HAJNÓCZY CSABA

HANGKULTÚRA

MOHOLY-NAGY MŰVÉSZETI EGYETEM
BUDAPEST 2011

130 ÉVES A MOHOLY-NAGY MŰVÉSZETI EGYETEM

KÉSZÜLT
A NEMZETI KULTURÁLIS ALAP
TÁMOGATÁSÁVAL

nka
Nemzeti Kulturális Alap

SZAKMAILAG ELLENŐRIZTE
BALI JÁNOS

©HAJNÓCZY CSABA

ISBN 978-963-7164-96-5

TISZTELT *HALLGATÓ!*

Ne legyen kétsége: a zenetörténet megismerésének elsődleges eszköze a zenehallgatás. Ez a jegyzet nem több, – és reményeim szerint nem is kevesebb, – mint kalauz a hallgatnivalókhoz. Akkor is, ha ezek a *hallgatnivalók* a dolgok állása szerint ma már többnyire – nem úgy, mint akár csak 5 évvel ezelőtt – *néznivalók* is, hiszen a YouTube-korszakban természetes, hogy *látjuk* is a felvételt. Ez fontos tényező, mert a zene már hosszú ideje előadóművészet. (Nem volt mindig és mindenütt az.) A modern zenész mindenesetre színpadon áll, és – akárhogyan is éli ezt meg – bizonyos értelemben multimediális művész.

„A" zenetörténet nem létezik. A Hallgató *egy* lehetséges interpretációt tart a kezében, amelynek összeállítása izgalmas kaland volt a számomra. Remélem, ebből a szellemi izgalomból sikerül valamit átadnom.

Hajnóczy Csaba

2011 ÁPRILIS, BUDAPEST

1. A ZENE EREDETE

A zene eredetét nem lehet meghatározni. Van olyan elmélet, hogy a beszédből származik, más elképzelés szerint a beszéd és az ének közös őse az ember-előtti létből származó ős-kurjantás, a szavak nélküli jeladás. A kisbabánál sem lehet mindig megnevezni, mit is csinál pontosan, amikor a torkát próbálgatja. Az éneklés és a dobolás, a zenélés legősibb formái olyan mélyen gyökereznek bennünk, hogy nem is lehet egyetlen okra vagy jelenségre visszavezetni őket. Az ösztönök közül az életösztön és a játékösztön is szerepet játszik abban, hogy az ember felfedezte magának a zenét.

A legtöbb régi népnek mondái, hiedelmei voltak a zenével, a zene hatásával kapcsolatban. Az ősközösségi törzsek korában azt gondolták, hogy a hangokban és az őket kibocsátó hangszerekben szellemek, démonok laknak. Ezért gondolták, hogy a zenének mágikus hatalma van. Az észak-amerikai indiánok úgy hitték, hogy a vízesések robajlása által Manitu, a legfőbb istenség adja tudtára az embereknek szüntelen jelenlétét. A pápuák szerint viharkor az istenek énekelnek és táncolnak az égben. A néprajz rengeteg hasonló példát ismer a Föld legkülönbözőbb vidékeiről.

Sok népnél a teremtési, keletkezési mítoszok is összefüggenek a zenével. A pauni indiánok úgy tudták, hogy az emberek valaha egy teljesen sötét barlangban éltek, csüggedten és szomorúan és csak két fuvola játékos tartotta bennük a lelket. Egyszer az egyik fuvola hozzá koccant a barlang mennyezetéhez és kongó hangot hallatott. Ott kibontották a sziklát és így találtak ki a felszínre, ahol hamarosan megépítették a Napot és a Holdat, s megkezdődött az élet. Egy ausztráliai aborigin (őslakos) törzs szerint főistenük nád köteggel dobolt az ős-tenger vizén és így

keletkezett a szárazföld. Egy indián törzs éppen fordítva képzelte: istenük egy odvas fán dobolva teremtette meg a folyókat és a tavakat.

A nagy ókori kultúrákban a zene összefüggő, nagy mítoszokban, eposzokban jelenik meg a legfontosabb emberi dolgok között. A régi kínaiak Si-da, a mitikus hárfa játékos képességének tartották, hogy játékával megfékezi a szeleket, enyhíti a tikkasztó napsütést, hatalmat gyakorol a természet felett. Az egyiptomi Hathor-mítosz szerint Ré napisten leányának vad kedélyét csak a varázsszavakkal ötvöződő zene és tánc tudja lecsillapítani. A Kalevala, a finn nemzeti eposz fő alakja, Vejnemöjnen a kantelével, citera szerű hangszerével tartotta jótékony uralma alatt a természetet. Orfeusz lírával kísért éneke képessé tette őt, hogy leszálljon az alvilágba szerelméért, Euridikéért. A Biblia is említi Jubált, „minden síposok és lantosok ősatyját".

