

Dr. Mezey Zsigmond

*A
zene
története*



*Arad,
Tipográfia „Agronomul” -nyomda Str. Çlosca*

Általános rész.

A muzsika lelke.

Vannak dolgok, amelyek előtt a tudomány megáll; ezeket a művészet sokkal jobban megközelíti. És vannak impressziók, a tudat alatt szunnyadó, a tudattalanba vesző sejtések, sohasem álmodott földöntúli tájak, arcok, színek — amelyeket olyan módon, mint zenével, semmivel sem lehet érzékeltetni. A muzsika lelke az az illat, szín, íz, bénát és sóvárgó láz, amely ellenállhatatlanul. viszi magával a hallgatót abba az álmvilágba, amit semmilyen más művészet nem adhat. Vonalak, alakok nem állanak rendelkezésére, mint a festészetnek és szobrászatnak. A szó 'intellektualitás' felett sem rendelkezik — csak a vokális zene. De a hangszeres, az abszolút zene viszont olyan

sajátságos módon fejez ki dolgokat, hogy mellette az ecset, a véső, a szó ereje kicsinek bizonyul. Beethoven mondja: „A zene minden bölcseségnél magasabb ki nyilatkoztatás”. Amellett általános nyelv, amelyet mindenki megérthet, akinek fülei vannak. Olyan internacionális, mini a piktúra. A zenével elmondottak«! nemzeti ségi, faji különbség nélkül mindenki megértheti és pedig abban a stílusban, formában, ahogyan a művész kigondolta, megérezte: A zene anyaga a zenei hang sóhajában, kicsendülő emberi lelek. A zene vagy pusztán művészi gyönyörködtetésre szolgál, vagy ezenkívül lelki emóciók elő idézésére. Előbbi: az abszolút zenének, utpbbi a programzenének a célja.

Az abszolút zene (például a szimfónia) főleg a szívet foglalkoztatja; a zenedráma szigorú utat ír elő a muzsikának, állandó függő viszonyban tartja; van még egy forma és ez az, mely programmot. tűz ugyan ki, de csak nagy vonásokban, és a fantáziának teljesen szabad utat biztosít, hogy a szív az agyon keresztül ki énekelhessen magából minden promet, bánatot, keserúséget, szépséget és rútságot: ez a forma a szimfonikus költemény.

A zene a mitológiában.

A zene a legtöbb nép ősi mítosza szerint Isten ajándéka. A görög, az ősgermán, a székely mitológiában a zene teremtő géniusza a természetfölötti lények. A görögöknél: a tengeri viharok idején bömbölő tritonok, a csobogó, patakok ezüsthangu, sellői, az erdők sűrűjében pajkos szkercót játszó szatírok és nimfák, a kétágú sípját mélabúsan fújó erdei, mezei pan. A germánoknál a levegőben zúgó Wotan. A székelyeknél: a csíki havasok felől süvöltő Nemere. A zene ősi világa, ahonnan a zeneköltő zsenije a hangszerelés titkát már születésekor magával hozza, a szabad természet zsongása-bongása.

Máig eldöntetlen probléma: melyik ága keletkezett előbb a zenének: a hangszeres, vagy az énekes zene? Biztos csak annyi, hogy az emberi hang maga is hangszer, még pedig ideálisan szép hangszer, mert fénye és melege a természettől váló.

A zene kezdetei.

Zenélt-e a Történelem-előtti ember? Biztosan zenélt, ha nagyon kezdetlegesen is. Feltűnő ritmusérzéke lehetett, akárcsak

a mai vad népeknek, akik tömegtáncaikat ütemes tapssal kísérik, de dallamaik nagyon kezdetlegesek: összesen csak két-három hangra terjednek. Voltak-e valamelyes hangszerei a történelem előtti embernek? Erre vonatkozólag pozitív adataink vannak. Ásatások alkalmával néhány olyan csontsíp kerül felszínre, amely kétségtelenül a történelem előtti időkből származik:

A zenetörténet beosztása.

Ha már most ebből a ködbe vesző múltból a történelemben szerepet játszó népek felé fordulunk: akkor a: zenetör tenet beosztására nézve ezek történetében világos alapot nyerünk! *Ambros A. V.*, a kiváló zenetudós azt mondja: „A politika története bemutatja nekünk az emberiség fájának mélyen gyökeredző törzsét és sokfelé terjedő ágait; a művészet történeté pedig megismertet bennünket ennek a hatalmas fának illatos virágával és izes gyümölcsével: a művészettel és tudománnyal”.

Könyvünk célja: világos, könnyen áttekinthető képét adni a zene fejlődésének a legrégebb időtől máig. Főszempontunk annak vázolója, hogy hogyan lett a zenéből a mai viruló zeneművészet.

Ókor.

(A legrégebb időktől Krisztus születéséig.)

Az egyszólamú (homofon) ókori zenéről általában.

Hogy mikor telepedett le az első embek a Nílus völgyén, azt nem tudjuk. De az első agyagtéglát hatezer évvel ezelőtt égették Ninivében. Gondolatait hatezer éve tudja az ember írásban megörökíteni. Számkra ez a hatezer év az emberiség, a civilizáció története. Hatezer évesek azok a zenei vonatkozású egyiptomi képek és domborművek is, amelyek ásatások alkalmával felszínre kerültek. A zene, a hangszerek — éppen úgy, mint az építészet, a festészet — terén Egyiptom a tanítómestere az egész ókori Ázsiának, sőt közvetve Görögországnak is. Egyes, épp oly régi szalak Indiába, illetőleg Asszíriába és Babiloniába vezetnek.

Az ókori Ázsia zenéje — a mi zenénkkel ellentétben — nem volt bensően

átérzett művészet. Kutatásaink alapján bizonyosnak vehetjük, hogy ez az alacsonyrendű, szegényes zene nem a lélek belső világát föltáró, hanem az élet külsőségeihez tapadó volt és ha az európai zene bölcsője keleten ringott is, elmondhatjuk, hogy a zene ott sohasem nemesedett művészetté, mindig is bölcsőben maradt. A zene az egész ókoron át csak a görög költők dalaiban (nomos) hozható a művészi „szép” fogalmával vonatkozásba. A többi népnél (a görög népnél is) főleg a vallás kultuszát szolgálta; de a mindennapos éleiben — amelyet a váltós át- meg átszótt, — lakomákon, esküvőkön, örömes” gyászünnepeken is nagy szerepe vőit. A nép a közmunkák (vízmerítés, evezés, gabonaórlás, fűrészelés stb.) ritmusát is ütemes dalba szőtte. (Munkadalok). A katonai menetelést megkönnyítő és harcra lelkesítő ritmusok is fölcsendültek. Egyáltalán: ritmus tekintetében igen fejlett az egzotikus népek zenéje. Multságok, ünnepségek alkalmával a testi érzékiséghez tapadó kis dalocskákat énekelnek, önmaguk hangszeres kísérői is egyben és zenéjüket legtöbbször táncmozdulatokkal toldják meg. Ennek a zenének a nemi ösztön volt a legfőbb rugója, úgyhogy ilyen-

formán nem csodálható. hogy az egzotikus népek a meglehetősen feslett erkölcsű énekes-, táncos- és zenésznőkben az „emberiséggyönyörét” látták és hogy azok nemcsak világi téren, hanem az istentiszteleteknél is jelentős szerepet játszottak. Az egzotikus „népek legtöbb hangszere: lármás ütőhangszer, de nagyon kedvelték a hárfa- és lantszerű hangszereket és a fuvolát is. Néhány ókori hangszer újabban került felszínre; ezeket a londoni, berlini és firenzei múzeumok őrzik. Az antik fuvola a legújabb zenekari művekben is szerepel: mélabúsan felbúgó hangja az antik miljő tünt báját festi. A hangszeres zene önállóvá csak a görögöknél fejlődött (kytharisztika, auletika); különben arra való volt, hogy az énekdallamot erősítse. Az ókori zene egyszólamú; vala¹ melyes kétszólamúsága csak a görögök zenéjének volt, azonban a szelleme ennek is homofon. A hármashangzat, az akkord fogalmát a görögök nem ismerték. Az ókori zenei hallásnak nem volt érzéke harmónia és diszharmónia iránt, és ez a zene a *horizontális* zene, azaz a hangok egymásutáni (dallami) irányában és nem a vertikális zene. azaz a hangoknak nem egymásfölötti (harmóniai) irányában volt

kiiejlődve. Az ókori Ázsiának a miénktől merőben eltérő zeneelmélete nagyon fejlett volt. Hogy az ókori zene mégis olyanira más irányban fejlődött: annak mindenekelőtt *pszichológiai* okai vannak. Az ókor népei mást *kerestek* a zenében, mint mi; azért is lett a zene náluk mássá, mint nálunk.

Vegyük sorra az ókori népek zenéjét. Kezdjük keleten és onnan haladjunk az antik Nyugat felé.

1. Egzotikus zene.

Kínaiak zenéje.

A mai kínai — és hindu meg héber — zene egyrészeről azt állítják, hogy ókori eredetű. Ez azonban nincsen bizonyítva. Annyi tény, hogy a kínaiak zenekultúrája a ma élő népek között a legrégebb. Zeneelméletük közel ötezeréves. Alapját a pentatonikus (öt hangból álló) hangsor képezte. Ez olyan diatonikus hangsornak felel meg, amelyből a kvart és a szep-tíma hiányzik. A mi klaviatúránk szomszédos fekete billentyűi adnak ilyen hangsort: fisz, gisz, aisz, cisz, disz. Ezek kvintviszonyban vannak egymással: fisz, cisz, gisz, disz. Aisz. Ma már a mi hét- és

tizenkétfokú skálánk otthonos náluk. Ősi hangszerük a sokhúrú *kin*, amelynek kerete négyszögalakú. Hárfájuk és fuvalójuk egyiptomi eredetű. Sokféle fémekez és harangjátékuk finoman cseng. Bizarr érdekesség jellemzi a dur és moll között lebegő (atonális) kínai dallamokat. Föltétlen elismeréssel kell szólni az ókori kínai: k etikai szempontjairól, amelyeket a zenével szemben támasztottak. Nagyra értékellek a zene jellemképző erejét és ezt a felfogást a kínai államhatalom megszemélyesítően érvényesítette is.

Japánok zenéje.

A japánok zenéje — mint általában egész kultúrájuk — kínai eredetű, csak hogy ők a kínai zenét saját nemzeti Saját-ságaikhoz hasonították. Amikor a japán zenéről szólunk, arra kell gondolnunk, hogy egyik nép zenéje sem téphető ki a miljöbői, amelyikből kinőtt. Japán a bizarr valóságok és kis méretek országa. A bizarr dallamu és az egzotikus *zenéje* általában jellemző, 1—2—3 és még több hangból álló melizmákban (díszítésekben) dús japán dalocskák eleven bája és jellegzetes melankóliája is csak akkor fog meg bennünket, ha a japán miliőt is odaképzelve:

a pittoreszk papírházacskákat, a fantasztikusan parányi miniatűr kertecskéket, a csodálatos illatú japán tájakat és a szent Fujiyama komor misztikumát. A japán nép küzdelmes élete, a Japánban gyakori földengés pusztító tragikuma is kísír ezekből a dalokból. A naiv, gyöngéd, megható japán muzsika lelke: a melankólia öröme, a harakiri nyomán kiömlött tengersok ártatlan vér sóhaja. A mai japán zene csak látszólag akkordnélküli. Van valami harmóniai alapzata, amelyre a japánok hallása be van idegezve, de amely az európai fül elől könnyen elrejtőzik. A japán hangszeres zene — az Európában vendégszerepelt *Sadallacco* társulata révén ismert — tragédiáik gyakori meghalási jelenetét illusztrálja. Bánatos japán dalok is fölcsendülnek ezekben a tragédiákban. A japánok kedveit hangszerre: a hárfaszerű *koto*. Ezen csak nők játszanak. A férfiak a fuvolát szeretik. Ütőhangszerük: a *tam-tam*. — Újabb kínai és japán motívumok, egészhangú skálák, egzotikus hangulatot árasztó kvart- és kvint párhuzamok, keleti hangsorok az európai zene bágyadt artériáiba friss vért ömlesztettek. (*Saint Saens*: „Sámson és Delila”; *Puccini*: „Pillangó kisasszony”; *Debussy*: „Pago-

des” stb.) A legújabb zeneszerzői művészet egyrészének (Schönberg. SzCRIabin stb.) atonalitása is kínai eredetű.

Hinduk zenéje.

A meglehetősen fejlett tonalitású hindu zene színes, meleg érzésvilága közel áll a nyugathoz. A hinduknak rengeteg skálájuk van, mert a félhangokat is kettéosztják. Zenéjükben igen sok a modulálás, az érzéki lágyság, a hangfestő finomság. Ritmusa a cigányzenéhez hasonló ad libitum- (szabad) ritmus. Főhangszerük a erteraszerű *vina*. A hinduk életében a zene nagy szerepet játszik. Semmilyen ünnepségük nem folyhatik le zene nélkül. Különösen fontos szerepe van a zenének a hindu drámában. A hindu dráma sajátos, gesamtkunstszerű műfaj: a versszöveg mellett táncal elegyes, hangszeres kíséretű ének szerepel a színpadon és a prózai dialóg az énekes dialóggal váltakozik.

Jávaiak zenéje.

Különös figyelmet érdemel a *jávai orkeszter-muzsika*. A jávai zenekar gerincét felhangolt ütőhangszer képezi. Érdekes, ahogyan az orkeszter az egyes hang-

szerek által megadott témákat variálja, mely alkalommal minden zenész a magálon útján jár (heterofónia).

Arabok zenéje.

Az arabok zenéjét tulajdon képen a középkorban kellene tárgyalnunk, mert az csak a 7. században, Perzsia meghódításával és a fejlett perzsa zenekultúra átvételével indult fejlődésnek. De mert melodikája és skálája merőben elüt az európai zeneelmélettől, azért itt szólunk róla. „Mésszel”-elméletük a hangmagasság mérésére szolgál. Eszerint az arabok igen rövid húrokat sokszorosítottak, ha mélyebb hangokhoz akartak jutni. (A görögök, megfordítva, megrövidítették a húrokat, ha magasabb hangokhoz akartak jutni) Vagyis: sem az arabok sem a görögök nem ismerték a mi elméletünket, amely szerint a hang magassága a rezgések másodpercenkénti számától függ. — Az a feltevés, mintha az arabok „rebab”-ja lenne az őse a mi vonóhangszereinknek, egyáltalán nem állja meg helyét. Sokkal valószínűbb, hogy az arabok kapták az európai rubebától vonóhangszerüket. — Újabb helyszíni kutatások (*Bartók Béla, 1913.*) az *algiri arabok* zenéjéről, skálájáról ad-

nak hű képet. Eszerint az algiri arabok dallama és skálája összesen csak két-három hangra terjed. Vannak szerelmi és hires derviseket dicsőítő vallásos dalaik meg komplikált ritmusú táncaik. Az arab zene tremolóokban (hangvibrálásokban), trillákban, portamentóokban (hangcsúszásokban) és 2—3—4 hangból álló melizmákban (díszekben, cifrázatokban) fölötte gazdag. A melizma itt nemcsak „díszítés”, hanem sokkal több annál: legfőbb bája. lelke a melódiának. Melizmák nélkül az amugyis szűk arnbitusú arab; dallamok valóban egyhangúak lennének. Égésben sajátságos az arab énekesek 'közvetlen előadásmódja. Sóhajaik, zokogásaik, panaszos elcsuklásaik, szivettépő feijajdulásaik — nem fejezhetők ki a mi kótafejeinkkel és zenei műszavainkkal. Az arab zene legfőbb sajátsága: ez mi felhangunknál kisebb intervallumok gyakorisága. Ezekre az arabok hallása be van idegezve, mert éppen úgy, mini a mi dudánkon, furulyánkon, az ottani, nádból vagy fából készült fúvó hangszereken („*gasba*”, „*rcheita*” stb.) sincsenek a hangképző nyilasok — amint a székely furulyások mondják: a jártató lyukak — matematikai pontossággal elhelyezve. A semleges terc

és szept elég gyakori az araboknál (akár csak a bihari és bán ági románoknál). Az arab zenészek félhangnál parányibb hangközeit a mai zongora nem adhatja; hanem talán csak a Mollendorf negyedhangokra osztott billentyűs hangszere. Az algíri arabok kéthuru pengetett hangszere: a *gombri* ugyanazt a szerepet tölti be, mint az erdélyi románoknál a doromb. A doromb húrjai szűkített kvintre vannak hangolva. A felsőn pöngetik ki a dallamot, az alsó állandó basszust ad. Az arab gasba. rehcita és gombri lényeges szerepet játszik a dalok kísérésénél és a tánczenénél. De még fontosabb a szerepe egy ütőhangszerüknek; a *darbuká*-nak, amely még fokozza az arab zene szinkópás ritmusainak élességét. Erdélyben is megtaláljuk a darbuka szerepének nyomait, pl. a bihari románok kolindálásánál (dob). Az aradi és a máramarosi románok gordonkán, vagy, kéthúrú gitáron pengetik ki a tánczenéjük ritmusát.

2. Az ókori kultúrnépek zenéje.

Az asszírok és babilóniaiak zenéje.

A zene az asszírok- és babilóniaiaknál — mint ahogy az ázsiai népeknél általában — főleg a fényűzés, az érzéki bujaság szolgálatában állott. Amíg az egyiptomiaknál királyok és főpapok is kultiválják a zenét, addig náluk lenézett, megvetett rabszolgák, illetőleg nők a zenészek Dallamaik elvesztek. Teóriájukról sem tudunk semmit. De a Tigris és Eufrát völgyében végzett újabb ásatások évezredek romjaiból olyan kultúrát tártak fel, amely sem régiségben, sem jelentőségben nem áll az egyiptomi mögött. A napvilágra került asszir-babilón hangtáblácskák alig áttekinthető, óriási könyvtárai meggyőző képét adják egy képzeletdús irodalomnak. Emellett a hatalmas épületeken látható plasztikus alakzatok hiven illusztrálják az asszir-babilón zene társadalmi és vallási szerepét. Így pl. *Gudta* király (és főpap) uralkodása idejéből (Kr. e. a 3000. évből) származó egyik relief egy öttagú asszir-babilón orkesztert ábrázol. Egyik muzsikus egy réztányért ütöget, a másik nádsípot tart a kezében, a harmadik egy tizenegy-húrú, meglehetősen idom-

talán hárfán játszik és végül két zenész a zene ütemére tapsol a kezével Nagyon érdekes a *Sennacherib* hatalmas palotájának falán látható egyik dombormű is. amely egy hadjáratból győztesen hazatérő hős diadalmenetét ábrázolja. Elöl halad a tizenegy tagú orkeszter, amely öt férfiből és hat nőből áll. Legelől vannak a férfizenészek (három hárfás, egy hangszerét plektronnal pengető cimbalmos, akik tánclejtéssel toldják meg zenéjüket, továbbá egy muzsikus, amelyik kétágú sípot tart kezében). A férfi-muzsikusokat női zenészek követik, akik közül négy hárfázik, az ötödik kétágú sípját fújja, a hatodik pedig dobol. Az orkesztert hat nőből és kilenc gyermekből álló énekkar követi. A gyermekek ütemes tapsal kísérik a zene ritmusát.

A zsidók zenéje.

A zsidók bensőségesen átéreztek a zenét. Jellemző e tekintetben a Saul királyról szóló elbeszélés, akinek kegyét gyönyörű hárfajátékával nyerte el *Dávid*, a zsidók pásztorfiúból lett második királya. Ő a voltaképeni megteremtője a zsidó zsoltári éneknek. A zsidóknak, az ókor eme egyistentimádó, sajátos életmódot követő népének zenéje túlnyomóan a vállalá-

sos kultusz céljait szolgálta. Hiteles óhéber dallamok nem maradtak ránk. A héber *antifónákat*: váltakozó, egymásnak felelő, férfi és fiú karénekzsoltárokat (nőknek nem volt szabad a zsidó templomban énekelniük) előbb az őskeresztény templom, majd a nyugati keresztény egyház átvette. Ezek a dallamok elvesztek. De néhány óhéber zsoltárt énekmotívumot a gregorián ének alkalmasint megőrzött. A zsidó ének- és táncegyüttest húros hangszereken (hárfa, lant, pszaltérium, nebel) kísérték. Mindannyia egyiptomi eredetű. Nemzeti hangszerük a *sófár* és a *kérem*. Mindkettő az istentiszteletnél szereplő, kosszarvából készült fúvóhangszer, amelyeknek az ókor többi népeinél nyomát sem találjuk.

Az egyiptomiak zenéje.

Az egyiptomiak a zenét termékeny Földanyánk istennője: Izis ajándékának tartották. Dallamaik mind elvesztek, zene-kultúrájukra vonatkozó összes adataink az ásatások alkalmával fölszínre került hatezeréves templomok, paloták, sziklasírok falára festett vagy vésett képekre, domborművekre szorítkoznak, amelyek istentiszteleti és temetési szertartásokat, lakomákat, esküvőket, csatákat ábrázolnak.

A British-múzeumban őrzik ezeket az emlékeket, amelyeken ott látható a *hárfásokból* és *fuvalásokból* álló egyiptomi orkeszter, ami a zene nagy szerepét bizonyítja az egyiptomiak életében. Ezt tanúsítják *Herodotos* művei is, amelyekből kitűnik, hogy az egyiptomiak életét át- meg áthatotta a zene. *Herodotos* az egyiptomiak vallásos ünnepélyeiről emlékezik meg, amelyekre sok százezer főnyi tömeg hömpölygött elő az ország minden részéből — természetesen zenekíséret mellett. *Bast királynő* bubastisi ünnepélyéről, a melyen némely évben 700.000 ember is megjelent, *Herodotos* a következőket írja: „A hajókon férfiak és asszonyok voltak, akik az egész utón énekeltek, fióιάztak, táncoltak és a *tánc taktusára* tapsoltak”. *Herodotos* megjegyzi még, hogy ezek a vallási ünnepélyek, amelyeken több bor fogyott el, mint az egész évben együtvéve, továbbá a mítoszi játékok és a temetési szertartások (éppen úgy, mint a mai kopt keresztények temetési szertartásai is) a legvadabb orgiákká fajultak. A siralmas sorsban tengődő, mai egyiptomi fellah-nak is feltűnő hajlama van a zenére, amely orvosszere reménytelen léte, élete kínjainak.

A görögök zenéje.

A görög zene nem olyan alapvető jelentőségű, mint a klasszikus görög építészet, szobrászat, festészet és irodalom. A görögök a zenében elsősorban a lélekfinomítás eszközét látják, amelyet nem önmagáért műveinek, hanem azért, hogy kiegyenlítsék vele az izmokat fejlesztő simnasztika egyoldalú hatását. Az ismert Orfeusz-monda is azt szimbolizálja, hogy a szép lantzene még a vadállatokat is megszelídíti. A görög világban válik először a zene az általános műveltség kiegészítő részévé. A görögöknek a zene nevelő hatásáról vallott felfogását a legújabb idők tették újból termékennyé, (Daicroze ritmikus nevelési rendszere.)

A görög hangnemek.

A, görög zeneelmélet megalapítója *Terpander* volt (Kr. e. 8. század), aki a régebben használatos pentatónikát így bővítette ki, hogy két *tetrakordot* (régii görög négyhúrú hangszert) illesztett különböző módon egymás mellé. A tetrakord húrjai két egész és egy fél hanglépésre voltak hangolva (lefelé számítva). Az ilyen szerkezetű hangsort diatónikus tetrakordnak hívták. A *Terpander* által nyert hanganyag-

ból oktávmeneteket alakítottak, amelyekből — a félhanglépések különböző elhelyezése szerint — különböző hangnemeket nyertek. A főhangnemek ezek voltak:

dór: $\underline{e f g a h c' d' e'}$;

fríg: $\underline{d e f g a h c' d'}$;

lyd: $\underline{c d e f g a h c}$ (a mi durunk).

Ezekből — aszerint, amint a tetra-kordokat a felső (hyper) vagy az alsó (hypo) fekvésbe helyezték — a következő mel-lékhangnemeket nyerték:

hypodór (másképen: aeol):

$\underline{A H c d e f g a}$ (a mi mollunk); hyperdór

(másképen: mixolyd):

$\underline{h c' d' e' f' g' a' h'}$;

$\underline{G A H c d e f g}$;

hypofrig: hypolyd: $\underline{F G A H c d e f}$.

A görögöknek tehát hét különféle ok-távmenük illetőleg hangnemük volt. Amint a középkor a templomi hangnemeknek, úgy a görögök is különféle jelleget tulaj-donítottak hangnemeiknek. Szerintük a dór hangnem nyugodt, férfias, a lyd lágy, a fríg entuziasztikus, izgatott hangulatú volt.

Eredeti görög dallamok.

Amit a görög zeneelméletről tudunk, azt *Aristoteles* tanítványainak: *Aristoxenusnak* (Kr. e. a 4. sz.) és *Euklidesnek* (Kr. e. a 3. sz.) műveiből, továbbá *Plutarchosnak* „A zenéről” c. a görög zene történetét tárgyaló művéből és a középkori *Boétiusnak* „*De musici*” c. latin nyelvű öt könyvéből merítjük A ránkmaradt eredeti görög zenei emlékek csak néhány kisebb dallamra szorítkoznak. A 16. és 17. század óta ismeretes *Mosemedesnek* a Kr. u. 2. századból való három himnusza, továbbá a *Kircher Atanáz* jezsuita lelkész által 1650-ben nyilvánosságra hozott pindaroszi himnusz Kr. e. az 5. századból. Ezekhez járul a legutóbbi évtizedek néhány lelete: az 1883-ban feltalált *Seikilos*-féle kő, amelyre egy dal van sírfeliratként bevésve; továbbá 1892 ben egy papyrus-tekercsben fölfedezett töredéke egy *euripidesi* karéneknek; és végül az 1893-ban *Delphiben* feltalált *Apollo-himnusz*.

Zeneköltők.

A görögöknek — ellentétben az ókor többi népeivel — igazi zeneköltőik is voltak, akiknek lírai dalaiban (*nomos*) szerelem, mámor, heroizmus, féktelen indu-

latok a művészi „szép” hangján szólaltak meg. A leghíresebbek voltak: *Tyrtäus* (Kr. e. 8. sz.), aki harcidalairól, *Sappho*, aki szerelmi dalairól, *Anakreon*, aki bordalairól és *Pindaros*, aki dithyrambusairól. himnuszairól és ódáiról nevezetes. Fénykoruk Kr. e. a 6. század. *Sappho* néhány ódája ma is megindít gyötrődő szerelmi bánatával. Dallamuk — sajnos — elveszett

Görög zenésdráma.

