Olaszországba az ottani zenei élet tanulmányozására. A harmincéves háború megzavarta munkásságát; átköltözött Koppenhágába, a háború után azonban visszatért Drezdába, ahol általános megbecsülés övezte tevékenységét.


Monteverdihez hasonló, humanista műveltségű alkotó. Operáját, Dafne-t, első olaszországi útja után írta a drezdai udvar számára. A házassági ünnepekre lefordított Rinuccini-szövegre nem alkalmazhatták az olasz zenét s így Schützre hárult a feladat, hogy zenét komponáljon a német szövegkönyvre. Műve elkallódott, így megoldásának egyéni jellegét mindössze feltételezhetjük, egyéb műveit ismerve.

Fennmaradt műveiben a számozott basszus technikáját alkalmazta, de felhasználta a polifonikus hagyományokat is. Művészete híven tükrözi a sok szenvedésen keresztül ment német nép életét, felfogását. Recitatívóinak szenvedélyes hangvétele J.S.Bachig mutat előre kifejezőerő tekintetében. Passióiban alkalmazta az ún. turba (tömegek megszólaltatta) kórusokat. Művészetében felhasználta a protestáns chorált is, bár távolról sem olyan mértékben, mint később Bach. Meghonosította Németországban a velencei többkórusos technikát. Első példánk a német nyelv szellemét, hangsúlytörvényeit tiszteletben tartó recitatívóját szemlélteti, párhuzamba állítva J.S.Bach azonos szövegre készült recitatívójával:

26.sz.példa
Schütz:



Bach:



The image shows two musical staves. The top staff is labeled '26.sz.példa Schütz:' and contains a single melodic line with a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff is labeled 'Bach:' and contains a more complex melodic line with a treble clef and a key signature of one flat, featuring more rhythmic variety and ornamentation.

Másik példánk a kórusfeldolgozás igényesebb formáját mutatja, a felsőszólam kiemelésével, imitációs foszlányok beiktatásával (részlet a Máté passióból:

27.sz.példa

The image shows a musical score for Example 27, consisting of four staves. The top staff is a vocal line in G major, 4/4 time, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff is a vocal line in G major, 4/4 time, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff is a vocal line in G major, 4/4 time, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a bass line in G major, 4/4 time, with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is a choral arrangement with imitative fragments.

Németország északi tartományai kevésbé szenvedtek a harmincéves háború pusztításaitól, így ezekben a fejedelemségekben, városokban zavartalanabban fejlődhetett a zenei élet is. Az ottani kereskedelmi és művelődési életben jelentős szerepe volt Hamburgnak, ahol már 1678-ban kísérletet tettek a német opera felállítására. A hamburgi opera, a város viszonylag demokratikus berendezkedésének megfelelően a közép- és alsóbb rétegek igényeihez is igazódott (Velece mintájára volt megszervezve a város vezetése), a Hanza-szövetség idejében kialakult gazdag polgári réteggel mellett. A városban létező Collegium Musicum nemcsak az opera, hanem a hangszeres zene számára is előkészítette a talajt. Így a XVII.század végén, a XVIII.elején Hamburg lett a német opera létrejöttén, létrehozásán fáradozó zeneszerzők székelye.

A hamburgi iskola keretében fejtette ki tevékenységét Reinhard Keiser (1674-1739), aki munkásságában felhasználta mind a francia, mind az olasz operaiskolák fontosabb eredményeit. Munkásságának első szakasza három évtizedes virágzó korszakot indított el a hamburgi opera történetében. Kialakította a német recitatívónak egy sajátos fajtáját, mely átmenetet képezett a recitatívó és az ária között, s később Bach, Händel s mások is átvették ezt az ún. arioso-t. Keiser különös gondot fordított a hangszeres kíséretre; Mattheson külön kiemeli stílusának ezt a vonását. Melodikája néha a népi források fordulataiból is merített. A kortárs német szerzőknél általában világosabb, keresetlenebb volt, részben Pergolesire emlékeztetett s előre mutatott Mozartig. Második hamburgi tartózkodása idején na-

gyobb mértékben igazodott az olasz mintákhoz, főleg a buffo-elem kihangsúlyozásával. 1750-ben Hamburgban is olasz opera nyitotta meg kapuit s háttérbe szorította a németet. Példánk Keiser Krösus című operájának részletével szemlélteti stílusát:

28.sz.példa

A hamburgi iskolak képviselőjeként is tevékenykedett a nagyon termékeny Georg Philipp Telemann (1681-1767), Bach ünnepekt kortársa, mintegy háromezer mű (köztük mintegy 40 opera) szerzője. Operáiban inkább összefoglal, művészetére általában jellemző könnyedséggel. Az operával karöltve fontos szerepet vállalt a német dal (Lied) fejlődésében. Pimpinone című operájában Pergolesi La serva padrona-jához hasonló témát dolgozott fel. Példánk a hangszeres bevezető mellőzésével opera-ária részletet mutat be.

29.sz.példa

A harmincéves háború lényegesen hátráltatta a német művelődési élet fejlődését. A háború után az egyes udvarok zenei élete a francia és az olasz példát követte. Fejlettebb zenei étellel a drezdai, müncheni, berlini s a bécsi udvarban találkozunk. Az opera műfajában a szóban forgó időszakban a berlini iskola szer-

zót említhetjük meg, Johann Adolf Hasse (1699-1783), valamint Karl Heinrich Graun (1703-1759) tevékenysége azonban inkább helyi jelentőségű volt. Nehány éven át Hamburgban dolgozott Händel is.

D. Az angol opera

Az első kísérletek francia, illetőleg olasz minta nyomán jelentkeztek (Cambert), s mivel nem alapoztak az angol polgári forradalom előtt már kialakult színházi hagyományokra valamint a sajátos angol zenei eredményekre, nem bizonyultak tartósaknak. E kísérletek után Henry Purcell (1659-1695) munkásságában jutott el a műfaj első átfogó sikereihez. Purcell gyűmölcsöztette az anthemet (átmeneti műfaj a kantáta és a motetta között, melyben kórus és szólóének váltakozott, esetleg hangszerkísérettel), a népies álarcos játék (maszk) allegorikus feldolgozásait, zenés-betétes gyakorlatát, s nem kevésbé az angol madrigálisták és virginálisták zenei eredményeit. E hagyományos elemek mellé felsorakoztak az európai hagyományok, beleértve a vokális polifóniát is. E forrásokból táplálkozó szintézis és a megoldás művészi volta magyarázza meg Purcell sikereit, munkáinak értékét. Műveiben felhasználta elemeknek nemzeti jelleget tudott kölcsönözni. Írt kísérőzenét Shakespeare-műhöz (Vihar, Tündérr királynő, illetőleg: Szentivánéji álom), operaszerűen végigkomponált darabot (Arthur Király), operát (Dido és Aeneas). Példánk a Dido és Aeneas című operából való búcsúária, mely a virginalzenében divatos passacaglia-megoldást mutatja: a basszus-téma ötletmennyi képletére épülnek fel a változatok:

30.sz.példa

stb.

Purcell hangszeres zenéje jóval jelentősebb angol kortársainak műveinél, s Corelli muzsikájával mutat rokonságot (trioszonáták). Zenekarának kezelése, a drámai hatások sokszor vallanak shakespearei elképzelésre.

Az opera az új, barokk műfajok egyike. Története, mint láttuk, bizonyos esetekben hozzáért a hűbéri udvarhoz (ahol a monarchia még jelentős szerepet töltött be a gazdasági-politikai életben), de fejlődésének számos mozzanata tükrözi a feltörekvő polgárságnak a hűbéri társadalom uralkodó osztálya ellen folytatott küzdelmét, - bírálatával hozzájárult az udvari ízlés, a hűbéri életfelfogás leleplezéséhez, főleg a víopera segítette elő az új osztály öntudatának kialakítását.

Témaválasztásban az antik mitológiától a történelmen keresztül a korabeli valóságig vezet az út. Egyes országokban általános tényezők mellett, - a művelődési viszonyoknak, hagyományoknak megfelelően - a kialakuló műfajban szerepet kaptak a helyivonatkozások is.

Az opera a barokk zene egyik legátfogóbb műfajának bizonyult, s ettől kezdve fontos helyet foglalt el a zenei életben. A barokk idején keletkezett operák elég jelentős hányada él tovább a műfaj mai repertoire-jában.

III. AZ BAROKK ZENE NAGY HANGSZERES FORMÁI, MŰFAJAI

A XVII. század folyamán kibontakozó hangszeres zenekultúra jellegét is döntően befolyásolta az új zenei stílus, a monódia. A vokális zenével való kapcsolat továbbra is fennmaradt, de nem volt olyan erőteljes, mint a reneszánsz idején. A hangszerekre való átirás, transzponálás szakasza után egyre nagyobb mértékben domborodtak ki az egyes hangszerek, hangszercsoportok sajátos vonásai az illető hangszer, vagy hangszercsoport irodalmában. Többségükben nem annyira egy-egy hangszer irodalma indult virágzásnak - bár erre is volt példa az orgona, hegedű, csembalo irodalmában, mint inkább a kisebb-nagyobb együtteseké. Ez, bár egyszerű formában, pontosan megfelel az általános fejlődés egyik alapkövetelményének, az egyszerűtől az összetett felé való haladásnak. A hangszeres zene további fejlődésében a hangszeres gondolkodás térhódítása mellett lényeges szerepet játszott az egyes hangszerek készítésének és előadási (játék) technikájának, egymásra kölcsönösen ható fejlődése is. A vokális zenéből korábban kikölcsműfajok és formák közül a fuga s a szonáta kapott különösen fontos szerepet a barokkban.

1. A szonáta

Amint láttuk, gyökerei visszanyúlnak a canzone-ig. Első hangszeres változatai után rohamos fejlődésnek indult, mint a korszerű formák és műfajok egyike; majdnem mindenik szerző hozzájárult fejlődéséhez, irodalmának gazdagításához. A szólóhangszerekre írt szonáták mellett hamarosan megjelentek a több hangszerre, kisebb hangszeregyüttesre írt szonáták is. A több hangszerre írt szonáták közül nagyobb fontosságra a trió-szonáták tettek szert.

A szonáta kialakulásának kezdeti szakaszán két válfaját különböztethetjük meg; egyik az ún. sonata de chiesa (templomi szonáta), a másik a sonata da camera (otthoni kamarazenélésre szánt világi szonáta). Mindkét szonáta-típusban érvényesült a tételekre való tagolás és tételenként való tempóbeli szembeállítás. Általános képletként a négyes tagoltság lett úrrá, lassú-gyors-lassú-gyors tempó váltakozásával. Természetesen sok átmeneti típus is jelentkezett mind a tételek számát, mind a tempó-ingadozást illetőleg. A sonata da chiesa jobban ragaszkodott a polifonikus hagyományokhoz; ezzel szemben a da camera-típusban inkább érvényesült a harmonikus építkezés, az akkordikus felfogás. Néha preludium vezette be a szonáta tételeit. A lassú tételek általában homofon, a gyorsak pedig polifonikus jelle-

gűek voltak. Hozzávetőlegesen a századfordulótól a két típus összeolvadt s csak egy fajta szonátáról, az ún. barokk-szonátáról beszélhetünk. Ez magába olvasztotta mindkét típus fontosabb vonásait, s így létrejött a szonáta, mint többtétéles műfaj. Ennek egy, vagy több tétele lehet forma szempontjából szonáta (sőt kötelező is főleg az első tétel). Forma szempontjából a barokk szonáta-tétel lehet két-, vagy háromtagú. A kéttagú legáltalánosabb felépítését az alábbi képlet mutatja:

1.téma átvezetés főhangn. T(onika) Első tag (expozició)	2.téma : : új hangn. D(omináns)	1.téma átvezetés új hangn. D Második tag (kontraexpozició)	2.téma (kóda) főhangn. T
---	--	--	--------------------------------

A háromtagúság legáltalánosabb képlete:

Expozició: 1.téma főhangnomban
átvezetés
2.téma új hangnomban (domináns kör)
(kóda) (zárótéma, új hangnomban)
Expozició ismétlése

Kidolgozás: modulációs rész, motivikus feldolgozása az egyik, másik vagy mindkét
téma anyagából merítve - visszavezetés

Repríz: 1.téma főhangnomban
átvezetés
2.téma főhangnomban
(zárótéma főhangnomban)
(kóda - főhangnomban)

A szonáta-irodalom első jelentősebb művelői közül a hegedűirodalom képviselőit kell megemlítenünk. A hegedű ugyanis az olasz hegedűkészítő mesterek (Amati, Stradivarius, Guarnerius s mások) fejlett technikája révén viszonylag hamar tett szert európai jelentőségre. Arcangelo Corelli (1653-1713) mind a szólóhegedűre, mind az együttesre írt munkáival lényegesen járult hozzá az egyes műfajok - s főleg a szonáta, concerto grosso - kikristályosodásához. Az általa használt szonáta-típus (grave-allegro-andante -allegro, vagy presto tehát: lassú-gyors-lassú-gyors; az első tételben vegyesen alkalmazott homofon-polifon technikával, a második fugato, a harmadik homofon, a negyedik fugato, néha homofon) hosszú időn keresztül volt mintája a barokk szerzőknek. Corelli stílusa a széphangzás lehetőségeinek kiaknázására alapozott, szemben a kortás német zeneszerzők duplafogásos technikájával. Példánk az op.3.sorozat 5.trioszonátájából való részlet, két hegedűre, basso continuo s basszust felerősítő csellóra, vagy orgona-pedálra:

31.sz.példa

The image shows a handwritten musical score for three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is in 3/4 time and features various rhythmic patterns and accidentals. The notation is clear and legible, with some slurs and accents visible.

Antonio Vivaldi (1678-1741) szólóhegedűs és karmester volt. Elsősorban a koncert műfaját gazdagította, de operák s egyéb művek mellett alkotómunkásságának első szakaszában hetvennél több szonátát is írt egész sor szólóhangszerre és kis együttesre. Egyesek némi Corelli-hatásról tanúskodnak. Mint érdekességet említhetjük dudára-írt szonáta-sorozatát, az op.13-at.

Giuseppe Tartini (1692-1770) sokoldalú, világot járt művész volt (hegedűs, karmester, zeneszerző, elméletíró, pedagógus). Kalandos, nyugtalan életének legfontosabb állomása Pádua. Hegedű-iskolája egyetemes hírré tett szert. Pedagógiai elveit Lombardini Máriához írott leveleiből ismerjük (kora újabb vonótechnikájának a híve: martellato, staccato, spiccato stb.). Elméleti munkájában (Treatato di musica) a kombinációs hangok szerepét világította meg a harmonikus építkezés szempontjából. Technikáját legszembetűnőbben az ún. Ürdögtrilla-szonáta, valamint a Corelli-gavottera írott félszáz variáció mutatja. Az elmélyedés mellett a virtuóz elemek használatától sem riadt vissza. Példánk a fennebb említett szonáta-részlettel szemlélteti Tartini stílusát:

32.sz.példa

The image shows a musical score for Example 32. It consists of three systems of staves. The top system has a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The second system has a grand staff with a treble clef staff and a bass clef staff. The third system also has a grand staff with a treble clef staff and a bass clef staff. The melodic line includes trills (tr) and triplets (3). The piano accompaniment features rhythmic patterns and chordal structures.