2. A SÁMÁN

A sámánizmus Szibéria és Belső-Ázsia lakóinak ősi hiedelem rendszere. A sámán – jelképesen – közvetít az emberek világa és a szellemek/lelkek/istenek elképzelt világa között.

A sámán tudatosan elő tudja idézni az extázis – az „elragadtatottság" – állapotát. Ennek során megváltozott tudatállapotba kerül. Az éneket és a táncot a transz állapot elérésének érdekében használja. Fontos eszköze a dob. Nem feltétlenül, de gyakran alkalmaz hallucinogén növényeket (pl. gombákat).

A sámán lélekutazása mindig valamilyen cél érdekében történik, például a közösség valamely tagjának, vagy éppen az egész közösségnek szolgálatában. A korabeli hiedelem szerint az egész világ, minden élő és élettelen dolog tele van démonok-

kal, szellemekkel, lelkekkel. Az ezekkel való kommunikáció a közösség életének legalapvetőbb dolgai közé tartozik.

A sámán szerepe sokrétű. Ő a szellemi vezető. Áldozatbemutató és jós. Gyógyító. Lélekvezető – lélekvisszahozó. Egyben ő a művészek őse: költő, énekmondó, a régi történetek tudója.

A magyarok táltosnak nevezték a sámánt. Sámánizmusnak ugyan szorosan véve az Eurázsiában elterjedt hiedelmeket nevezzük, de ezek sok rokon vonást mutatnak Amerika, Afrika és más világtájak ősi hitvilágával.

3. ŐSI ZENEI FORMÁK

A zene spirituális szerepe mellett már a törzsi társadalom korai korszakaiban kialakultak olyan közös éneklések, esetleg hangszerekkel kísérve, amelyek a mindennapi élet különböző tevékenységeihez kapcsolódtak. A munkadalok a közös munkavégzést segítették, ritmusuk összehangolta az együtt dolgozó csoportot. Jellegzetes példa erre az evezősének, amely egyaránt megtalálható Afrikában, Kínában és másutt. Sokfelé kialakultak vadászathoz, illetve állattartáshoz kapcsolódó éneklések, jeladások. Nagyon régi hagyományokat őriznek a piaci árusok még nemrégiben is megfigyelhető rikkantásai, kurjantásai.

A legrégebbi énekléssel összefüggő szokások egyike a halottsiratás. Személyes, nem mindig közvetlenül a sámánhoz/varázslóhoz/paphoz kapcsolódó szokásként a Földön nagyon sokfelé megtalálható volt.

AZ ŐSI ÉNEKLÉS JELLEMZŐI

A primitív viszonyok között élő törzsek között folytatott zenei gyűjtések alapján arra lehet következtetni, hogy az ősi énekek

kis hangterjedelmű, kevés hangú dallamok voltak. A hangközök őse minden bizonnyal a kisterc (szó-mi, vagy dó-lá). Ebből, egy-két szekund hozzátoldásával (pl. lá-szó-mi, vagy ré-dó-lá-szó, stb.) alakulhattak ki a legrégibb, legegyszerűbb hangsorok.

Az ősi időktől fogva létezett és fontos volt az ***énekbeszéd***. Ez az artikuláció erősen kiemeli a szöveget. Sokfelé fellelhetőek a ***válaszolgatásos énekek***. Jellegzetes az ugyanúgy ismétlődő kísérőritmus vagy énekes kísérőszólam, az ***osztinátó.*** Hosszú, kitartott hang, ***orgonapont*** is gyakran szolgál kíséretként. Európán kívül is létezett hagyományos zenékben ***imitáció*** (kánonszerű utánzás) és valódi, önálló szólamok ***többszólamúság***a is.

4. A MAGYAR NÉPZENÉRŐL

A népzene a hagyományos falusi-paraszti életformában gyökerezik. Minél intaktabb, mozdulatlanabb egy társadalom, annál tradicionálisabb s egyben gazdagabb népzenét feltételez. Európában, minél nyugatabbra nézünk (a Pireneusi félszigetet ezúttal figyelmen kívül hagyva), annál hamarabb megkezdődött a feudális-paraszti közösségek felbomlása, következésképpen eredeti népzenéjük elvesztése. Magyarországon a tudományos népzenekutatás indulásakor, azaz a XX. század legelején a gyűjtők gazdag és változatos anyagot találhattak.