Valóságos *gesamtkunstwerk* volt a görög tragédia, amelyben, elejétől a végéig, fontos szerepe volt a zenének, mert hiszen a görög tragédia abból a dithyrambusból fejlődött ki, amely énekkel egyes tánc volt és amelyet féktelen ünnepek alkalmával Dionysos oltára körül énekeit és lejtett az ifjúság. A görög tragédiában eleinte csak a kórusokat, később azonban a monológok és dialógok egy részét is énekelték, jobban mondva: patetikus modorban recitálták. — A görög énekesek előszeretettel használtak éneklés közben portamentókat, miközben gyakran negyedhangok jöttek létre, amik egyik tetrakordjuk — az u. n. enharmónikus tetrakord — szerves részeivé váltak. Az enharmónikus tetrakord ugyanis

két negyedhangból és egy nagy-tercből állott. Ez az értelme a görög enharmóniának, ami ilyenformán merőben eltér a miénktől. A görögöknek kromatikus tetrakordjuk is volt, amely két félhangból és egy kis tercből állott. A görögök csak a kétszólamúság, a hangköz fogalmáig jutottak el. Kétszólamú zenéjükben tiszta negyed és ötöd párhuzamokat használtak. A polifóniáig nem jutottak el, legfeljebb a *heterofóniáig*, ami azt jelentette, hogy, ha többen énekeltek egyszerre, akkor egyik-másik énekes némi kitérést tehetett közvetlenül a fővonal mellé. Harmónia és diszharmónia iránt csak hangközi értelemben volt érzékük, amennyiben a hangközöket konzonánsokra és diszszonánsokra osztották. Előbbieknek az oktávot, a kvintet és kvartot, utóbbinak a tercet tekintették. Ezért nem is tudtak a — két tercből összeállított — hármashangzat, az akkord fogalmáig eljutni. Transzponálni tudtak. De modulálni nem.

Ritmus.

A görög zenén az antik versláb (spondeus, trocheus, jambus, daktilus, anapaestus) uralkodott. Ezért van, hogy a görög zene, amely átvette a görög vers fölötte

változatos, művészi strófaszerkezetét, nem a dallamban, hanem a tökéletes formaszépségben, a kifinomult ritmusban tűnik ki. A görög ritmikában a két és három tagú ütem mellett az öttagúság is szerepelt. A hangokat betűkkel írták le. Volt egy írásmódjuk a hangszeres zene és egy az ének számára.

Hangszeres zene.

A görögök legfőbb hangszere a plektronnal pengetett *Ura* és a hozzá hasonló *kythara* (innen az egészen más alakú citera és gitár *elnevezése*), továbbá az oboaszerű *aulos* és a páni sip: a *syrinx*. A kitharista rendszerint az éneket kísérte. Az *aulos* a mámoros dionysosi ünnepeknek volt a hangszere, amely nemcsak kísérte a dithyrambusokat, hanem prelúdiumot és finálét is játszott hozzájuk („rapszóda” = a mai rapszódia eredete). A hangszerek nemcsak unisono erősítették, hanem helyel-közzel díszítették is az énekdallamot. A *kytharisztika* és *auletika* végül üres, sivár virtuozitássá fajult, mélyebb eszmei tartalmat kifejező eszközből öncéllá sülyedt.

A rómaiak zenéje.

A rómaiak a görögök kultúrájával átvették a görög zenét is, de az nem lett

igazi sajátjukká. A római nép távolról sem volt olyan muzikális, mint a görög. Nem mintha a rómaiak nem zenének volna túllontúl eleget. Azonban a rómaiak kedélye tulszá az volt ahhoz, hogy a zenét oly magasra emelje, mint a poézist sugárzó hellén génusz. Emellett Róma nemcsak a görög zenét vette át, hanem mindent, ami hódító útjába akadt. Az ázsiai tartományok buja énekesnői és táncosnői valósággal is megfertőzték Rómát alacsonyrendű zenéjükkel, amely éppen olyan volt, mint egész lényük. A császárság korabeli Rómára kész veszedelem volt ez az egészen közönséges tömegmuzsika, amely az államot alapjaiban ingatta meg, mert aljas érzékisége a dőzsölés mámorába fullasztotta a társadalom vezetőit. A császárok között is akadtak „virtuózai” ennek a zenének és Néró máig felülmúlhatatlan megtestesülése az üres, hiú dilettantizmusnak. Az egyetlen eredeti zenei műfaj, amit Róma alkotott, a *musica muta* (a zenés-némajáték) volt.

* *
*

Krisztus születése az antik művészet sorsát is megpecsételte. A keleten fölcsendült őskeresztényeknek egy később ha-

talmassá fejlődött művészet csiráit vetették el. Nemsokára ennek az új művészetnek kellett hogy helyet adjon az antik zene, amely Róma bukásával a 4. században a birodalom új székvárosába: a görög Bizáncba (Konstantinápolyba) vonult, oda, ahol akkorra az őskeresztény templomi ének gazdaggá és virulóvá fejlődött. Az antik zene itt egyre hanyatlott, míg aztán Kr. u. a 6. században, az utolsó antik színházakkal, megsemmisült.

Középkor.

(Krisztus születésétől 1600-ig.)

A mi zenénk születése.

A) Az egyszólamúság kora (1.—15. század).

I. A templomi ének.

A templomi ének kezdetei Ambrus püspökig.

A zajos, cifra külsőségekben, érzéki élvezetekben kimerült ókori világba a kereszténység vitt erkölcsi tartalmat: megtisztulást, befelé nézést, bensőséget. Az aszkéta életet élő őskeresztények megvetették az élet hívságos örömeit. A zenét nem. De a zajos, lármázó, érzéki fényű keleti hangszerek használatát mellőzték, mert az állandó veszély, amely az őskeresztények istentiszteletét az üldöző hatalom részéről fenyegette, minden hangoságot kizárt. Innen az Egyház atavisztikus iszonya, hagyományos elzárkózása a hang-

szeres zene elől az egész középkoron át. Az őskeresztények zenének csak az éneket tekintették. És — szívből fakadó, egyszerű hangon — csak akkor énekeltek, amikor Istent dicsérték. A zenét nem tekintették öncélú, önmagáért művelt művészetnek. Az őskeresztény felfogás ez volt: Miután földi életünknek csak annyiban van értelme, amennyiben a túlvilági életre készít elő: tehát a zenének is csak annyi értéke lehet, amily hatásosan a templomot szolgálja, amily hatásosan isten dicsőségét, illetőleg a szentírás szavait hirdeti. Vagyis: az őskeresztények szerint a zene szépsége elsősorban az egyházi szöveg értelmének halásos kihangsúlyozásában áll. Az ó- és újszövetség a zenét a szentek művészetének tartja. Hiszen az isteni csoda örömét zengi Mária is egy Istent dicsérő énekkel, mielőtt megszületnék az Ur. Jézus születését angyali karének hirdeti a jóakarató embereknek. És földi vándorlása végén maga Krisztus zendít rá a szent vacsora kezdetén a dicsénekre, mielőtt az ifjakkal az olajfák hegyére elindult (Matth. 26. 30), ahol örök élete kezdődött és ahonnan elhagyottan, árván, fájó, megnyugvó, szerető, szelíd hangon iküldötte bocsánatát ellenségeinek és hin-

tette el vigaszt a szenvedő siralomvölgynek. Az apostolok is zsoltárok éneklésére buzdítják írásaikban a „vidám hangulatú” hívőket (Jak. 5, 13), továbbá arra, hogy az Úr tiszteletére énekeljenek és zenéljenek (Pál apostol a kolosszeusokhoz és epehusbeliekhez). Az askéta szellemű egyházatyák szerint az a kellem, amit a zene áraszt, a gyöngéknek és gyarlóknak szóló isteni ajándék, amire a hitében erős léleknek voltaképen nincsen szüksége. Az egyházatyák a gonosz démonok fékezésére alkalmas erőt tulajdonítottak a zenének.

Zsoltárok, antifónák, himnuszok.

Az egész templomi évet magábaölelő katolikus liturgiái ének pompás épülete olyan csodálatosan mély, zárt egész, mintha *egyetlen* nagy művész zseniális alkotása lenne. Pedig ennek az épületnek köveit számtalan szorgalmas kéz a legkülömbözőbb helyekről hordta egybe. A keresztény templomi ének eredete az őskeresztény templomban keresendő, keleten, ott, ahol egy megpecsételt sorsú pogány világhatalom megfeszíthette az Igazságot, de végképp el nem földelhetette, mert föltámadt az és legelőször Itáliát, majd mindazokat az euró-

pai országokat meghódította, amelyek már az ókorban is szerepet játszottak: Galliát, Britanniát, Germániát, Hispániát és Szent István országát. Természetesen az őskeresztény templom mindenekelőtt az istentiszteletet építette ki, és a templomi ének szorosan a liturgiához fűződött. Az őskeresztény liturgia a zsidó istentisztelet mintájára alakult ki. Az őskeresztény istentiszteleteken, amelyekből az esti, éjjeli és reggeli gyülekezéssel egybekötött vigília ünnepek emelkedtek ki, a zsinagógából ismert *zsoltárokat*, *antifonáriumokat* meg *reszponzóriumokat* és antik *himnuszokat* énekeltek. Az őskeresztények reggeli gyülekezetére vonatkozik ifjabb Plinius római történetírónak, bitiniai prokonzulnak (†Kr. u. 114 körül) Traianus császárhoz az üldözött keresztények érdekében intézett tudósítása: „Bizonyos napokon napfelkelte előtt összegyűlnek és Krisztust Istenhez hasonlóan dicsőítik váltakozó, egymásnak felelő énekekben.” — A zsoltárokat egy magánénekes és a gyülekezet adta elő. A zeneileg képzett magánénekes keleti melizmákkal díszítette a zsoltári vers elejét és végét. A gyülekezet válaszéneke egyszerű dallamú volt. Mihelyt azután az, őskeresztény istentisztelet színhelyéül szol-

gáló komor barlangok helyére szép templomok épültek: kivirult a templom hűséges szolgálója, a zene is. A diadalmas keresztény templomban ujjongó halleluja-ének;ört elő a keblekből a zsoltári ének végén.

Ambrus püspök.
(Ambrozián énekek.)

Az őskeresztény templomi ének a 4. századig főleg Bizáncban fejlődött sokoldalúvá (Ez a bizánci zene aztán, amely alatl ma a görög katolikus egyház zenéjét értjük, a 4. századtól kezdve nem fejlődött tovább.) Mennél nyugatabbra terelődött a keresztény templom súlypontja, annál fontosabhá vált, hogy ott is hasonló fejlődésen menjen át a templomi ének. A bizánci templom énekeinek Itáliába ültetése annak a férfiúnak érdeme, akinek nevével az egyházi zene voltaképeni történe'e kezdődik. *Szent Ambrus* milánói püspök († 397), előkelő származású, klaszszikus műveliségü, ragyogó szónok, kiváló államférfiú és rajongó zenebarát volt, aki különös gondot fordított a templomi ének-kultura fejlesztésére. Az „ambrozián” himnuszokat, amelyekről nem tudni, hogy valóban ő e a szerzőjük, később minde-

nütt a Gergely-féle egyházi ének szorította ki a használatból (Csak a milánói egyházi ének tartotta meg a mai napig, 1. Adorján pápa († 795) engedélye alapján. a nagynevű püspöktől örökölt egyházi énekmódot, amely Ambrus püspök halála óta természetesen sok változáson ment át. Ambrus püspök Milánóban, amelynek védőszentje, kiváló tisztelet tárgya; csontjai a milánói Ambrosiana-bazilikában nyugsznak.) A római katolikus egyház ma a következő ambroziáni himnuszokat használja: *Aeterne rerum conditor; Deus creator omnium; Veni redemptor gentium; Splendor paternae glonae; O lux beata irinitas.* Nagyon kétséges azonban, hogy az általában „hymnus ambrosianus” néven emiített *Te Deum laudamus*-nak valóban ő-e a szerzője. Általában bizánci eredetűnek tartják, amelynek csak szövegét fordította latinra Ambrus. Sokkal valószínűbb azonban római eredete, mert szerkezete gregorián dalra vall. (Luther németre fordította s dallamán is módosítást tett.)

Hogy Ambrus püspök a zenének milyen rajongó híve volt: számtalan írásából kiviláglik. „Van-e szebb dolog az Istent dicsőítő zsolnári énekdallamnál?” —

így kiált fel egyik művében. „Isten dicsérete a zsoltár és egyben szépenhangzó hitvallása a keresztény hívőknek. Az apostol (Szent Ágoston) ugyan azt rendeli, hogy a nők a templomban ne énekeljenek, mindazonáltal a zsoltári énekeket a női nem is — egyáltalán korra, nemre való tekintet nélkül mindenki — szépen énekelheti. Milyen fáradságába kerül az embernek, hogy a gyülekezetet istentisztelet közben rendre szoktassa. De mihelyt fölcsendül a zsoltári ének, fölfigyel mindenki.” Nyilvánvaló, hogy Ambrus püspök a gyülekezet énekét igyekezett az istentiszteleteknél meghonosítani; ugyanis az ő föllépéséig Itáliában csak a papok vagy — férfiakból és fiukból álló — külön énekkarok énekeltek, a nép nem. (Gergely pápa az utóbbi irányzatot juttatta érvényre. Nők csak a 17. századtól kezdve énekelhettek a katolikus templomban.) Hogy a nép is énekelhesse: az egyházi éneknek olyan könnyen fölfogható, ismerős dallammal kellett bírnia, amilyen az ambrozián ének volt, melynek dallama és metruma nagyon hasonlított az antik görög himnuszhoz. (Említettük már, hogy a klasszikus lírikusok dalait egészen a 4.—5. századig énekelték.) Az ambrozián zsoltár

hatásos szépségéről számos egykorú egyházi írásmű „emlékszik meg magasztalólag. Szent Ágoston azt mondja Vallomásainak 10 könyve 33 fejezetében, hogy a zsoltári ének a könnyekig megindította. De beszédes dokumentum az áriánusoknak (akiknek tiévtanai ellen Ambrus püspök erősen küzdött) az a vádja is, hogy Ambrus „megbabonázza” a népet dalaival.

Nagy Gergely pápa.

A gregorián ének és annak elterjedése.

A gregorián énekkel Krisztus földi helytartójának, a pápának székhelye: Róma lett az egyházi zene fejlődésének középpontja. *Nagy (I) Gergely pápát* (f. 604), amikor a katolikus templomi énekanyagot összegyűjtötte és rendezte, természetesen nem zenei, hanem liturgikus szempontok vezették. A megfelelő anyagot megtartotta, a többit kiselejtezte, a hiányzót pótolta. Az ő nagy műve az egész templomi évre terjedő énekes liturgia megalkotása. A katolikus mise ünnepeles színezetét Gergely pápa alkotta meg az egyházi énekkel. Gergely pápa az antifonáriumból, amelyről más nemzetek használatára másolatokat vettek, hiteles

példányt készíttetett és azt lánccal erősítette oda a Szent Péter templom oltáraihoz. Megfelelő, képzelt énekesek nevelése céljából „schola cantorum”-ot alapított.

Amilyen rajongó híve a liturgikus éneknek, olyan céltudatos volt a helyes előadásmód fejlesztésére irányuló törekvésében. A tanítást komolyan fogta fel, amelyet állandó figyelemmel kísért. Halála után sokáig látható volt az az ágy, amelyből betegen a tanítás menetét figyelte és az a korbács, amely a *pueri symphoniaci* kemény fegyelmezésére szolgált. Nagy Gergely legtöbb koráljának névtelen szerzetesek a szerzői, kik koruk minden hangulatát, vágyát — mi ni hogy az akkori lenézett, kóbor muzikusok világi zenéjének kulturális szerepei az a kor nem ismerte el — ez Istent dicsérő énekekbe vitték be. Innen a maga nemében páratlan hangulatgazdagsága a gregoriánnak, amely zenei tekintetben is nagy haladást jelentett ez antik metrumú ambrozián énekkel szemben, mert poétikus prózára komponált dallama szabadon ömölhetett. Gergely pápa a gregorián éneket kiváló énekesekből álló szerzetesi missziói útján előbb Galliában, majd Angliában is meghonosította. A szerzetesi klastromokba,

amelyek a gregorián ének meghonosításán fáradoztak, elküldötte a római antifonárium másolatát. Galliában *Kis Pippin* († 768), majd ennek fia *Nagy Károly* császár († 814) volt rajongó híve a katolicizmusnak, a pápáknak és a gregorián éneknek. Mindkettejüknek szoros és gazdag kapcsolataik voltak a pápákkal, akiknek az Eszme terjesztésében nagy segítségükre voltak és akiket támogattak, istápoltak és védelmeztek. Még *Kis Pippin* idejében, aki fegyveres erejével Itáliába kelve a pápák Exarchátusát az oda betört longobárdokkal szemben megvédelmezte és azt meghódítva, örök birtokul és világi királyságuk alapjául a pápáknak ajándékozta, keletkezett a híres *meizi* énekes kollégium, majd *Nagy Károly* uralkodása alatt több klastromi énekes kollégium (közlük a soissons-i) is kitűnt szakszerű munkásságával.

A szekvencia-ének.

De valamennyinél híresebbek voltak az egyházi kultúra terén a német Benedek-rendi szerzetesek klastroma; s különösen a *sanctgalleni* (mai Svájc), ahol *Notker* Benedek-rendi szerzetes († 912) tűnt ki a dicsérő zsoltárok végén álló*

halleluja-éneket prózában és zenében ön-állósító, himnikus hangulatú u. n. *szekvencia-ének* meghonosításával. A szekvencia-ének is voltaképen bizánci eredetű, de a sanctgalleniek ezzel a gyorsan elterjedt és megkedvelt műformával mégis kiváló alkotóerejükről tettek tanúságot. Ma már csak öt szekvencia szerepel a katolikus templomban: húsvétkor a „Victimae paschali laudes” (szerzője Notker tanítványa: Wipo); pünkösdkor a „Veni sancte spiritus” (szerzői: Hermannus Contractus, mások szerint II. Róbert francia király kb. 1000-ben); Úrnapján a „Lauda Sión Salvatorem” (szerzője: Aquinói Szent Tamás); a „Stabat mater” (szerzője: Jacopone da Todi) és végül a gyászmisék (rekviemek) „Gradualé”-jához: csatlakozó „Dies irae” (szerzője valószínűleg: Celanói Tamás). (A „Stabat mater” szövegét Rossini, a „Dies irae”-ét Mozart, Cherubini, Verdi zenésítette meg mesterien.) A gregorián éneket — amely a világi zenére is termékenyítőleg halott és mindazokban az országokban, ahol meghonosodott, közös alapot adott a nyugateurópai zene fejlődésére — a 10. századig (a karvezető kézjelzéseiről levetített) csupán a dallam mozgásirányát (és nem

a hangok magasságát és ritmusát) jelző *neuma-írás* [amelyet a többszólamúság idején a Guidó fele vonalas kótairás (11. század) és a ritmikus értékeket pontosabban meghatározó menzúra-rendszer (12. és 13. század) váltott loi] es a szájhangyomány őrizte meg. A 10 században, valószínűleg a pártharcok folyamán, elveszett az eredeti római antifonárium. Majd, a többszólamúság kifejlődésével, a szájhangyomány is romlásnak indult és végül is veszendőbe ment a gregorián: az unisono-énekeszenének ez a művészi épülete. A gregorián ének és egyben a neumaírás legrégebb és legjelentősebb emléke a sanctgalleni antifonárium, amelyet a Gergely-féle eredeti antifonárium pontos másolnának tartanak és ímeiyei Hadrianus pápa küldött Komanus szerzetessel Nagy Károlynak, ez u óbbi kérésére.

Az egyházi hangnemek.

Az egyszólamú gregorián éneket — amely sokkal jobban megfelel az Egyház minden hely, minden nép és minden kor számára szóló, általános jellegének, mint a különböző népi és egyéni ízlést érvényesítő többszólamú egyházi zeneszerzés — X. *Pius pápa* 1903-ban kelt Motu pro-

priája folytán — óriási tudományos munka árán — restaurálták, és a gregorián-ének a mai egyetemes európai zenére is fejlesztőleg hatott különös zamatú, egzotikus színű, dur és moll között lebegő, u. n. egyházi hangnemeivel, amelyek alatt — Boëlius nyomán — általában tévesen értik az antik hangnemeket. A II.-ikszázad felfogása, amely a négy egyházi főhangnemet Ambrusnak és ezek nyolcra való kiegészítését Gergelynek tulajdonítja, nem tartható fenn. A legrégebb koráldallamok sokkal inkább olyan hangnemekre mutatnak, amelyek akkor keletkeznek, ha ezt a diatonikus hangsort: „A H C D E F G a” minden változtatás nélkül minden hangtól kezdve képezzük. Tehát: „H C D EF G a h”, azután: „C D E F G a h c”, és így tovább. A haladás Nagy Károly udvari zenésze: *Alkuin* († 804) útján következett be, aki, a frank udvarnak Bizánchoz fűződő gazdag vonatkozásai révén, ennek zeneelméletéből elvette a hangnemek tanát. Ekkor a négy főhangnemhez, az autentikusokhoz, a mellékhangnemek, a „plagálisok” járultak, amelyeket úgy képezték, hogy felső kvartjukat a főhangnem alaphangja alá helyezték. Az autentikus hangnem tehát szorosan

egybekapcsolódik plagális hangnemével; a főhangnem tónikája a mellékhangnemben is érezhető marad, a dallamok tehát e felé (a túloldali táblázatban vastagon szedett) hang felé törekszenek. Mivel azonban a plagális hangnem tónikája nem az 1. és 8. fok helyén, hanem a középben van, ennél fogva a „plagális” dallamok fölfelé haladásukban nyugtalanítóan hangzanak, ellentétben az autentikus dallamokkal, melyek fölfelé haladásukban a tonika megnyugtató érzésében csendülnek ki. Alkuin az egyházi hangnemeket, amelyek külsőleg a görög hangnemekhez hasonlítanak, számokkal, a későbbi teoretikusok pedig, éppen a görög skálákkal való külső hasonlatosságuk miatt, a görög hangnemek nevével jelölték meg. Az egyházi hangnemekről a következő táblázat nyújt áttekintést:

1. { autentikus- (fő-) } hangrem : AHC **D** EFG a h c d == dór
 plagális- (mellék-) } DEF G a h c d == hypodór
2. { autentikus- (fő-) } hangnem : HCDEFG a h == fríg
 plagá is- (mellék-) } EFG a h c d e == fríg
3. { autentikus- (fő-) } hangnem : CDEF **F** G a h c d e f == lyd
 plagális- (mellék-) } F G a h c d e f == hypolyd
4. { autentikus- (fő-) } hangnem : DEF **G** a h c d e f g == mixolyd
 plagális- (mellék-) } DEF **G** a h c d == hypomixolid

későbbi megjelölés

Amint látható r D E F G a h c d hangnem kétszer szerepel: először mint 1. autentikus hangnem D tonikával és másodszor mint 4. plagális hangnem G tonikával. Viszont hiányzanak C, illetőleg A tonikájú hangnemek és ezzel hiányzik a mi dúrunk és mollunk. C illetőleg A tonikájú hangnemek jön és aeol néven — megfelelő plagális hangnemekkel — mint 5. és 6. hangnem a 16. században vezetődtek be. A fejlődést a mi dúrunk és mollunk irányában a velencei *Zarlino* († 1590) juttatta befejezéshez Zarlino megérezte a dur és moll közti alapvelő különbséget és a mi C-dur hangsorunkat a régebbiek fölé 1. hangnemnek, a mi A-moll hangsorunkat pedig a régebbiek alá 6. hangnemnek helyezte; a négy régebbi hangnemet pedig a korábbi sorrendben mint 2.-5. hangnemet meghagyta.

* *

*

II. A világi zene.

1. A középkor világi műdala.

(Trubadúr és minstrel. Minnesang és meistersang.)'

A középkor világi zenéje hatásosság és hivatalos elismerés dolgában nem mérkőzhetett az egyházi zenével; vonatkozik ez nemcsak a népdalra, hanem a műdalra: a trubadur-énekekre, a minnesangra és meistersangra is. A trubadúr-éneket és a minnesangot — amelyek az egyházi zenével, szerkezet és hangnemek dolgában, *ellentétben állottak* — a 11. és 14. század között francia és német lovagok (trubadúrok, minnesingerek) alakítják ki, akik, miután a keresztes hadjáratok alkalmával Kelet színeit és hangulatait magukba szívják, Szűz Máriát imádó vallásos és a női erényeket magasztaló szerelmes dallal ajkukon, a Provence-t, Francia- és Németországot bebarangolták. Daluk versét is ők írták, és versük kultúrtörténeti szempontból ma is becses, mert a francia és német költői nyelv fejlődését indítja meg. A francia és provencai költőlovagok hangszeres kísérelését minsfrel-nek

hívták. Önmaguk szolgáltatták a kíséretet dalaikhoz a német minnesingerek; köztük a leghíresebb *Walther von der Vogelweide*, e nagy vándorköltő, kinek verseiben ott vibrál az élet minden árnyéka és fénye. — Ahogy a történelem sülyesztőjében eltűnő lovagrend helyébe a polgárság lépett: a céhekben egyesülő polgári énekesek, az u. n. *mesterdalnokok* vették át a 15. században a trubadúrok és minnesingerek „örökét” (?), már ami a lovagilíra hármastagoltságú strófa-szerkezetét mintának vevő versformájukat illeti. Mert zenéi tekintetben — a korareneszánszbeli (firenzei) világi zeneformák fényes korában! — a gregorián korált vették mintának. Nehézkes szabályaik ólomsúlyt raktak a külömben is száraz, durva hangú meistersang dallamára. Wagner Richárd „A nürnbergi mesterdalnokok”-ban ösnémet humorral átszőtt portréját adja ezeknek az iparosrendből való művészeknek és szeretettel rajzolja meg Hans Sachs filozófiailag és etikailag jelentős alakját.