Pietro Locatelli (1695-1764) munkáiban a fejlett dallamosság s biztos formálókészség tűnik szembe. Technikailag merészebb elemeket capriccioi tartalmaznak.

A hegedűirodalom mellett a cembalo (zongora)-irodalom is gazdag szonátákban. E hangszerre írt szonáták közül Domenico Scarlatti (1685-1757) műveit kell elsősorban megemlítenünk. Ő maga, szerényen essersisi-nek, gyakorlatoknak nevezi ezeket az egytétéles darabokat. Legtöbbjük a barokkszonáta kéttagú típusát képviseli, egyik-másikban azonban az ismétlőjel után rövid, kidolgozászerű mozzanattal találkozunk - mint egyébként Bachnál is - s így ezek kiindulóponttul is szolgálhattak a klasszikus háromtagú szonáta kialakulásához, bár az más forrásokból is táplálkozott (pl. a da capo ária stb.). Szonátaiban Scarlatti megtette az elhátároló lépést a szvittől a szonáta felé. Az újabb felfogás szerint Scarlatti egytétéles szonátái párosával kapcsolódtak egy-egy kisebb egysébe. Felépítés szempontjából igen gazdag képzelőerőről tanúskodnak. Témái általában kis terjedelműek, apró motívumok láncolatából állanak össze. Típusainak gyakoribbjai: skála-

szerű, figurált (szekvenciás), akkordkibontásból építkezők; a hangszer regisztereit bátran vette birtokába. Új hangzás-ideálja, a dūr-muzsika nagy szerepet kapott e darabokban. Harmonizálásukban gyakran él a tonikai és domináns főhármasokkal, zárlatokban tipikus a IV-V-I képlet. Példánk az E-dūr szonáta segítségével érzékelteti Scarlatt stílusvonalait:

33.sz.példa

The image shows three systems of handwritten musical notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system starts with a treble clef staff containing a melodic line with a slur over the first two measures, followed by a bass clef staff with a whole rest. Dynamics include *mf* (1), (2), and *p*. The second system has a treble clef staff with a whole rest and a bass clef staff with a melodic line starting in measure 5. Dynamics include *mf*, (5), and (6). The third system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a melodic line starting in measure 7. The notation includes various note values, slurs, and dynamic markings.

A barokk szonáta gazdag tárházát mutatja Bach, Händel, Telemann munkássága is, majd új vonásokkal gyarapodva jelentkezett a XVIII.század második felében a ma is napjaink egyik fontos műfaja, formája.

2. A szvit

Legnépszerűbb volt a francia udvarban, de szívesen fordultak e műfajhoz az olasz, német zeneszerzők is. Angliában egész sor helyi tánc készítette elő útját. A név francia eredetű (suivre=követni, azaz egymást követő táncok műfaja); a szvit mellett használták az ordre-elnevezést (ordre=rend; táncok rendje), sőt ouverture-ként is emlegették. Német- és Olaszországban inkább a partita-elnevezés terjedt el (pars=rész, egymás utáni részek). A szvit táncainak sorrendje a francia

clavecínisták művészetében állandósult először. A barokk átvette a reneszánsz idején kialakult tánc-párt s ehhez újabb táncokat csatolva alakult ki a műfaj. Az új táncok szintén stilizáltan kerültek be a szvitbe. A szvit táncainak már nincs kapcsolata a koreográfiával; e műfaj a kor nemes zenei szórakozását szolgálta. A szvitben közös a táncok hangneme, különbözik a jellegük, metrumuk, tempójuk.

Később tűnik majd fel az olyan szvit, melyben az egyes tételek, táncok között tematikus kapcsolat is lesz (variációs szvit, program-szvit stb.).

A szvit leggyakrabban előforduló négy tánc, az ún. klasszikus szvit eleme: az

- allemande: német eredetű, a XVI. század második felében még néptánc formájában volt ismeretes; páros jellegű, középgyors, esetleg lassú tempója s egyenletes ritmikájú;

- courante: francia eredetű, pártlan, élénkebb az allemandénál, rendszerint ütemelőzővel kezdődik; olasz variása a corrente, valamivel gyorsabb; valószínűleg a régi saltarelloból alakult ki;

- sarabande: spanyol eredetű, lassú, rendszerint hármas tagolású, az ütemek második (vagy minden második ütem második) hangja pontozott, dallamvonala sokszor gazdagon ornamentált;

- gigue: angol eredetű, gyors, pártlan, vagy páros tagolású; Angliából a XVII. század folyamán terjedt el Európában; ritmusa triolás, a tánc második fele rendszerint tükörképe az elsőnek.

A klasszikus szvitnek e táncai mellett szerepelhetnek még a következő táncok:

- gavotte: francia eredetű, főleg, Lully óta népszerű, páros tagolású, mérsékelt gyorsaságú, kissé ünnepélyes jellegű;

- bourrée: francia eredetű, páros ütemű, gyors tempójú, néha szinkópált ritmikájú;

- menuette: régi francia udvari tánc, elnevezése valószínűleg az apró lépéseket alkalmazó koreográfiájából származik; mérsékelt gyorsaságú, kecses lejtésű, hármas tagolású; egyetlen szvit-tánc, mely a szonátába és szimfóniába bekerült.

Ritkábban előforduló tánc a passepied (bretagnei körtánc), a loure (csúszató előadásmódjáról kapta nevét), a rigaudon, az air (az opera birodalmából táplálkozó, vokális jellegű megőrző tánc), a double, branle stb. Néha a szvit táncait prelúdium vezeti be.

A francia szvit-irodalom a claveciszisták művészetében bontakozott ki először. E zeneszerzők munkái sok vonást örököltek a francia lantirodalomból, átvéve annak sajátos ornamentáló technikájából a körülírást, a programszerű címadást. Jacques Champion Chambonnières (kb.1602-1672), XIV.Lajos udvari zongoristája e hangszer irodalmának megalapozója, a következő jelentős nemzedéknek Couperin-éknak nevelője. Francois Couperin (le Grand; 1668-1733) Bachnak is egyik mintaképe. Kedvelt műfaja a rondó (a főtémának és melléktémának át- és visszavezető részek nélkül való alkalmazásából származó típust róla is nevezték el). Művei között a legkülönbözőbb forrásokból táplálkozó jellem-darabokkal találkozunk (A bájos Nanetta, Monika nővér, A régi vándormuzsikuskok céhének ünnepe, Francia álarcosból stb.). Munkáinak egyik része a falusi életből, a parasztok munkájából vagy a természetből, ihletődött (Az aratók, A méhek, A panaszkodó fülemile stb.). Ezeket az eredményeket vette át s fejlesztette tovább Rameau.

33 a.sz.példa

Rondó (Az aratók) Fr. Couperin

(1)

A német mesterek közül megemlíjtjük Johann Jakob Froberger-t (1616-1667), a francia lant s az olasz cembalo-művészet neveltjét, klasszikus szvit-jeivel, variációs programszvitjével, Johann Hermann Schein-t (1586-1630), Bach elődjét a Tamás-templomban-variációs táncszvitjével (Banchetto musicale), Georg Philipp Telemann-t, aki passiók kantáták, operák, lengyel szonáták, lengyel versenyművek, különböző hangszerekre és kamarazene-együttesekre írt szonátái mellett számos szvitet is komponált (Asztali-zene című szvit-sorozat, kamarazene-szvitok, Scherzi melodici címen 50 menuett stb.). E művei fokozottan juttatták kifejezésre könnyed,

természetes hangvételét, derűs életszemléletét. Példánk Froberger szvitjének négy tételéből mutat be részleteket.

34.sz.példa

Allemande

Courante

Sarabande

Gigue

3. A fúga

A XVIII. század első felében érte el virágkorát. A ricercareből a XVII. századi fúga kialakulásának egyik fontos állomása a több téma fokozatos csökkenése egy-témás (ritkán két vagy több témás fúgáig). A motettában a szöveg indokolta a sok témát, a ricercareban ez az indok elmarad, ezért beszélhetünk a fennebb jelzett útról a XVII. századig fúgával kapcsolatban. Másik fontos mozzanat a XVII. századi fúga fejlődésében a modális jellegtől a tonális jelleg felé haladás.

A fúga megőrizte a motettának, illetőleg a ricercarenek azt a sajátosságát, hogy a zenei gondolatot, a témát, szólamról-szólamra haladva mutatja be. Az első szólamban elhangzó téma a dux, ezt követi a válasz, a comes, a téma így végigvonul mindenik szólamban (expozíció). Az egyes téma-belépések között kis közjátékok is előfordulhatnak szabad ellenpontozás formájában. A fúga középrészében, a kidolgozásban a téma feldolgozása folyamán helyet kaphatnak az ellenpontozó stílus eljárásai (augmentáció, diminució, tükör-, rák-fodítás, ezek különböző kombinációi stb.). A visszatérésben, a stretta-ban sűrítve halljuk a témát, az expozícióhoz viszonyítva lerövidül a szólamok belépése közti idő, mivel a ké-

sőbb belépő szólam nem várja meg az előtte járó szólamban a téma teljes elhangzását, mint az exoziccióban történt.

A kettős, hármas, vagy több témás fúga a ricercare maradványa, s ezekben a szerző nemcsak exponálja, hanem fel is dolgozza mindenik témát.

A műfaj Bach művészetében különös fontosságra tett szert (A fúga művésze, Das Wohltemperierte Klavier stb.), kisebb-nagyobb mértékben más barokkszerző is él a műfaj lehetőségeivel, sőt klasszikus, romantikus és modern szerzők művészetében is fontos szerepet kap (Beethoven, Mendelssohn, Liszt, Sosztakovics, Hindemith, Bartók stb.). Példánk J.S.Bach Wohltemperiertes Klavier című munkájának esz-moll fúgájából mutat be részletet; e fúga egyike a leggazdagabbnak az eszközök tekintetében:

35.sz.példa

The image displays a musical score for a fugue in E-flat major, identified as Example 35. The score is presented in four systems, each consisting of two staves (treble and bass clefs). The first system shows the initial entry of the subject in the bass clef, followed by the answer in the treble clef. The subsequent systems illustrate the complex contrapuntal textures characteristic of a fugue, with multiple voices entering and interacting. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and ornaments, demonstrating the richness of the piece's instrumentation.



4. A versenymű

A koncertálás - a tematikus anyag külön-külön, majd együttesen való megszólaltatása, feldolgozása - régi elv és gyakorlat a zenében. Kezdetleges formában már a korai zenekultúrákban is feltűnt (Burma, India). A felváltva való szereplés a bizánci zene óta ismeretes az európai zenében. Bizonyos formában a népi zene is ismerte és alkalmazta - a rondó-keretben. A hangszeres zenében, a kettős kórusok mintájára Velencében kezdték alkalmazni az elsők között (Willaert, Gabrieliek). A XVII.század folyamán általános jelentőségre tett szert, különösen az olasz zenében. A műfaj elnevezése is az olasz nyelvből származik (concerto).

A versenymű kialakulásának és fejlődésének három állomását különböztethetjük meg:

- a) énekhang koncertál hangszerrel (XVI.század végétől);
- b) énekhang koncertál énekhanggal (XVII.század első felétől kezdve);
- c) hangszerek koncertálnak hangszerrel; vagy hangszerekkel (XVII.század második felétől). Itt most minket a harmadik fejlődési szakasz, a tisztán hangszeres concerto műfaja érdekel. Ennek a fejlődési szakasznak előfeltétele, - mint egyébként a hangszeres zenének általában - az egyes hangszerek olyan fejlettségi foka, hogy szerepet tudjanak vállalni önállóan, szöveg nélkül is az ember érzelem- és gondolatvilágának tolmácsolásában. A hangszeres concerto fejlődésében ismételten három fejlődési fázist különböztetünk meg:
 - kis együttes koncertál kis együttesel;
 - kis együttes koncertál nagy együttesel (kis együttes=concertino, nagy együttes=tutti; illetőleg régebbi partitúrákban: ripieno);
 - kis vagy nagy együttes koncertál szólóhangszerrel.

Az első fejlődési szakasz eredményei úgyszólván kísérletekként könyvelhetők el (Torelli művei, egyik-másik előre mutatva a harmadik szakaszig). A második szakasz jelentős eredményeit Corelli versenyművei képviselik elsősorban, az ún. concerto grosso-k, melyekben a kis együttes rendszerint trió, feladata a

zenekar intonálta gondolatoknak gazdagabban ornamentált megszólaltatása. Concerto grossoi Vivaldinak, Händelnek szolgáltak mintaképül; egyesítik magukban a polifonikus és homofon táncos elemeket. A harmadik fejlődési fázist elsősorban Vivaldi (1678-1741) képviseli (Bach, Händel, Telemann mellett). Az általa kialakított típus (4 tutti belépés közé ékelte 3 szóló) hosszú időn át irányadó volt a műfaj irodalmában. Vivaldi koncert-munkássága meghaladja a 450 művet, felölelve a concerto grosso mellett főleg a szólohangszert alkalmazó típust, egy vagy több szólohangszer beállításával (csak ez utóbbi válfajból 400-nál többet komponált). Fontosabb stílusvonásként említhető a trombita-motivikának világos, fényes hangzása, a szinkópának hatásos kiaknázása, skála és akkordszerű dallamfordulatok alkalmazása, kis motívumok szerepe a nagyobb egységek létrehozásában, fuga- vagy fugaszerűen exponált témák, ostinato-képletek orgonapontos alkalmazása, a főfunkciók kidomborítása a harmonizálásban, a modulatórikusabb részeket rendszerint a szólohangszer belépéseivel egyidőben értékesítve. Dinamikai skálája nem kevesebb mint tizenhárom fokozatot tartalmaz. Műveiben gyakran tüntetett fel programot (Postakürt, A tengeri vihar, Évszakok, A nyugalom, A magány, A szerelmes férfi, A vadászat stb.). Versenyműveiből nagyszámban írt át J.S.Bach. Példánk a G-dúr (op.3 nr.3) első tételéből tartalmaz részletet, érzékeltetve a szerző témainvencióját, dallamosságának elevenségét, a harmonizálás áttekinthető voltát. Bach F-dúrba átirva használta fel Vivaldi művét; a hegedűszólamot lényegében érintetlenül hagyva, a kíséretet polifonikusabbá téve.

36.sz.példa



The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is composed of eighth and sixteenth notes. The middle and bottom staves are for piano accompaniment, with a grand staff (treble and bass clefs). The piano part features chords and moving lines in both hands, primarily using eighth and sixteenth notes.