2. Népdal, népzeneészek (jongleur, spielmann, igrig, kobzos, regős, citerás).

... A vadrózsa elhagyottan, magános erdőszélen virít. Kertben nő a test-

vére, szerető kezek ápolják, gondozzák. Kerti kultúra nélkül sohasem lehetett volna a vadrózsából házi rózsza. Ilyen a népdal és műdal viszonya is. Amaz, vadon nő. Valakinek kivirul a szívében. És elénekli. Csak úgy, magának. Csak véletlenül halija meg más. Aminthogy az is véletlen, ha ember tépi le a vadrózsát és nem a kózsza szellő. A műdal, akárcsak a kerti rózsza, már kultúrát tételez fel, csak abban tenyészhet: képzett muzsikus, művelt költő, műértő hallgatóság nélkül nem lehet meg.

Magános erdőszélen illatozó vadrózsza a megvetett, kóbor középkori muzsikusok népdala és gitáros tánczenéje is, amely a művelt elemek szemében nem kulturérték, mert ha faji jellege bőségesen át is ömlött a templomi zenébe, nem az Egyház céljait szolgálta. Az Egyház nem szívelte a világi dallamokat és szigorú büntetés terhe mellett tiltotta meg a hívőknek azok éneklését. De az egyházi törvények bármekkora szigorúsága sem tudta megakadályozni, hogy a nemesség szívesen ne lássa udvarában a kóbor népénekest (a román népeknél: jongleur, ioculator; a németeknél: spielmann; — a magyaroknál: igric, kobzos, regős, citeras,

akiknek az Árpádok korában külön előjogaik és birtokaik vannak). Az Egyház általános szelleme érvényesül a magyaroknál is, amikor a hivatalos krónikás (*Béla király névtelen jegyzője*) „csacska” énekeseknek nevezi a hősi- és a virágénekek előadóit, vagy amikor /. Béla idején a *székesfehérvári országgyűlés* (106 II. 1279.-ben pedig a *budai zsinat* a pogány dalok és táncnóták éneklését megtiltja. A népdalok szövege a 15. századig az akkori irodalmi nyelv: a latin, azután pedig a fejlődésnek indult népnyelvek (francia, német, magyar stb).

3. A vallásos színjáték (misztérium).

A népköltészet őseredeti tartalma a vallási mítosz. A középkor francia és német népének is, amelynek életé át-megáthatotta a vallás, nemcsak világi, hanem egyházi népdalai is voltak. Sőt vallásos színjátéka is volt: a templomi miséből kifejlődött misztérium. Az Üdvözítő élete, szenvedései, föltámadása és mennybemenetele: önmagában is grandiózus hatású dráma, amihez alig kellett valamit is hozzatenni, csak a bibliában szereplő személyeket kellett beállítani: a többi már önmagától adódott. Ez a húsvéti pasz-

szió volt az első formája a misztériumnak, amelynek nemsokára a karácsonyi ünnepség is tárgyát képezte. A karácsonyi misztérium középpontjában a Szüzanya magasztos alakja állott. Az isteni gyermek glóriája, a szent család szorgoskodása a bölcsőnél, a polgári ház öröme, gondja — magával ragadta a hívő népet. A misztériumok korálstílusú zenéje híven simult a szöveghez. A misztériumok dallamai között, amelyek a nagyheti ájtatóságoknál ma is szerepelnek, nemcsak korátok, hanem himnuszok és szekvenciák is fölcsendültek. Bevezetésül és befejezésül pedig a hallgatóság zendített rá az Istent dicsérő énekekre. Persze a humor sem hiányzott ebből a népies színjátékból. A nehézkes, marcona római harcosok, az áruló Judás, az áruját a szent sírhoz siető asszonyoknak kínáló zsidó kereskedő komikus alakja nyomán maga az Élet tárult fel tragikomikus helyzeteivel. — A misztériumokat a középkorban általánosan kedvelték és különösen dallamaik terjedtek el Európaszerte. A mai, tíz évenként ismétlődő, *oberammergau* (felsőbajorországi) passziójátékok a középkori misztériuinok maradványai.

4. A világi színjáték.

A misztériumokon kívül túlnyomóan trágár szövegű világi színjátékok is voltak, az u. n. farsangi játékok, amelyeknek zenéje azonban alárendelt szerepű volt. Egyedül Franciaországban találunk igazi daljátékot, az embernek és művésznek egyformán érdekes, kalandos életű, nyugtalan szellemű, zseniális francia trubadúr-nak: *Adam de la Hâle*-nak „Jeu de Robin et de Marion”-jái. Ezt a vidám zsánerképét a bukolikus hangulatú, derült, ártatlan erotikájú pásztori életnek, amelynek rimes párbeszédei között számtalan könnyű melódiájú dalocska csendült föl: mindmegannyi jellegzetes előfutárja a későbbi francia chanssonak. Szóval: bár Adam de la Hâle-nak zenei követői nem akadtak, de neki köszönhető az első francia vau-deville, illetőleg vígopera, amely több mint három évszázaddal előzte meg az első olasz opera létrejöttét, mert Adam de la Hâle működése, akinek költészete a való életet és személyes élményeit adta, nem annyira a zene, mint inkább a francia nemzeti költészet kialakulására gyakorolt jótékony hatást.

B) A kontrapunktikus többszólamúság kora (9.-16. száz.)

1. A többszólamúság az északi néplélek produktuma.

Geraldus Cambrensis 1185. évből való leírásában olvassuk, hogy a brit nép már akkoriban annyi szólamot énekelt, ahány énekes a multságokon jelen volt, és ez az ének a hangszeres kíséret dallamaival összhangban állt. „Az egyik énekes a felső szólamot énekelte, a másik azonban csak zümmögte az alsót. A mód, ahogyan ez végbement, nem volt éppen művészi, de az biztos, hogy *régi népies sajátság* volt, amely a brit népnek szinte második természetévé vált. Ez az éneklési mód oly mélyen gyökeredzett a britek lelkében, hogy minden dalt, ha dallama még oly egyszerű volt is, sajátságos sokszólamú modorukban énekelek. Még csodálatosabb, hogy gyermekeik is úgy tettek, ahogyan ők. L)e csak az északi britek énekeltek így és én azt hiszem, hogy éneküket, mint ahogy nyelvüket is, a dánoktól és norvégektől vették át, akik oly sokszor megszállották és tartották birto-

kukban országukat.” Ez azt igazolja, hogy a többszólamuság nem a keresztény templom, hanem az északi néplélek produkuma, amely kívülről — a hívők révén — jutott be a középkori templomba. Ujabban *Oluf Kolsrud* egy upsalai kódexben két 13. századból való ónorvég-latin daltalant talált, amelyek egyike, egy kétszólamú dal, a norvég nép előtt ma is annyira kedvelt tercpárhuzamokból áll. (Persze a dur és moll között lebegő egyházi hangnemeknek ebben a korában kis- vagy nagytercről még nincsen szó, csak semleges tercről.) Ismételjük: a szóbanforgó dal a 13. századból, vagyis abból az időből való, amikor a teória csak nehezen ismerte el a tercet tökéletes konzonanciának, ami a norvégeknek pedig nyilvánvalóan régi népies sajátága volt. Külömben jellemző a népi jellegzetességeknek a korról dacoló szívósságára, hogy a szóbanforgó régi daltalant u. n. lyd (lány hangulatú egyházi) hangnemét a norvég népzene ma is kedveli. A skandináv-északnémet kulturzónában végzett ásatások alkalmával ismételten felszínre került és a régebbi északi bronzkorszakból (Kr. e. 13—14. századból) való fejlett hangszer: a *lúr* is annak a beszédes doku-

merituma, hogy a többszólamúság az északi népek produktuma.

Ugyanis ezek a nádból művészileg kifaragott fúvóhangszerek az ásatások alkalmával mindig két példányban kerülnek elő és mindkét hangszer ugyanarra a hangra van behangolva. Ez azt bizonyítja, hogy az a kor már ismerte a kétszólamúságot, máskülömben a hangszerek egyforma behangolásának nem lett volna értelme. A lúr hangszíne a mai puzón és vadászkürt hangszínei közötti átmenetnek felel meg. Arra, hogy harcra lelkesítsen, nem volt alkalmas; inkább az erdei istentiszteleteknél szerepelhetett. A régi germán világ húros hangszereket is ismert, mert a hallstadi kor (Kr. e. 500) egyes urnáin, valamint a Caesar idejéből való galliai vertpénzekén lírák képmásai láthatók.

Középkori vonóshangszerek.

A templomban nem volt helye hangszeres zenének, mivelhogy „az az áhítatot zavarta.” De a 10. századból vannak festett és vésett miniatűreink, amelyek húros hangszereket ábrázolnak. Két főformájuk volt. Az egyik, amelyiknek hangteste körtealaku volt (*lyra*, *gigue* vagy *fidula*), nem fejlődhetett ki, mert ha több húrját kife-

szítették, a külsőket nehezen lehetett a vonóval megszólaltatni. Másrészt azonban éppen az ilyen hangszerek sokban elősegítették a többszólamúsági érzék kifejlődését, mert a vonó az alsó húrokat is érintette, mialatt a felsőkön a dallamot játszotta. Ehhez hasonlóan a *dudánál* is egy hosszan kitartott hang kíséri a dallamot. A másik főforma, amelynél a fejlődés bekövetkezett, sokkal idomtalanabb volt, amennyiben hangteste egy ládikához hasonlított. De nemsokára hátlapját és fedelét boltozatosán építették, úgy hogy a vonó mindkét húron szabadon mozoghatott. Egyes tökéletesítéseket a lant alakjától nyertek, egyebekben éppen ezen a *rubebán*, *riberán*, *viellán* vagy *violán* mindig valami újítást eszközöltek, míg aztán a 14. században a mai forma meg lehetős ha ározottsággal kialakult. Végző tökéletességüket a 15. és 16. században nyerték a vonóshangszerek Felső-Olaszországban. A hegedükészítés virágkora Cremonában (a 15. és 16. században) által vált lehetségessé, hogy a hegedű jó társaságba került az utcáról.

II. A többszólamúság kifejlődése az egykorú elmélet szellemében (kb. 9.—14. század).

Organum.

Az első név, amely ennek a fejlődésnek kezdetén áll, *Hacbald* flandriai szerzetesé (t 932) Hucbald a „*Musica Enchiriadis*” című főművében, *orgánum* vagy *diaphona* néven, kétszólamú szerkesztési módról emlékszik meg, amely a dallamnak üres kvint — vagy kvart — párhuzamokban vezetésére szorítkozik. Hucbald „organum”-a mélyen alatta áll annak a többszólamúságnak, ami a világi zenében, miként láttuk, már régebben szokásos volt. Sőt a *Scotus Erigena* († 880) ír filozófus „*De divisione naturae*” c. 30 évvel azelőtti Írásának az „ars orgaiisandi”-ról szóló passzusa is lényegesen magasabb fokát mutatja be a többszólamúságnak. *Scotus Erigena* ezt mondja: „Az orgánumnak nevezettének különböző szólamokból áll, amelyek vagy pontosan megmért, messzi hangtávolságokban csendülnek fel egymástól elkülönülve, vagy pedig a (templomi) hangnemi különbségeket figyelembevevő, ésszerű szabályok szerint találkoznak össze.” Ez a Hucbaldé-

nál tökéletesebb, mert eleven ellenmozgáson alapuló igazi kétszólamú szerkesztési mód Hucbaldnál — a világi zene többszólamúságát átvenni kényszerült egyház ellenséges magatartása folytán is — *párhuzamos* mozgássá merevedett, E szerint az az orgánum abban áll, hogy az adott szólamot (az u. n. cantus firmust) egy kvarttal mélyebb szólam (az u. n. organal-szólam) kísérete, amelyek csak a korál elején és végén találkozhattak össze. (Csakis *kísérő*, és nem egyenrangú, szólamra gondolhatunk. A templom ugyanis erősen a korálhoz tapadt. A korálmelódiát meg kellett őrizni, fenn kellett tartani és a korálnak a többszólamú szerkezetből jellegzetesen ki kellett domborodnia). Hucbald a „Musica Enchiriadis”-ban kvint-párhuzamokra is adott példákat. A szólamoknak az oktávban való megkettőzése három- és négy szólamúsághoz vezetett, Ezek a párhuzamok, amelyekről Hucbald el volt ragadtatva, a mi hallásunknak elviselhetetlenek. Egyebekben a népénekesek sokkal később sem találták kellemetleneknek a kvintmeneteket. Jellemző példát hoz fel erre Mozart Lipót (a halhatatlan mester atyja), aki 1771-ben Milánóból a következőket írja egyik levelében: „Az utcán egy sze-

gény házaspárt hallottunk énekelni. Énekük csupa kvint-menetből állott. Ilyet Németországban nem hallottam. Messzebb állva azt hittem, hogy az asszony és a férfi más-más dalt énekel. Csak amikor közelükbe értünk, jöttünk rá, hogy egy szép duettet énekeltek, tiszta kvintekben”. A Hucbald-féle merev többszólamúságot, amelynek adott koráldallamához az énekesek rögtönözték a kísérő szólamot (szólamokat), egy praktikus érzékű muzsikussal, *Arezzói Guidó Benedek-rendi szerzetes* (t. 1050) tette jobbanhangzóvá, ugyanaz a Guidó, aki a neuma-írást a vonalas kótaírással helyettesítette. Guidó lenézte a túlzásba vitt teoretizálást: nála a zenei hallás, a fül lépett jogaiba. A keményen hangzó kvintpárhuzamoknál, amelyeket az elmélet a 14. században az oktáv-párhuzamokkal együtt eltiltott, jobban szerette az ellenmozgáson nyugvó (Scotus Erigena-féle) szerkezetet, mért az „jobban hangzik.”

Szolmizáció.

Arezzói Guidóra vezetik vissza a solmizáció néven említett énektanulási módszert, amely az egész és fél hanglépések pontos megkülömböztetésén alapult. Ennek megkönnyítése végeit Guido

egy (rekedtség elleni) János-himnuszra utalt: „Ut quernt laxis, Resonare fibris, Mira gestorum, Famuli fuorum, *Solve* poHuti. Labii reatum. Sancte Joannes.” A hat aláhúzott versszótag (ut, re, mi, fa, so la = c, d, e f, g, a) mindegyike egy egész hanglépéssel magasabb az előbbinél, kivéven a 3. és 4. fokot, amelyek félhanglépést adnak. Guidó a tonika, az aldomináns és a domináns éles kiemelésével erősen fejlesztette a harmoniálási érzéket. Hogy a törzshexakordból (Guido idejében a zene hanganyaga hexakordokba volt osztva) transzponálás útján a többi hexakord is képezhető legyen: a 13. századtól kezdve szokásba jött a módosító jelek (#, stb.) használata.

Gymel, fauxbourdon.

Az orgánummal rokon gymel és fauxbourdon szálai (12. sz.) ugyanazokhoz a britekhez vezetnek, akiknek népénekeiben először honosodott meg a többszólamúság. A gymel (cantus gemellus = ikerdallam) az azonosan összecsengő kezdet és vég kivételével párhuzamos mozgás az egyházi hangnemek terceiben, amelyek a dallam fölött vagy alatt haladtak. Ennek a formának továbbfejlesztése a fauxbour-

don, amelynek cantus firmusához egyidejűleg felső- és alsóterc-szólám kapcsolódott. Vagyis: a fauxbourdon két gymelből kombinált háromszólamú szerkezet volt. De csak látszat szerint. A valóságban a basszus „hamis” volt (fauxbourdon™ hamis basszus), mert azzal, hogy az énekesek az alsótercet az oktávéban énekeltek, ez a szólám a felsőterc fölé és a cantus firmusszal szextviszonyba került.

Discantus.

Ezeknél a szerkesztési módoknál lényegesebb befolyással volt a többszólamúság fejlődésére a discantus (franciául déchant) (12-14. század), ahogyan előbb az adóit szólám *fölött* haladó ellenszólamot, majd magát a többszólamú szerkesztési módot nevezték. A szólámoknak — kezdetben nyers — ellenmozgása itt törvénné lett. A discantus szabálya az volt, hogy a diszkantáló szólám a cantus firmus hangjaival fölváltva kvintet és oktávát képezett, a befejezés pedig oktávéban történt. A discantusnál az elmélet szerint egy korálhangjeggyel csak egy diszkantáló hangjegy állhatott szemben („punctus contra punctum”). De a hiu, becsvágyó énekesek a gyakorlatban eltértek et-

től a szabálytól, egy hangjeggyel szemben több hangjegyet — köztük harmónián kívülieket is — énekeltek az apró díszítések (fleurettes — virágok), amiket alkalmaztak harmóniailag (disszonanciailag), ritmikailag és dallamilag egyaránt ékesítették a discantusi, amelynek hangjait portamentóval fűzték össze. Az alul álló korálmelódiát a tenere (= tartani) szó nyomán tenornak hívták (nőknek a 17. századig, mint már említettük, nem volt szabad a templomban énekelniük) és a tenort a másik, illetőleg a többi szólam meglehetősen eltakarta, úgyhogy a melódia, amely csak a 17. században került a szopránba, sokszor alig volt kivehető. Az efajta „díszített” éneklési módot is rögtönözni kellett az énekeseknek. Amíg a discantus két hangra szorítkozott, még csak megjárta az énekesek a végén csak „haza kerültek”, ha nem is tudták, hogy *hogyan*. Amikor azonban egy harmadik és negyedik szólam került az eddigiekhez: gyakran balul ütött ki a produkció.

Menzúráírás.

Mindezen segített a menzúráírás (12. század), amely szebbé és pontosabbá tette a négyszólamú díszített éneklési módot. A

többszólamú, díszített, u. n. „musica mensurata”-t jelölő menzúráírás. amelynek — szemben az egyszólamú, u. n. „musica planá”-t („cantus planus”-t) felölő korálhangjegyírással — különböző hangjegyformái voltak, pontosan megjelölte a hangjegyek ritmikus értékét, ami magával hozta a hangok pontos harmóniában való egybetalálkozását. A menzúráírás alapját az antik verslábak képezték. A voltaképeni ütemegység a 13. századtól kezdve a „brevis” (= rövid) volt; ennek megkettőzése „longa” (= hosszú) hangjegyértéket adott. Megkettőzés (augmentatio) és kettéosztás (diminutio) révén újabb értékek keletkeztek. A 15. század óta előjegyzik az ütemnemet, amely a páros ütemnemet a népzene hatása alatt elhozó *firenzei „ars nova”-ig csak hármastagolt*ságú, azaz páratlan volt. A 16. században jelentkeztek az ütemvonalak és csak a 17. század elején a mai tempo-jelzések: allegro, adagio, andante (később presto, largo, allegretto stb). Ugyanekkor a hangjegyfejek eddigi négyszögét kikerekítik. A kótanyomást a reneszánsz hozta el. Az augmentatio és diminutio nehezebb énekesformák kifejlődését is lehetővé tette. Ezek egyike a *motetus*, többnyire három-

szólamú szerkezet, a tenorban gregorián énekkel vagy népdallal, a másik a *ron-dellus*, amelyben a szólamok egymásután ugyanazzal a témával lépnek be. A ron-dellus tehát a kánon előfutárjának tekinthető.

Meg kell jegyezni — és ez a középkori többszólamú zene pszichológiájának megértése szempontjából fölötte fontos — hogy ez a kor is csak a dallam (horizontális zene) fogalmáig jutott el. A *középkor* (Palestrinát is beleértve) a dallamhangot nem a harmónia, az akkord tartozékaként és a harmóniát nem egy harmóniai menet láncszemeként fogta fel, vagyis a középkor *nem ismerte* a vertikális zenét: *a mai* Kis és nagy tercekből egyberótt három, négy és ötszólamú akkordot, az akkord támaszát: *a mai* basszust, *az akkordok összetűzésének tanát*, a tonalitásra való éles utalást, a záradék-szerű hatásokat. A régi egyházi hangnemek dallami és nem harmonizálási célokat szolgáltak és közülük egyetlenegy sem adott módot a mai záradékokra. A tonikai, a domináns és aldomináns akkordon nyugvó záradékok és jól fűzhető akkordok csak a modern dur és moll hangnemekből kerülhetnek ki. A modern össz-

hangzattant csak Rameau hozta el az újkorban. Mindazonáltal *harmóniai tekintetben* is haladást tett a fejlettebb discantus kora. A discantusnál ugyanis a fleurettes és a diminutiók oly gyakran hoztak létre terceket, hogy nemcsak a zenei hallás szokta meg, de az elmélet is akceptálta őket. A 12. században a kölni *Franco* tökéletlen konszonanciának, a 13. század elmélete pedig tökéletes konszonanciának ismerte el az egyházi hangnemek tercét, amivel csak régi népies sajátosságot igazolt.

III. A korai reneszánsz (kb. 1300-1500) firenzei „ars nová”-ja és németalföldi kontrapunktikája.

(A 15. század mesterei.)

Ars nova.

A 15. századot és a 16. század első évtizedeit magába ölelő „németalföldi” művészet alatt főleg flamandok művészetét értjük, aminek talaját a 14. századdal kezdődő korai reneszánsz egyengeti.

A főképp bizánci közvetítéssel Nyugat-Európába került antik művészi produktu-

mok teljesen megváltoztatták a művelt körök gondolkozását és az alkotó művészek az örök emberinek keresésében a *világi* motívumok felé fordultak érdeklődésükkel. Az egyházi művészet egyeduralmának (kb. 800—1300) befejezésével a vallásos zene mindinkább a szépnek önálló törvényeit követte. Az egyházi művészet mellett előtűntek az önálló világi formák: az *udvari művészet*, a macenások (pl. a Mediciek, stb.) pártfogása mellett kiviruló nemzeti irány. Északiak: franciák, angolok és főként németalföldiek a zeneművészet e korának vezető mesterei. A világi zeneművészet fejlődésének az adja a legfőbb lökést, hogy a firenzei „ars nova” muzikusai: *Giovanni de Cascia*, *Landino* stb. a trubadúrzene hatása alatt jelentékenyen megreformálják a többszólamúságot; nevezetesen: megszüntetik a gregoriánhoz kötöttségét és alkalmassá teszik a *dantei és petrarcai nemzeti költészet* dalainak testvéri kísérésére.

A németalföldi kontrapunktika.

Ez az itáliai világi mozgalom a főrugója a németalföldi művészetnek. Szabad naturalisták népszerű dalai lettek a magas zeneművészet minden műformájá-

nak frissítő anyagforrásává; a gregorián dallamrészleteinek földicsóítása marad az egyházi zeneszerzés legfőbb feladata, de a gregorián mellett népszerű világi dalmotívumok gyakori fölszívása eredményezi azt a sokoldalúságot és hangulatgazdagságot, amely a németalföldieket a leghatásosabb egyházi műformák végleges megteremtőjévé tette.

A németalföldi művészet kialakításában a flamandokon kívül angolok, németek és franciák is közrejátszanak. A vég nélküli angol-francia háborúk, az Angliában dúló „fehér rózsá-piros rózsá”-háború, a németországi (belzavarokkal párosult) fekete halál előtt a múzsák a kedvező légkörű, kifelé és befelé békét élvező Németalföldre menekültek. Ehhez járult, hogy a háborút folytató, vagy belzavarokkal küzdő államokban még nem alakult ki a letűnt lovagi rend helyébe lépő polgári társadalom. Dürer Albrecht úti naplójában olvassuk, hogy mennyivel gazdagabb, szabadabb, mozgalmasabb és művészetkedvelőbb volt a németalföldi élet, mint a német; milyen gazdagok, virulóak, ragyogó palotákkal, templomokkal, dómokkal ékesek voltak a németalföldi városok: az építőművészei mellett feltörekvő németalföldi

földi festészet pedig — élén a flamand van Eyck testvérekkel és Memlinggel — milyen soha nem sejtett szépségeket tárt fel. A művészeteknek ezt a szövetségét (etie teljessé a zene társulása, amelyet ugyanaz jellemez, mint ennek a kornak az építészetét: a gótika bonyolult tarkasága. A németalföldi kontrapunktikának az volt fontos, hogy a szólamok egymásba-szövődése, a gót-stílus építészetnek pedig, hogy a díszek, cifraságok, márványba vésett cirádák ezer szövevénye mesteri egészlet adjon.

A zenetörténet a németalföldiek többszólamúságát *művészetnek* szereti nevezni, olyan művészetnek, amely — a középkor aszketikus világnézetének megfelelően — épp úgy beleilleszkedett az uralkodó egyházi szellembe, mint a *gótikus művészet* többi eleme. A németalföldi utánzó (imitációs) módszer, amelyben az egymásután belépő szólamok mindvégig utánózzák egymást, önként fejlődött ki a szöveg-deklamálás és többszólamúság elvének egybeillesztéséből, azáltal, hogy ugyanazon szövegrészlet mindegyik énekszólamban ugyanazon zene-ritmikus névjegyével jelentkeznek. A németalföldi zene némely magyarosítója szerint az Isten dicsőségét zengő

szólamok egymásutáni belépése a végtelenséget, az eszme múlhatatlanságát érezteti; ha a motívum megnagyítva (augmentatio), kicsinyítve (diminutio) kerül elő, az azt jelzi, hogy minden dimenzió és mérték dicséri az Urat. A valóságban azonban a németalföldiek zenéje nem művészet, hanem inkább csak ragyogó kézművesség, amelynél külsőséges technikai bravúr foglalta el a belső érték helyét. A németalföldi kontrapunktika az artista „művészetet” juttatja az ember eszébe, a varieté-zsonglőrt, aki előbb három tányérral „dolgozik”, majd négygel, öttel és így tovább. Előbb maga elé, majd feje fölé, háta mögé dobálja és úgy kapja el őket. Mindezt szemkápráztató ügyességgel. A végén egy tányért élével a homlokára állít és még fütyül is hozzá. Ilyesféle „specialitás” — a németalföldi néplélekben és az akkori korszellemben gyökeredző, a komplikált zenei matematikai számításra való hajlam: a németalföldiek által fugának vagy *consequenza*-nak nevezett *kánon* is. Minden népnek, minden kornak megvan a maga különös lelki szükségletei a zene terén is. Így van ez a németalföldiek kontrapunktikájával — szólam-dallamtalálkozásával is. Többszörös ellenpontjuk

(amelynek szólamai ugyanis olyan viszonyban vannak egymással, hogy egymással kölcsönösen megcserélhetők, néha úgy hat, mint a legbonyolultabb matematikai művelet és ebben hihetetlen ügyességre tettek szert. A kánonban eredetileg az egymásután belépő szólamok valamennyien ugyanazokat a hangokat énekelték. Ez az egyszerű szerkesztési forma később képtelen bravúroskodásokhoz vezetett. A végén már csak egy sort írtak le és a kivitel módjára nézve utasításokat adtak az énekeseknek. Az egyik utasítás például így hangzott: Valamennyi szólam egyszerre kezd, de más és más menzúra és kulcs szerint énekli végig a kánont. Kedvelt forma volt a rák-kánon vagy tükör-kánon, amelynél az egyik énekes a hangokat visszafelé olvasta, vagy a kottalapot megfordította (aminek természetesen ugyanannyi köze van a lelkeséghez, a zene felemelést célzó hatásához, egyszóval a művészethez, mint, teszem azt, a feje tetjén állva hegedülő artista mutatványának). Az egyik gyakori utasítás így hangzott; „canit more Hebraeorum”, ami zsidó olvasási módot jelentett. Erre a ravasz fejmunkára vonatkozott I. Miksa német császár († 1519)megjegyzése: „Másképen

olvasnak, mint ahogí írnak, mást énekelnek, mint ami a hangjegyekben áll és főleg máskép beszélnek, mint ahogy a szivük diktálja.”

A németalföldiek miséje.

A németalföldi többszólamú egyházi zenének nem annyira rögtönző énekesei, mint inkább hangszeres, orkesztrális muzsikusai (orgonistái, puzónistái, kornettesei, fuvolásai és vonós-zenészei), sőt komponistái is voltak. Mégis: a németalföldi komponálás nem a szó igazi értelmében vett zeneköltés, hanem csak feldolgozás. A németalföldi „komponisták” alig találtak ki új dallamot; a leggyakrabban cantus firmust: gregorián korált vagy — az itáliai világi mozgalom hatása alatt — népdalt dolgoztak fel. Hatalmas műformájukban: a *misében* is egy kedvelt korált vagy (francia, provencei) népdalt vettek cantus firmusnak (tenornak) és erre hímezték — mint valami szőnyegre — valamennyi tételét a misének, amelyet az illető korálról vagy népdalról neveztek el „Salve reginád-nak, „Ave maris stellá”-nak, „Da pacem”-nek, illetőleg „Adieu mes amours”-nak, „Malheur me bat-nak, „Mio merito mi ha infamato”-nak, „O Venus bellá”-nak, „L'

homme armé"-nak. (Az utóbbi nagyorr, kedvelt provencai népdal volt, amelyre valamennyi németalföldi komponista, sőt: Palestrina is komponált misét.) — Azokban a ritka esetekben, amikor a miséknek nem volt cantus firmusa, vagyis a tenorszólam a komponista saját szerzeménye volt, „sine nomine”-vel jelölték meg a misét. A németalföldiek nem sokat törődtek a szöveg, értelmével. (Mekkora sülyedés az őskeresztény egyházatyák felfogása óta!) Az: ünnepélyes színezetű, magasztos egyszerűségű korál szépségei iránt elvesztették érzéküket, egyszerűen azért, mert tulsokszór hallották ugyanazt a szöveget, amelyre aztán ráuntak. Hogy milyen közönyösen fogták fel a szöveg vallásos értékeit, arra jellemző példa *Josquin* egyik négyszólamú tétele, amelyben mindegyik szólam más antifóna szövegét énekli; az első a „Regina coelis”-t, a második az „Alma redemptoris”-t, a harmadik az „Ave reginát”-t és végül a negyedik az „Invioalata integrant. Ilyesmi csak úgy volt lehetséges, hogy a klérus is messze eltávolodott az, őskeresztény hagyományoktól.

A 15. század mesterei.

A németalföldi komponisták sorából (15. század) *Dufay*, *Okeghem* és *Josquin de Près* emelendő ki. *Dufay* pápai énekes művészetében állandósul az egységesen stilizált mise-szerzés. *Okeghemnél* magas fokra jut el a kánoni szólamvezetés; ki-magasló műve³⁶-szólamú „Deo gratias”-a. *Josquin de Près* kontrapunktikáját bizonyos könnyedség jellemzi. Ő sem ment a németalföldieknek bonyolult imitációs földványok megoldásában jelentkező papos titokzatosságától, m égis annyi fenkölt-ség van műveiben, hogy méltán tekinthető Palestrina egyik útegyengetőjének, és egy-úttal már valódi reneszánsz-egyéniség is, aki Itáliában, (hol 1486—94. a pápai énekkar tagja volt) az előkelő körökben végképp elterjeszti csodálatos francia chansonjai és olasz canzonettái nyomán a világi formák szeretelét.

IV. Az acapella-stílus világi műforma (13.—17. század).

— A madrigál. —

A hangszeres kíséretű, esetleg tisztára hangszeres németalföldi zenével szemben — az újabb kutatás ugyanis kiderítette,

hogy az nem volt vokális, vagy legalább is nem volt *tisztára* vokális, mint ahogy eddig hitték — a szó győzelmét jelentik a hang felett a hangszeres kíséret nélküli tisztára énekes műfajok: az eredetileg világi, majd templomi *motetta* és a *madrigál*.

Motetta.

A túlhosszú templomi mise mellett a mind öntudatosabbá vált világi elem a templomi istentiszteleten is más, rövide-sebb, tetszetősebb dalformát kívánt meg. Így honosodott meg a templomban a motetta (15. sz.), amely a kánoni utánzás, elvén nyugvó, bibliai szövegű koráimelódia volt. Miután a korál az egész templomi évben folyton változik, tág tere nyílt a motettává való feldolgozásnak. Később saját dallamaikat is feldolgozták a motetta-szerzők. Ezt a nagyon kedvelt műfajt előbb a németalföldiek, majd a németek és olaszok is művelték.

Madrigál.

A társasági élet legfőbb zenei ékessége ebben a korban egy vokális kamarazenei műfaj: az Itáliában kifejlődött madrigál volt. A madrigál sajátos keveréke a művelt elem dalának és a népies többszólamú, nem

a mai, hanem a jobbik értelemben vett „gassenhauer”-nek (a frottolának; frotta — tömeg); melodikája a népé, a népdal trágárságával szemben álló finom erotikája a jobb társaságé. Megjegyezzük, hogy az egyszerűbb, népiesebb dalokat (a németeket épp úgy, mint a francia és olasz chansonokat, nem is szólva a még naivabb frottoláról és a paraszti dalról: *villanelláról*) már 1500 körül ösztönszerűleg úgy harmonizálták, ahogyan a középkori skálák szelleme szerint nem lett volna szabad harmonizálni. Amit a gyakorlat megsejtett és megkezdett, azt az elmélet csak a 16. században igazolta. Ekkor állítják fel nyíltan a mai dűrt és mollt. A madrigál formája a szonethez hasonló, 4—16 művészien egymásba fonódó rímes sóiból áll és a „cor gentilé”-ről dalol, a szerelemmel csordultig telt szívről. A „madrigál” név valószínűleg a „mandra” (= nyáj) szóból ered és e szerint pásztori dalt jelent. Provencei eredetű. *Tasso* és *Petrarca* mestere volt ennek a műfajnak; madrigáljaikat korareneszánszbeli firenzei komponisták zenésítették meg többszólamúan és hangszeres kísérettel, sőt prelúdiummal, közzenével és fináléval is ellátták. De azt a zenei formáját, amellyel oly népszerűvé

lett: ötszólamú acapella-stílusát Velencében nyerte. Itt a flamand származású *Villaërtnek*, később pedig az ugyancsak a Németalföldről Rómába került *Arkadeltnek* és főleg *Marenzionak* († 1599) vannak nagy érdemei e műfaj körül, akit kortársai „il piu dolce cigno”-nak, a legédesebb hattyúnak nevezték. Vérbeli költő volt; édesen ábrándos, kissé szentimentális lehelletű lírája hü visszhangja reménytelen szerelmének, amely korai halálát okozta. A madrigál virágkora a 17. század elejéig tartott (Angliában is nagyon kedvelték), amikor aztán a hangszeresen kísért egyszólamú dal és új kamarazenei forma foglalta el helyét. Londonban és Berlinben ma külön madrigál-egyesületek és kórusok művelik ezt a nemes dalformát. A többszólamú madrigál már nem pusztán *feldolgozása* volt egy adott dallamnak. Ide már tenort kitaláló készség, ide *költő* kellett, aki ritmikai tekintetben is eleven hangfestéssel adta vissza a szöveg hangulatát. A tenor dallama határozottan csendült ki a többi szólamból. Később, egyre sűrűbben került a szopránba. A madrigál annyiban is nevezetes, hogy meghonosította a magánéneket, amennyiben utóbb már csak a dallamot énekelték, a

többi szólamot pedig eleinte több, majd egy hangszer: a lant vagy a clavecin hozta. Tehát a madrigál a hangszeres kíséretű monódia úttörője. A madrigál ezenkívül még 1600 előtt a „dramma in musica”-t készíti elő azzal, hogy számos madrigál összefüzéséből daljátékok jöttek létre, amelyekben egyes madrigálokat magánének adott elő hangszeres kísérettel, másokat pedig kórus. Így jöttek működésbe a madrigálnál az elkövetkezendő új idők új zenei erői.

V. A kontrapunktikus polifónia betetőzése Palestrina által (16. sz.).

(A zenei egyeduralom Olaszországba terelődése.)

(A 16. század mesterei.)

Az olasz zenei egyeduralom a 16. században a reformáció idején kezdődik és a következő század végéig tart. A reformációnak az olasz zenében kettős a hatása: megerősíti a középkori katolikus világszemléletet Palestrina egyházi acapella-művészetével és elhozza a reneszánsz, világi szellemét a hangszeresen kísért monódiával (magánénekekkel). Mindkét homlokegyenest ellenkező zenei stílus egyide-

jüleg jut érvényesüléshez Itáliában. E mellett az egyházi zenét egyaránt művelő *velencei* és *római iskolák* is ellentétei egymásnak. Emez a középkori aszkéta szellemet konzerválja; amaz — még a templomi formákban is — újító, mert a humanisztikus mozgalmak fölvilágosult szelleme mozgatja, az a szellem, amely a maga teljességében valamivel később, Firenzében bontakozik ki.

(Első) velencei iskola.

Venecia, ez a mesés, remekül épített, gazdag, pompás éghajlatú város, már a 16. században is az idegenek találkozó helye a világ minden részéből. Vidám, csillogó, érzéki szépségű élet fejlődött itt ki; a művészek fantáziáját lángoló életöröm, ragyogó pompa fűtötte. A zene itt — a márványpaloták és a viruló színpompájú festőművészet városában — az élet érzéki szépségein megittasulva, maga is ezek hirdetője lett. A velencei iskola voltaképpen németalföldiek kolóniája volt, akik akkoriban Itáliában a legfontosabb zenei állásokat töltötték be. Alapítója a flandriai származású *Adrian Willaert* († 1562), az a Willaert, aki a szerencsétlen véget ért // *Lajos* magyar királynak ud-

vari zenésze volt és akire, mikor Itáliába eljutva a velencei Szent Márk-templom karnagya lett, a velencei élet mély benyomást tett. Fantáziája szint, fényt nyert ott, amitől zenéje ragyogó koloritot kapott. Egy véletlen — és éppen ennek kihasználásában nyilvánul meg a zseni —: a Szent Márk-templom kettős orgona-karzata adta meg néki a dupla kórus eszméjét, ami nemcsak nagy zenei tömeghatások elérésére, hanem a szólamvezetés és a zenei architektúra jelentős fejlesztésére is alkalmat adott néki. Willaërt, aki vokális műveiben (korának templomi műfajaiban) a szöveg világosságára és érthetőségére is nagy súlyt helyezett, az a capella-stílusú madrigál és a tisztára hangszeres- (orgona) zene egyik úttörőjének is tekinthető. Legkiválóbb tanítványai velencei olaszok: *Zarlino* († 1590), aki az „Istituzione armoniche” c. művében elsőnek ismerte fel a harmónia lényegét a dur- és mollrendszer dualizmusában; továbbá *Andrea Gabrieli* és *Giovanni Gabrieli* († 1613), akinek műveiben a festői elem került a rajz fölé, aki a fényes hangzás emelésére a hangszereket is segítségül hívta a kromatika festőiségét kihasználó templomi műveiben. Ez a fény azonban nem érzéki,

hanem a lélek mélyéből feltörő fény, éppen úgy, mint ahogy Tizián festményeiben a legszebb forma a legszebb lélek kifejezése. Az utolsó velenceiek zenéje nem általános egyházi jellegű. Ez a zené a komponista és nem a közösség égi szerelmét, a komponista és nem a közösség bűnbánatát fejezi ki,

Római iskola. (Palestrina.)

A földi dolgoktól elvonatkozó, általános a jellege ezzel szemben a *római iskola* (*Festa, Morales, Animuccia, Palestrina*) egyházi zenéjének. Ez a katolikus művészet tökéletesen egyesül a közösséggel és egész lényével beleolvad abba. A klasszicizmusnak, tartalom és forma tökéletes egységének Róma lett az ideális talaja. Ahogy Raffael a festészetben, úgy *Giovanni Pierluigi Palestrina* († 1594) a zenében a reprezentánsa ennek az iránynak. Palestrina, mint az ellenreformáció jelensége, nem újító: a németalföldiek zenei nyelvét használja ő is. Csakhogy ő a németalföldiek bonyolult, tarka kontrapunktikáját egyszerű, tiszta, átlátszó, egységes polifonikus stílussá szűri a lelkén át és ez az új stílus mégsem reform, hanem restauráció: a háromszáz év előtti

világszemlélet hirdetője. Ezen nem kell csodálkoznunk. Gyakori jelensége a zene-művészetnek, hogy benne elkésve jelentkeznek a fejlődés nagy eszméi; sokkal később, mint a festészetben és költészetben. Mozart egész világát ott látni Watteau-nak, a Mozart előtti generáció festőjének tájain. Vagy ki ne ismerne rá Händelben, a reneszánsz-kor főúri grand-seigneuréire?! Bach Lutherre emlékeztet, Haydn- és Mozartnak sokszor a rokokó-kor rizsporától illatos zenéje egy letűnt negédeskedő kor szentimenlálizmusát lehelte ugyanakkor, amikor a többi művészetben már régen a szubjektivizmus lett úrrá. Ilyen elkészettség jellemzi Palestrina művészetét is.

Az ő miséinek középkori aszketizmusa a földi vonatkozásokon túljutott lélek tárgyilagosságát és szenvedélytől mentességét fejezi ki. Ilyen zenéje van annak a Mennyországban, amelyet az igazi hívő a szentiségek hatása alatt extázisában elképzelt Palestrina, akinek szövegei könnyen érthetőek, világosak, a korabeli templomi műfajokban (misékben, motettákban, lamentációkban, himnuszokban, oratóriumokban, litániákban) mesterműveket alkotott. (Néhány madrigált is irt.) Improperiait (Jézus

szemrehányásait) a szixtusi énekkar minden év nagypéntekjén megszólaltatja. A Szent Péter-templom karnagya volt. V. Sixtus pápa a szixtusi kápolna karnagyának akarta Palestrinát megtenni, de a pápának ez a szándéka megtörött az énekesek: papok, majd világi férfiak és (a felső szólamokat éneklő) gyermekek ellentállásán, akik vezetőjüknek nem akartak világi embert. Palestrina sokat szenvedett életében: feleségén kívül három fiát temette el. Ő maga mégis eltűnik, felolvad művészetében: az ő személye helyére a templom lépett, ő a katolikus egyház máig; legnagyobb zeneköltője.

Orlandus Lassus.

Az akkori zene másik „fejedelmének”: *Orlandus* Lassus-nak (az olaszoknál: Orlando di Lasso-nak) (t 1594. Münchenben), a nagy németalföldi, működési körében és szellemében német mesternek művészete Rómában nemesedett meg. Akárcsak Palestrina: ő sem hozott új stílust. Erős egyéniség, nyugtalan vérű, igazi művészi temperamentum volt, dus tapasztalatokkal, mert úgyszólván az egész világot beutazta. Orlandus Lassus minden idők legtermékenyebb komponistája. Kétezer művet írt,

melyeknek kétharmada kora egyházi műfajait öleli fel, a többi világi zene (madrigál és műdal). Művészete nem oly leszűrt, nem oly égien tiszta, magasztos egyszerűségű, mint a Palestrináé. De viszont súlyosabb, a földhöz tapadóbb, emberibb: a harcok tüzeiben edződött ilyené. Ahogy Raffael — Michelangelo, Mozart — Beethoven, úgy Palestrina — Orlandus Lassus is: az eszményi légiesség és az emberi hús és vér örök ellentétei! Orlandus Lassus több művének ma is koncertteremben lenne a helye, mert életerejük elpusztíthatatlan. És mert ma is igaz az, amivel kortársai magasztalták: „hic ille est Lassus, lassúm qui recreât orbem”; „ez az a fáradság, aki a fáradt világot felfrissíti.”

Újkor.
(1600-tól máig.)

A) A zene megújulása a nagy reneszánsz (kb. 1500—1600) világi szellemében.

Az egyéniség felszabadulása.

Reneszánsz alatt a klasszikus ókor és ennek nyomán a tudományok, művészetek újjászületését értjük. Ha a Konstantinápoly elestével (1453.) és — az antik műveltség derűjével a középkori szkolasztika homályát eloszlató — görög művészek Itáliába menekülésével meginduló reneszánsz-mozgalom az ember felfedezését, az egyéniség felszabadítását, az egyes ember szabad megnyilatkozását jelenti, akkor ez a folyamat máig sem fejeződött be a zenében, amelynek legbensőbb lényege mindenkor az ember lelkivilágának föltárása marad. A reneszánsz előtt

a zene a templomi, a társasági élet dolga: közügy volt. A reneszánsz zenéje ezzel szemben az egyes ember öntudatos melankóliájának vált orvosszerévé, amellyel a lét kínjait tudatosan érző új ember magamagát gyógyította kamrájában (cantate de camera, sonata de camera). Ennek a zenének merőben új stílusra volt szüksége, amelyet az antik dráma után kutató Firenze muzsikusai alakítottak ki.

A reneszánsz zenéje.

I. Világi zene.

I. Az olasz opera világoralma, (17.—18. század).
Firenze.

Az újkori hellénizmus ragyogó városának: Firenzének művelt elemei hirdették elsőnek (a világeszméknek a zenében való késői jelentkezésére fölötte jellemzően eléggé későn: csak 1600 körül egy új zenéi stílus szükségét, az antik homofón ének mintájára. A görög tragédia helyesebben: a görög zenedráma után kutattak: nyomára persze nem akadtak. Nyomok odáig nem is vezettek; csak sejtés és gondolat. Töprengés, kutatás közben az új zenei stílus — mondhatnám —

a semmiből pattant a világra. *Jakobo Peri* firenzei muzsikus († 1633) is, mielőtt 1594-ben Rinuccini pásztorjátékát: a „Dafné”-t megzenésítette és Corsi házában előadatta, csak sejtette, hogy a görög és római tragédia éneke inkább csak patetikus szavaiát volt, amely mintegy az emelkedett hangulatú emberi beszéd és a dallamos ének között lebegett. Peri tehát az emberi beszédet figyelte meg és annak nyugodt vágy szenvedélyes menetét igyekezett zenéi hangokban visszaadni. Így találta meg *a zenés rezitatio* nyelvét. Az új művészet döntő nyilvánosság elé 1600-ban jutott Firenzében, IV. Henrik és Medici-Mária esküvőjén. Ekkor folyt le — előkelő, fényes társaság jelenlétében — Rinuccini és Peri „tragédia per musica”-jának: az „Euridiké”-nek bemutató előadása. Ugyanekkor egy másik firenzei muzsikus: *Giuliu Caccini* († 1618) is szerepelt több darabjával, köztük az „Il rapimento di Cefalo” cíművel. Ezeknek a nemrégén újból kiadott kis művecskének minden jellemző erő híjján levő, igénytelen zenéje ma már nem sokat mond nekünk, de föl kell jegyezni a Peri kissé száraz rezitativójának drámaiságát és a Caccini frissen fogant, áriózus ízű rezita-

tívójának dallemos üdeséget, amely mintegy az olasz belkantót (szép énekel) készítette elő. Persze mindkettőjüknek a színpalak mögül hallatszó zenekara meglehetősen szerény jellegű, amelynek középpontjában — mint ahogy azután is jósokéig — *a klavecin (spinett)* állott. (A klavecin a mai kalapács-zongora háromszög alakú elődje, amelyben a kalapácsok helyett fapálcikák voltak, a fapálcikák végén pedig kicsiny, kihegyezett, kemény szár volt hollómadár tollából, amely a billentyű lenyomásával a húrt pengette; a klavecin húrjai különböző hosszúságúak voltak, minden billentyűjének megfelelt egy külön húr. A mellette létezett klavikord elvileg különbözött tőle, amennyiben a klavikordnál egy húr több hang megszólaltatását végezte el. Itt a fapálcikák helyén réz-tangensek voltak, amelyeket a billentyűk, ha a játékos működésbe hozta, rászorítottak a húrra. A tangens a szükség szerint rövidítette meg a húr, hogy ne az egész húrnak, hanem csak egy részének megfelelő hang szóljon.) Perinél a klavecin mellett még tenor- és basszuslantot, *lyra grandé*-t és néhány flótát találunk; hegedűkét nem, ami a remek Amati-hangszerek korában elég

különösen hangzik. A kórusokból az antik karének homofon szelleme árad. De a kíséret *akkordos*, ami a hallás fejlődését a vertikális zene felé lendíti.

Velence. (Második velencei iskola.)

A firenzei opera — fejedelmi várak és főúri szalonoknak ez a rövid lélekzetű műfaja (az „Eurudike” előadása alig vett félóránál hosszabb időt igénybe!) — Velencében, ahol a nagyközönség befogadására alkalmas színház épült, egész estét betöltő zenés darabbá fejlődött. *Velence* a francia balletet és a humoros intermezzokat is bevonta az opera cselekményébe, amelynek fejlődésén azonban ennél is többet lendített egy velencei muzsikus: *Claudio Monteverdi* († 1643.) művészi egyénisége, aki a domináns hetedhangzatnak a befejező kadenciában való használatával jelentős lépést tett a tonalitás egysége felé és aki a modern hangnemek kromatikájával szívesen színesítette a lelki folyamatokat festő zenéjét. A firenzeinél lényegesen nagyobb orkeszterének túlnyomó elemét a *hegedűk* képezik; az akkoriban még tökéletlen és hamisan hangzó *trombita* és *puzon* szereplését (akárcsak a nápolyi Scarlatti is)?

a legszívesebben egészen elengedte volna. Monteverdi áriózus részekkel hintette teli rezitativóját. amelynek egyetlen kísérő hangszere ő nála a klevecin volt. Operáiban („Orfeo”, stb.) a lelki folyamatokat festő, számos, tisztára hangszeres darab van, amelyeket akkoriban szimfóniáknak, szonátáknak neveztek. Kórusai jelentéktelenek. De a magánének mellett duettet is ír, sőt Utódai (*Cavalli* és *Cesti*) kvartetteket és szextetteket is szerepeltetnek operáik végén.

Nápoly.

Már a velencei operáis túljutott Itália határain. De abban a formájában, amelyre Nápolyban fejlődött, világalomra jutott az olasz opera. A nápolyi „opera seriá”-ból (komoly csélekményű operából), a melyben túlságosan laza volt a kapcsolat szöveg és zene között, az olasz faji őserő csodálatos dallamgazdagsága, az „opera buffá”-ból (vígoperából) pedig, amely az „opera seria” humoros felvonásközeiből (intermezzi-eiből) fejlődött ki és amelynek az egyházi zenében is ki-magasló *Pergolesi* és *Piccini* a legfőbb képviselői, az olasz néplélek gúnyolódó, pajkos vidámsága áradt. Az opera máig is az olaszok szívéből kinőtt virág; az olasz számára az élet és az operai né-

zötér ugyanazoknak a színészi hajlamoknak terrénuma: a színházban is csupa temperamentum, csupa láz, aki a híres operaáriákat együtt énekli a szereplőkkel. A nápolyi „opera seria” megteremtője és egyben legnagyobb mestere *Alessandro Scarlatti* († 725). Zenekara már haydn-i terjedelmű. Főérdeme, hogy az olasz belkantót, a meleg, mélyérzésű, háromszakos dalformában írt u. n. dacapo-áriát juttatta döntő érvényesüléshez. (Áriának hívják a később önállósuló hangszeres darabok énekre emlékeztető részeit is.) Scarlatti nemesen hangzó, előkelően formált operaáriája 18. századbeli utódainál: *Niccolo Porporánál*, *Leonardo Vincinél* és a némel származású *Johann Adolf Hassenél* gége-akrobatasággá fajult, akiknek áriáiban Scarlatti mélysége és előkelő nemessége helyére csillogó koloratúra, érzékies, kéjtelgő lágyság és üres, tartalmatlan szentimentalizmus került. Mindannyian túlélték műveiket. Az olasz opera egyeduralma egészen a 19. század elejéig tartott. A nagyvárosok közönségét Európaszerte az édes, cifra, olasz operaáriák bódították. Az énekesek, az énekesnők, a karmesterek, a komponisták, az udvari zeneigazgatók mindenütt olaszok voltak.

Ünnepelték, kényeztették, istenítették őket, ami sokuknak betegessé fokozta hiúságán. A nem-olasz, bennszülött zeneszerzőknek sok mellőztetésben, keserűségben volt miattuk része. Még egy Mozartnak is olasz szövegre kellett komponálnia.

2. Német és angol nemzeti törekvések az operában (17. század).

Schütz.

Nemzeti operája ebben a korban Olaszország után csak Franciaországnak lett Olaszországban járt német muzsikusok ugyan elsőnek vitték haza az olasz operát, de abból nemzeti opera — a vég nélküli háborútól széjjelmarcangolt, kultúraltan Németországban — nem lehetett. Csupán két német színpadi zenészműről van tudomásunk (egykorú kútfők nyomán) a 17. század elejéről. Mindakettő bátor-talan kísérlet maradt. A sorrendben első német dalmű — a legújabb kutató-sok szerint — egy színpadi legenda volt. Címe: *St. Katharina* és első ízben 1617-ben a Salzburg melletti hellbronni szikla-színházban adták elő. Szerzője ismeretlen és zenéje sincs meg. *Schütz Henriknek* († 1672) Opitz Martin szövegére írt, tíz évvel a „*St. Katharina*” után bemutatott

és ma ugyancsak fel nem található; a Peri „Damé”-javal egyező című és cselekményű dalművét eddig tévesen tartották a német opera kezdetének. Ez után a fölötte sivár eredménytelenség után a német géniusz hosszú évtizedeken át nem produkál színpadi zenés művet.