The second system continues the musical piece. The vocal line (top staff) continues with a similar rhythmic pattern. The piano accompaniment (middle and bottom staves) provides harmonic support with chords and moving lines. The system concludes with a double bar line.

5. A nyitány

Megnyitó, bevezető-zene, mely az opera műfajával együtt fejlődött hosszú időn át; a késő-klasszicizmusban megjelent az operától független válfaja is. Kialakulásában szerepet játszott a prológuis előtt felhangzó figyelmeztető, jelző-zene, mely az operaelőadás megkezdését adta tudtul a meghívott udvari közönségnek. Első jelentősebb alakjával Monteverdinél találkozunk: az Orfeo nyitánya voltaképpen a tonikai akkord a zenekari együttes különböző hangszerei, hangszer-csoportjai által megszólaltatva, amolyan fúvos toccata-szerű része az operának. Monteverdi követőinél, a hangszeres canzone hatására rövid zenekari darab formáját ölti magára, melyben érvényesült a hármas tagoltság, néha űtemnembeli szembeállításal fokozva a tempóbeli különbséget, más hangszeres műfaj (szonáta, szvit) mintájára. Amint az opera fejlődésével kapcsolatosan már láttuk, két fő-típusa alakult ki:

- a) az olasz, gyors-lassú-gyors,
- b) a francia, lassú-gyors-lassú tagolással. Az első Alessandro Scarlatti, a második Lully munkáiban a leggyakoribb. Példánk Alessandro Scarlatti Sedecia

című művéhez készült nyitányának részleteivel szemlélteti a műfaj lényeges vonásait:

37.sz.példa

[Allegro] Spirituoso

Adagio

Allegro

6. A szimfónia

A műfaj neve görög eredetű s a XVIII.századig meglehetősen sok fogalom jelölésére használták (összhang, oktáv, hangszer, gyermekkórus tagja), míg a XIV-XV.században hangszeres darabok jelöléseként is feltűnt. A XVII.század elején közzenét, koncertáló vegyes műfajt (Schütz) is jelentett, az olaszok pedig még napjainkban is a tulajdonképpeni nyitány értelmében alkalmazzák. Locatelli használta először színpadtól független zenekari darab jelöléseként. A XVII.századnak s a XVIII.század első felének szimfóniája a szonátához viszonyítva homofónabb jellegű. A műfaj a XVIII.század második felében kap különösebb jelentőséget s attól kezdve töretlenül ível napjainkig. Példánk Stradella-nak 1670 körül, hegedűre, csellóra és basso continuora írt szimfóniájából mutat be részleteket, érzékeltetve a mű ciklikus felé-

38.sz.példa

Presto

Musical score for the Presto section, measures 1-4. The score is written for three staves: Treble clef (top), Bass clef (middle), and Bass clef (bottom). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 7/8. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The third staff contains a single bass note (B-flat) in the first measure, which is sustained across the first two measures.

Bc.

Andante

Musical score for the Andante section, measures 1-4. The score is written for three staves: Treble clef (top), Bass clef (middle), and Bass clef (bottom). The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The first staff contains a melodic line with quarter and eighth notes. The second and third staves contain bass lines with quarter and eighth notes.

Bc.

Allagro

Musical score for the Allagro section, measures 1-4. The score is written for three staves: Treble clef (top), Bass clef (middle), and Bass clef (bottom). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The third staff contains a single bass note (B-flat) in the first measure, which is sustained across the first two measures.

(Un poco meno mosso) (hag+cselló):

Musical score for the (Un poco meno mosso) section, measures 1-4. The score is written for two staves: Treble clef (top) and Bass clef (bottom). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The first staff contains a melodic line with quarter and eighth notes. The second staff contains a bass line with quarter and eighth notes.

Allargo

(Un poco meno mosso; nag + cselló);

Tempo di Minuetto (variációval);

A nagy hangszeres műfajok vázlatos táblázata:

motetta	canzone	táncpár
ricercare	szonáta	
	concerto	
	nyitány	
fúga	szimfónia	szvit

IV. JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Németország gazdasági, politikai és művelődési életét a harmincéves háború után is jelentős mértékben hátráltatta az a tény, hogy számos kisfejedelemségre oszlott. Francia-, Olaszországhoz, Angliához, Németalföldre viszonyítva elmaradottabb ország volt, melyben a kis és nagy hűbérurak, fejedelmek önkényesen uralkodtak. A XVII-XVIII. században még jelentős erőt képviselt az egyház is. A harmincéves háború hosszú időre visszavetette főleg Közép- és Délnémetországot. A háború után fokozatosan indult meg az újjáépítés. Lassan kiépültek a kapcsolatok a különben nagy mértékben önellátáson alapuló hűbéri egységek között, fellendült a városok kereskedelmi élete. Ezzel együtt járt a korabeli német ipar fejlődése is; mindez végeredményben a német polgárság fejlődéséhez vezetett gazdagság-politikai és művelődési téren egyaránt. A művészet iránt érdeklődő, vagyonosodó német polgárság egyre erőteljesebben kapcsolódott be a zenei életbe is, legtöbb város igyekezett kialakítani a maga sajátos zenei arculatát. A polgárságot nem elégtette ki a harmincéves háború előtti zenei élet színvonala, maga is haladni igyekezett s egyrészt a fejlettebb francia és angol polgárság példáját követve igyekezett színessé tenni zenei megnyilatkozásait, másrészt anyagi lehetőségeihez mérten a német, francia és olasz udvarok zenei életét szerette volna utánózni. A német barokk zenében az udvar, a város s az erős szálakkal népi forrásokhoz is kapcsolódó egyházi zene (chorál-művészet) játszott szerepet. A XVII. század végének, a XVIII. század első felének egyik legerőteljesebb német muzsikusa, a barokk zene összefoglalója, egyben messze előremutató egyénisége Johann Sebastian Bach.

1. Élete, alkotótevékenysége

Eisenachban született, régi zenész családból. A XVII-XVIII. században Thüringia várossiban sok Bach-nevű muzsikus (orgonista, kántor, városi zenész stb.) élt. Bach apja is városi muzsikus volt. Első zenei ismereteit apjától nyerte. Nemsokára meghalt anyja, majd az apja is, s akkor nagyobbik testvére, Christoph nevelte. Ő vezette be a cembalo s az orgonajátékba, rendszeresítette zenei ismereteit is. A gyermek-Bach fáradtságos éjjeli munkával másolgatta éjszakának idején bátyja értékes gyűjteményéből a számára fontosabb darabokat, kedvenc tanulmányi anyagát. Mint középiskolás ment át bátyjától Lüneburgba, s maga tartotta fenn magát, ösztöndíjas muzsikus növendékként az ének- és zenekaráról híres iskolában. Lüneburgból átment Hamburgba, hogy a neves orgonistának, Reinken-nek, majd Lübeck-nek játékát hallhassa s tanulhasson tőlük.

Középiskolai tanulmányainak befejeztével nem gondolhatott felsőfokú intézetben való továbbtanulásra, állás után kellett néznie. Így lett hegedűs a weimari herceg zenekarában (1703). Nehány hónap múlva azonban megürült az arnstadti orgonista-állás s ezt foglalta el (1703). Innen gyalog ment el Lübeckbe, hogy meghallgathassa Buxtehude előadóművészetét. Túllépte szabadságát, összeütkezésbe került felettes hatóságával s átment Mühlhausenbe orgonistának (1707). Itt kedvezőbb anyagi helyzete lévén, családot alapított. 1708-ban ismét Weimarban találjuk udvari orgonistaként. Korábbi állomásain megismerkedett a német hagyományokkal, a francia zenével, most megismerte az olasz hangszeres zeneirodalom értékeit. Az udvarban különösen Vivaldi muzsikáját kedvelték. Bach felfedezve Vivaldi művészetének - elsősorban versenyműveinek - magas színvonalát, egész sor concertot írt át különböző hangszerekre. Weimarból több alkalommal kirándult közelebbi és távolabbi városokba s lassan kezdett ismertté válni orgonaművésze, rögtönző fantáziája. A karmester halálával a herceg Telemann hívta erre az állásra. Ez mélyen sértette Bach önértését, otthagya a weimari udvart s átment Köthenbe (1717). A kötheni esztendőkből főleg a kamarazene foglalkoztatta Bachot. Itt írta pedagógiai célzattal kisebb zongoradarabjait, itt készült nagyobb része hegedű, fuvola, gamba-műveinek, a Brandenburgi versenyek, a francia szvittek, valamint a Wohltemperiertes Klavier első kötete. 1723-ban foglalta el életének utolsó állomáshelyét; a lipcei Tamás-templomban lett kántor. Bár különböző okok folytán többször gondolt Lipcse elhagyására, végül is itt fejezte be gazdag alkotótevékenységét. Kevésnek találta a javadalmazást, de sok nézeteltérése volt feletteseivel is, akik nagyfokú közömbösséget tanúsítottak személye s művésze iránt egyaránt. Az említett állásra is csak akkor kapott meghívást, amikor ünnepelt kortársa, Telemann nem foglalta azt el. Huszonhét esztendőt töltött el Kuhnau utódjaként, tanítva, vitatkozva a városi tanáccsal, vezetve a Collegium Musicum hangversenyeit, irányítva négy templom zenei életét s az egyetemi zeneoktatás mellett maradt ideje és energiája a vásári napokon nyilvános hangversenyek rendezésére is. Az 1730-es évekből származó beadványa szerint kórusában 55 tanuló volt, ebből 17-nek volt olyan zenei felkészültsége, amilyenre Bach alapozhatott az előadásra kerülő művekben. Időnként az egyetemisták segítették ki közreműködésükkel. Vasárnapról-vasárnapra gondoskodnia kellett a betanításra kerülő művekről. Egyházi művei mellett a lipcei időszakban keletkezett többek között két zenekari szvitje, átírt versenyműveiből s eredetieket is alkotott, megírta a Wohltemperiertes Klavier második kötetét, életének

utolsó nagy műveit, köztük a H-moll misét, a Musikalisches Opfert (Zenei hódolatot), A fúga művészetét. A H-moll misével (1733) az udvari zeneszerző-címet óhajtott megszerezni, hogy sikerebben vehesse fel a harcot lipcsei ellenfeleivel. Ugyanebben az időben írott levele némi betekintést nyújt életkörülményeibe, nehézségeibe:

„...meghívtak az itteni Tamás-templom igazgatójának és kántorának, noha kezdetben cseppet sem volt ínyemre, hogy karnagyból kántorrá legyek. Negyedévig halogattam is a döntést, de az itteni állást olyan kedvező színben tüntették fel, meg azután fiaim is akkora kedvet mutattak az itteni tanulmányokra, hogy végül is... rászántam magam, átrándultam, Lipcsébe, letettem a próbát és idejöttem állásba, most is itt vagyok (1730 októberében írta). Minthogy azonban először is úgy látom, hogy ez a szolgálat távolról sem olyan gyönyörűséges, mint ahogy nekem leírták, másodsor sok mellékkereset esedik, harmadszor Lipcse igen drága város, negyedszer pedig felettes hatóságom oly szeszélyes és a zene szempontjait oly kevésbé veszi figyelembe, hogy csaknem állandó bosszúság, irigység és üldöztetés közepette kell élnem: kénytelen leszek (...) másutt szerencsét próbálni. (...) Mostani fizetésem 700 forint és ha a szokottnál több temetés esik, arányosan nő a mellékjövedelem; de ha ritkább a halálozás, mint a múlt évben is, bizony esedik a mellékes (...)”¹.

A megfeszített munka nagyon igénybe vette szervezetét, közben élete utolsó éveiben meg is vakult. Halála után felesége, családjáé sok nehézség árán tudta biztosítani szerény életkörülményeit.

2. Vokális, vokális-hangszeres művei

Bach szülőhazájában ismerte meg közvetve az olasz, francia, északnémet és angol zenei hagyományokat, közvetlenül a német zene forrásait. Nyelvezetében különösen fontos szerepet kapott a XVI. századi egészséges, népies forrásokra támaszkodó protestáns chorál, az előtte járó nemzedékek orgonaművészete, általában a német hangszeres irodalom.

A kortárs művésznél, Händelnél a vokális és hangszeres zene közti erőteljes kapcsolat ellenére a vokális zenének volt fontosabb szerepe (opera, oratórium). Bachnál a vokális és hangszeres zene egymásra gyakorolt kölcsönös hatása erősebb, több irányú; külön a vokális zenének nem tulajdonított döntő jelentőséget s nagy alkotásai vokális-hangszeres együttesre készültek. A szövegnek viszonylag fontos szerepet szánt, ezek segítségével könnyebben alkothatunk magunknak képet a korabeli életről, a korabeli emberről. Leíró részekkel, epikus mozzanatokkal tarkítva, az érzelmek, gondolatok széles skáláját juttatja kifejezésre zeneköltészetében. Vokális-hangszeres műveinek hősei a mindennapi életből, mitológiaiából, s a kor felfogásának megfelelően bibliai alakok közül kerülnek ki.

1. Bartha Dénes: Johann Sebastian Bach. Bp. 1967. 167-168

Érzékelteti a természet szépségeit, a társadalmi harcokat, a német parasztháború folytán az egyházi és világi költészetben szokásos vallási képekkel, fogalmakkal. Foglalkoztatták az emberi élet nagy kérdései - élet, halál. Engels mutatott rá arra a sajátos vonásra, hogy a barokk egyházi, illetőleg vallási jelszavai mögött is lényegében jól meghatározott politikai, gazdasági törekvések húzódtak meg. Így jutnak kifejezésre Bachnál is tömegmozzanatok a chorálra építve, harcranhívások, a tömegek szenvedése s az angol polgári forradalom nyomán kialakult hite a győzelemben.

Bach szöveges művei között első helyen kell megemlítenünk kantátáit. Egyházi kantátái 4 évfajratot képviselnek; ezt hivatali előírása magyarázza. Világi kantátái meghatározott alkalmakra készültek. Szerkezetileg e művekben áriát, recitatívót, kisebb-nagyobb együttest, kórust, alkalmazott - hangszerkísérettel, vagy ritkábban - anélkül.

Világi kantátái közül a Parasztkantáta felső szász dialektusban, népi alakok segítségével, tréfásan tolmácsolta a mecénás házassága alkalmából nemcsak a zeneszerző jókívánságait - a megengedhető keretben a bírálat hangját is érvényesítette. Aműben eredeti népi anyagot is felhasznált. A zenekar összeállítás-a is lényegesen különbözik a passiók, egyházi kantáták együtteseitől, s a népi együttesek összetételét sejteti. Példánk egyszerű, kétszólamú kórus e kantátából:

39. zs. példa



A Kávékantátában a korabeli polgári életből mutat be a nehézy képet, némileg az operára emlékeztető hangvétellel. A Phöbus és Pan-ban kritikai céllal mitológiai témát dolgozott fel, erőteljesen optimista kicsengéssel („Húrok, énekeljétek az élet szépségeit, szórakoztassátok a szíveket!”). Az allegorikus mitológiai színezetű ún. Gratulációs kantáta az egyetemi ifjúság kérésére, egyik kedvenc tanáruk köszöntésére készült. Bach humora, természetfestő művészete tág teret kapott ebben a műben. Kisebb méretű s jelentőségű a Hercules-, valamint a Vadász-kantáta.