Purcell.

Anglia szinte predesztinálva volt arra, hogy nemzeti operának adjon életet, mert gazdag, sajátos kultúréletet élő, erősen nemzeti érzésű nép lakta és mert virágzó madrigál-kultusza az angol operastílus létrejöttére kedvező légkört teremtett. Shakespeare-jének († 1616) hatalmas zsenije már akkorra megalkotta minden idők legremekőbb drámáit, a mikor a firenzeiek az antik dráma után kutatni kezdettek. Az angol nemzeti opera mégis pusztá ábránd maradt, pedig lett volna tehetséges angol muzsikusz is erre a célra *Henry Purcell* († 1695) személyében. Csakhogy a baj ott volt, hogy ez az erős faji érzésű muzsikusz különben is rövid életét céltalan feladatok megoldásában fecsérelte el. Purcell *színpadi zenét* írt Shakespeare drámái mellé: ebből — a különben hatásos — illusztráló zenéből sohasem lehetett zenésdrá-

ma. És amikor az egyébként öntudatos-művész a nemzeti operához vezető igaz útra akart térni: hirtelen elszakadt élete fonala. Purcellal aztán úgylátszik végleg ellobbant az angol nép zenei alkotóereje, mert Purcell óta jelentékeny komponistája nincs az angol nemzetnek.

3. A francia opera (17. század).

Lully, Rameau, Gretry.

A francia nemzeti opera megteremtője *Jean Baptiste de Lully* volt († 1687). Az ő erőssége az olaszokénál gazdagabb színű, a természet hangulatait finoman festő zenekarában van. A *vadászkiirt* az ő orkeszterében szerepel először. A zárt áriák híján lévő, színtelen és egyhangú rézitatívójú lully-i opera nemzeti jellegé drámaian lüktető, szellemes és eleven ritmusú táncaiban rejlik. — *Jean Philippe Rameau-nak* († 1764.), az *összhangzattan megalapítójának* operaművészete — kórus és zenei architektura dolgában — a Lullyénél színesebb, gazdagabb. Gluck természetességre, drámai valóságosságra törekvő színpadi nyelve el sem képzelhető Rameau nélkül, akinek hallétjei — *Les Indes galantes* — még operáinál is értékesebbek. Rameau természetességre

törekvő művészete csak zenei visszhangja a rokokókor (kb. 1600—1750) negédeskedő szentimentalizmusával szemben hangoztatott rousseau-i († 1778) jelszónak: „Vissza a természethez!” — A rameau-i fejlődésvonalba eső francia opera csúcsa: *André Ernest Grétry-nek* († 1813.), „a zene Molière”-jének művészete. Grétry egészen mellőzi a récitatívót és zenei dialógusainak szellemes poénje francia pszichére vall.

4. A dalformában irt tisztóra hangszeres műformák kifejlődése (17. és 18. század).

Fantázia, rondo, air, overtür, szvit, concerto, sonata chiesa. sonata de camera, partita, sinfonia.

Az újkori hangszeres kíséretnél sokkal régibb a középkori jongleur, spielmann, az igric, a kobzos, a regős, a citeras tisztóra hangszeres tánczenéje. A tisztóra hangszeres *műformák* fejlesztésére a hangszeren kísért operaária jelentékeny befolyást gyakorolt.

A szonata-formát más, primitívebb műfajok készítették elő s a fejlődés folyamán először a dalforma alakult ki. Ez volt az uralkodó forma még *Bachnál* és *Handelnél* is, ámbar *Bachnál* már annyira megnövekednek a dalforma méretei,

hogy csupán Bach geniejének sikerült ily nagy arányok mellett az egységet megőrizni.

A dalforma eleinte egy zenei mondat ismétléséből, majd kettőnek szembeállításából keletkezett. Ilyen dalformák voltak: a toccata (billentyűs hangszerre írt mű, toccare = ütni), fantázia ricercare, (két részből álló mii), capriccio, (melyben a ritmus és a hangulatok szeszélyesen váltakoznak), rondó (kördal, melyből később az önálló rondóforma fejlődött), scherzo (ját-szi, pajzán hangulatú dal;), air (dal), ouvertur, praeludium (megnyitó zene) stb. Ehhez járult még a táncformák gazdag változata, amelyeknek egybefűzéséből keletkezett a suite (szvit).

Ilyen táncformák: az allemande, anglaise, giaccone, pasacaglia, menüetté, polonaise, sarabande, gigue stb.

E műfajok csak tartalmilag különböztek egymástól.

A kifejezőbb, a szélesebb kidolgozás így a keretek kibővülése, az egyes gondolatoknak élesebb szembeállítása az egység megóvása mellett szüli a magasabb műformákat.

Ez teszi a szonátát is magasabb műformává, mert nemcsak az egyes részek

között van meg az érzelmi közösség és összefüggés, hanem az egyes részek fejlődésében is észrevehető a logika, a föl-építés következetessége, az ellentétek bölcs szembeállítás, melyek majd legyőzik, majd kiegyenlítik egymást, amelyek nemcsak a zenei érzéket, hanem a fantáziát is tartósan foglalkoztatják.

Ehhez azonban a hangszerek tökéletesedésén kívül szükség volt a zenei mondat magasabb fejlettségére, a kifejezés-módok nagyobb változatosságára.

Eleinte a szonáta formája is dalforma és hangszerre írt zeneművet jelentett a szinfóniával együtt, ellentétben a cantatával, mely névvel az énekkel előadott műveket nevezték el.

A szonátát első időben nem egy, hanem több hangszerre, hangszercsoportokra írták.

Ilyenek Giovanni Croce 5 szólamú szonátája 1580-ból, Salomone Rossi 2 hegedűre és chitaronne-ra (basszusra) írt szonátája stb.

Az egyes hangszerre írt művet, melyet egy vagy több hangszer kísért, concertonak neveztek. A concerto elnevezést származtatják conherere — együtt játszani, egybegyűjteni, vagy a concertare-ver-

senyezni, vetélkedni szóból. Az, előbbi jobban megfelel a műfaj keletkezésének, az utóbbi pedig mostani jellegének.

Ilyenek pl. Viadana *Concerli ecclesiastici* című művei 1602-ből, melyek elsők voltak e téren.

Az önálló hangszeres műfajok sajátosságai később egymásba szövődtek. A szonáta az olasz hegedűzene 18. századbeli mesterreinél (*Vitalinál, Corelli-, Torelli-, Vivaldi-, Veracininél és Tarlininál*) táncszerű elemeket vett föl a szvitből. *Gabriel Giovanni* (Willaërt tanítványa) zenekari szonátáinak továbbfejlődéséből keletkezett a zenekari nyitány, és a versengés elve alapján jött létre a gazdag koncertirodalom. A zenekari nyitány, a koncert és a szonáta összegezéséből teremti a 15. század folyamán kialakuló új szellem a klasszikus kor legnevezetesebb műformáját: a (német) zenekari szimfóniát.

A szonáta, concerto, szinfónia így fejlődtek külön műfajjá s ma már a szonáta egy hangszerre írt magasabb műfajt jelent, melyet kísérettel is elláthatunk; concerto szintén egy hangszerre írt mű oly célzattal, hogy annak a hangszernek lehetőleg minden előnyét kiaknázzuk; a szinfónia zenekari mű lett.

A szonátának két válfaja volt.

A „sonata chiesa” komolyabb, egyházi stílusban írt hangszeres mű volt, míg a „sonata de camera” (kiváló mestere *Piardi*) egyes részei inkább a láncformák alapján készültek, melyekhez még praeludiumok áriás részek járultak. A *partita* olyan szvit, amelybe komolyabb tartalmú Teszek (Adagio, Largo) is vegyültek. Amint látjuk: a sonata de camera és a partita olyan közel jutottak egymáshoz, hogy önként kínálkozott az alkalom az egyesülésre.

A szonáta két, válfájának formája még a 16-ik században a dalforma, mint már említettük, mely forma alig ismer többet két, egymáshoz illesztett zenei gondolatnál, mert az egymással hangnemileg való szembeállítás csak későbbi idők eredménye.

Ez a forma csakhamar bővül a kidolgozással, mely egy zenei gondolâtes annak ismétlése közé esik.

Ezeknek a primär elemeknek differenciálódásából fejlődik ki a kettős dalforma, midõn az első rész után még egy, ugyanolyan szerkezetű forma, a Trio következik. A fejlődés folyamán a szonáta egyes részeinek szerkezete, hangfaja szigorúan meghatározódik. A szonáta szer-

kezete jelenleg: főtéma (A), átvezetettéma (a), mellektéma (B), átvezetőtéma (a); zárótéma (Z); ezután a kidolgozás (K), majd a főtéma (4) és utána a többi, úgy, mint először, de most már a főhangfajban.

Klavecin-zene.

A lantdarabok mintájára önállósuló spinett- (klavecin-) zene első mesterei nagy orgonisták: az olasz *Domenico Scarlatti* († 1757.), a nápolyi opera nagy mesterének: *Alessandro Scarlatti*nak fia, továbbá a francia *Francois Couperin* († 1733.) és főleg *Rameau*, akik a programfestő miniatűr terén ismertetik el francia szellemük, fölényét.

II. A protestáns templomi zene (16.—17. század).

A protestáns korál; — a hangszeresen kísért oratórium és kantáta.

Luther, amikor Rómával szakít és kialakítja a protestáns istentiszteletet, szakít Palestrina déleurópai színezetű spiritualizmusával, arisztokratikusán magasztos művészetével, mint amely ellentétben áll a protestáns zene északi érzésvilágával és népszerű hajlamaival, és a protestáns is-

tentisztelet gerincévé a gyülekezet zsoltári énekét: a népies korált teszi. Az első protestáns korálok zsoltári versekre énekeltek, friss ritmusú népdalok, vagy gregorián dallamok voltak. Csak a 17. század közepe óta énekeltek egyforma hosszú hangokban, amikor a korálokat már többszólamúan, kontrapunktikusan adták elő. Harmonizálásuk egyszerű volt. A régiek, épen a vallásos áhítatot legjobban kifejező egyszerűség és természetesség elérésére, csak hármashangzatokat és azok megfordításait alkalmazták. Hetedhangzatokat csak átfutólag alkalmaztak. De, a többszólamú éneklés nehézségei és az akkordosan kísért operaária hatása folytán, később csak a dallamot énekelte a gyülekezet; a harmonizálásról pedig — a számozott basszus nyomán — az orgonista gondoskodott. A protestáns korál az újkori kontrapunktikus művészet anyaga lett azzal, hogy az északnémet orgonamesterek (a lübecki Buxtehude, Bach, Handel) önállóan is földolgozták orgonára. Ők teremtették meg a *prelúdium*, *tokkáta* és *korálfuga* műformáit azzal, hogy orgonajátékukkal előkészítették a szentbeszéd áhítatos hangulatát, közzjátékukkal elmélyítették a gyülekezet énekeinek hatását és a

szent szertartás végén összefoglalták az istentisztelet zenei anyagát. Amikor aztán a 17. századbeli protestáns (és katolikus) templomi zene az operaária és koncertáló stílus hatása alatt érzelmessé, szenvedélyessé, melodikusná lesz: akkor az előbb orgonán, majd zenekarral kísért templomi zenei eposz (az *oratórium*) és az orgonán kísért rövidebb templomi műdal (a *Danidra*) ilyen értelemben fejlődik ki. Előbbinek Händel, utóbbinak Bach a nagymestere.

B) Az új zenét formáló német génius (18. sz. első fele).

Bach.

Valósággal áhítatra gerjeszt *Bach János Sebestyén* (t 1750) hatalmas tevékenysége. A német zenei génius vezető szerepe vele — és kortársával: Händellel — kezdődik. Bach két világot egyesít magában egyedülálló tökéletességgel: épp oly mestere a kontrapunktikának, mint a harmóniára alapított monódiának. Bach művészkora minden koncertáló hangszerét és — az operán kívül — minden műfaját felöleli. Mestere a kamarazenei stí-

lusnak, de legmegrendítőbb hangjait templomi (vokális) műveiben (a Máté-passzióban és a kantátákban) a tragikus fönység és vallásos misztérium éreztetésére találta meg. Az előbbi vallásos tárgyú zenedráma, amely Krisztus kínszenvedéseit beszéli el; az utóbbiak orgonán kísért templomi műdalok. Különösen a halálról szóló kantátáinak mélyen megindult hangjára kell rámulatnunk. Halálvágyuk nem beteges sentimentalizmus, hanem a földöntúli tökéletesség sóvárgása. Raffael Madonnáinak ragyogó hittel teljes derűje, ideális fönsege vonja be ezeket a harmóniákat Hatalmas mű a (katolikus templomi) h-moll mise is. — Azonban Bach instrumentális művészete a vokálisnál is nagyobb. Bach az orgona költője. Erre a hangszerre gondolt akkor is, amikor énekhangra komponált. Az általa tökéletesített orgonára prelúdiumokat, tokkátákat és fúgákat irt. (Fuga = szökés. A téma azután, hogy az egyik szólamban föllépett, minden szólamon átszökik.) Bach korában vált használatossá a spinett helyébe lépő temperált hangolású kalapács-zongora, amely az enharmónikus hangokat (pl. fiszt és geszt), a közöttük lévő akusztikai különbséget kiegyenlítve, egy és ugyanazon fekete bil-

lentyűn szólaltatja meg. Bach, bár ő maga nem használta, sokat tett az új zongora népszerűsítéséért: külön prelúdiumokat és fűgákat írt számára. Vannak francia és angol táncok sorából álló zongorasztvitjei is. Mesterien játszott a hegedűn, amelyre híres partitúrákat írt. Az igazi szonáta homofon hangját és stílusát Bach még nem ütötte meg. Ő rá még ránehezedett a polifónia, egytételű szimfóniái kis kamarazene-
 nekarra íródtak, amelyekben a fűvők önálló — a vonósok passzázsainak obligát erősítésén túlmenő — szerepléséről nem igen van szó. De minden műve a leu-
 mélységesebb zenei szellemmel van telítve. Egytételű, széles dalformában írt darabja is: amelyeket csak oly nagy szellem tölthetett meg mély tartalommal, amilyen Bach volt. Bach a tömör súly és nem a könnyed túlfinomultság művésze. A rá is ható 18. századbeli olasz mesterek briliáns futamai és figurációi Bachnál sem puhulnak el könnyű selyemcsipkékévé, hanem úgy hatna-, mint egy nagy-
 szerű gót dóm márványba vésett cirádái. Bach megértésének nem igen kedveztek a 18. század szellemi mozgalma. Bach legnagyobb alkotásainak idején az u. n. *gáláns stílus* lett divattá, mely a közön-

ségnek hízelgett és inkább szórakozást, mint fölemelést kívánt nyújtani. De manapság is inkább a muzsikások muzsikusa ő. Ő hozzá, az elapadhatatlanul áradó ősforráshoz egy Bethoven is odajárult hitért, vigaszért, megújulásért, örök harmóniáért.

Német és protestáns szelleme, kromatikája és gazdag ritmikája a zenét alapvető és korszakos módon fejlesztette újjá.

Kromatikája és ritmikája fölötte gazdag és messzi távlatú harmonizálása, amelyben a mellékhármasok érdekes szerepet játszanak, mondhatni, modernebb a Haydn, Mozart és Beethoven koránál, amely inkább a főakkordokkal él és amelynek zenei nyelve, dallamszövése, melódikája főleg a diatonikus és kromatikus skálák és a tört fő-hármashangzatok hangegymásutánjából alakult ki. Bach a mai tonalitás alapján áll; hogy itt-ott belejátszanak zenéjébe a régi egyházi hangnemek, ez csak közelebb hozza őt korunkhoz, amikor a mostani hangnemek világát újra szűknek találják.. 1700. után már végleg kiábrándultak a régi hangnemekből. A görög és középkori skálákból éppúgy, mint a hexakordokból, amelyeket a népies gyakorlat már 1500 körül kerül

Mattheson, a kiváló zeneszerző és teoretikus, szószerint azt mondja 1717-ben: „A régi skálákat ezennel sírba teszem és monumentumot állítok örök emlékükre.” A végleges átmenet a mi modern hangnemeinkre csak a 18. században következett be. De a gregorián énekben, valamint a protestáns korálban mind mai napig jelentkeznek a régi skálák.

Händel.

A világotjáró, fejedelmi udvarokban megforduló, híres operaházak és koncerttermek pulpitusán műveit vezénylő *Händel* (†1759) világfias ellentéte az orgonájánál magába mélyedő Bachnak. Händel is a polifónia szövevényében mélyed el. Mégis nagy távolság választja el Bachtól. Bach főleg az orgona lírikusa. Händel művészete előkelően tárgyilagos, amely az operát is felöleli. Művészetében sok a dallamos elem. Händel nem éri el Bach mélységét. De „Messiás” c. oratóriuma, — ez a Jézus születéséről, életéről és haláláról szóló, inkább lírai, mint drámai cselekményű, hatalmas mű, — egymagában is örök halhatatlanságot biztosít neki.

Gluck.

Bach és Händel ugyanabban az év-

ben született (1685); Gluck harminc évvel később. *Gluck* (†1787) újító, német szelleme olyan téren működött, amely felé Bach figyelme nem fordult és amelyen Händel is csak elfecsérelte erőit: Gluck az (olasz) operát formálta át. Gluck vagy negyedszázadon át olasz operákat írt. De aztán fölismerte bennük az igazi zenedáma fonákját. Az ő operareformja nem új zenei stílusban, hanem természetességre, drámai valóságosságra törekvő színpadi nyelvében van. E tekintetben a wagneri zenedráma előfutárja; zenei festésre való törekvése met? Weberhez vezet át. Előkelő pátosza Lullyhoz, zenekari hangszíne Ram-eauhoz kapcsolódik és „Orfeusz”-ának, meg „Iphigeniá”-jának orkeszterében a német erdők friss, üde levegője csodálatosan vegyül a görög szellem derűjével.

C) A klasszikus szépség napfényes országában (18. század második fele).

I. A klasszikus (német) szonátaforma megalkotása.

Klasszicizmus.

A *Vivaldi*, *Corelli* stb. *hegedűszonátái* és *Kuhnaunak* erre a mintára alkotott zongoraművei nyomán kialakuló *klasszikus zongoraszonáta* *homofon hangját* *Bach* fia: *Fülöp Emánuel* (†1788) ütötte meg, e züllött lángész, aki műveiben sokhelyt előre megálmodta *Beethovent*. Ő az előfutárja a *XIX. század szubjektív zeneművészetének*. A rokokó általános homofóniába és szentimentális egyoldalúságba hajtja a barokk formáit. A klasszikus (német) szonátaforma négy tétele (kiszélesztett dalformájú allegro, kis rondóformájú andante vagy adagio, összetett dalformájú menüei és magasabb rondóformájú finale) ezzel szemben a lelki élet végtelen csapongását szimbolizáló formát találta meg. A német idealizmus, amely a 18. század második felében a klasszikus moz-

galmat szülte, alkotta a talajt a német klasszikusok föllépése számára, kik között a legnagyobbak Haydn, Mozart és Beethoven voltak. *Klasszikusnak*, tökéletesnek az oly művészi alkotást nevezzük, amelyben a részletek az „egész” harmóniájának vannak alárendelve. A polifon és klasszikus korban a zene képzetek nélkül, tisztán érzésből fakadt, itt a zene önmagáért van, csak a szívnek és nem az értelemnek szól. Ezt a kort a formához való szigorú ragaszkodás jellemzi. A klasszikus német muzsika művészileg az egész világ erjesztő, fölemelő, léleknemesítő anyaga. Népeket összekötő és egyesítő ereje mindenütt ledönti a határok póznáit, de sokáig a faji műzene kialakításának lehetőségeit is. Klasszikus művészet a Palestrináé, továbbá a Baché. Handele és Glucké. az u. n. óklasszikusoké. is. A *klasszikus (német) szimfónia* ugyan úgy fest. mint a zongoraszonáta Ez nem egyéb, mint *zenekari szonáta* Éppen úgy, mint ahogy a duo, trio, kvartett stb. néven szereplő kamara/zeneművek is legtöbbször csak két, három, négy és több hangszerre átvitt szonáták A hangszerek (a szólamok) száma lehet különböző, a szerkezet ugyanaz.

Stamitz.

A szimfónia a menüettel kibővített végleges formáját, stílusát, sőt dinamikai árnyalásait (crescendo, diminuendo) is a mannheimi *Stamitz* Jánosnak († 1757) köszönheti. *Stamitz* előtt kevés súlyt fektettek differenciáltabb dinamikai színezésekre, és főleg csak azt a visszhangszerű, meglehetősen lélektelen, merev, éles, feltűnő dinamikai hatást ismerték, amikor ugyanaz a frázis előbb fortéban, majd minden átmenet nélkül pianóban hangzott föl. Javarészt *Stamitz* nevéhez fűzzük a modern hangszeres zene megteremtését: az ő zenekarából a számozott basszussal eltűnik a zongora is: az akkordot a vonósok és a fúvók töltik ki. A fúvók jellemőknek megfelelően működnek. *Stamitz* zenekarában találkozunk először a *klarinéttal*. *Stamitz* tematikus munkáját is újító szellem telíti. A főtémához hangulatban és ritmikában ellentétes mellék témákat kapcsol. A kidolgozási részben igazi analízáló, boncoló tehetség. Stílusa, amely tudatosan szembefordul a rokokókorszzerű szentimenláizmusával, híven adja kedélyünk hullámmzásait, egész ideg életünket. De költészete az utána következő nagy német klasszikusokkal: Haydn-

nal és a többi mesterrel nem mérhető össze.

II. Haydn.

Haydnban († 1809), éppen úgy, mint Mozartban, még sok a rokokó korabeli, sablonos „copfos” elem. Ezzel csak Beethoven szakít végleg. Haydn mindazonáltal finom, gazdag tematikus tartalommal, ősnémet fajisággal telítette a klasszikus zongoraszonátaformát, Itt, valamint a vonós-nyégyesben is igen sokat köszönhet Haydn az atyamesternek, *Bach Fülöp Emánuelnek*; de Haydn nemcsak Bach Fülöp Emánuel és az olasz *Boccherini* († 1805), hanem a német klasszicizmus mellékalakjait (Pleyel stb.), sőt a véle csaknem egyező stílusú egykorú *Dittersdorfot* († 1799) is túlszárnyalja nagyszabású tulajdonságai-
val, főleg a 80-as évek óta, amikor a teljesen nagygyá fejlett Mozart stílusa is halni kezd rá, az idősebb mesterre. Csakhogy míg Haydn művészete alig ismeri a túlvilági átszellemültség hangjait, addig Mozart művészete sohasem emlékeztet az é et köznapjának hangulataira. Haydn főleg a a polgári kedélyesség, a földhöz tapadó kispolgár kis és nagy gondjait elűző, nem

nagyigényű humor mestere, Mozart világa ezzel szemben az emberfölöttiség, végső tisztultság, égi fönség.

A derűs, optimista világnézetű Haydn gazdag és szellemes motivikus munkát vitt Stamitzhoz kapcsolódó szimfóniáiba is. A klasszikus zenekari polifóniát, a zenekari színezést úgyyszólván a semmiből leremti elő. Csakhogy a zenekar uralkodik rajta és nem megfordítva. Az ő orkesztere csak öncél, és nem adja a lélek belső rajzait. Átlátszóan tiszta konstrukciójú szimfóniáinak kótafejei őszinteséget, odaadást, egyszerűséget, jámborságot, jó-ságos és mélységes humort árasztanak, vagy — nem ritkán — a letűnt rokokó kor báját lehelik. Az élet árnyékait, fájdalmas mélységeit nem adja ez a muzsika. De humora, rizsporos gráciája még sokáig gyönyörködtet. Haydn a világi oratóriumnak is mesterműveket adott („Teremtés”, „Évszak”). Haydn termékenysége mesébe illő: szimfóniának a száma: 104, operáié: 24, vonósnégyeseié: 78.

III. Mozart.

Mozart (1791) csodálatosan gazdag művészetének gerince a német daljáték, amely *Hillernél* (t 1804) és *Dittersdorfnál* az olasz

„opera buffa” függvénye, de amely Mozart 14 színpadi művében („Figaró házassága”, „Varázsfuvola”, „Don Juan”, „Szöktetés a szerályból” stb.) klasszikus tökéletességre jut. A meleg olasz dallam, a szellemes francia ritmika és az alapos német orkesztertechnika felülmúlhatatlan egy-ségbe oivad ebben a példátlan zseniben, akinek zenéje életet, karaktert adott a szöveggönyv bábjainak. Érzékies női alakjaiba viszont annyi tisztaságot vitt, hogy a szerelem nála sohasem veszi el égi szépségét. — Ugyanez a szívből jövő, bensőséges melódika jellemzi Haydnhoz kapcsolódó zongoraszonátáit is, amelyeknek nagy részük volt a házi muzsikálás kiszélesülésében. Még hatványozottabban szolgálták ezt a célt azok a *négykezes, kétzongorás darabok*, aminőket *Mozart írt elsőknek*, és vonósnégyesei. 40 szimfóniájával is halhatatlan mesterműveket alkotott, a melyek között formailag és tartalmilag legmagasabban áll a Jupiter-szimfónia. Utolsó tétele (finale, allegro molto) a csúcspontja mindannak, amit a szonáta-formának a fugával és a kettős ellenponttal való kombinációja terén muzsikális lángelme ki-gondolt. A legáttetszőbb formában, a legtermészetesebb szerkezetben és — Mo-

zartról lévén szó — könnyedén, biztos kézzel odavetve dobálózik ütöt, egyszerre megszólaltatott motívummal a fiatal mester oly káprázatos technikával, amelyre Bach után alig van példa a zene történetében. Mozartnak anyanyelve volt a zene, és zenekara sokkal beszédesebb a Haydnénál. Az egyes hangszerek, mint az emberi nyelv, oly világosan szólnak hozzánk a mester túláradó érzésvilágáról, szerelmeiről és csalódásairól, nemes, bensőséges karakteréről, életküzdelméről. Beethoven ha ártatlanul imádta. „Egyetlen, isteni Mozart”-nak nevezi. Az elragadtatás e jelzői egy művészt sem illetnek oly teljesen, mint Mozartot. Már mint gyermek: művész. És mint művész, haláláig nagy gyermek maradt mindabban, ami a muzsika körén túlesett. Az emberi gonoszság, az intrika kipurításához gyermeki naivitása nem értett. Az ő zenéje egészen a transzcendentáizmus kék ködén fogant, az ő művészete egészen égi tisztaságú és az ő génusza bájánál édesebb nincs. Az ő muzsikájának balzsamos légkörébe menekül időnként a beethoveni vér forrásában elbukott tragikus hős. A „zenetitán” muzsikája: nekifeszülő emberi indulat: a piros élet. Mozarté: szelíd angyali érzés:

rózsaszínű álmom. Egész lényem: isteni küldetés. A legnagyobbak között is egyedül álló zenei zseni, a teremtés megmagyarázhatatlan csodája. Inspirációja egészen isteni eredetű. Mozartra nem elég azt mondani: a legklasszikusabb zeneköltő Mozart fogalom: minden nemzet szemében ő „a” klasszikus zeneköltő. Csodálatos alkotókedvéről ma is legendák keringenek Minden hangulata dalba olvadt és számára az élet és zeneköltés egy fogalom volt. Napsugaras zenéje századok múltán is melegen fénylő, a rokoko-menüet, a rokoko-gavott bájával utasító Nemes arcélú profiljának meleg férfiassága, örökké mosolygó szemeinek kék mélysége, gyermekien vallásos kedélye, embertársainak, a természetnek, Istennek és az egész világnak határtalan szeretete, az édes angyalok és a mosolygó Madonnák ragyogó hittel teljes derűje, a felhők prosz-céniumában könyöklő szentek könyörülete, parókájának rizsporos gráciája: mindez benne van muzsikájában.

A mozarti géniusz égi tiszta templomi zenéje metafizikai régiókban hullámzik. És mégis: — a székesegyházak modern orgonája mélyen és öblösen és emberien bűg fel ez isteni muzsika szár-

nyán. Templomok mélye és kápolnák, csöndje és dómok hűvössége valami furcsa ízű meleg vágyban olvad fel. Az „égi jegyes” imádatában a hús és vér- női hívő a mozarti zene „*piu mosso*”-ját egyre mozgalmasabb és piroslóbb szívveréssel, „*crescendo*”-ját nekitüzesedő érzékekkel és „*decrescendo*”-ját az imádottnak forrón ajándékozott szerelmi láz ellankadásával intonálja. A „*forte*” itt — azt hiszem — az élet fénye (vagy az ég mélykéksége?), — de a „*piano*” egészen bizonyosan az élet árnya, az erotikus elfojtottságnak egészen mélyről felbuggyanó bánata, körínyne. A „*fortissimo*” maga a vissza nem tartható explózió, az erotikus extázis csúcán. Mozart legtöbb templomi miséjét, sőt hattyúdalát (*rekviemjét*) is, hitvány garasokért, főúri megrendelésre írta. Napról napra csökkenő életerejét a végsőkig meg kellett feszítenie, hogy rekviemjével elkészülhessen. Haldokolva diktálta barátja tollába önnön lelke rekviemjének vigasztalan sirámaait és a földöntúlóság magasságaiban lebegő éteri harmóniáit. A meg-rázó szépségű művet már nem végezhetette be. A tűnő lélek már nem bírta az alkotás grandiózus izgalmait. Az égbe röp-pent, ahol azóta az angyali karének tisz-

taságán örködik. — Mozartból indult ki *dementi* és Beethoven több kiváló kortársa: *Cramer*, aki a modern zongorajáték egyik megalapítójaként nevezetes, *Dussek* és a flegedüduói révén ma is élő *Spohr*.

D) Beethoven:

Mozart még nem jutott el a beethoveni zeneköltés: a „*dichten in Tönen*” fogalmához. Még az ő páratlan művésze is *Beethoven* (†1827) útját egyengeti. Ennek a halhatatlan mesternek mélysége a német léleké, amely érzéseiben' az egész világot átfogja, szimfóniái a lélek legtitkosabb mélységeit tárják fel. Beethoven zenéje viharos szenvedélyességével, drámaiságával, adagióinak végtelen gyöngédességével, mélységes megindulásával kapja meg a hallgatót. Líráját — mihelyt Haydn és Mozart hatása alól szabadul — *izzó szubjektivitás* színesíti. Beethoven minden műfajnak mesterműveket adott. „*Fidelio*” című operája szövegben és zenében mélységes drámai erejű. Vonósnégyesei, 5 zongora-és 1 hegedűversenyműve bálványozott, felülmúlhatatlan mintaképek. A zongorának fejedelmi kincseket ajándékozott lelkének minden titkát, végzetes szenvedé-

lyét feltáró szonátaival (sonata patetique, sonata appassionata, holdvilág-szonáta stb.), amelyek — a szimfóniák mellett — leg-egyénibb, legreformeribb alkotásai. „Missa solemnis”-e nélküli *Cherubini* († 1842) (az olasz egyházi zenének, Verdit nem számítva, utolsó hatalmas képviselője) templomi műveinek tárgyilagos hangvételt, belső nyugalmát. Beethoven „ünnepi miséje” inkább egyházi szövegű nagyszabású lélekmű, semmint valódi templomi munka; egy fausti léleknek végül Istenben való megnyugvása (és egyúttal a régi egyházi zenére visszanyúló stilizálásnak *Cherubini* mellett legsúlyosabb eredménye; a „Gloria” egyes helyei mixolyd nevű régi egyházi hangnemből bukkanak fel). Mozart a formában a legszebb, *Cherubini* a legegységesebb, Beethoven a hangulatkiaknázásban legmélyebb egyházi zene szerzője a klasszikus korban. — Legmélyebb művészetét szimfóniában adta Beethoven. Dús érzésvilága, erotikus elfojtottságainak viharos kirobbanása, hősi szenvedéseiben megtisztult életfilozófiája kifejezetten a szimfónia gigantikus arányait igényli. *Beethoven a napóleoni kor hatalmas zsenije*. Haydn kedélyes nyugalmát, Mozart tisztán lebegő fé-

nyét Beethoven szenvedélyes stílusa nem ismeri. Lelke a legvégzetesebb problémák forrongó helye. Nem úgy, alkot, mint Haydn vagy Mozart: az örök harmónia nyugodt tudatában. Beethoven *az alkotáson ál*, az alkotás útján jut el az etikai „Selbstbefreiung”-hoz, számára az alkotás nem csupán a belső küzdelem eredménye, hanem egyúttal a belső küzdelem idealizált: képe is („Dichten in Tönen”). Innen a beethoveni klasszicizmus roppant belső feszültsége. Érzés-nyugtalanága addig a határig fokozódott, amit a klasszikus formaharmónia még elbírt. Tartalomnak és formának ez a hatalmas erőpróbája emeli oly magasra a beethoveni művészetet. És hogy ez a prometeusi mű *sikerült* is neki: ez teszi Beethovent a művészek fedelmévé. Valóságos Napóleonja az élete súlyos keresztjének, — és mindig szíve legmélyéből dalol. Művészetének ereje felülmúlhatatlan szuggesztivitású. Sóvárgó bánattal teli melódikája szívünkbe kap, és formai meg tartalmi tekintetben egyformán tökéletes szimfóniáit elég egyszer hallani, hogy hatásuk alól sohase szabadulhassunk többé. Beethoven egész eszmei világát belevitte 9. szimfóniájába. Immár százszentdős kilencedik szimfóniájának —

egy egész életen át makacs lázzal hasztalan sóvárgott életöröm tragikusan fenéges himnuszának — monumentális kupoláját késő évszázadok is csodálni fogják. A sír széléri, a földöntúlóság hullámaiban is az életet visszasíró tragikus bensőség kifejezésére e szimfóniájában már kevés Néki a hangszeres zene: a szimfónia végén a „vox humana” fényét s melegét is belevonja az öröm schilleri ódájába. Viszont a beethoveni „Pastorale”, ez a plenér hangulatkép (Beethoven „egy nyári nap álmá”-nak nevezi ezt a természetet semmiesetre sem szolgálisan másoló programzenét, sőt mind a négy tételnek külön címet ad), szemben az élet mély és meleg motívumaival, a természet zengő erotikája. Az élet ujjongó énekét helyel-közzel a szabad természet féktelen imádatának kellett megszakítania. Beethoven itt az ég mély kékségébe énekelte be lelke és szíve energiáit. A Symphonia Pastorale ép oly érzékeny búrozzatu hárfá a természet ölen, mint amilyen forró és tragikus a beethoveni vérzenéje. A heiligenstadti hegy-völgyes táj ezerszínben ragyogó napsütése s a plenér mélyhangulatú idilli csöndje árad a bukolika egyszerűségét magasztaló zene-

kari képből. Lelke viharzása helyett a természet harmóniáját, a felhőtlen ég végtelenségét, a fehér, sárga, kék és piros virágoktól tarkálló, ragyogó zöld pázsitot, a dombok alján rózsakoszorúsán virágzó gyümölcsfákat, a csermelycsobogás békés, nyugalmas képét és a zivatar tisztító kaktalizmáját: ezt adja itt a szent természet rajongója: ös-természeti harmóniákkal, ritmikus figurációkkal, a természet ölenyert friss impressziókat lehelő idilli témákkal, szélvészt utánzó kromatikus menetekkel, a madárhangok reális utánzásával stb.

E) Zenei népkultúra a klasszikus zene fénykorában.

Mit értünk a klasszikus zene „fénykora” alatt?

Manapság a „klasszikus zene fénykora” alatt rendszeren a nagy zeneszerzők (Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven) nagyvonalú műveit értjük és könnyedén átsiklunk az akkori népnek az egész életet magába ölelő zenekultúráján, amelyhez hasonló virágzó tökéletességet pedig csak a görög nép és az olasz reneszánszkor művészete mutathat;

föl. A zene klasszikus korának nemes tartalommal telített kultúrájáról igazán el lehet mondani, hogy népszerű volt, mert — ellentétben a mai időkkel — nem a nagyvárosi koncerttermek kiválasztott közönségének, hanem a vidéken, az ország kisebb városaiban lakó nép széles rétegeinek életét szépítette meg. A nagyvárosok tisztára merkantil alapon kifejlődött mai hangversenyüzeme akkoriban ismeretlen fogalom volt azzal a kétes lelki rátermettségű koncertközönséggel együtt, amely nem lelki élményekért, hanem hívságos külsőségekért, idegcsiklandó szenzációkért jár hangversenyekre. De ha a klasszikus zenei kornak nem is voltak nagy, ragyogó hangversenytermei, magát az életet hatotta át meg át a komoly zene szeretete és annál bensőségesebben virult a házi kamarazenélés.

Klasszikus korabeli kamarazenélés.

A kamarazenét művelő főúri és polgári szalonok a szellemi élet legkiválóbb egyéniségeit látták vendégül. Ilyen muzsikális házak nem egyszer nagy művészi események színhelyei is voltak. Így Beethoven első hat vonósnégyese *Lobkovitz herceg*, az azután következő három csodá-

latosan mély kvartettje pedig *Razumovszki gróf* bécsi orosz követ palotájában szólalt meg első ízben a Schuppanzigh-vonós-négyes előadásában; részben ezekben, részben más főrangú zenei szalonokban találkozott a zenetítán azokkal a viruló szépségű ifjú főúri hölgyekkel, akik iránt heves szerelemre lobbant. Az *Eszterházy grófok kismartoni* (Sopron vm.) kastélyának koncerttermében a grófi ház zeneszerzőkarnagya: Haydn tartott hosszú időn keresztül zenekari és kamarazenei estélyeket, amelyeken az akkori társadalmi. Az irodalmi élet színe-java jelent meg. De ezenkívül számtalan műkedvelőszalonban is lelket gyönyörködtetően csendültek meg a kamarazene intim szépségei. Hogy csak a legnevezetesebb kamarazenei körök egyikét említsük: *Weimar* képzett kamarazenészeit *Schröter Corona* asszony gyűjtötte egybe, akinek estélyein *Goethe* is gyakran és szívesen jelent meg. Egyáltalán a muzsikális házak lelkes műkedvelői voltak a klasszikus zene igazi népszerűsítői, akikre a mai zeneköltők, sajnos, nincsenek tekintettel, amikor virtuóz hatásokra szánt koncertzenéjüket megírják. Manapság már a kamarazene — ez a kimondottan intim zeneélvezésre szánt mű-

faj — sem házimuzsika többé: ma már ennek az előadásához is virtuózok kel-
lenek. Mennyire más szempontok vezet-
ték műveik megírásánál Haydnt, Mozartot,
Schubertet és főképpen Bachot, aki meg-
kapó fönségű művei túlnyomó részét ki-
fejezetten „A műkedvelőknek” ajánlta.

Házi zongora- és énekes-zene.

A klasszikus zene korabeli főúr és
polgár tehát nem pusztá szobadísznek
vagy — ami még ennél is rosszabb —
nem a szomszédlakókat kínzó inkvizíciós
eszköznek tartott a lakásán zongorát. A
tizennyolcadik század spinétje a zenélő-
órák angyali tisztaságán zendíti meg a
mozarti menüettet. Az „isteni” Mozart
lelke ott lebeg száz és száz spinét csen-
gésén-bongásán. A házimuzsika korában
főúri meg polgári leánykák egyforma imá-
dattal hajolnak az elefántcsont-billentyűkre,
ha Mozartot zenélnék. Es a tizenkilence-
dik század első felének muzsikális ottho-
naiban mélyen átértzett bensőséggel, szí-
vet-lelket gyönyörködtetően csendül meg
a Schubert-dalok egyszerű, közvetlen, de
igaz, őszinte hangja.

Nyilvános zene.

De ennek a kornak a házon kívül is. elsőrangú muzsika hirdeti a lelki gazdagságát. A templomi hívőt — a mai egyházi zene tudálékosságával szemben — Bach, Mozart akkordjainak égi tisztasága emelte transzcendentális magasságokba. A színházi közönséget, a mai operettek zagyva táncgyvelegje helyett, Donizetti, Auber, Rossini, Flotow és mások vígoperáinak nemes lendületű áriái szórakoztatják és a közlélek kéjittasan remeg meg a mozarti operaáriák édes mélységein. Táncolni is csak értékes muzsikára táncol ennek a kornak a báli közönsége: Strauss János és Lanner pikáns ritmusú, de édes líráju, illatos keringőzenéjére. De sőt még az ucca is csupa hangulat, ha leszáll az est és megcsendülnek a szerenádok igéző hangjai.

Milyen a zenei népkultúra ma?

Mindez ma már a múlté. A régi korról és a régi kor idealizmusával, úgylát-szik, letűnt az egész népet magába ölelő zenekultúra is. A nép valaha szívével-lelkével ott volt a zene napsütéses, csillogó maraslaíán és nagy kérdés, hogy valaha is visszajut-e oda, ahonnan a mindjobban

elanyagiasodó élet leszorította. Szomorú tény, hogy az a tömeglélek, amelynek hosszú ideig múlhatatlanul kellett a beethoveni szimfónia s amely a hatvanas években Európaszerte tüntetett a legújabbakhoz képest becses első operett-darab és műfaj ellen, ma már nem lelki gazdagságnak, nem az élet fényének-árnyának és nem az élet főlemelően szép játékának, hanem pusztá szórakozásnak tekintti a zenét és megelégszik a nagyvárosi gassenhauerekkel is. Ahogyan az első operettek, eme leromlott vígoperákat az egészséges, kollektív jókedvből pesszimizmuskussá vált korszellem hozta létre úgy, hogy a vígopera elemei mindinkább a komoly cselekményű operába olvadtak, a könnyű, pajkos tömegzene képviselőjévé pedig az operett vált, a baj ma is, éppen úgy, mélyen a korszellemben gyökeredzik, de — céltudatos munkával — gyógyítani lehet, ha fokozatosan megjavítjuk az élelét és — népszerű esztétikai, formatani és történeti analízissel, de főképpen középajú zene-művekkel — közelebb visszük a nép zenéi intelligenciáját a klasszikus kor nivójához. Bármennyire is kiveszett a népből az idealizmus: bizonyos az, hogy a zene elsősorban a kedély művészete és bizo-

nyos az is, hogy a nép elanyagiasodott lelkét nemesítjük akkor, amikor kétségtelen zeneéhségét olyan muzsikával elégítjük ki, amelyik nemcsak elsőrangúan értékes, hanem dallamosságával, érdekes ritmizációjával meg harmonizációjával és egyszerű, könnyed formájával közelférkőzik kedélyéhez, ilyen muzsikát írjanak zeneköltőink, ha igazi missziójukat be akarják tölteni és akkor — legalább a jövőben — nem lesz szükség az elmúlt éveknek azokra a meddő kísérleteire, amelyek a nép zenei nevelését a remekművek — Beethoven-szimfóniák, Wagner-zenedrámák stb. — olcsó, „népszerű” előadásával kezdték meg. Ami ugyanaz, mintha a házépítést a — tetőnél kezdenők.

F) Romanticizmus és klasszicizmus (19. század első fele).

I. Schubert és a német lied.

A romantika kék virága.

A racionalizmus légkörében kivirult és mindent észokokra visszavezető klasszikus művészettel szemben áll az egyéni lét kínjait visszatükröztető, világfájdalmas hangulata, az élet tragédiájából való kivá-

gyást és a fantázia szépséges fényű, mindent feledtető világába való menekvést, felçdést, az ismeretlen Elysiumba való elmerülést jelentő romanticizmus. A romantikus mővész a szerelmet is a képzelet egébe emeli; szerinte az igaz szerelem a legfőbb eszköze az üdvözülésnek és tőle várja az ember egyetlen megváltását. *Romantikus* művészet az, amely a részleteket, az egyénit emeli ki az egésszel szemben, lévén a romantikus művészet az egyéniséget a 19. század első évtizedeiben érvényreemelő demokratikus áramlat produktuma. A romantikus szonátaforma teljesen nélkülözi a klasszikus szerkesztés belső fejlődés-elvét, szerkezetfona folytonosan „virágos mellékösvényekre” tér le, és „isteni terjengősségének” értelme akkor nyílik meg előttünk, ha tudjuk, hogy a romantikus mővész örök fájdmának egyetlen vigasza a részletekben való fölolvadás. A XIX. század első fele a szubjektív érzések szabad megnyilvánulását teszi lehetővé. E muzsika tárgykörét a kalandos középorkból meríti, amely kor igen alkalmas a fantázia megtermékenyítésére. A zene ezen periódusát az jellemzi, hogy a zeneszerző fantáziáját táplálta, alátámasztotta a középork életvilága. Itt az érzel-

meket képzetek fokozták. A klasszikusok a szigorú és hatalmas formákat szerették, a romantikusok a kicsi és kecseseket. A klasszikus zenét a gondolatok mélysége, a romantikus zenét a szubjektív érzések közvetlensége jellemzi. Persze a nagy klasszikusok és nagy romantikusok műveiben ezek a határok sokhelyt elmosódnak: *Beethoven* a klasszikus kereteket a romanticizmus, a szubjektivizmus színeivel tölti meg (lényegileg ő az első nagy romantikus művész), és viszont *Schubert*, *Schumann*, *Chopin* és *Mendelssohn* több műve a bevégzett tökéletesség oly magaslatán áll, hogy egy hangjegy sem tehető hozzájuk vagy vehető el belőlük anélkül, hogy a művet mint tartalomban és formában mesteri egésznek ne sértenők, ami voltaképpen a klasszikus művészet karakterisztikuma. Ennyiben tekintjük némely nagy romantikus műveit ma már klasszikusnak.

Schubert.

Beethoven még élt, amikor *Schubert* († 1828), ez a nagy romantikus művész, érdekesen harmonizált, minden üteméből a romantika dallamosságát árasztó zongoraszonátáit megírta. „Valóban, ebben a

Schubertben isteni szikra él!” — ez volt a véleménye a halhatatlan mesternek a fiatal bécsi muzsikusról, amikor halálos ágyán átnézte kompozícióit. Csak ez a fiatal bécsi muzsikós leheteti teremtő mestere és egyben legdúsabban ömlő forrása annak a sajátos nemzeti műfajnak, amit úgy hívunk, hogy: *lied*. A német kedélynek dallami mélységét és egyben a dalkedvelő világ becézett kincsét jelöli ez a szó; *az egész világot*, mert ennek az ősnémet fiatal mesternek zsenijéből az ifjúkor örök derűje, bája árad és egyszerű, közvetlen, de igaz, őszinte hangú dalai ugyanolyan egyedülálló értékei nemcsak a német, de az egyetemes európai zenének, mint a Bach-kantáta, a Beethoven-szonáta és szimfónia és Wagner-zenedráma. Schubert hatása alól egy német dalköltő sem tudta magát végleg kivonni: Mendelssohn, Schumann legtöbb dala, sőt az utóbbi hangszeres zenéjének formája és összhangkezelése épp oly elképzelhetetlen nélküle, mint *Franz* Robert († 1892), *Brahms* dalai és mint *Loewe* († 1869), zenedrámái elbeszélései (balladái). — Schubert egész lénye annyira összefonódott a lieddal, hogy hangszeres művészetének is ez az ősforrása: a Stájer-

ország természeti szépségeinek hatása alatt írott „Pisztrángötös” (Forellen-kvintett) telítve van osztrák népdal-reminiscenciákkal, és az ős népdal-lírából meríti témáit a „Der Tod und das Mädchen” néven emiitett d-moll-vonósnégyese is. — Sőt 8 szimfóniájának is lírai az alaphangulata és a befejezetlen, posztumusz h-moll-szimfónia mélysége megközelíti a klasszikus titánét. Zongoraminiatűrjei („moment musical” stb.) a zongora szellemét lehelik. Schubert 18 operát is írt.

II. Az opera Wagner előtt (19. század első fele.)

A wagneri zenedrámát megelőző opera főbb irányai a következők:

Párisi opera.

1. *A párisi u. n. nagy operát* patetikus deklamáció, ragyogó hangszerelés, színes balletzene, díszes kiállítás jellemzi. Itt *Halevy* († 1862) „Zsidónő”-je, *Meyerbeer* († 1864) „Hugenottái” említendők. — Az u. n. *francia daljáték (vígopera)* szép, érzelmes sanzonjaival és szórakoztató szellemességével tűnik ki. Itt *Boieldieu* († 1834) és *Auber* († 1871) emelendő ki.

Olasz opera.

2. Az *olasz operazene* érzéki szépsége Rossini-ben († 1868) támadt fel. „Szevillai borbély”-ának zenéje csupa szípkázó elmésség és sugárzó dallam. „Teli Vilmos”-ának stílusa egészen a francia nagy-operáé. 1850-ig az opera terén Paris az első városa Európának és Rossininek, hogy érvényesülhessen, el kellett franciásodnia. Szemére szokás hányni szövegeinek humorba fúló valószínűtlenségeit. Meg kell azonban állapítani, hogy az opera-műfaj Wagner után sem fér meg a racionalizmussal. „A gróf, a gróf a vízbe fúlt” című és ehhez hasonló színházi képzelenségekből mégis csak a legnagyobb zenei szépségek virultak ki. Rossini mellett még *Bellini* († 1835) és *Donizetti* (†1848) említendő.

Verdi.

Hatásában mélyen napjainkba nyúl bele az olasz romantikus opera ragyogó képviselőjének: Verdi-nek (†1901) művészte, aki a Wagnerével ellenkező — és színién dramatikusan igazságra törekvő — modern operaszerzés ellenkező pólusét, képviseli. „Aida”-ja hangszerelésének izzó fahangszínein a forró, tropikus napfény ol-

vadt aranya, az egyiptomi levegő kábító erotikája, asszonyainak vad érzékiessége ömlik el. „Othello”-ját remekműnek tartják, pedig alapvető hibája, hogy elejétől végig Shakespeare remekbe formált, amúgyis dús zenét sugárzó verseit zenésíti meg (Boito szcenírozásában), holott nyilvánvaló, hogy az ideálisan tökéletes drámák éppen nem jó operalibrettók, mert aprólékos kidolgozottságuk nélkülözi azokat a hézagokat, amelyeknek áthidalása éppen a zeneszerző feladata. „Falstaff”-jának ragyogóan szellemes hangszerelése az olasz temperamentumon átszűrt wagneri hatást mutatja. — Rekviemje az olasz egyházi zene utolsó nagy reprezentáns műve.

Német opera. (Weber K. M.)

3. A német romantikus (nemzeti) opera megteremtője *Carl Maria Weber* († 1826), ez az ősbóhem zseni, akinek „Bűvös vadásznál, „Euryanthe”-ját és „Oberon”-ját népdalszerű, népies zamatú áriák és Gluckhoz kapcsolódó drámai nyelv jellemzi. Weber haláláig vándoréletet élt, egész Németországot bekóborolta, a nép fia volt, amellyel örömben-bánatban egybeforrt. Innen van, hogy operáiban a nép szíve vére lüktet. A legszebb zenei „kor-

szaknak: a romantikának szabadságvágya átalakítólag hatott az orkeszterművészetre is. Weber zenekarában a kifejezési eszközök meghatványozódnak. Drámai erőben és színeffektusokban gazdag invenciója átalakítja a hangszerelés technikáját. Ő érezte meg először a klarinét mélyfekvésű lány hangjainak szépségét, dallamvezető szerepet ad a brácsának, emancipálja a kürtöket eddigi monoton, akkordtöltő helyzetükből, szaporítja az éneklő és karakterizáló hangszerek számát, színes csoportokat alkot a fafúvókból, diabolikus erőt ad a tuttiknak. Webernek az operaelőadások külsőségeit érintő újításai géniuszának szimfonikus szelleméből következtek: az orkesztert másképen állítja föl, mint elődei, a dirigens lesz az előadás egységes, valódi vezetőjévé, lelkévé, ami külsőleg abban nyilvánul, hogy a karnagy a dirigensi emelvényről és nem a zongora mellől vezényel. — Weberhez kapcsolódik *Marschner*-nek (†1861) részben a wagneri zenedráma útját egyengető „Vampir”-ja. Itt említendő még *Flotow* († 1883) „Marthá”-ja, *Lortzing* (†1851) „Zar und Zimmermann”-ja, *Nicolai* (†1849) „Windsori víg női” és a magyar származású *Goldmark Károly* (†1915), akinek „Sába

királynője”-ből lágyhúrú hárfák színes bujasága és Kisázsia nehéz, édes mustjainak zamata árad.