Egyházi kantátái összefüggő egészet alkotnak; az egyházi ünnepekre készültek s a műfajban szemléltetik Bach stílusának fejlődését a korai művektől

késő Őregségéig. Egyházi kantátái általában hat-részesek, de kerül két-, három-, sőt öt- és hét-részes is. Legtöbbje három-négy szólamú, de van egyszólamú is. Legjelentősebb az ún. Reformáció-kantáta, melyben Luther chorálját (Erős várunk) dolgozta fel.

Ebbe a csoportba sorolhatók vokális, kórusra írt choráljai, ezek gyűjteményét fia, Ph. Em. Bach adta ki. Gyűjteménye mintegy 370 chorált tartalmaz.

Passiói és H-moll miséje életének késői szakaszán készültek, tehát ki-kristályozott formában tartalmazzák a zeneszerző stílusának vonásait. Passói közül jelentős a Máté- és a János-passió. Népszerűbb s művészbib kivitelezésű a Máté-passió. A lírai részek alkalmat adtak az áriák beiktatására, bár a mű alap-hangulata mélyen drámai. A témát Dürer, Holbein, s mások realizmusával dolgozta fel. Korabeli nagy együttest használt, ennek lehetőségeit messzemenően kiaknázva, (kettős zenekar, kettős vegyeskar, gyermekkar, szólók, duettek). A cselekmény elbeszélő mozzanatait szokás szerint a recitátor mondja el, plasztikus dallamvonnalal, a szófestés eszközeivel. A kórusok egyik csoportjában chorálokat dolgozott fel, másik részük egyéni chorál-, vagy kórusfantázia. A kórust általában lezáró, összegező mozzanatoknál szólaltatja meg. Áriáiban legtöbbször a hagyományos da capo-formát alkalmazta. A János-passiót többször is módosította. A Máté-passió a lipcei, a János-passió a kötheni esztendőkből készült. Mindkét passió kétrészes. Példáink a Máté-passió impozáns bevezető-kórusából mutat be, a vokális szólamok egyéni dallamrajzával, a szabad ellenpont szellemében, a tömör zenekari kíséret felerősítésével:

I. Kórus 40. sz. példa

Con B

Bach H-moll miséjét Beethoven Missa solemnis-ével szokás együtt emlegetni monumentalitás, művészi megformálás s zenetörténeti érték tekintetében. Egyes részeit maga Bach mutatta be, a teljes művet azonban alkotója sohasem hallotta. Roppant méreteinél fogva kívül esett a templomi zene keretein. Ot főrészben huszonnégy tételt tartalmaz, kórusokban, együttesekben, szólókban. Négy-nyolcszólamú kórusait korabeli nagy zenekar kíséretével látta el. Zenei nyelvezete hasznosította a homofon, ellenpontosító stílus eredményei mellett a népi források ujjongó hangvételt is (Gloria)¹

3. Hangszeres munkássága

A polifonikus gondolkodásmód hangszeres műveiben is fontos szerepet kapott. E muzsikója nem egy ponton kapcsolatot mutat vokális zenéjével, vagy pedig a különböző hangszerekre írott művek egymásközt mutatnak rokonságot.

Hangszeres műveinek egyik jelentős csoportját a cembalora (zongorára) írottak képezik. Ezekben általában bizalmasabb hangot ütött meg, ez az a hangszer, melynek irodalmában a leggyakrabban kísérletezett, itt alkalmazta leginkább a zenei élet új vonásait, - mivel itt nem kötötte annyira a hagyomány, mint az orgona esetében. Tánccdarabjaiban, szvitjeiben meglehetősen ragaszkodott a történelmileg kialakult típushoz, egyéni vonás elsősorban a stílizálásban jelentkezett: a polifonikus jelleg érvényesítésében. Cembalora írt táncai hat-hat számból álló gyűjteményben jelentek meg (német, francia, angol szvittek).

A preludium bevezető szerepet töltött be Bachnál, s rendszerint a ciklikus műfajok első tétele. A fuga műfajában átvette korábbi nemzedékek örökségét s betetőzte a műfaj fejlődését a barokkban. A Wolhntemperiertes Klavier két kötetének negyvennyolc preludium ésfúgája a dúr és moll teljes egyen-jogúsítását példázza a régi hangnemekkel, sőt a funkcionális gondolkodásmód egy sajátos fokát is képviseli. E két kötet egyben pedagógiai és tudományos céllal is készült, -„a tanulni végző ifjúság hasznára és a haladottabbak szórakozására”, valamint a temperálás használhatóságának igazolására. Ma is igen fontos helyet foglal el a hangszer irodalmának oktatásában. Szintén nevelői szándék vezette a Klavier-Übung négy füzetének, a két- és háromszólamú inven-cióknak írásában-, a motivikus feldolgozás szellemében. A Kromatikus fantázia és fuga az orgonazene hatásáról tanúskodik, s a hangszeres recitatívó jelleg-zetes példáinak egyike. Variációs művei közül kiemelkednek a Goldberg-variá-ciók, a francia nyitány típusának, a fugettának, ellenpontosító kánonok s két

1. Lásd még a 2.sz.példát, mely a Crucifixus részletét tartalmazza.

vidám népdalnak felhasználásával. Zongoraversenyei közül három eredeti (s két zongorára írt C-dúr, a három zongorára írt D-dúr és d-moll), a többi átírás Vivaldi, Benedetto Marcello, Telemann és Johann Ernst herceg és mások műveiből. Legtöbbször fordult ilyen átírási céllal Vivaldi műveire, s így írta át többek között annak négy hegedűre szóló versenyművét négy zongorára. Zongoraversenyei között találunk saját, korábbi hegedűversenyeiből is átírva; az átírásokra a lipcsei évek zsufolt teendői készítették. E versenyműveiben a szólóhangszer mellé rendszerint beállított még egy másik cembalot is a számozott basszus megszólaltatására. Az olasz concerto tanulságaként a szóló és tutti-részek tematikus anyaga általában azonos. Egy cembalora írt versenyművei közül jelentősebb a d-moll, f-moll, valamint az A-dur-versenymű.

Orgonaműveit két csoportra oszthatjuk. Egyik choráldallamokhoz kapcsolódó feldolgozásokat tartalmaz, s ezekben az eredeti dallamokat tiszteletben tartva, a szabad invenció, figuráció eszközeivel kísérettel látta el azokat. A choráldallamokhoz kapcsolódó művei között találunk olyanokat, amelyekben a chorál-melódia csak kiindulópont, s ennek alapján jön létre a nagyméretű alkotás, rendszerint fúga, vagy fantázia. Az orgonaművek másik csoportját az ún. szabad orgonaművek alkotják, melyek a choráltól függetlenek, s lényegében a hangszer világi irodalmát képviselik. Orgonaművei között találunk preludiumokat, fúgákat, toccatakat, fantáziákat, szonátákat s néhány Vivaldi-mű átírásaként keletkezett versenyművet. A preludiumot rendszerint más műfajjal (fúgával, toccatával stb.) kapcsolta össze. Példánk egyik legjelentősebb orgonaművéből, a G-moll fantázia és fúgából mutat be részletet; a fúgatómának három szólamban való megjelenését; a téma egyike a hosszúlélegzetű barokk-gondolatoknak:

41.sz.példa



Vonóshangszerekre írt munkái jórészen a szonáta, szvit s versenymű ke-
reteibe illeszkednek be. Feltűnő sajátosságuk a dallamos hangszerek polifonikus
kezelési módja. Ebbe a csoportba sorolhatók szólóhegedűre írt szonátái, partitái,
csellóra írt partitái. Kamarazeneműveiből megemlíthetjük cembalora és egy-egy vo-
nósra, illetőleg cembalora és fuvolára írt munkáit (cembalo-hegedű, cembalo-gam-
ba, cembalo-fuvola-sonáták). Kamarazene és versenymű közti átmenetet képez cem-
balora, fuvolára, hegedűre és zenekarra írt hármas versenye. Hegedűversenyeiből
nyolc elveszett s mindössze három maradt fenn; ezek viszont eredeti alkotások.
A Vivaldi-féle építkezés elvét mutatják a szóló és tutti-részek elhelyezésében.
Az E-dúr-versenyműben egy gondolatból építkeznek, az A-moll versenyműben viszont
a szóló és tutti alapjában más-más anyagból táplálkozik.

Zenekari munkáinak száma viszonylag kevés. Első két zenekari szvitjét
a kötheni, másik kettőt a lipcsei években komponálta. A zongoraszvittekhez vi-
szonyítva itt inkább az újabb szvit-elemeket alkalmazta (menuette, gavotte,
bourrée, passepied, polonaise). A francia szvitzene hatása is érzik e művekben
bizonyos fokig; maga Bach is ouverture-eknek nevezte őket. A H-moll szvitben
szóló-szerepekben bővelkedik a fuvola.

Zenekari munkáinak másik csoportját a Brandenburgi versenye alkotják.
Jellegzetes példái Bach polifonikus és motivikus feldolgozási módjának - zene-
kari keretben. A művek átmenetet képeznek a tágabb értelemben vett kamarazene-
stílus és a klasszikus szimfónia között. Az együttes összeállításuk úgy szólván
minden műben különböző; nem egyszer szólisztikus jellegű hangszereket is beil-
lesztett az alapjában véve concerto grosso-kra mutató felfogással szemben.

Így pl. a negyedikben hegedű, fuvolák, az ötödikben fuvola, hegedű, cembalo, a hatodikban mély vonósok. A harmadikban kis hangszercsoportok koncertálnak. A tételek számát illetően is változatos a kép; nem alkalmazta sablonosan a concerto grosso típusát: az elsőben az alaptípust megtoldotta két táncsal, a harmadikban a középső tétel illuzióját mindössze két hosszan kitartott akkord kelti. Tartalmában is gazdag a sorozat: táncszerű tematikája a népi anyag inspirálására mutat, az öröm, az ünnepi jókedvre a másodikban, életerős derűlátás jut kifejezésre az ötödikben; tompábbak a színek a hatodikban, az első pedig közel áll a korabeli, jóértelemben vett szórakoztató muzsikához. Példánk a Negyedik brandenburgi verseny élettől duzzadó harmadik tételéből mutat be részletet - imitációs foszlányokkal:

42.sz.példa

4. Elmétei jellegű munkái

A Musikalisches Opfer alapanyaga a berlini udvarban Bachnak Nagy Frigyes által feladott fúga-téma. A három részre tagolódó műben a németalföldiek gazdag ellentopontozó stílusára emlékeztető eljárásokkal bontakozik ki a téma. Feldol-

gozása folyamán néha szövegbeli célzással utal a zenei megoldás nyitjára, vagy tartalmi fontosságot tulajdonít az ellenpontoszó eljárásnak, esetleg a zenészre bízva a megoldás megtalálását, akár csak az egykori musica riservata-ban. A fúga művészete zeneszerzői, nevelői jellege mellett tudományos is. Alapgondolata: szemléltetni a műfaj fontosabb válfajait, kiindulva egyetlen témából, ezek számát egyre növelve - négyig. Bach ezt a feladatot tizenkilenc remekbeasabott fúgán mutatja be. Első négy fúgája négyszólamú, egyszerű ellenpontban. Az ötödik, hatodik és hetedik a téma eredeti és fordított alakban való felhasználását szemlélteti. A következők két új téma bekapcsolásával lesznek teljesebbé. A három utolsó előtti monumentális ún. tükör-fúga (rectus-versus) a végül az utolsóba negyedik témaként beleszóttte saját nevének hangjeit is, a B-A-C-H-t. E művén életének utolsó éveiben dolgozott, nem tudta befejezni; a záró-fúga utolsó részét fia, Philipp Emanuel írta hozzá. A Bach-kutatók egy csoportja szerint ezt a művet nem egy hangszerre, hanem minden bizonnyal hangszeregyüttesre képzelte el a szerző. Bach maga semmilyen utalást nem adott erre vonatkozólag (némelyek megszólaltatják orgonán is). Példánk a záró-fúgának abból a részéből való, ahol belép a negyedik téma:

43.sz.példa

The image displays three systems of handwritten musical notation for a fugue. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps and naturals). The first system shows the beginning of a phrase with a treble staff starting on a G4 and a bass staff on a G3. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system shows further complexity with more intricate rhythmic patterns and accidentals. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript.

5. Stylusának fontosabb vonásai; jelentősége

Bach harmonizálásában nemcsak egyszerűen egymás mellé kerülnek a barokk gyakorlatának megfelelően az akkordok, hanem a korábbi nemzedékekhez viszonyítva jóval gazdagabb az akkordkészlete; choráljaiban megtaláljuk a fő- és mellék-hármasokat, alapállásban és minden fordításban. Az egyes akkordokat átfutásokkal, váltásokkal simán kapcsolja s ezáltal a harmóniai szövet kötöttebb lesz. Néha egy, vagy több elemnél is alkalmazza az átfutást, vagy váltást (egyszeres, kétszeres, sőt háromszoros váltás, átfutás). Az akkordoknak mintegy négyötödénél ezt a kötési módot alkalmazza s csak a különbözetről kóti az akkordokat ezek nélkül. (Lásd: Már nyugosznak a völgyek). A szólamvezetés nem egyszer hangszeres jelleget mutat (Szép jó éjt című kantáta-részlet), máskor viszont teljesen az énekszerűség szellemét érezzük érvényesülni (Parasztkantáta).

A felépítésben nem ragaszkodik egyetlen típushoz, (például Phöbus és Pán, Vadász-, Zephir-kantáta; az együttesek kivételével sem a kórusok, sem az áriák-recitatívók száma nem azonos).

Recitatívóiban a nyelvi hangsúlyokat kiemeli dallamhanggal s metrikai elhelyezéssel. Ariosoknál gyakran alkalmaz szófestést (Máté-passió).

A drámaiságot részben harmóniai elemekkel, részben polifonikus szólamvezetéssel, alterálások alkalmazásával fejezi ki, néha ehhez járul a dallam is (Máté-passió: Erbarme dich).

Áriáiban a da capo és az átkomponált típus egyaránt jelen van, a da capo sem sablonosan alkalmazva.

Realizmusára jellemző, hogy még olyan műben is, mint a Máté-passió, gyakran éi a való életben gyökerező zenei képpel (például: jelző-, virrasztó-motívum, sirató, vagy éppen táncdallam stb.).