III. Hangszeres zene (19. század első fele).

Chopin, Schumann, Mendelssohn, Liszt, Berlioz..
Chopin.

Itt első helyen a Parisba emigrált nagy lengyel művész, *Chopin* (†1849) említendő, már csak azért is, mert a romantikus művészek sorában ő az egyedüli, akinek a zongora az *egyetlen* kifejezési lehetősége. Chopin a fő-házihangszer első nagy specialistája, akinek gondolatai a zongora mechanizmusával vannak legszorosabb összefüggésben. Minden, amit írt, egyenesen a billentyűkből virágzik ki. Chopin a zongorahang színező zsenije, kinél mintha a zongora szabadjára eresztett ösztöne találna kielégülést; a billentés ezerféle árnyalatának költője, aki áriákat énekel, varázslatosan csillogó futamokat gyöngyöz és titkokat susog, aki álmokat, régi regéket, a visszaemlékezés ábrándhangjait csalja ki hangszeréből. Chopin igazi poétája a zongorának, akinek lírájából a tűnő kéjek fájdalma zokog

felénk. Hol gitáros éjjeli zenékként, hol csalóánydalokként ható noktürnjeiben a holdvilág költője. Szíve vérével ért prelűdjei, szonátái, fantáziái, balladái, polonaise-i, mazurkái és keringői: csupa mély önvallomás, befelé vérző fájdalom; impromptu!: csillogó galanterie-darabok. — Chopin, amellet, hogy a rab lengyel nép szenvedéseinek önkény telén szószólója, Schumann és Wagner mellett a szerelem legnagyobb zeneköltője. Egyben azonban az enyészet sápadt poétája, aki a halál ízét a szerelemben is megérzi. Gyászindulójában a halál utáni boldogság mosolyát és — a síri enyészet rettenetes munkáját érezni. Chopin zenéjében a halál fönséges, megváltó hatalom, az élet szomorú, múló álom. De az „ártatlan” keringő vagy mazurka rejtett érzékiségének, a polgári társadalom erkölcstelensége hazug, külső mázának, a társadalmi képmutatásnak, a valódi érzés tragikumának, szóval a bálterem poézisének is Chopin (és mellette Csajkovszki) a legnagyobb mestere. Chopin a zeneművészet technikáját minden klasszikus maradványtól függetlenül, véglegesen romantikussá önállósítja. A „Wagner-akkordok” fűzésének palettája nála jelenik meg először. Ami szabad rit-

mikus képlet és akkord-kötés Chopin előtt csak kivétel volt, az nála általánossá, állandóvá, magától értetődővé lesz: ilyenek diszsonancia-sorozatai, köztük a díszítésnek használt szeptim-hangzat haladványai (e sóhajoktól hajtott virágcsokrok), föloldatlanul maradó befejezései. Poétikus moivum-használata pedig (pl. balladáiban és szonátaiban) előfutárja a wagneri építkezésnek.

Schumann.

Chopin poézise ihlette meg a szertelenségeiben is zseniális *Schumann*t (1856), a miniatűrök mesterét, akinél a zongorajátéknak a német lélek mélységein nyugvó intimitása ragyogó fokra fejlődött („Papillons”, „Carneval”, „Humoreske”, „Kinderscenen”, „Novelletten”). Schumann, művészete nem egyforma értékű. Legmagasabban állnak a boldog szerelem korában, Wiek Klárával való egybekelése utáni időben írt művei: mintegy másfélszáz lírai dala, ezek értékben és közkedveltségben közvetlenül Schubert dalai mellé helyezhetők, továbbá „tavaszi” néven emiített első (B-dur) szimfóniája, amelyet túláradó életöröm hat át (összesen 4 szimfóniát írt), és végül pompás zongorkvintetteje.

Mendelssohn.

Schubert hatása alatt állanak a nagylipcei mesternek: *Mendelssohn*nak († 1847) a zongorakantilénát kiválóan fejlesztő „szöveg nélküli dalai.” Formailag is szellemes zenekari műveiben elsőrendű tájképfestő: „Szentivánéji álmának” pajzán tündérszkercoja csupa sejtelmes csengésbongás, légies káprázat és csábos érzékieség. Nagyon kedvelt a Fingal-barlang titokzatosságát festő „Hebridák”^{*} hangverseny-nyitánya is, valamint hegedüversenyműve. Öt szimfóniája ma már alig hallható. Oratóriumai („Paulus” és „Éliás”) a 19. század legjobb vokális művei közé tartoznak.

Liszt.

Chopin termékenyítette meg a magyar származású *Lisztet* is († 1886), a zongora nagy virtuózát, aki Chopin technikáját és *Paganininek*, a hegedű boszorkánymestérének (†1840) forró, olasz démoniságát fokozta fel a zongora húrjain. Liszt „Magyarországi Szent Erzsébet legendája” c. és más oratóriumát is egészen új stílus jellemzi, amely sok tekintetben Wagner ulját egyengette.

Ugyancsak itt említendő a két elké-

sett német romantikus-klasszikus mester *Brahms* (†1894, 4 szimfónia, vonósnégyesek, „német rekviem” stb.) és *Bruckner* (†1896, kilenc szimfónia). Előbbi észak-német kedély, szigorúan komoly, nagy vonalakra áhítózó; utóbbi délnémet temperamentum, wagneri romantikára vágyó; természetimádása ősnémet és határtalan. Schumann „iskolájának” Brahmssal nagyjában egykorú legkomolyabb tagjai: *Reinecke* és a Szászországból Pestre származott *Volkman* Róbert.

Berlioz.

A nagy francia romantikusnak: Berlioz-nak (t 1869) művészete épp oly regevényes elemekkel telített, akárcsak egész élete. „Sinfonia fantastique”-ja a művészet élet egy darabja, amelynek dus palettája a modern programzene kezdete. Ezt is felülmúlja drámai szinfóniája, a „Romeo és Julia”, amelynek „Mab királynő” feliratú szkercója egyike a zeneirodalom legszínesebb, legillatosabb darabjainak, továbbá drámai legendája: az erős karakterisztikummal és érzéki fantasztikummal telített „Faust elkárhozása”. Ennek híres a „Szilfidek tánca” c. tétele, ezerszínű villogásával és forró érzékiségével, és

Rákóczi-indulója: egy világszerte híres faji tüzesség apotheózisa.

G) A wagneri zenedráma.

Az opera zenéje, miután az a cselekménnyel kapcsolatos, csak alátámasztja a szöveget és szerepe legfeljebb egyenértékű lehet a beszéddel, tehát pusztán segédeszköze a költészetnek, amelynek mondanivalóit a zene csak aláhúzza, hangsúlyozza. Wagnerig teljesen laza volt a kapcsolat a dalok, operák szövege és zenéje között (persze a Schubert-dalok kivételével). De Schumann már zongorazzenéjében is megérezte annak fontosságát, hogy a zene egyedül is érzékeltesse azt, amit a cím, a darab logikai tartalma megad („Kreislaria”, „Faschingschwank” „Kinderscenen”). Ezt az eszmét a XIX. század közepén Liszt fejleszti tovább, aminek folytán a dalok, operák szövege és zenéje közölt szervesebb kapcsolat teremtődik. A dráma cselekményéhez tökéletesen simuló operazene korszakos reformja terén döntő jelentőségű Wagner *Richárd* (†1883; ősnémet szellemű és az egyetemes zenét gyökereiben átalakító művésze, akinek a Lully, Rameau, Gluck,

Beethoven, Weber és Marschner értékeit hatalmas ívben egyesítő zsenialitása megalkotja a német zenedrámát, amelyben kötészet, zene, festészet; mimika és plasztika szerves egységben olvad össze. Zenedrámái szövegét is ő írta, és ezekben a germán hősi mítosz mély szimbólumait tette halhatatlanná (Lohengrin, Trisztán és Izolda, Rajna kincse, Walkűr, Szigfrid, Istenek alkonya, Parsifal), Zenei tekintetben mélyreható változás Wagnernél a zárt énekszámok és a recitativo hiánya. Az ő stílusa a szorosan a cselekményhez simuló, azt illusztráló u. n. „éneklő beszéd”. Az énekes is résztvesz az orkeszter elmélyedő polifonikus munkájában, amelynek sokszor csak egy szólamát képviseli. Wagner szerint a gesammtkunstwerk elérhető ideál, mihelyt olyan zseni veszi kezébe a dolgot, aki költőnek, zeneszerzőnek egyforma nagy. Wagner Richárd a zenedrámáról szóló egyik tanulmányában azt mondja, hogy a zene tulajdonképpen nőnemű művészet, mert ahogy a nő a férfi védelmének és pártfogásának, úgy a zene a többi művészetnek szívesen rendeli alá magát. Wagner szerint a zene más művészettel szövetkezve hatásosabb, mint egymagában, és így a zene szívesen

szegődik a színpadi művészet, nemkülömben a költészet és a tánc szolgálatába. Ezzel szemben meg kell állapítani a következőket: Igaz, hogy a zenében olyan* drámai lehetőségek lappanganak, amelyeket csak a színpad tud életrekelteni; de ezzel szemben nem igaz, hogy a gesamtkunstwerk az összes művészetek koronája és egyáltalán nem igaz, hogy a zene hatásosabb akkor, ha más művészetek mellé vagy — alárendeljük, mert az abszolút zene szuverén királynője a művészeteknek. Wagner esztétikai tévedése abban a felfogásban gyökerezett, hogy az opera, mint műfaj, racionalizálható s hogy a szöveg és zene, a színpad és zenekar abszolút egysége elérhető. Ma már azonban teljesen bizonyos, hogy Wagner a hangversenyteremben nem kevésbé hatásos, mint a színpadon. Amit ő egységesnek és oszthatatlannak érzett, nagyon is osztható és nem is olyan egységes, és Wagnerben, minden sokoldalúsága mellett is, szerencsére, a zeneszerző dominált. Wagner minden problémát tudatossá tett magában, céljaihoz és szándékaihoz teóriákat is faragott, de azért az ő gesamtkunstwerkje előtt is a tiszta, az abszolút művészet mindig egységes és osztatlan

volt. Egy szofokleszi tragédia, egy Beethoven-szimfónia, vagy egy Rodin-szobor egységessége abszolút. Mihelyt azonban a művészetek párosodnak, — az egység meió illúzióvá lesz, amennyiben csakis a hatásban jelentkezik, de tulajdonképen nincsen is meg. A Wagner előtti operairodalomban Mozart művei, egyes olasz operák, sőt a Wagner utáni „Carmen” is az egységnek igen kellemes *illúzióját* kellették. Az opera hibrid műfaj, paradox alkotás. Nem gesamtkunstwerk s nem is lesz az soha. Mindig csak gyönyörű megalkuvás lesz. nagyszerű játék, páratlan színpadi káprázat. — A wagneri stílus döntő vívmánya a *vezérmotívum*, amelynek fogalma szorosán Wagner Richárd nevéhez tapad. A vezérmotívum ritmikai, dallami vagy harmóniai tekintetben jellegzetes, többször visszatérő olyan motívum, amely a wagneri zenedráma (illetőleg a strauss-richárdi drámai szimfonikus költemény vagy a wolf-hugói műdal) hőseit vagy történéseit pregnánsan jellemzi. Ugyancsak korszakos jelentőségű a wagneri harmonizáció, amely a harmóniák kifejezési lehetőségeit mélyen megmunkálta. Wagner metodikája a romantika örök sóvárgásában kicsendülő, szabad ritmusú, vég-

telen dallam, amely a legújabb komponisták műveiben szellemes ritmikai művészetté magasodik, de egyben teljes dallamtalansággá, sőt a dallam tudatos elvetésévé fajul.

H) A Wagner Richárd utáni zene: új- és utóromantika. (19. század második fele és a 20. század).

Új- és utóromantika.

A 19. század második felének új, intim romantikus lírája (programmzenéje) végzetes problémákat analizál és legigazibb hangja a fájdalmas, *lemondó* peszsimizmus lesz. A 19. század végének általános elégtelensége, a polgári társadalom erkölcsének felbomlása az utóromantika idege, dekadens, érzéki, különcödő, szenzációhajtású, egzotikus színekben tobzódó, tartalmatlan, gondolat- és hitnélküli, dallamcafatokká szétfogácso-lódó, sőt teljes dallamtalanságot affektáló, raffinalt technikájává lesz. És a zeneművészet csak legújabbán találja meg igazi

egészség-forrását: a faji, a nemzeti, a népi elemet.

I. Az opera.

Francia dalmű. Olasz verizmus. Puccini.

A wagneri zenedráma a sok szellemességgel, pikáns ritmikával, de sok szentimentálizmussal is telített *francia lírai dalmű* Gounod († 1893): „Faust”, *Thomas* († 1896): „Mignon”, *Massenet* († 1912): „A notre-dame-i toronyőr”, *Saint-Saëns* († 1922): „Sámson és Delila”, *Charpentier* (1860—): „Lujza”] és a markáns dallamú és hangszerelési! és túlnyomóan brutális szüzséjű *olasz verista opera* [*Mascagni* (1863—): „Parasztbecsület”, *Leoncavallo* († 1919): „Bajazzók” és *Puccini* († 1924): „Tosca”, „Pillangó kisasszony”] önállóságát nem veszélyeztethette, mert annál sokkal mélyebbek a gyökereik. Puccininak a vég nélküli dallamot áriaszerű zárt formákkal megszakító, visszatérő motívumokat mérsékeltén alkalmazó, a színpadi cselekményt mindig találóan illusztráló, részben impresszionista hangszerelésű, megkapóan egyéni dallamú stílusa a modern idegember zenéje: valóságos „Musik für Alle”. — Puccini hangszerelésének hatása alatt áll

D'Albert nagyszerű „Hegyek alján”-ja. A német földön működött olasz *Busoni* főleg mint zongoravirtuóz és zeneesztétikus fejtett ki jelentős működést, mert operái és orkesztrális művei inkább merész akarásáról, semmint döntően nagy tehetségéről tesznek tanúságot. Valóságos diadalutatót tett meg az egész világon Bizetnek († 1875) ritmikában és melódikában mélyen francia „Carmen”-je, az életkedv- és életörömmel ez a harsogó, tragikus himnusza.

Wagner követői.

Wagner stílusához legközelebb állnak: szólasz *Boito* („Mefistofeles”), a német *Humperdinck* („Jancsi és Juliska”, gyermekdalokkal), *Kienzl* („A bibliás ember”).

Strauss Richárd.

„Guntram” c. első operájában a müncheni születésű *Strauss Richárd* (1864—) is Wagner bűvkörében áll. Utóbb azonban, szabadulva a sokakra végzetes hatás alól, döntő jelentőségre emelkedett, aki a diszsonanciának és kakofóniának, a furcsa, groteszk harmóniáknak az esztétikai szép ellentétét: az esztétikai rutát, az iszonyatot festő sajátságát fejlesztette ki.

Különösen az érzékiség, a perverzitás jellemzésére vannak kifejező hangszínei. „Salomé”-ja, teste lebírhatatlan kéjes vágyában, a szadista szeretkezés tüzének paraszában kéjeleg az általa lefejeztetett Johanán imádott, véresnyakú, halálos sápadtságában is kéjre izgató fejével Sirauss Richárd motívumai, vonagló ritmusú keleti táncai, hihetetlen gazdag modulációi, vérforraló — szimfonikusán illusztráló — instrumentációja: a zenei erotika elképzelhetetlen virulása. (A fejnek a testtől elválását egyszerű és mégis borzalmas módon érzékíti Strauss: a nagybőgők vonóinak a hurozat tiltott területér végigvonásával!) Az instrumentációban felsikongó flóták Nero császárnak az erdei csalitokban elbődülő bachanáliáira, az epedően bűgő oboák az antik világ páni sípjaira emlékeztetnek a fojtott hangú kürtök Aszpázia remegő galambbugását és féltékenykedő kéjét adják. Strauss Richárd pantomimjének: a „Josef siegende”-nek zenéje a forró asszonyi meztelenséget vetíti elénk Putifárné kéjsóvárgásán át. Évezredek ködén át világító meztelen női test fehérségének szuggesztív erejű szimfóniája ez a csodálatos hangfestmény, amelynek démonian kéjes nyelvéből a

túlérett asszonyi vágy pusztító tragikuma árad. Ebben a különös műfajban a test hajlékonyságát, minden fizikai készségét és erotikus borzongásait egészen a zene uralja és ez a zene az, amely a test kéjesen hullámzó izmait mozgatja. — Strauss Richárd mellett a modern német színpadi és orkesztrális művészek sorában *Schillings*, *Schrecker* és *Korngold* említendő.

Debussy.

A francia impresszionizmus vezérének: *Debussy-nek* (t 1918) szimbolikus operája, a „Pelléas et Melisande”, Maeterlink testetlen, ködös, álomszerű költészetét ülteti zenébe. Debussy énekszavallata Lullyre és Rameaura nyúl vissza és egyhangú menetével alkalmas a legtitkosabb érzelem-nüánszok hordozására. Az énekszólamok belső élete jelenik meg a mintegy vattába burkolt zenekaron, amelynek főadata Wagnerrel szemben nem magyarázó, hanem leíró. Debussy — bár Wagner hangzatrendszerét desztillálja — a német zenétől való elfordulás legintranzigensebb végrehajtója. A francia temperamentum a festészetben oldódik fel. A „Pelléas et Melisande” zenéje tisztára színekben és foltokban felrakott motivikus

munka és a francia géniusz festői erejét dokumentálja zenei téren is. De ha Debussy a zenedrámában tudatos ellentéte Wagnernek, egyben még Wagneren is túltett. Nála sohasem énekelnek egyszerre az emberek, mert Debussy azt nem tartja valószínűnek. Pedig — gondoljunk csak a „Rigoletto” híres kvartettjére! — az operazenében — két vagy több lélek egyidejű megnyilatkozásával — olyan drámai lehetőségek lappanganak, amelyeket semmilyen dialógus ki nem fejezhet.

Zongorastílusa is merőben új *Debussynek*, aki a régi klavecinisták finom cizelláltságát és áttetsző szerkezetét a modern hangszer teljes festőkészletével egyesíti. „Pagodes” a kínai nipppek merev mosolyát és egy egzotikus világ titokzatos életét festi, »La soirée dans Grenade” egy darab spanyol táncéletet ragad ki a lihegő valóságból és vet könnyed mozdulattal elénk, „Jardins sous la pluie” - ben virágillatot és esőszagot egyesít a friss szél. Tünetnyes tehetség nyilvánul meg abban, ahogyan Debussy zongorazenéje a természet jelenségeit és a dolgokat szinte kémiai alkatrészeire bontja. „images”-ban („Képek”) a lombzizegésen és

lombon átszűrt fényeken át különféle hangszó hallik, „Preludes”-ben fátyolszövet omlik és kígyózik (egészhangus skálával, aminek használatát Debussy tette a zene egyik legkifejezőbb eszközévé).

II. A műdal reformja.

Wolf Hugó.

Schubert óta a német műdalban új hangot csak Wolf Hugó (f 1903), *Weingartner* Félix (1863 —) és *Strauss* Richárd ütött meg, akinek legtöbb dala a műfaj határán átcsapó olyan műremek, amelyek kis területén az egész mindenség, a szociális fájdalmak egész komplexuma tükröződik. Wolf Hugó mélyreható reformátora a német liednek, akinek zenéje tökéletesen föloldódik a költemény hangulatában, aki a költészet mélységeibe szállott le új zenei értékekért, aki nem annyira dalolni akar, mint inkább a költemény mélységeit akarja zeneileg aláfesteni. Valóságos kis zenedrámák az ő dalai, amelyekben a döntő hangulatfestő súly a zongoraszólamon van. Wolf a dallamszövés során a wagneri vezérmotívumok elvét alkalmazza. Nála az énekhang

sokszor a zongoraszólam mellé vagy — nem ritkán — alá van rendelve.

Debussy dalainak énekszólama fel-
 áriozus szavallat. A „Chansons de Bilitis”
 (Pierre Louys verseire) az érzékiség köl-
 tészetének egyik tetőpontja; „La cheve-
 lure”-ben az egész világ nem más, mint
 selyembe burkolt selymesbőrű nők félön-
 tudatban ringó függőkertje, hol egyetlen
 szomorúság a csók végessége.

III. A szimfonikus költemény.

A programzene kezdete.

Lépésről-lépésre kimutattuk a zenei
 formák fejlődését a különböző korokban.
 Igen nagy és lendületes az a haladás,
 amit a zene mutat az egyszerű dalfor-
 mától a szimfonikus költeményig, a pro-
 grammzenéig; ami voltaképpen nagyvo-
 nalakban a fejlődés körforgásának is te-
 kinthető, mert a programzene egyszers-
 mind a zene kezdete is. Igen kézenfekvő
 ugyanis T. Lucretius Carus feltevése, aki
 „De verum natura” című művében (V..
 1378 sor) azt mondja, hogy a zenére az
 ember a madarak éneklésének utánzása
 által jött rá. A hangutánzás, a hangfestés
 ősi tulajajdonsága az embernek. A termé-

szet jelenségeinek utánzásán alapszik a *modern* programzene is; fejlődésének és anyagának csiráit már Beethovennél is megtaláljuk („Sinfonia pastorale”).

A modern szimfonikus költemény.

A programzene lényegét *Berlioz* és *Liszt* pontosan meghatározzák. Szerintük a zene akkor válik teljesen önálló művészetté, ha a költői tárgy által keltett érzéseket vissza tudja adni. A komponista nem a szöveget kell, hogy zenével értelmezze, hanem a *szöveg által fölkellett érzéseket*. Es mivel az érzések skálája igen terjedelmes, egyénenkint változó: a régi formáknak össze kellett roppanniuk és új formának kellett létrejönnie. Így született meg a szimfonikus költemény, amely a wagneri zenedráma után a leghatalmasabb evolúciót jelenti a zenében és amelynél az alapul szolgáló költői alkotás szabja meg a forma kereteit. Legalkalmasabbnak bizonyultak a szimfonikus költemény anyagául a lendületes drámai cselekmények (Faust, Don Quihote, Mazeppa, Lear, Machbet), széles érzelmi skálájú költemények (*Liszt*: „Les preludes”), különböző szövevényes hangulatok (*Strauss* Richárd: „Till Eulenspiegel”, *Debussy*. „Egy faun

délutánja”, „A tenger” és „Gyermekszoba”, *Siklós* Albert: „Ferkó csínytevései”, *Szkriabin*: „Tűzvarázs”, *Bartók*: „Kossuth”), sőt festmények (*Reger*: „Böcklin”) is képezhetik a szimfonikus költemény anyagát. Külön említendő *Rimszki-Korszakov*, a nagy orosz mester „Scheherezade” című zenekari képe. Itt a hangszerelés ragyogó koloritja, a buja ritmusok, bizarr, pittoreszk hangzatok és az érzéki, keleti fűszerű motívumok egy egzotikus uralkodó háremét varázsolják elénk. *Mahler* kegyetlen: naturalizmusának, kilátástalan pesszimizmusának és gerinctelen impresszionizmusának legsikerültebb összefogása η *zenekari dalok*: a „Kindertotenlieder” és főleg „Das Lied von der Erde” (kínai lírára), mely a dekadensen érzéki koncertdalstílus egyik legjellemzőbb megnyilatkozása.

Impresszionizmus és expresszionizmus.

A szimfonikus költemény a modern ember formája, mert nem ismer eióre megállapított kereteket és az' új ember szabadságösztonének leginkább ez felel meg. A zeneszerzők individuális felfogása elhozta a zene új- nyelvét: a legkarakterisztikusabb kakofóniákat (*Debussynél* együtt zengenek az u. n. felhangok: a 7.

11. és 13. mellékhangok), a legizmosabb, a legrejtettebb ritmusokat (*Sztraoinski*: „Feuerzauber”, *Schönberg*: „Pierot Lunaire”) és főleg elhozta az impresszionizmust és az expresszionizmust. Ahogy az impresszionista íésíészet, úgy az impresszionista (pointilista) zene is színfoltokban felrakott, vonal nélküli fényrengés: mind a kettő *kifelé* fordítja figyelmét, kívülről várja a revelációt és mámort. Ennek az iskolának vezére: *Debussy*, kinek követői: a francia *Ravel*, *D'Indy*, *Dukas*, a finn *Palmgren*, a cseh *Suk* stb. Az impresszionista zenész ellentéle az expresszionista zenész (*Schönberg*), aki *befelé* néz és a lélek elmélyedése által az önelemzés új eredményeihez jut.

IV. Fajiság a műzenében.

À népdal. Magyar, román, orosz, cseh, norvég»
finn, francia és újorosz faji (nemzeti) zene.

Történelmi visszapillantás.

Már *ez* egyeduralmát hosszú évszázadokon át élvező középkori templomi zene is — öntudatlanul, de bőségesen — befogadta a lenézett középkori népdal faji jellegét, friss és frissítő illatát. A korai reneszánsz firenzei „ars nová”-ja, az itáliai világi

mozgalom hatása alatt a németalföldi mes-
terek miséikben kedvelt francia vagy pro-
vencei népdalt dolgoztak fel cantus firmus
(tenor) gyanánt. De a népdal itt még csak
alkalmas eszköz a kontrapunkt szabályai-
nak érvényesítésére. E működés arisztok-
ratikus göggyével szemben állott minden
időkben az egyszerű, gitáros dalnok (min-
nesänger, trubadúr az előkelőbbjének neve)
természetessége. Az olasz, német, francia
zene: a középkori zeneművészet három test-
vérhajtása, a többszólamúság ugyanazon
művészete járta át ereiket és hajtásaik
mégis oly különbözők. mint amilyen a nem-
zet maga. A reneszánsz operazenéje faji
jellegű. Az első protestáns korálok német
népdalok voltak. *Bach*, a klasszikus zene,
Wagner frazeológiája, logikai tartalma, ke-
délyhangulata: színnémet. *Weber K. M.*
népdalszerű operaáriáiból mámorító föld-
szag árad. *Schubert* (és *Brahms*) roman-
tikus művészete — vokális és hangszeres
zenéje — egyaránt telítve van eredeti
népdal motívumokkal. *Verdi*, *Mascagni*,
Leoncavallo, *Puccini* minden taktusában
a bőven ömlő olasz dallamosság bájol el.
Az elnyomott európai kisépek, a zsar-
noki uralom alatt nyögő orosz nép kom-
ponistái népük függetlenségi törekvéseit,

vágyait, aspirációit mindenkor belevitték zenéjükbe. De teljesen öntudatos s művészi értelemben megalapozottá a nemzeti zene kialakításának vágya csak a XIX. század második felében lett. A XX. század azután elhozza az ideális folkloristákat: *Bartókot*, *Kodályt*, stb.