Hogy olyan zért és szigorú műfajban is, mint például a fúga, milyen gazdag alkotóképzelettel írt, beszédes példákkal szolgál a Wohltemperiertes Klavier két kötete, A fúga művészete, orgonafúgái. Hatványozottabb mértékben érvényes ez a preludiumokra, invenciókra s más műfajra. Sok példát lehetne idézni, arra, hogy milyen gazdag érzelmi-tartalmi kört fejez ki fúgáival (karakterdarab-jelleget, táncos lejtés, Palestrinára emléktető dallamépítkezés, thüringiai népzene intonációs fordulatai, menuette emléktető téma stb). Mesterségbeli tudásáról világosan tanúskodik többek között az esz-, cisz-, b-moll, Cisz-dúr fúga, vagy A fúga művészetének tükör-fúgái.

Szonátáiban megtaláljuk a hármas tagolást (orgona-sonáták: gyors-lassú-gyors felépítéssel), valamint az általánosabb négytételést is, az általános

lassú-gyors-lassú-gyors tempóváltakozással.

Vokális és hangszeres zenéjének kapcsolatára álljon itt a sok közül beszédes példaként Siciliana-ja (a) a Máté-passió Erbarne dich kezdetű áriája (b), mely egyben az egyházi és világi zene kölcsönhatását is szemlélteti:

44.sz.példa



Bach sokoldalú művész volt. Munkásságának főterülete - a zeneszerzés mellett - tevékenykedett előadóművészként, s ilyen minőségében saját kora is értékelte; cembalo- és orgonaimprovizációi alapozták meg hírnevét. Pedagógiai munkát is végzett a szó szűk és tág értelmében egyaránt. Az utókorra számos értékes nevelőmunkát hagyott s ezek ma is szerves részét képezik zenei nevelésünknek (Klavier-Übung-füzetek, invenciók, kis preludiumok és fűgák, Wohltemperiertes Klavier stb.). Fűgái az ellenpont elévülhetetlen példái. Hangszerszakerítői minőségében nem egyszer vették igénybe, elsősorban új orgonák átvételénél. Orgonaépítési ötleteit hasznosították; maga is szerkesztett egy új hangszert (viola da pomposa), kísérletezett a cembalo hangszínének, hangerejének fokozásával is.

Zeneművei élete folyamán kéziratban terjedtek, igen kevés jelent meg nyomtatásban. Kortársainak zeneírással, zeneszerzéssel kapcsolatos munkái vagy meg sem emlékeznek Bachról, vagy fűtőlag említik (Scheibe, Walther). A klasszikusok közül elsősorban Mozart és Beethoven kezdte értékelni zeneszerzői munkásságát. Valamivel később, a romantika Bach-reneszánsz keretében újította fel több művét, köztük a Máté-passiót (1829-ben, éppen száz évre a lipcsei bemutató után, Mendelssohn vezényletével). 1850-ben, többek között Schumann kezdeményezésére Bach-társaság alakult, mely célul tűzte ki műveinek népszerűsítését.

Bach összefoglalója a különböző iskolák hagyományainak - a francia clavicinistákénak, az olasz hegedű- és zongorairodalomnak, zenekari muzsikának - melyet közvetve ismert meg életének különböző állomásain, az északnémet, s álta-

lában a német orgonazenének, melynek közvetlen örököse. Mindezek a források színes, gazdag egyéni nyelvezet keretében olvadtak szerves egésszé, anélkül, hogy háttérbe szorították volna a német zenekultúrához való tartozását. A polifónia hagyományait igen magas fokon hasznosította s művészetében össze tudta egyeztetni a harmonikus gondolkodásmóddal (chorálfeldolgozások). A reneszánsz óta hangsúlyozott fejlődésnek indult világi zenekultúra olyan fokra jut, hogy Bach idején hozzávetőlegesen egyforma súllyal jelentkezett a zenei életben az egyházzal. Ez a folyamat a polgárság erősödésével a világi zene, a hangszeres zene erősödéséhez vezetett, majd pedig a bécsi klasszicizmusban elsősorosan világi zenekultúra kialakulását eredményezte.

Bach művészetének megértését igen nagy mértékben könnyíti meg a német reformáció művelődéstörténeti jelentőségének figyelembe vétele - ugyanis, mint láttuk - ez eredményezte a német népi énekek nagymértékű térhódítását a műzenében, nem egy esetben társadalmi színezettel, a szövegbeli utalások révén. Ezt az énekanyagot Bach kortársai ismerték, Bach erre az egyházi népi énekanyagra, a chorálra jelentős mértékben épített (Schweitzer). Egyházi témáinak feldolgozásában érvényesült a reformáción keresztül a reneszánsz óta elterjedt racionalis gondolkodásmód s a korabeli realista ábrázolásmód. Elég, ha a korabeli, sőt korábbi olasz, németalföldi nagy festőművészek egyetemes jelentőségű alkotásaira gondolunk (például Michelangelo, van Dyck, Rubens, Dürer, Rembrandt).

Bach művészetében megtaláljuk a programzene csíráját, illetőleg a Kuhnau munkásságában feltűnt programszerűség szerény folytatását (Capriccio), mely méreteiben nem vetekedhet a francia clavecinisták szélesebb körben elterjedt programzenéjével. Az új jelenségek iránti rokonszenvét s pozitív magatartását mutatja a dúr- és moll tonalitás felkarolása, a temperálással, az új szvit-elemek alkalmazásával egyetemben. Művésze a német népzene forrásaiból is merít - annyit és olyan elemeket, melyeket a barokk szemlélet elfogadhatónak s beilleszthetőnek tartott; közvetett források révén felhasznált más nép zenei anyagából is (polonaise).

Napjaink hangversenyéletének műsoranyaga, különböző fokú általános és szakiskolák tananyaga, a zenetudományi munkák hosszú sora beszédesen tanúsítja, hogy Bach művésze az egyetemes zenekultúra egyik legfontosabb fejezete.

V. GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759)

A reneszánsztól a francia polgári forradalom előtti időig a felfelé ívelő nyugateurópai zenekultúra több nagy zeneszerzővel ajándékozta meg az emberi művelődést - mintegy összefoglalásaként a barokk zenének s újabb zenetörténeti stíluskorszak felé való előremutatásként. Bach, Scarlatti, Telemann, Vivaldi, Rameu mellett Händel a kor kiemelkedő egyénisége. Azonos kor gyermekei, lényegében azonos törekvésekkel, közös stílus-vonásokkal, de mivel más-más körülmények között dolgoztak, számos egyéni vonást is találunk stílusukban, egyéniségükben. Bachot és Händelt összehasonlítva, például, közös vonásként említhetjük a drámaiság magas fokát művészetükben, de más-más műfajban s másként fejezte ki ezt a tartalmat a két alkotó - Bach elsősorban a német hagyományok talaján állva, a passiókban, misében, Händel a német források tanulságai mellett felhasználta az olasz, francia és angol eredményeket is, az oratórium keretében. Bachban egy árnyalattal erősebbnek érezzük a filozófáló, általánosító hajlamot, az érzelme, a líra hangját, a viharos fantázia szigorúbb önellenőrzését, Händelben viszont az epikus, az elbeszélő, a leíró mozzanatok. Bach egyetlen operát sem írt, Händel munkásságának egy teljes szakasza e műfajban bontakozik ki. Ugyanígy rokonas elütő vonásokat találhatunk a többi zeneszerzővel való összehasonlítás alapján is, ami nem változtat azon a tényen, hogy mindannyian saját koruk művészetét képviselték - a legmagasabb szinten s éppen egyéni vonásaik révén gazdagodott a barokk eszközeinek készlet-tára.

1. Élete, alkotótevékenysége

Händel Halleben született. Apja sebész volt a szász fejedelem udvarában. Szülővárosában végezte középiskolai és jogi tanulmányait. Alapos zenei nevelését a jónevű hallei muzsikusknak, Zachownak köszönhette. Felsőfokú tanulmányainak végzése idején szülővárosának orgonistája is volt (1702). Fiatalkori rögtönzéseit későbbi orgonaműveiben érettebb formában gazdagítják az orgona irodalmát. Minden valószínűség szerint hallei esztendeiben ismerte meg alaposan a német orgonairadalmat (nyolc éves kora óta orgonált s tizenhatéves kora óta játszott szerepet szülővárosának zenei életében).

1703-ban Hamburgba távozott, hegedűsnek, majd cembalistának. Vonzotta őt is a hamburgi színes, Hallehoz képest több lehetőséggel kecsegtető zenei élet. E város jelentős központnak számított a német opera-életben s Collegium Musicum-a révén hangszeres zenei élete is fejlettebb volt a halleinál. Händel a

hamburgi Operaház tagjaként írta első operáit, köztük az Almirát, valamint a Nerót (1705); ezeket sikerrel játszották a hamburgi színpadon. Itt került kapcsolatba Keiserrel és Johann Mattheson-nal (1681-1764); egyikkel elemzett, tanulmányozta az olasz operát, másikkal utazgatott s elméleti kérdéseket tisztázott. Matthesonnal látogatott el Lübeckbe, hogy meghallgassák Buxtehude orgonajátékát s esetleg elfoglalják orgonista állását. Erre azonban nem került sor; Hamburgban írta Händel első passióját is (János-passió, 1704).

1706-1707 telén Olaszországba ment s ez újabb lépést jelentett kora zeneművészetének megismerésében. Bejárta a legjelentősebb fórumokat, Firenzét, Velencét, Rómát, Nápolyt. Elsajátította mindent, amire az akkori olasz zenei élet lehetőséget nyújtott, miközben megismerkedett a legjelentősebb olasz zeneszerzőkkel, Corellivel, a két Scarlattiva, Steffanival, ezek opera-, oratórium- illetve hangszeres muzsikájával. Velencében bemutatták Agrippina című operáját (1709), s ennek sikere révén országos hírnévre tett szert. Részben ennek köszönhető, hogy olaszországi útja idején meghívták Steffani utódaként a hannoveri udvarba. Händel el is fogadta a meghívást, 1710-ben elfoglalta állását, de hamarosan Londonba távozott, egyesek szerint tanulmányi szabadságot kérve, mások szerint éppen a hannoveri fejedelem megbízásából, hogy előkészítse a hannoveri fejedelemnek angol trónra való lépését. Tény, hogy 1710-ben Händel már Londonban volt s az ottani fejlett zenei élet megnyerte tetszését. Ettől az időtől kezdve, haláláig Angliában élt és dolgozott. Közben többször járt Olasz-, Német-, Franciaországban, szülővárosában s Hannoverben is. Bach megkísérelte a vele való találkozást kétszer is, de nem sikerült.

Angliai tartózkodásának szinte első három évtizede az operához kapcsolódik. Mindjárt első operájával, a Rinaldoval veszélyes vetélytársa lett a nápolyi iskola szellemében dolgozó zeneszerzőknek. Händel az udvar operaszerzőjeként vetette bele magát a zenei életbe s az udvarban kibontakozó küzdelembe. Hosszú időn át jelentős sikereket könyvelt el. Az opera mellett alkalmi, ünnepi zenét is szerzett, ami szintén fokozta népszerűségét (Utrechti Tedeum, 1713; Vízi zene, 1714). Londonban való letelepedése után fokozatosan megismerte az angol zenei élet hagyományait, a madrigál-, kórus-irodalmat, Parcell alkotásait és anélkül, hogy lényegében szakított volna az olasz opera hagyományaival, egyre több új, drámai elemet vitt az operába. A tartalmi szempontból így egyre mélyülő operák kevésbé voltak inyére az udvar arisztokrata pártjának, mely a nápolyi opera-típus révén elsődlegesen a szórakozás eszközt látta a műfajban.

Az udvari pártok versengése egyre válságosabb helyzetbe sodorta Händelt. 1719-ben elnyerte az udvari akadémia irányításának jogát, Németországba utazott s énekeseket toborzott. Sikerei fokozták az ellentábor tevékenységét, a Händel-estek idejére az arisztokrácia egy része külön hangversenyt rendezett, hogy elvonja közönségét. Bononcini egyik operája (Griselda) megbuktatta Händel műsoron levő operáját (Flavio-t). Ehhez járult 1729-ben Pepusch Koldus-operájának átütő sikere; ez a balladákából szerkesztett mű kigúnyolta az éppen műsoron levő Händel-operát s megbuktatta a zeneszerző operatársulatát is, mivel az énekesek egy része nem szívesen vette Händelnek ellentmondást nem tűró igazgatói modorát s elpártolt tőle. Händel Olaszországba utazott s még ugyanazon esztendőben megnyitotta második vállalkozását. Händel továbbra is főlényesen kezelte énekeseit, az ellentábor Porporát és Hasset szerződtette jó énekesekkel s így Händel vállalkozása újból megbukott (1733). Händel Olaszországba utazott, immár harmadik együtttesét szervezte meg, s bár újabb operákkal gazdagította repertoirejét, ez a vállalkozása is kudarcba fullt. Vagyonát elvesztette ugyan és súlyosan meg is betegedett, a küzdelmet azonban nem adta fel véglegesen. Kísérletet tett egyre újabb művekkel, utolsó operáját 1741-ben írta. Kudarcai rávezették arra, hogy az opera műfajával nem arat sikert. Az 1730-40 évtized folyamán új kísérletek is kezdtek kibontakozni. Új műfaj, az oratórium felé kezdett tájékozódni. Átdolgozta két korábbi operáját, az Acis-t, s az első bibliai tárgyú operáját, Eszter-t. Ekkor viszont az egyház tiltakozott a bibliai téma opera-színpadra vitele miatt s Händel lemondott a témák színpadi megjelenítéséről, megállapodott az oratóriumnál. 1733-36 több oratóriumát mutatta be. Ezek szünetjeiben a maga orgonaműveiből szólaltatott meg. Az elhangzott oratóriumok - Deborah, Athalia, Nagy Sándor Ünnepe - után 1738-39-ben sorra kerül két újabb jelentős alkotása, a Saul, valamint az Izrael Egyiptomban, s 1742-ben a legnagyobb oratóriuma, a Messiás, mely dublini átütő sikere után nemsokára Londonban is elhangzott. 1745-ben az áskálódások ismét beteggé tették, de a skótokkal folytatott s győzelemmel végződött harcok után Händel is újult erővel folytatta küzdelmét, mely nemsokára meghozta végső győzelmét s a negyvenes évek közepétől a Szigetország Ünnepelet zeneszerzőjévé lett. Ebben szerepet játszott az is, hogy az angol nemzeti mozgalomhoz csatlakozva, indulót szerzett az angol önkéntesek számára, majd pedig megírta győzelmi oratóriumát, a Makkabeus Judést (1747). Újabb sikerei összönzőleg hatottak Händelre s további értékes munkákkal gyarapította az oratórium, valamint a hangszeres zene irodalmát.

Az ötvenes évek elején súlyos válságon ment át; kezdte elveszíteni látását. Háromszor végeztek a szemén sikertelen műtétet. 1753-ban már teljesen vak volt, de azután is részt vett műveinek előadásán cembalo, vagy orgona mellett. Az angol művelődés legnagyobbjai mellé temették.