A népdal.

Felbecsülhetetlen érték került a modern művészi zenébe a tudatos fajisággal. A művészi zene kiapadhatatlanul áradó forrása: a nép lelke. A népdal. A zene elsősorban a népi lélek produktuma. A zene és a miljö eltéphetetlen egysége épp oly nyilvánvaló, mint ahogy a népzénétől *Debussy*, *Bartók* forradalmiságáig elterjedő távolság nem űr, hanem egy természetes fejlődés folytonossága. Bartók például, aki a székely dallamok primitívizmusától *Debussy*ig talált kapcsolatokat és épített ki hidat, éppen ennek belátásával vált korán a zenei alkotás egyik leghatalmasabb művelőjévé. Bartók Béla nagyon szerencsés kézzel nyúlt le oly igen mélyre a székely népdalok kincseiért. Mert a nép az ember lelkét adja dalaiban és ezek azért szépek, mert a szép fogalma is a lélek titka. Ahogy a festőnek

a természet a tanítómestere, épen úgy a zenei szép ősforrása a népdal. A népdal verse es zenéje elszakíthatatlan egységű és ez a vers és zene híven és egészen, adja a nép lelki világát, sóhajos vágyát, különös hajlamait, földje szagát, hegyei kékségét, levegője ízét, kenyere zamatát, mustja édességét és hű tükre egyben a nép eszejárásának, szófűzésének, hangszínyének, versritmusának és dalszövésének. A legtöbb népdal jajos panaszok, fájdalomak, mélézó hangulatok, játszói pajzánások, lázadó indulatok sugárzója. És alig van nép, amelynek zenéje a kedély hullámzásának, elborulásainak, nekividámósodásának ezer változataiét ne adná. Sok nép szerelmi lírája is halálsejtelemben csendül ki. Úgy jár a népdalhoz iskolába a művészi zene, mint a szobrászat a testhez. És épp oly független a népdal a művészi zenétől, mint a természet a titkait elleső festőtől, és például a jávai népzene a maga palestrinás egyszerűségében érdekesebb és ízlésesebb, mint a mai közép-európai műzene szürke sablonja. Az a megfoghatatlan íz¹, szellem, amelynek fölismerése az alapja a faji megkülönböztetésnek, a népdal adománya. A többszólamúság rengeteg differenciáltsággal

ajándékozott meg bennünket, de az alap-
 érzés, amely az igazi művész invencióját
 kifogyhatatlanná teszi, az a fajiság, az
 egyszerű népdal levegője. Az igazan el-
 hivatott művész lelke oly erős bástyája a
 fajiságnak, hogy azt semmiféle idegen
 hatás sem képes eredeti hajlandóságából
 kiforgatni. Bartók, Smetana és más faji
 muzsikusként zenéje olyan gyönyört szerez,
 a mit semmirem pótol, mert a művészi
 élvezetet olyasvalamivel keveri (a tulipá-
 nos, galambdúcos székely kapuk, a szé-
 kely erdők és az összékely balvégzet
 bánatával, a cseh rétek virágainak má-
 morító illatával), ami faji öntudattal tölt
 el és a vért soha nem ismert forrásba
 hozza.

Magyar zene.

Napjainkban a művelt nyugat egyre
 jobban figyel a neoexpresszionista magyar
Bartók Béla (1881—) faji mélységű, gro-
 teszk-keserű, de igaz, egyéni hangjára
 [„Fából faragott királyfi” (táncműve, szim-
 bolikus pantomime), „Kékszakállú ner-
 ceg vára” (mese-misztérium), „Zenekari
 portrék”, „Allegro barbaro”. „Este a
 székelyeknél” (zongorára) stb.]. Bartók
 mint folklorista is újító, frissítő erővel látja

el a művészi zenét a részben *Kodály Zoltánnal* gyűjtött magyar, székely, román, tót és arab népdalok révén. (1913-ban Algírban is járt, az ottani arab népzene tanulmányozása és gyűjtése végett.) Maguk a székely dallamok Bartók feldolgozásában is megtartják ősi egyszerűségüket és naiv zamatjukat. A régi magyar népi zene ornamentikája, amely cselédleányok kántálásában olyan szomorúan és groteszkül hat, nála nemes patinát nyer. Ezekben az ornamentális elemekben él a népzene.

Román zene.

A modern hangszerelés minden színpompáját adják Enescu-nak, ennek a nagy román hegedűvirtuóznak és zeneköltőnek rapszódiai, amelyekben a doináknak a bihari lankák szellőinek szárnyán előmlő pasztorális hangulata, szerelmes sóvárgása az első részben, a román táncoknak — a latin faj szívéből fakadt — heves, szenvedélyes ritmusa a második részben csendül fel.

Orosz zene.

A népek sorában a szlávok fajisága a legerősebb, a legöntudatosabb. Az orosz _népdalnak- és *Musszorgszki*

(† 1880) „Boris Godunov”-jának közös forrása: az orosz lélek heves kitörései, reménytelen összeomlásai és e kétőnek tragikus hullámzása. A háttér tragikus és az orosz zenében a végtelen orosz puszták bánata jajong. Egynéhány orosz népdal vidám hangulata a végén már tragikusba csap át. A legvadabb ritmusú orosz táncok viszont csak látszólag” egyensúlyozzák az orosz lelket. Mindig érezünk, valami lázadásfélét az orosz zenében. A „Boris Godunov” legfőbb ereje *népies* kórusai és dalai. Musszorgszki a népi (egyházi) hangnemek merészen naturalisztikus használatában és általában; a színpadi naturalizmus nyers beállításában úttörő zseni. „Népdramá”-jának főszemélye a nép és tömegkórusaiban az ország földszagú őseje lüktet. Musszorgszki keserű naturalizmusa Debussy impresszionizmusának egyik gyökerévé lett. Az ifjú oroszokétól merőben eltérő, sima, szalónos szentimentalizmus jellemzi az oroszok vezető zenészenek: *Csajkovszki-nak* (t 1893) „Onegin”-ját, operas dallamú szimfóniáit stb. Ősorosz a zenéje a *Glinka* operájának: „Életünket a cárért” és faji elemekkel telítettek *Borodin* és *Ghzunov* vonósnégységei.

Cseh zene.

A cseh zeneköltők között *Smetana* (†1884) az igazi faji muzsikus. „Az eladott menyasszony” c. paraszti miljöben játszó — Wagner előtti vígoperai stílusban írt — dalművéből a cseh népdal bájos dallama és a cseh polka pajkos ritmusa száll felénk. *Smetana* követőjét: *Dvorakot* († 1904) a *dumky* (cseh sirám) és a *fariant* (vérmes tempójú szkerco) tették népszerűvé. — Az újabb cseh komponisták között internacionális, illetve impresszionisztikus a *Nedbal* és *Suk* és faji jellegű a *Förster* művészete. Norvég zene.

Lenyűgözően érdekes faji kincs *Grieg* († 1907) norvég muzsikája, akinek zongoralírája megragadó zenei ábrázolása az éjfélnap országának. A világos, csöndes, lágyan bearanyozott norvég éjszakák mondhatatlan varázsa, a misztikus tájak lélekbe-markoló víziói, a hófödte hegyóriások, a messzi völgyek, tavak, folyók, a számtalan vízesés, a kék fjordok hideg fönsege, az öblök csendes vizében impozánsan tükröződő meredek, kopár sziklafalak: — mindez benne van *Grieg* lírai költészetében. Népszerű „Peer Gynt” c. 2 zenekari szvitje.

A norvég faji muzsikusok sorában *Svendsent* (zenekari képek) és *Sindinget* (kamerazene) kell még említeni.

Finn zene.

Grieghez hasonlóan *Sibeliusnak* (1865—) a legnagyobb finn zeneköltőnek művésze is mélyen a hazai talajban (népdalban, nemzeti táncban) gyökerezik. Sibelius szimfonikus költeményeiből a nagy finn nemzeti eposznak: a Kalevalának hősi levegője árad. A régmúlt idők köde lengi be az első rész hősi emlékezéseit a hosszú téli estéken, mialatt künn a vihar szele száguld a messzi finn rónákon. Csodálatos mélosz árad a lassú részből: a finn tájak bánata; a finn földműves sóvárgó pillantása a végtelen messzeségbe. A szkercótételben parasztok topognak, táncolnak, majd kellően belemelegedve, a vigalom szilaj tombolásba csap át. De ezt is hirtelen fájdalmas akkordok váltják fel: az elnyomottság sirámai, amelyek végül is a felszabadulás reménytjeljes harmóniáiban oldódnak föl.

Francia zene.

Meg kell említeni az új francia iskola egyik vezérét: *D'Indy-t* (1851—),

aki a német zenétől való nemzeti függetlenítés végső harcát vívta meg. Legjobb műve a hegyi levegőjű és népiem hangulatú „Symphonie sur une chant montagnard Français” (zenekarra és zongorára), amelyben a finom fagyalt frissességére emlékeztető Ínyenc francia szellemesség csodálatosan vegyül a heves, nyílt természetességü román melodikával.

Újorosz iskola.

Az újorosz iskola zeneköltőinek: *Szkriabinnak* (†1917) és *Sztravinszkinak* ritmikai virtuozitása az orosz ballet tökéletes testi muzsikáján felgyúlt fantázia terméke. Szertelenségeik is orosz pszichére vallanak.

Szkriabin zenekari rapszódiaiban — főképen a „Le Poème de l'Extase”-ban— csodálatosan fénylenek palettájának egyéni színei. Fantáziája, amely az orosz ballet tökéletes testi muzsikáján részegült meg, kifogyhatatlan bőségben ontja a vakító, mámorító színeket. Tobzódó atonalitású darabjainak hangneme egyáltalán nem állapítható meg, voltaképen nincsen se eljűk, se végűk és bennűk az orosz lélek tragikus hullámzása festi alá komoran az orkeszter fénylő hangszíneit. Egyetlen

örjögően száguldó téma ront át a melódika, ritmika és harmonizáció hatásainak sajátságos, egymásra halmozódó szövevényen, de amilyen vágtatva jöit, olyan hirtelen el is fullad, — maga mögött hagyva egy végső, borzalmas kakofónia kérdőjelét. Szkriabin az extázis deliriumában vizionálisan alkotó idegművész.

Sztravinszki, ezt a fiatal orosz művészt is a ballet ihlette meg. Az ő fantáziája is a test nagyszerű játékain gyúlt fel. „Petruska” című „régebbi” balletje a legszellemesebb ritmikai virtuozitás. Amióta azonban Parisban él, azóta már nem „újorosz”, hanem inkább „franko-orosz”. Újabban — amint azt a „Tűzmadár” című nagyon érdekes zenekari festménye is bizonyítja — mindinkább futuristává lesz és most már nemcsak melódikában, hanem ritmusban is egészen az abszurditásig szertelen.

Függelék.

*

A jövő zenéje.

— A negyedhangzene. —

A koncertek néhány év óta csekély érdeklődést keltenek. Nemcsak az erdélyi városokban van ez így. A nyugati metropolisokban — a klasszikus zene óriási melegágyaiban — is ma már csak nagyon kevés művész virtuozitása kel visszhangra a közönség lelkében. Ma sokkal inkább, mint valaha, csak az a vox humana, vagy csak az a hangszer-tónus fogja meg a lelkeket, amely tónusnak mélyén egy-egy nagyon kivételes egyéniség színei vibrálnak.

A mai koncerttömeglélek blazírt, fáradt és Európa zenei élete a dekadenciának, sőt a válságnak félreismerhetetlen tüneteit mutatja.

A lelkek kimerültsége.

Az okok között, melyek ezt előidézték, első helyen kétségtelenül a lelkek mély depressziója áll, a kedélyeknek az a nyomottsága, ami az egyre súlyosodó gazdasági viszonyok, a véget érni nem akaró drágulási folyamat következményeként állott elő. A szenvedésekben, gondokban szétfoszlottak a mai ember idegrostjai. Világnézete is gyökeresen megváltozott a háború óta. Új tömegpsziché alakult, amely rég letűntnek érzi az 1914 előtti könyvek témakörét és a mai zeneművek sablonjait.

A zenei hangrendszer elhasználtsága.

A mai kultúrember tépett idegeinek friss dokumentumokra van szüksége nemcsak az irodalomban, hanem a műzenében is. Csak új zenei értékek galvanizálhatják új életre az elfásult koncerttömegeiket. A zene terén új hangrendszerre van szükség, amely új motívumokat ad és kifinomult modulációkat, mert az a forma nyelv, az a frazeológia, amiből a mai zenej alkotások táplálkoznak, teljesen elhasználódott.

Haldoklik a mai európai zene.

Bach fenkölt orgonafugái, a tragikus beethoveni vér szimfóniái, Mozart zenévé

vált angyali bája, Wagner gigászi nagyvonalúsága, Strauss Richárd hangszerelési raffinériái, Debussy fauni fantasztikuma és fűszeres egzotikuma ugyan még sokáig eleven erővel gyönyörködtető értékek maradnak, — de az a zenei nyelv, az a stílus, amit ők teremtettek, az epigonoknál unalmat árasztó sablonná szürkült.

Kétségtelen, hogy az a hangrendszer, amely a mai tizenkétfokú skálán alapszik, már nem adhat újabb differenciáltságokat és minden jel arra mutat, hogy az alatt a kétszáz év alatt, amióta megteremtődött, hivatását bevégezte.

A hangrendszer differenciálatlansága.

Finomérzékű muzikusok csiszolt halála sohasem tudott teljesen megbékülni, ezzel a hangrendszerrel. Azok a modulációk, amiket ez a szisztéma lehetővé tesz, nem eléggé finomak, az egyes hangnemek nem olvadnak egymásba eléggé simán, eléggé észrevétlenül, az akkordok általában nem eléggé tiszták. Megérződik ezen a rendszeren, hogy az egész csak mesterséges csináltság, amit egy matematikai számítás a finom zenei érzék rovására állapított meg. Csak kompromisszum az egész, amit az ész raffinériája kötött a

csiszolt zenei hallással. A zongora úgynevezett temperált hangolása kiegyenlíti például a disz- és esz-hangok közötti differenciát, ezeket a zongorista egy és ugyanazon fekete billentyű megütésével szólaltatja meg. De a finomhallású hegedűs nem mindig akceptálja a temperált hangolás eltérését a természet, az akusztika tiszta hangjaitól és például a disz-t önkéntelenül is magasabban intonálja, mint az esz-t. Az igazán muzsikális hegedűsök tehát mindig is alkalmaztak a mainál tisztább, differenciáltabb, parányibb hangközöket.

Negyedhangzene.

Az új hangrendszer, *Möllendorf* Vilmos német zenetudós szisztémája, ha nem is mentes az eddigi temperált hangolás (az en harmonikus hangok tisztátlanságának) hibáitól, de új differenciáltságokat ad egy az eddiginél igazibb muzsikalitás érvényesítésével. Möllendorf ugyanis kettéosztja az eddigi félhangokat és megvalósítja az úgynevezett negyedhangzenét. A tizenkét felhangból álló kromatikus (színes) skála helyébe iktatja a huszonnégy negyedhangra osztódó bikromatikus hangsort, amely az eddiginél sokkalta színesebb.

A negyedhangzene problémája nem

új. Már régebben mások is kísérleteztek ennek a megvalósításával. De elméleti *elgondolásoknál* messzebbre nem jutottak. *Möllendorfnak* sikerült legelőször, a harmónium billentyűzetének megfelelő átalakításával, az új zenét a fantomok ködéből kiemelni és új művészi élmények forrásává avatni.

Kísérletei során rájött Möllendorf, hogy aránylag a legkönnyebb a harmónium acélnyelveit tisztán behangolni a finom, negyedhangokra. Ezeknek a megszólaltatására új (barnaszínű) billentyűket kellett a fehér és fekete billentyűk közé ékelnie. Egy ilyen harmóniumot nemrégiben mutatott be Möllendorf Willi Berlinben nyilvános koncerten és frappánsan bizonyította, hogy a „jövő zenéje” nem utópia, hanem kitapintható — billentyűk megsokszorozott során kitapintható — valóság. Möllendorf nem jelentékeny komponista. Tematikus invenciója szegényes, de azok az apróságok, amiket az új *hangszerre* komponált, harmóniailag szenzációsan újat és meglepőt nyújtottak. A jóhangzás és a kakofónia hívei sem panaszkodhattak. Mindkét irány híveit kielégítette a nevezetes próbatétel. A koncertem sok muzsikusként volt jelen, közöttük e könyv írója is és a

negyedhangok pontos megkülömböztetése részünkről nem járt nehézséggel. Annál idegenebbül állottak a laikusok ezzel a zenével szemben. Az ő hallásuknak hozzá kell előbb nevelődnie a negyedhangokhoz. Möllendorf egyelőre a mai hangjegy-írást alkalmazza az új zenében is és csak a negyedhangok neve mellé illeszt egy horogjelet. Skálája hangjait így nevezi: *c*, *magas c*, *eis*, *magas eis*, *d*, *magas d*, és így tovább; éppen úgy megfordítva is: *c*, *mély c*, *h*, *mély h*, *b*, *mély b*, és így tovább. (Az aláhúzott hangok az új — barnaszínű — billentyűket jelölik).

Az új zongora.

A harmóniumnál sokkal fontosabb volt a zongora tökéletes átalakítása, a kettős — alsó és felső — klaviatúra segítségével. (A felső az új negyedhangokat tartalmazza.) De ez csak új mechanika alkalmazásával sikerülhetett, mert a zongora mai húrozata, a tapasztalatok szerint, a mainál differenciáltabb hangolást nem bír el, hacsak a lehangolódást mindennap meg nem javítják. Tehát nem utópia, hanem beteljesült valóság az új zongora, amelynek billentyűzete az eddigi 72 félhang helyett 144 negyedhangot tar-

tartalmaz. A perspektíva beláthatatlan, ha arra gondolunk, hogy mennyi új variálásra, kombinálásra és permutálásra nyílik tér az új negyedhangok révén. Mennyi új motívumot kaphatunk az., elcsépeelt régiék helyett! Milyen tiszta és finom modulációkat lehet hallani az eddigi nem ritkán erőszakolt, hirtelen átmenetek helyett! Micsoda kolosszális új strauss-richárdi talentumokkal találkozhatunk a harmonizáció terén! (Az új játéktechnikát igénylő zongorának már vannak virtuózai és komponistái).

Új szimfóniák.

Ami az új szimfóniákat illeti: a negyedhangu bikromatikus skála ugyan a gordonkán érvényesül a legkönnyebben, de azért a többi vonós hangszereket sem szükséges átalakítani. A vonósok, ahogyan eddig is pontosan megkülönböztetve intonálták a disz-t és az esz-t, úgy a jövőben, mindenesetre új játéktechnika révén, például a c-t is tisztán fogják intonálni, de az úgynevezett magas c-t is,

Leküzdhetetlen nehéznek látszik a fúvós hangszerek megfelelő átalakítása, de ez is részben azért, mert egyelőre senki sem foglalkozik vele.

Az énekhang is kétségtelenül új iskola problémája előtt áll.

Ha még megemlítjük, hogy az összhangzattan mai szabályai az új zenében minden változtatás nélkül alkalmazhatók: mindent elmondtunk az új szisztéma lényegéről.

Most már jöjjenek az új szimfonikusok! És adjanak fáradt, tompult lelkünknek új gyönyöröket!

Az irányt, az utat, amelyen az új művészetnek haladnia kell, mindenesetre és mindenekelőtt zseninek kell jeleznie.

Ez a lángész is biztosan el fog jönni.

A művészetek története is azt tanítja, hogy minden korszak megszüli a művészenijét és ez önmaga teremti meg az eszközöket ahhoz, hogy lelke világát egészen adhasa.

Tartalom.

	Oldal
<i>Általános rész</i>	3
A muzsika lelke	3
A zene a mitológiában	5
A zene kezdetei	5
A zenetörténet beosztása	6
<i>Ókor. (A legrégebb időktől Krisztus születéséig.)</i>	7
Az egyszólamu (homofón) ókori zenéről általában.	7
<i>1 Egzotikus zene</i>	10
Kínaiak zenéje	10
Japánok zenéje	11
Hinduk zenéje	13
<i>2. Az ókori kulturnépek zenéje</i>	17
Az asszirik és babilóniaiak zenéje	17
A zsidók zenéje	18
Az egyiptomiak zenéje	19
A görögök zenéje	21
A görög hangnemek	21
Eredeti görög dallamok	23
Zeneköltők	23
Görög zenésdráma	24

	Oldal
Ritmus — — — — —	25
Hangszeres zene — — — — —	26
A rómaiak zenéje — — — — —	26
Középkor. (Krisztus születésétől 1600-ig.)	29
A mi zenénk születése — — — — —	29
A) Az egyszólamúság kora (1.—15. század)	29
<i>I. A templomi ének</i> — — — — —	29
A templomi ének kezdetei Ambrus püspökig	29
Zsoltárok, antifónák, himnuszok — — —	31
Ambrus püspök (Ambrozián énekek) — —	33
Nagy Gergely pápa. A gregorián ének és an- nak elterjedése — — — — —	36
A szekvencia-ének — — — — —	38
Az egyházi hangnemek — — — — —	40
<i>II. A világi zene</i> — — — — —	45
1. A középkor világi mûdala (Trubadur és minstrel Minnesang és Meistersang) — —	45
2. Népdal, népzeneészek (jongleur, spielmann, igric, kobzos, regös, citerás) — — —	46
3 A vallásos színjáték (misztérium) — —	48
4 A világi színjáték — — — — —	50
B) A kontrapunktikus többszólamúság kora (9.—16. század) — — — — —	51
<i>I. A többszólamúság az északi néplélek pro- duktuma</i> — — — — —	51
Középkori vonóshangszerek — — — — —	53
<i>II. A többszólamúság kifejlődése az egykoru elmélet szellemében (kb. 9—14. század)</i>	55
Organum — — — — —	55
Szolzimizáció — — — — —	57
Gymel, fauxbourdon — — — — —	58
Discantus — — — — —	59
Menzúrirás — — — — —	60

	Oldal
III. A korai reneszánsz (kb. 1300—1500) fi- renzei „ars nová”-ja és németalföldi kontrapunktikája	63
Ars nova	63
Németalföldi kontrapunktika	64
A németalföldiek miséje	69
A 15. század mesterei	71
IV. Az acapella-stilű világi műforma (13.—17. század)	71
Motetta	72
Madrigál	72
V. A kontrapunktikus polifónia betetőzése Pa- lestrina által (16. század)	75
A zenei egyeduralom Olaszországba terelődése	75
A 16. század mesterei	75
(Első) velencei iskola	76
Római iskola (Palestrina)	78
Orlandus Lassus	80
Ujkor (1600-tól máig)	82
A) A zene megújulása a nagy reneszánsz (kb. 1500—1600) világi szellemében	82
Az egyéniség felszabadulása	82
A reneszánsz zenéje	83
I. Világi zene	83
1. az olasz opera világhuralma (17. és 18. sz.)	83
Firenze	83
Velence (Második velencei iskola)	86
Nápoly	87
2. Német és angol nemzeti törekvések az ope- rában (17. század)	89
Schütz	89
Purcell	90
3. A francia opera (17. század)	91
Lully, Rameau, Grétry	91

	Oldal
4. A dalformában írt, listára hangszeres műformák kifejlődése (17. és 18. század)	92
Fantázia, rondo, air, overtűr, szvit, concerto, sonata chiesa, sonata de camera, partita, sinfonia	92
Klavecín-zene	97
II. A protestáns templomi zene (16-17. század)	97
A protestáns korál; — a hangszeresen kísért oratórium és kantáta	97
B) Az új zenét formáló német géniusz (18. század első fele)	99
Bach	99
Händel	103
Gluck	103
C) A klasszikus szépség napfényes országában (18. század második fele)	105
I. A klasszikus (német) szonátaforma megalkotása	105
Klasszicizmus	105
Stamitz	107
II. Haydn	108
III. Mozart	109
D) Beethoven	114
E) Zenei népkultúra a klasszikus zene fénykorában	118
Mit értünk a „klasszikus zene fénykora” alatt?	118
Klasszikus korabeli kamarazene	119
Házi zongora- és énekes-zene	121
Nyilvános zene	122
Milyen a zenei népkultúra ma?	122
F) Romantizmus és klasszicizmus (19. század első fele)	124
I. Schubert és a német lied	124
A romantika két virága	124
Schubert	126

	Oldal
II. Az opera Wagner előtt (19. sz. első fele)	128
Párisi opera - - - - -	128
Olasz opera - - - - -	129
Verdi - - - - -	129
Német opera (Weber K. M.) - - - - -	130
III. Hangszeres zene (19. század első fele)	132
Chopin - - - - -	132
Schumann - - - - -	134
Mendelssohn - - - - -	135
Liszt - - - - -	135
Berlioz - - - - -	136
G) A wagneri zenedráma - - - - -	137
H) A Wagner Richárd utáni zene: új- és utóromantika (19. század második fele és 20. század)	141
I. Az opera - - - - -	142
Francia dalmű, Olasz verizmus. Puccini - - - - -	142
Wagner követői - - - - -	143
Strauss Richárd - - - - -	143
Debussy - - - - -	145
II. A műdal reformja - - - - -	147
Wolf Hugó - - - - -	147
III. A szimfónikus költemény - - - - -	148
A programzene kezdete - - - - -	148
A modern szimfónikus költemény - - - - -	149
Impresszionizmus és expresszionizmus - - - - -	150
IV. Fajiság a műzenében - - - - -	151
Történelmi visszapillantás - - - - -	151
A népdal - - - - -	153
Magyar zene - - - - -	155
Román zene - - - - -	156
Orosz zene - - - - -	156
Cseh zene - - - - -	158
Norvég zene - - - - -	158
Finn zene - - - - -	159
Francia zene - - - - -	159
Újorosz iskola - - - - -	160

	Oldal
Függelék	162
A jövő zenéje	162
A negyedhangzene	162
A lelkek kimerültség	163
A zenei hangrendszer elhasználatlansága	163
A hangrendszer differenciálatlansága	164
Negyedhangzene	165
Az új zongora	167
Új szimfóniák	168