2. Operái

Operáiban az olasz, francia eredményekből indult ki hamburgi éveiben. Első operái közül jelentősebb az Almira (1705), melyben biztoskezü dramaturgként jelentkezett, s erőteljes vonásokkal tudta érzékelteni az emberi érzéseket. Legsikerültebb mozzanataként említhető Almira setája a tavaszi virágok között, Almira bosszúáriája. Kevésbé sikerültek viszont az ujjongó részletek. Olaszországban a római történelemből táplálkozó Agrippina című operája aratott átütő sikert (1709).

Londonban való megtelepedése után mindössze tizennégy nap alatt írta meg Rinaldo című operáját (1711) - az operafírás technikájában való jártasságának egyik rekordteljesítményeként. Szövegkönyvét Tasso Megszabadított Jeruzsálem című eposza nyomán írták. A drámai felépítés azonban meglehetősen gyengén sikerült s mindössze az ériák keretében csillogtathatta meg adottságait¹. A műnek később csak néhány részlete maradt műsoron. Példánk Rinaldo áriájával érzékelteti Händel korai opera-stílusának folyamatosságát, dallamosságának sodró erejét:

45.sz.példa

1. Az opera cselekménye Jeruzsálem ostromának utolsó napjaiban játszódik le. A város védői (törökök) a varázslat eszközeit is igénybe veszik csakhogy megtarthassák a várost. Így kerül varázslat hatása alatt Armidának hatalmába a keresztes Rinaldo. A keresztesek felkutatják a bűvös szigetet, ahol Armide fogva tartja Rinaldot, figyelmeztik kötelességére. Rinaldo kiszabadul a varázslat hatalmából s csatlakozik keresztes társaihoz, - Armide minden kesergése s marasztalása ellenére.

Acis és Calathea témája többször is foglalkoztatta. Első változatával 1708-ban lépett az olasz közönség elé szerenata formájában. 1720-ban feldolgozta Gay-nek e cselekményt tartalmazó szövegkönyvét, majd egy jó évtized múlva (1732) kiegészítette a librettót Pope, Hughes és Dryden soraival. Ezt az angol nyelvű operáját az angol forrásokra utalva, Masque-nak nevezte. Néhány operájában történelmi témát dolgozott fel. Ezek közül való a Muzio Scaevola (1721), Julius Caesar (1724), I. Richard (1727), Tolomeo (1728), Xerxes (1730).

A Julius Caesar cselekményének alapja a császár egyiptomi hadjárata¹, s a zeneszerző olasz szövegkönyvnek angol átdolgozása alapján írta művet. Formai szempontból az olasz opera hagyományait érvényesítette. A secco-típusú recitatívó áriákkal váltakozik, a kasztrált énekesek igényeihez alkalmazkodó ornamentikával. Händel zenéje életteljes, sokszor áttöri a szövegkönyv merev kereteit.

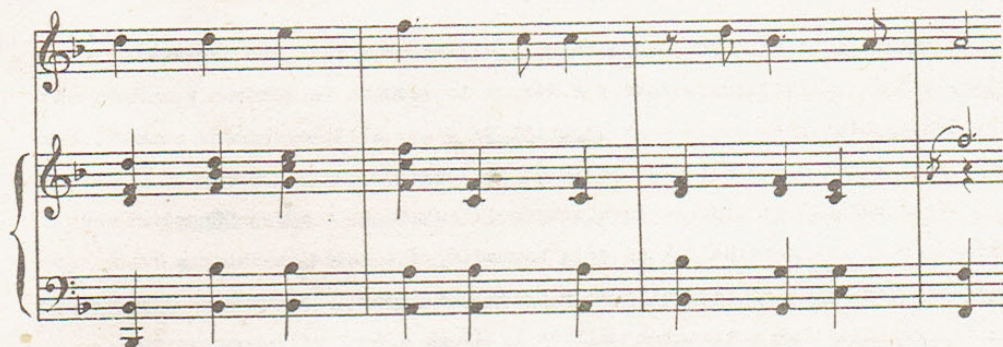
1. Caesar hadai eljutottak Egyiptomig. A győztes hadvezér, Ptolemeus meggyilkoltatta a nála menedeket kereső Pompejust. Pompejus fia bosszút esküszik apja gyilkosa ellen. Cleopatra Caesar segítségét kéri az egyiptomi trón elnyeréséhez. Ptolemeus minden fondorlata ellenére, miután Caesar legyőzi a vele szembeszegült Ptolemeust, Cleopatrát ülteti Egyiptom trónjára.

Szereplőit drámai erővel jellemezte, sikerült természeti képekkel egészítve ki az opera hangulatkörét.

A Xerxes cselekménye¹ Perzsiában történik az i.e.V.században. Szövegkönyve olasz eredetű, írójának személye ismeretlen. Feltételezhetően már hamburgi éveiben ismerte Cavallinnak hasonló tárgyú operáját. Händelnek ez az operája az általában ünnepélyes, pátoszos nagyvonalúság, a monumentalitás helyett könnyed, kedélyes, derűs hangulatot áraszt. Dallamépítkezése sokszor szinte Mozartig mutat előre, a műben felhasznált komikus elemek Pergolesi és Telemann tréfiás hangvételére emlékeztetnek. Példánk a hangszeres változatban is elterjedt Largo kezdetét mutatja be, Xerxesnek Ombra mai fu ária-részletét:

46.sz.példa

1. Xerxes, Perzsia királya, megfélekezve jegyeséről Romilda után epekedik. Romilda azonban Xerxes öcsét szereti. Xerxes jegyese férfiruhába öltözve elkísérte a királyt hadjáratában, s meggyőződött bütlenségéről. Atalanta pajkosságából összekúsálja a szerelmi szálakat Xerxes, Romilda és ezek jegyesei között. Xerxes őrséget állít Romilda háza elé, hogy terveit ne húzzák keresztül. Az őrség élére éppen az áruházban katonáskodó saját jegyesét állítja. Ez, amikor Xerxes szintén áruházban szeretne bejutni Romildához, zajt csap. A lány, Romilda atyjának Xerxes futáraként tünteti fel magát s bejelenti, hogy a király, jutalomként Romildát a királyi család egyik tagjához óhajtja feleségül adni. Xerxes testvére ezeket hallva, megelőzi Xerxest, megjelenik a családnál s feleségül veszi jegyesét. A későn érkező Xerxes bűnbánóan tér vissza időközben női ruhát öltött jegyesehez.



Operamunkássága azt mutatja, hogy Händel nem elégítette ki a nápolyi opera seria típusa. Ezzel magyarázhatók azok a kísérletek, amelyekben megpróbált eltávolodni ettől a típustól, a kórus nagyobb méretű alkalmazásával a helyenként a tartalom hangsúlyozásával, sőt az angol hagyományok bizonyosfokú bevonásával. A nápolyi operában jelentkező válságot azonban nem oldotta meg, sőt elmélyítve azt, siettette a műfaj későbbi reformját. Művei, mai szemmel nézve, inkább nagyszabású koncert-operák (ebben természetesen szerepet játszik a szövegek könyvek elévülése is). A zárt számokat rendszerint cembalóval kísérte. Dallamépítkezésében a barokk nagyvonalúság érvényesült. Sokszor alkalmazkodott az énekvirtuózok igényeihez is (van olyan operája, melybe húsz áriát is sűrített az énekesek kedvéért, a tartalom, a dramaturgiai szempont nyilvánvaló kárára). Alkalmazkodott a kor szokásához abban is, hogy igen gyakran írta áriáit szoprán és alt kasztrált hangra. Operáiban általában a francia és olasz hagyományokat összegezte - a fennebb említett kísérleti vonásokkal kiegészítve. Nyitányai általában a francia-típust követik, s áriában a da capo-forma az uralkodó. Opera-társulatainak bukását Händel erőszakos, ellentmondást nem tűrő igazgató-magatartása mellett, - az udvar politikai csoportosulása, a korabeli színházban észlelhető egészségtelen versengés, intrika magyarázza.

Századunk első felében s napjainkban is történtek kísérletek Händel-operák felújítására - maradandó, állandó színpadi sikerek nélkül (Xerxes, Rodelinda, Ariodante stb.).

3. Oratóriumi

Az opera területén elkönyvelt sikertelenségei, kudarcai más műfaj, az oratórium felé terelték Händel figyelmét. Az oratórium nem volt teljesen új terület számára, hiszen mind a hamburgi években (János passió), mind az olaszországi útja alkalmával írt ilyen, vagy ilyenszerű műveket is (Il triomfo, Acis és Galathea első változata). Az oratóriumok mellett találunk olyan műveket,

melyek az énekhang, s az angol hagyományok alkalmazására irányuló törekvését mutatják, szólók mellett egyre inkább a kórust is bevonva (a Rómában komponált latinnyelvű egyházi zene mellett az Utrechti Te Deum, 1713; egész sor anthem 1717-49, négy kötet olasz kantáta, 1707-től kezdve).

Döntő súllyal az 1730-as évek elején jelentkezett a műfaj Händel alkotómunkásságában. Ide sorolhatjuk az Acis harmadik változatát, melyben a három szóló-szerep (Acis, Galathea, Poliphemus-Óriás) feltűnt a pásztorok és nimfák kórusa is. Az idillikus mozzanatok mellett találunk drámai pillanatokot is. Händel első angol nyelvű oratóriuma az Eszter, melynek második feldolgozása származik az 1730-as évek elejéről. A főszereplő hőies elszántsággal képviseli népe érdekeit az elnyomó perzsa uralkodóval szemben. Már sejteti Händelnek, néhány fontos stílusvonását, mint például a drámai pátosz, szenvedélyes jellem összecsapása, a kórus egyre növekvő szerepe. Ebben a művében bukkant fel először a kórus a nép szerepében. Purcell és a francia opera tanulaága folytán egyénien s meggyőző erővel alkalmazta már londoni letelepedése első éveiben is szóló és kórus váltakozását, a megosztott kórust. A kórusoknak később, nagy oratóriumaiban is igen változatos szerepet tudott biztosítani.

Debora (1733) című oratóriumában erőteljes drámaisággal állította szembe az ellenfeleket, Izrael népét s kánánitákat. A nyolcszólamú kórus monumentális benyomást kelt a hallgatóban. Hasonlóan drámai a két szembenálló vezér párbeszéde, melyet háttérül saját népeiket jelképező kórus erősít fel. Athalia című oratóriuma (1733) kevésbé sikerült dramaturgiai szempontból. Zenei sajátossága, hogy eltért a francia-típusú nyitánytól, s az olasz részesítette előnyben. Hangvétele sokszor a mannheimi iskoláig sejteti az utat - főleg a nyitány révén. A Sándor-Ünnep (1736) a zene hatalmát, varázsos erejét érzékelteti, miközben bemutatja az antik világ és a keresztény felfogás különbségét a zenéről. Nagy Sándor udvarában Timotheus dalos lanttal kísért énekével egész sor hangulatot kelt hallgatóiban (győzelem, dicsőség, mámor, életöröm, balsors, tragédia, hősök emlékének idézése, harci indulat, béke, nyugalom). A himnikus négyes fűgát a bemutatón a zeneszerző orgonaversennyel egészítette ki.

Jelentősebb oratóriumaik közül való a Saul (1738); az első, mely kiforrott formában érzékelteti Händel oratorikus stílusát. A négyrészes nyitányban alapvető fontosságú szerepet szánt az orgonának. Harmadik tételként Händel rögtönzött orgonaszólója hangzott el a bemutatón. Dávid és Góliát küzdelme után megkapó erővel írja le a zeneszerző a nép örömműnnepét. Az antik tragédiákra

jellemző fontos szerepet szánt a kórusnak a második részben, a konfliktus felvázolásában. A kórus mond ítéletet Saul felett, amikor nem tud uralkodni sötét indulatain. A zeneszerző teljes opera-fegyverzetét hasznosította, tömörített formában, a varázsló-jelenetben. Saullal együtt elpusztult a filiszteusok elleni harcban Dávid igaz barátja, Jonathán is. Mély gyász-zenével siratja pártfogóját. E gyászinduló állandó műsorszám volt temetéseken Beethoven, Chopin és Mendelssohn indulóinak keletkezéséig. Reményteljes zárókórusral ér véget a mű.

A harmincas esztendőök utolsó nagy oratóriuma az Izrael Egyiptomban (1739). Első formájában háromrészes volt. A késői átdolgozás alkalmával Händel elhagyta az első, nagyméretű gyászzenét s azóta is kétrészes változatában tűzik műsorra. A szöveget Händel maga állította össze. Az oratórium első része a zsidó népnek Egyiptomból való kivonulását mutatja be, a második Mózes hálaénekét tartalmazza. Szembetűnően nagy súlyt fektetett Händel ebben az oratóriumban a kórusra (arányai: 4 recitatívó, 4 ária, 2 duett, 11 kórus + 4 kórus szólóval). E művében átvett korábbi saját kompozícióiból (például hatodik cembalo-fűgáját dolgozta át az izraeliták panaszos kórusává, hasonlóan járt el az elsőszülöttek elvesztéséről szóló kórusban, a befejező kettős kar Rómában írott zsoltárának anyagából került ki; a legyek, sáskák kórusa átvétel Stradella zenekari serenatajából, a kivonulást elbeszélő kórus pedig Johann Kaspar Kerll orgona-canzonájából). A feldolgozásban teljes mértékben érvényesült Händel egyénisége, nyelvezete. Nagy súlyt kaptak a leíró részek, főleg az egyes csapások érzékeltetése folyamán (jégeső, tűzláng, sötétség, békák stb.).

A Messias (1742) című oratóriumának - mint egyébként több Händel-oratóriumnak - alap gondolata a nép felszabadítása a szolgaság jármá alól; ebben az esetben Händel ezt az egész emberiségre vonatkoztatta, - a kor kép- és szó-készletével kifejezve. A műnek nincs a szokásos értelemben vett csekekménye, lényegében képek sorozata. A kórusnak itt is nagy jelentősége van (21 kórus, 17 ária, 12 recitatívó, 2 zenekari tétel s 1 duett). A drámai cselekmény hiányát részben a változatos elemekkel, gazdag alkotóképzetével pótolta. A mű átütő sikerét nem kis mértékben segítette elő viszonylag egyszerű, világos, könnyen, érthető jellege, mellyel Händel az új, feltörekvő angol polgárság tömegei felé fordult. A nyitány kétrészes francia-típusú, a gyors-rész háromszólamú fugatóval indul. A recitatívókat kis együttesel kíséri. Figyelemre méltó az első rész népies, üde duda-dallamra épülő zenekari közjátéka. A második rész passiónak is felfogható (Jézus szenvedéseiről szól). E részt lezáró kórus (Hal-

leluja) pompájával, szárnyaló lendületével, lenyűgöző arányaival az oratórium egyik csúcspontja, s három témára épül: a himnikus jellegű Halleluja-ra, a nyugodt, széles ívelésű második gondolatra és a fugatóéra. Példánk a Halleluja témáit tartalmazza:

47.sz.példa

The image shows three staves of musical notation for Example 47. The first staff, labeled 'a)', is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff, labeled 'b)', is also in treble clef with the same key signature and time signature, showing a similar melodic line. The third staff, labeled 'c)', is in bass clef with the same key signature and time signature, showing a lower melodic line. The notation includes various note values, rests, and bar lines.

A zárókórus nagyméretű karfúga, bizonyosfokú homofon-jelleggel (Amen).

A Sámson (1743) című oratóriumban a hősnak elsősorban lélektani rajzát nyújtja, összegező jellegű művészettel. A hőst sirató zárókórust a Saul című oratóriumból kölcsönözte.

A Judas Makkabeus (1747) című oratórium az angol nemzeti felkelés éveiben készült, a skót lázadás leverése után, s a nagy diadalokat magasztalta. A zeneszerző ezzel a munkájával végérvényesen meghódította az angol közönséget, ettől kezdve oratórium-hangversenyei a főváros zenei életének kiemelkedő ünnepeinek számítottak. A cselekményt a szokásos hármastagolásban mutatja be. Francia-típusú nyitány után Izrael népének küzdelmeit s győzelmét érzékelteti. Az oratórium csúcspontja a győzelmi ünnep jelenete, népies hangvételű zenei anyagra építve. A győzelmi kórus anyaga egyébként francia chanson forrásaiból származik. Példánk a győzelmi kórusnak vegyeskari változatán érzékelteti Mändel-nek a klasszicizmusig előre mutató hangvételét, feldolgozási módját: 48.sz.példa

The image shows four staves of musical notation for Example 48. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The second staff is also in treble clef with the same key signature and time signature. The third staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The fourth staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The notation includes various note values, rests, and bar lines, showing a four-part setting of the Halleluja theme.

Utolsó oratóriumát, a Jephta címűt 1751-ben fejezte be, többszöri megszakítás után. E műve összefoglalója egész élete művészi törekvéseinek, magas fokon kiérlelt technikával, mintegy átmenetet képezve a bécsi klasszicizmushoz. E művében is találunk átvett zenei anyagot (Franz Johann Habermann cseh szerzőtől), de ugyanúgy egyéniségéhez alkalmazva, mint korábbi műveiben. A forrás szerint Jephtának, fogadalmához híven fel kellene áldoznia leányát, Händel módosított ezen a mozzanaton, humanusabb befejezést találva, életben hagyja Jephta leányát, papnői szolgálatban. Figyelemre méltó mélységű a középrész fájdalmas hangvétele s a befejező rész balladai komorsága.

Oratórium-stílusa fokozatosabban alakult ki, mint az operáé. Az átmeneti időszakot a 30-40-es esztendőik jelentették. Ennek az évtizednek vége azonban,

mint láttuk, meghozta az új műfajban is a kor színvonalán álló eredményeket. Az oratóriumok népszerűségéhez hozzájárult az a tény is, hogy cselekményüket az angol közönség általánosan ismerte. A felelvenített események, szereplők az időszűrés erejével hatottak, az angol polgárság e hőskövekben saját polgári forradalmának kiemelkedő alakjait látta. Íme miként fogalmazza meg e jelenség lényegét Marx:

„Cromwell és az angol nép az ó-testamentumból vették a nyelvet, a szenvedélyeket és illuziókat polgári forradalmuk számára. Amikor az igazi célt elérték, amikor az angol társadalom polgári átalakulása megtörtént, Habakukot kiszorította Locke. A halottak feltámasztása tehát ezekben a forradalmakban az új harcok dicsőítésére szolgált, nem pedig a régiek paródiálására, arra szolgált, hogy az adott feladatot a képzeletben eltúlozzák, nem pedig arra, hogy gyakorlati megvalósítása elől visszariadjanak, arra, hogy újra felidézzék a forradalom szellemét, nem pedig arra, hogy azt csak kísértetjárásra használják fel¹.

Romain Rolland, Hündel oratóriumairól szólva, operái és oratóriumai közötti különbséget abban látja, hogy ez utóbbiak hangsúlyozottabb mértékben zenedrámák, melyekben egyre erőteljesebb szerepet szánt a kórusoknak. E kereteken belül érzékeltette a nép hangját, örömet, bánatát, sorsának alakulását, igazságkeresését. A reneszánsz-madrigáltól a francia operák ünnepélyes hangvételén át az angol kórusirodalomig használja fel e műfajban az európai zene eredményeit. Biztos kézzel nyúlt a német mesterek variációs technikájához is (chorálvariáció), fűgái sohasem keltenek elvont hatást, a pillanatnyi ihlet könnyedségével s mégis átütő erejükkel hatnak. Vokál-szimfonikus művészetéből ez a műfaj bizonyult időálló értékeknek.

4. Hangszeres művei

Munkásságában jelentős helyet foglalnak el hangszeres művei is. Ezek általában végigkísérik egész alkotótevékenységét; a zongoraművek nagyobb része opera-, az orgonaműveké viszont oratóriumköltészetével párhuzamosan keletkezett. Hangszeres kamarazenéje, zenekari művei viszont nem kapcsolódnak egy meghatározott időszakhoz. Zongoraművei között fontosabb helyet foglalnak szvitjei, variációs megoldásai. Szvitjeiben általában a táncok sok fajtáját alkalmazta. Orgonaművei közül legjelentősebbek versenyművei. Ezeket nagyobbára maga szólaltatta meg oratóriumainak szünetjeiben, vagy azok elhangzása után. Orgona-előadóművészetéről kortársai is elismeréssel nyilatkoztak. Rögtönzéseinek egy részét való-

1. Marx-Engels: Művészetéről, irodalomról, Bp., 1950. 31.

színlőleg nem jegyezte le, mint ahogy azt is valószínűnek tartja a Händel-irodalmom, hogy a fiatalkori művek egy része érettebb, kiforrottabb formában került be késői orgonaműveibe. A lassú tételék rögtönzéseit orgonaversenyekben csak vázlatosan rögzítette. Orgonaversenyei nagyrészt 1735 és 1751 között keletkeztek s hatos sorozatokban láttak napvilágot. Formailag általában a háromtételűes képzet gyakori, sok változatossággal. A versenyművek fontosabb vonásai közül megemlíthetjük az első sorozat g-moll versenyműve záró-tételének táncos, népies jellegét, a sorozat másik g-moll jának kamarajellegét s a hegedűnek és csellónak quasi szólisztikus beállítását. Az F-dúr-verseny első tételűe népies intonációjú, a B-dúr hárfaversenynek készült, átírt alakjában a fuvolának van fontos szerepe. A második sorozat hat versenyműve nagyrészt átírt az op.6 concerto grossoiból. A harmadik sorozat első B-dúrjának Pessacagliaja két tétel keretét tölti ki, rögtönzött szóló-kadenciával, a művet lezáró mozzanat: bourrée. E sorozat második versenyművét gigue-gel zárja, a másik B-dúrt, menuette-tel, a d-mollt pedig egyenesen menuette-tel és gavotte-tal.

Kamarazénéjéből megemlíthetjük szonátáit, triót (hegedűre, fuvolára vagy oboára és continuora). E művei általában világos nyelvezetűek; akkordikus jellegük révén inkább a késő-barokk sajátosságok uralkodnak bennük, s leggyakrabban az általános négytételűes tagolást mutatják, lassú-gyors szembeállításal. Dal-
lamépítkezésére, a kíséret jellegének érzékeltetésére álljon itt G-moll hegedű-zongora szonátája első tételének kezdete:

49.sz.példa



Zenekari művei közül a hat úgynevezett oboa-versenyművet, a tizenkét concerto grossot, a Vízi- s Tűzijáték-zenét tartjuk elsősorban számon. Az oboaversenyek voltaképpen szintén concerto grossók, melyekben az oboa mellett a hegedű, valamint a gordonka is fontosabb szerephez jut. Az elsőnek szembevetendő vonása a g-mollban való lezárás B-dúr főhangnem mellett; ez arra utal, hogy a zeneszerző tervezett még egy, a főhangnemből álló lezáró tételt, amely ismeretlen okokból elmaradt. A második B-dúr erőteljesen optimista kicsengésű, Andantino-jában két hegedű, két oboa concertinóját állítva szembe a tuttival, harmadik tételében a remekbeszabott kettős fűgójával. Az F-dúr eredetileg opera-nyitánynak készült, formai felépítése francia-nyitányéra vall. A d-moll-ban hevenyészett és gondosan kidolgozott részek váltják egymást (második Allegro: németalföldiek ellenpontozó stílusának felújítása) szabadon fantáziáló, népies intonációval. A D-dúr részben operazeneből, részben cembalo-szvitből való átvétel.

Az op.6 tucatszámú concerto grossójában találunk álmodozó, pompázó, erőtől duzzadó (G), a romantikus természetszemlélet varázsát előlegező, Beethoven Pastorale-jének útját egyengető (f), háladási himnusz vagy népies tánc (duda-basszus), jóízű humor kifejezőjét (e), a rubato-nak, szabad dalformálásnak, barokk affektusnak képviselőjét (a), a Corelli stílusát idéző, három menuettet használó s a romantikus scherzot előlegező (D) concertóval. Találunk közöttük meghökkenítő tétel-sorrendet (g), kedélyesen humorizáló, rusztikus intonációjú, skót duda-tánc (Hornpipe), népi valóságban gyökerezőt (B), rendkívüli harmóniai gazdagságról tanúskodó, merész módulációkat alkalmazót, a Siciliana ritmusát gyümölcsötzető (c), visszhang-hatásokban bővelkedőt (második F-dúr).

A Vízi-zene szabadtéri muzsika, alkalmi zene (vitatott életrajzi vonatkozással, az I.Györggyel való kibékülésre). A rövidlevegzetű nyitány után egy-

szerű, táncosjellegű darabok következnek (menuettek, bourréeek, gigue, hornpipe, áriák stb.). Az eredetileg huszonöt számból álló szvitből általában hatrészes változatot szoktak megszólaltatni koncertszámként.

A Tűzijáték-zene szintén szabadtéri előadásra szánt munka, egyszerű nyelvezettel, világos, közérthető, népies intonációval, a követelményeknek megfelelően nagyobb létszámú fúvós részleggel. Bemutatására az aacheni békekötés tiszteletére rendezett Ünnepségen került sor. Ünneplés indulójellegű nyitány után stilizált táncok sorakoznak fel, két program-darabbal egyetemben (siciliano ritmusú Béke, Orvendezés). Idézzük a Béke kezdetét:

50.sz.példa



5. Stílusának főbb vonásai; jelentősége

Művészetében különös súlyt kapott az ember- és a természetábrázolás. A polgárosuló nyugateurópai barokk-korabeli embert, ennek természetfelfogását tükrözi. Romain Rolland szerint Händel a szem, a vizualitás, a látható világ embere, aki szerette a képeket, tárlatokra, színházba járt, műértőre valló gyűjteményt állított össze festményekből. Megkapó természeti képek bontakoznak ki vokál-szimfonikus műveiben (az erdő dala az Almira-ban, a vihar zenéje az I. Richard-ban, petakmuzsika az Acis és Galathea-ban, valamint a Rodelinda-ban, az éji kórus a Salemon-ban, a csapások víziói az Izrael Egyiptomban című oratórium-ban, a lomb-éria a Xerxes-ban, Eufrates-jelenet a Belszár-ban stb.). Itt említjük meg a pásztorális hangulatot, a mámoros ünnepi légkört, a falusi atmoszférát, a sokféle tánc-elemet szvitjeiben, concertóiban. Romain Rolland szerint Händel népszerűségén is fontos szerepe volt festői, tájleírói adottságainak¹.

1. „Arra a meggyőződésre jutottam, hogy Händel az akkoriban teljesen új és váratlan festői és leíró elemekkel szerezte meg csodálatos népszerűségét. A kórusok írásának, a fuga kezelésének mesterei későbbiekben is megvolt amilyen, mint benne. Ami újat hozott, az a színpad, a modern elem ...” (R. Rolland: Händel, Bp. 1956. 112).

Írásmódjának szembetűnő jellege a homofon stílus-elemek kiemelése, még polifonikus jellegű művekben, műfajokban is. Ez jelöli ki helyét közelebb a klasszicizmushoz, mint sok kortársát.

Hasonlóan fontos vonás a népi jelleg kidomborítása a kor felfogásának megfelelően, alapjában véve az angol élet demokratikus jellegére visszavezethető¹. Művészetének világossága, könnyen érthető és könnyen rögzíthető jellege is ezzel a vonással áll összefüggésben.

Többször is szó volt a kórusok változatos, dramaturgiai alkalmazásáról.

Nagy gondot fordított a szép dallamvonalakra, ezek tisztaságára. Romain Rolland mutat rá, hogy milyen gondos előkészítő munka eredménye Händelnél ez a sajátosság, s csak szigorú diszciplína évei után jutott el a hatalmas, széles dallamvonalakig, miután megtanulta elvetni a közönségest, a bonyolultat.

Operái azt mutatják, hogy ismerte az olasz vígopera stílusát is, a buffo-operában alkalmazott gyorsbeszédet, mint a komikum kifejezésének egyik eszközt.

Több munkájában kölcsönzött mások tematikus anyagából, de mindig egyéniségéhez alkalmazta az anyagot, s rávilágított olyan lehetőségeire az átvett anyagnak, melyekre szerzőik nem is gondoltak. Egyébként is a téma átvétel nem ritka jelenség a barokkban.

Változatos képet mutat az ária kerete. Gyakran alkalmazza a da capo-típust, de megtalálható az átkomponált is, homofon vagy kontrapunktikus jelleggel, vagy a középrész ellentétes voltával.

Fontos eredményekig jutott a recitatívó terén is. A Keisertől örökölt ariosoból indult ki s a recitatívó szerepét növelte; nem egyszerűen bevezetőnek alkalmazta az ária előtt, hanem önálló kép funkciójával ruházta fel s alkalmazta a különböző érzelmek s cselekmény-részletek kifejezésére.

Az ornamentika tekintetében úgy látszik, hogy Händel nem bízta a kivitelezést az énekes szeszélyére. Valószínű, hogy a szerző szabatosan megjelölte elképzelését, s ezzel elkerülte az énekes üres szeszélyeinek érvényesülését. Érvényesült viszont egy megfontolt virtuóztatás.

Az együttesek közül gyakoribb a duett s a trió; ezekben ellentétes jellemeket, hangulatokat is ábrázol. Ritka a kvartett (legsikerültebb a Jephta második felvonásában), s egyetlen kvintett (ugyancsak a Jephta-ban).

Sokat s eredményesen kísérletezett - de eredményeit nem hasznosította

1. Néha utca-dalok is inspirálták, (R. Rolland: i.m., 93).

következetesen (Gluck-stílusú recitatívó, Mozartig előremutató arioso, drámai felvonás, áradó szenvedély, komikum és tragikum keverése, új ritmusok, rafinált hangszerezés - Julius Caesar Parnassus-jelenetében, leíró szimfónia az I. Richard-ban stb.).

Hangszeres zenéje "örökös rögtönzés", "csupa szabad vázlat" (R. Rolland). Nem annyira különböző hangszerekhez folyamodik együttesében, mint inkább egyazon hangszercsalád több csoportba osztásához.

Találkozunk Händel stílusában az unisono erőteljes hangsúlyozásával (Messias című oratórium, Rinaldo című opera). Záratai közül leggyakoribb az ötödik fokon való késleltetéssel s a tonika előlegezésével való befejezés. Dinamikája ismeri a fokozatok egész sorát, a pianissimótól a fortissimóig (piano, mezzopiano, mezzoforte, un poco piu forte, un poco forte, forte s előbbi két pólus), ismerte a crescendónak s descrescendónak az egyhangon való kivitelezését.

Händel életében szembetűnő jelenség a mindig többre, mindig újra, jobbra való törekvés. Nem zárkózott el az élet új jelenségei elől; maga is sokszor kísérletezett, ha nem is következetesen. Hangszeres művei (főleg szvitjei, különálló táncdarabjai, concerto grossói, szonáttái, triói stb.) a bécsi klasszicizmus útjának egyengetői voltak. Világos, egyszerű, könnyen érthető nyelvezete alkalmassá tette arra, hogy már a maga idején is sokakhoz szóljon művészete. Ezt megkönnyítette nyelvezetének festőisége, stílusának hangsúlyozott homofon jellege, a szép melódia mindvégig érvényesülő tendenciája. Az öntudatos, elveit ért, elképzeléseiért keményen harcolni tudó művész típusát képviseli. Vallotta: a zene nemcsak szórakoztat, hanem nevel is (G. Siegmund-Schultze). Jelentőségét találóan fogalmazta meg Romain Rolland:

„1720-tól fogva haláláig, egész művészete mindenkié. Színházi vállalkozás élére áll, harcba bocsátkozik a nagyközönséggel és csodálatos életerőt visz ebbe a harcba: évenként két-három operát ír, kimeríti magát nagyvárosi hóbortban szenvedő virtuózok fegyelmetlen társulatának igazgatásával, intrikák izgatják, csőd fenyegeti, húsz esztendeig koptatja léngelméjét azzal a feladattal, hogy Londonban felvirágoztasson egy angolkóros, csenevész operát, amely nem élhetett meg a nem neki való talajban, idegen éghajlat alatt. Ennek a dühös küzdelemnek végén, legyőzve és legyőzetlenül, teleshörvén útját remekművekkel, végül is eljutott művészetének csúcspontjára: a nagy oratóriumokhoz, amelyek halhatatlanná teszik nevét. [...] Nem vaktában emlegetem együtt Händel és Beethoven nevét.

Händel afféle leláncolt Beethoven ... A klasszikus ideál elatt, amelybe beleburkolózott, romantikus génusz lángolt, a Sturm und Drang korszakának előfutára ... A népre tett roppant hatásával éppúgy, mint lángelméjének annyi más oldelával, Cavalli és Gluck robusztus családjába tartozik Händel. De feülmúlja őket. Egyedül Beethoven lépett az ő széles nyomdokába és haladt tovább a Händel-törte úton". (R.Rolland: Händel, Bp.1956.60-61, 114, 156).

F Ü G G E L É K

1. Kottapéldák jegyzéke (részletek)

1. Legrenzi: <u>Sonate "La Cornara"</u>	11
2. J.S.Bach: <u>H-moll mise</u> (Crucifixus)	12
3. a) Luzzaschi: <u>Madrigál</u>	14
b) Saracini: <u>Madrigál</u>	14
4. a) Landi: <u>Recitativó</u> (Szent Elek című operából)	14
b) Gesualdo: <u>Madrigál-téma</u>	14
5. J.S.Bach: <u>A fűga művezete</u> (alaptéma, változatokkal)	15
6. Purcell: <u>Preludium</u>	15
7. J.S.Bach: <u>III.brandenburgi verseny</u>	15
8. J.S.Bach: <u>D-moll toccata és fűga</u>	16
9. Peri: <u>Euridice</u> (Orfeo siratója)	16
10. J.S.Bach: <u>C-dúr invenció</u>	17
11. Vecchi: <u>L'amfiparnasso</u>	21
12. Gagliano: <u>Dafne</u>	24
13. Landi: <u>Szent Elek</u> (arietta)	25
14. Monteverdi: <u>Orfeusz dala</u>	26
15. Monteverdi: <u>Ariadne siratója</u>	26
16. Monteverdi: <u>Poppea megkoronázása</u>	27
17. Cavalli: <u>Jason</u>	28
18. Cesti: <u>La dori</u>	28
19. Scarlatti: <u>Szoprán-kantáta</u>	29
20. Carissimi: <u>Jefta</u> (kórus)	30
21. Viadana: <u>Concerto ecclesiastici</u>	30
22. A.Scarlatti: <u>Siciliana</u>	32-33
23. Pergolesi: <u>La serva padrona</u> (Lo conosco)	34
24. Lully: <u>Armida</u>	36
25. Rameau: <u>Dardanus</u> (trió)	37
26. a) Schütz: <u>Máté-passió</u> (recitativó)	38
b) J.S.Bach: <u>Máté-passió</u> (recitativó)	38
27. Schütz: <u>Máté-passió</u> (kórusrészlet)	39

28. Keiser: <u>Krösus</u>	40
29. Telemann: <u>Aria</u>	40
30. Purcell: <u>Didó és Aeneas</u> (Didó búcsúja)	41
31. Corelli: <u>Triószonáta</u> (op.3, nr.5)	45
32. Tartini: <u>G-moll szonáta</u>	46
33. D.Scarlatti: <u>E-dúr szonáta</u>	47
33a.Couperin: <u>Rondó</u> (Az aratók)	49
34. Froberger: <u>Szvit</u> (h-moll)	50-51
35. J.S.Bach: <u>Esz-moll fuga</u> (WK I)	52-53
36. Vivaldi: <u>G-dúr hegedűverseny</u> (op.3 nr.3)	54-55
37. A.Scarlatti: <u>Sedecia</u> (nyitány)	56
38. Stradella: <u>Szimfónia</u>	57-58
39. J.S.Bach: <u>Parasztkantáta</u> (kórus)	62
40. J.S.Bach: <u>Máté-passió</u> (bevezetőkórus)	63
41. J.S.Bach: <u>G-moll orgonafuga</u>	65-66
42. J.S.Bach: <u>IV.brandenburgi verseny</u>	67
43. J.S.Bach: <u>A fuga művészete</u> (19. fuga)	68
44. J.S.Bach: a) <u>Siciliana</u>	70
b) <u>Máté-passió</u> (Erbarme Dich)	70
45. Händel: <u>Rinaldo</u> (ária)	75-76
46. Händel: <u>Xerxes</u> (ária)	77-78
47. Händel: <u>Messiás</u> (Halleluja)	81
48. Händel: <u>Makkabeus Judás</u> (Győzelmi kórus)	81-82
49. Händel: <u>G-moll hegedű-zongora szonáta</u>	84-85
50. Händel: <u>Tűzijáték-zene</u> (Béke)	86

2. Könyvészet

Engels,Friedrich: A német parasztháború. Bp. 1948.

Marx,Karl-Engels,Friedrich: A történelmi materializmusról. Bp. 1949.

Marx,Karl-Engels,Friedrich: Művészetről, irodalomról, Bp. 1950.

Marx,Karl-Engels,Friedrich: Válogatott művek. I-II. Bp. 1949.

x

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

Apel,Willi: Geschichte der Orgel und Klaviermusik bis 1700.Kassel, 1967.

- Bartha Dénes: A zenetörténet antológiája. Bp. 1974.
- Bartha Dénes: Johann Sebastian Bach. Bp. 1967.
- Bartha Dénes: Egyetemes zenetörténet. Stílustörténeti összefoglalás. Bp. 1935.
- Berger, Wilhelm Georg: Muzica simfonică barocă - clasică. Buc. 1967.
- Blume, Friedrich (szerk.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. I. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Kassel-Basel-Tours-London, 1949.
- Bukofzer, Manfred: Music in the Baroque Era. New York, 1947.
- Combarieu, Jules: Histoire de la musique. I-II. Paris, 1913.
- Combarieu, Jules: La Musique. Ses Lois, son Evolution. Paris, 1920.
- Darvas Gábor: Évezredek hangszerel. Bp. 1961.
- Davison, Archibald-Apel, Willi: Historical Antology of Music. II. London, 1950.
- Eisikovits, Max: Polifonia barocului. Stilul bachian. Buc. 1973.
- Eöszé László: Az opera útja. Bp. 1960.
- Forrai Miklós (szerk.): Ezer év kórusa. Bp. 1943.
- Geiringer, Karl: Johann Sebastian Bach. Bp. 1976.
- Hoffman, Alfred: Drumul operei de la începuturi pînă la Beethoven. Buc. 1960.
- Hubov, Gheorghii: Johann Sebastian Bach. Buc. 1960.
- Janegic, Ion: Antonio Vivaldi. Buc. 1965.
- Kárpáti János: Domenico Scarlatti. Bp. 1959.
- Keller, Hermann: Die Klavierwerke Bachs. Leipzig, 1950.
- Keller, Hermann: Die Orgelwerke Bachs. Leipzig, 1948.
- Keller, Hermann: Domenico Scarlatti. Leipzig, 1956.
- Kolneder, Walter: Antonio Vivaldi. Bp. 1970.
- Laloy, Louis: Rameau. Paris, 1919.
- Leahu, Alexandru: Domenico Scarlatti. Buc. 1966.
- Leahu, Alexandru: Maestrii claviaturii. Buc. 1976.
- Pfüredi, Ladislau-Vulpe, Damian: Telemann. Buc. 1971.
- Legány Dezső: Henry Purcell. Bp. 1959.
- Livanova, T.: Istoria culturii muzicale occidentale. Moscova, 1939.
- Matthews, Denis (szerk.): Zongoramuzsika kaiauz. Bp. 1976.
- Mavrodin, Alice: Jean-Philippe Rameau. Buc. 1974.
- Mersmann, Hans: Musikgeschichte in der Abendländischen Kultur. Frankfurt am Main, 1955.
- Meyer, Erns Hermann: Musik der Renaissance - Aufklärung - Klassik. Leipzig, 1973.
- Molnár Antal: Repertórium a barokk zene történetéhez. Bp. 1959.
- Moser, Hans Joachim: Heinrich Schütz. Kassel, 1954.

- Nef, Charles: Histoire de la musique. Paris, 1948.
- Nicolescu, Mircea: Händel. Buc. 1963.
- Nicolescu, Mircea: Sonata. Natura, originea și evoluția ei. Buc. 1962.
- Palisca, Claude V.: Barokk zene. Bp. 1976.
- Pricope, Eugen: Sinfonia pînă la Beethoven. Buc. 1963.
- Riemann, Hugo: Handbuch der Musikgeschichte. II. Leipzig, 1912.
- Roland-Manuel, Alexis: Histoire de la musique. I. Paris, 1960.
- Rolland, Romain: Händel, Bp. 1956, 1967.
- Rolland, Romain: Lully. Bp. 1960.
- Schering, Arnold: Geschichte der Musik in Beispielen. Leipzig, 1954.
- Schering, Arnold: Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart. Wiesbaden, 1965.
- Schering, Arnold: Geschichte des Oratoriums. Wiesbaden, 1966.
- Schweitzer, Albert: Johann Sebastian Bach. Leipzig, 1963.
- Siegmund-Schultze, Walter: Georg Friedrich Händel. Leipzig, 1954.
- Spitta, Philippe: Johann Sebastian Bach. I-II. Wiesbaden, 1964.
- Stihi-Boos, Constantin: Henry Purcell. Buc. 1977.
- Szabolcsi Bence: A melódia története. Bp. 1957.
- Szabolcsi Bence: Régi muzsika kertje. Bp. 1947.
- Szabolcsi Bence: A zene története az őskortól a 19. század végéig. Bp. 1974.
- Szabolcsi Bence-Tóth Aladár: Zenei lexikon. I-III. Bp. 1965.
- Till Géza: Opera. Bp. 1964.
- Toduță, Sigismund: Formele muzicale ale barocului în operele lui J.S.Bach. I-III. Buc. 1969-1978.
- Ulrich, Homer-Pisk, Paul: A History of Music and Musical Style. London, 1963.
- Várnai Peter: Schütz. Bp. 1959.
- Wörner, Karl H.: Das Zeitalter der thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik. Regensburg, 1969.

TARTALOMJEGYZÉK

<u>I. A BAROKK ZENE ÁLTALÁNOS JELLEMZÉSE</u>	
1. A barokk zene kialakulásának, fejlődésének körülményei	5
2. Az irodalmi és képzőművészeti barokk fontosabb vonásai	7
3. A barokk zene fejlődésének vázlatos áttekintése	8
4. A barokk zene fontosabb stílusvonásai	13
5. Átmenet a rokokóba	17
6. A barokk zene eredményeinek jelentősége	18
<u>II. AZ OPERA, ORATÓRIUM, KANTÁTA KIALAKULÁSA ÉS FEJLŐDÉSE OLASZ-, FRANCIA-, NÉMET- ORSZÁGBAN ÉS ANGLIÁBAN A XVIII. SZÁZAD KÖZEPÉIG</u>	
<u>A. Olasz opera</u>	
1. Firenzei iskola	20
2. Mantuai, római iskola	23
3. Velencei iskola	25
4. Nápolyi iskola - a buffo opera kialakulása	31
B. A francia opera kialakulása és fejlődése	35
C. A német opera	38
D. Az angol opera	41
<u>III. A BAROKK ZENE NAGY HANGSZERES FORMÁI, MŰFAJAI</u>	
1. A szonáta	43
2. A szvit	47
3. A fúga	51
4. A versenymű	53
5. A nyitány	55
6. A szimfónia	56
<u>IV. JOHANN SEBASTIAN BACH</u>	
1. Élete, alkotótevékenysége	59
2. Vokális, vokális-hangszeres művei	61
3. Hangszeres munkássága	64
4. Elméleti jellegű munkái	67
5. Stílusának fontosabb vonásai; jelentősége	69
<u>V. GEORG FRIEDRICH HÄNDEL</u>	
1. Élete, alkotótevékenysége	72
2. Operái	75
3. Oratóriumi	78
4. Hangszeres művei	83
5. Stílusának főbb vonásai; jelentősége	86
<u>PÜGGELÉK</u>	
1. Kottapéldák jegyzéke	90
2. Könyvészet	91
TARTALOMJEGYZÉK	94