1895, Vikár Béla első fonográf-hengeres rögzítései óta többszázezer dallam került abba a kollekcióba, amelyet az utóbbi évtizedekben a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete gondoz. A népdalgyűjtés hőskorának legnagyobb alakjai közé tartozott **Bartók, Kodály, Lajtha László**. Bár a XX. század során a tradicionális életkörülmények fokozatosan eltűntek – határokon innen és túl – a magyarlakta területekről, de egyes

helyeken, különösen Erdélyben még a nyolcvanas-kilencvenes években is számottevően lehetett gyarapítani a gyűjteményt.

A magyar népzene két legfontosabb nagy csoportja a régi stílusú és az új stílusú daloké.

A RÉGI STÍLUS

A „régi" stílus valójában gyűjtőfogalom. Ide tartozik minden dallam, ami régebbi az 1800-as évek második fele óta nyomon követhető új stílusú daloknál. A „régi" stílusú dalokban sok évszázad stílusöröksége halmozódott fel, sokszor keveredve egymással.

A legrégebbi réteget a zsoltározó és a siratódallamok jelentik. Ezek a dallamok korábbiak az európai középkornál, abból az ősi zenei nyelvből származnak, amelyből a gregorián dallamkincs kialakulása idején a keresztény liturgia is merített.

A régi stílusú magyar népdalok közt nagy helyet foglalnak el az ereszkedő pentaton (legtöbbször la-pentaton) dallamok. Ezek a népzenetudomány mai álláspontja szerint a honfoglalás előtti magyarság ótörök kapcsolataira utalnak, mivel ezek a stílusjegyek az ótörök népek zenéiben is jellemzőek.

De nyomot hagyott régi népdalainkon az európai középkor, majd az újkor számos divatirányzata is. Egyházi, iskolai énekek, szokásokhoz kapcsolódó dallamok, szórakoztató és tánczenék, históriás énekek lenyomatait mutatják ki a zenekutatók számos régi magyar népdalon.

Az ereszkedő pentatónia mellett a régi stílusú népdalokra jellemző a **dallamdíszítés** és a beszéd szabad ritmusát követő **parlando** (ez az új stílusban nem is fordul elő).

AZ ÚJ STÍLUS

Az 1800-as évek második felében a magyar népzenében egyfajta zenei „forradalom" ment végbe: megszületett az új stílusú népdal, amelyet kb. 1880-tól lehet nyomon követni.

Az új stílusú népdalok nagy többségében a hétfokú hangsorok (dúr, dór, fríg, mixolíd, moll) és a kupolás dallamszerkezet a jellemző. Utóbbi azt jelenti, hogy a négy dallamsorból a két szélső azonos, a második és harmadik sor közül pedig legalább az utóbbi magasabban fekszik. (ABBA vagy AABA sorképlet.) Ugyancsak jellemzője az új stílusú népdalnak a kötött, feszes ritmus (tempo giusto) és a szótagok hosszához alkalmazkodó pontozás. Az új stílus a 19–20. század fordulóján virágzott leginkább.

Bartók és Kodály népdalgyűjtői megfigyelése szerint a XX. század elején a magyar nyelvterület bizonyos tájain a legidősebbek még csak régi stílusú népdalt énekeltek, a fiataloktól pedig csak új stílusúakat lehetett hallani.

A SZOKÁSDALLAMOK

A magyar népi kultúrába szervesen beletartoztak az ünnepekhez, szokásokhoz kapcsolódó énekek, dalok, éneklési formák. A leggazdagabb gyűjtött anyag a regöléshez, illetve a siratáshoz tartozik. Ezek a dallamok a régi stíluson belül is a legősibbnek számítanak.

A VEGYES STÍLUS

A magyar népzenébe az évszázadok-évezredek során számos tisztázhatatlan vagy nehezen visszakereshető eredetű dallam került be. Ezek a különböző, szomszéd- vagy távolabbi népektől, műzenéből eredő énekek vagy hangszeres dallamok szerve-

sen beilleszkedtek a tiszta, értékes repertoárba, mindazonáltal nyomokban vagy egészükben őrzik idegen jellegzetességeiket. A népzenetudomány a „vegyes stílus" kategóriáját dolgozta ki számukra.

A MAGYAR NÉPZENE DIALEKTUSAI

A népzenei gyűjtések nyomán, összevetve a teljes magyarlakta területekről származó anyagot, öt nagy „dialektus-terület" képe bontakozott ki. Ezek a következőek:

I. a dunántúli ,
II. a felsőmagyarországi a Dunától és Tiszától északra
III. a tiszavidéki vagy nagyalföldi és
IV. az erdélyi (benne elválasztható a Mezőség/Kalotaszeg, illetve a Székelyföld)
V. a moldvai

Fontos tudni, hogy zenedialektusbeli eltérések csak a régi stílus dallamanyagában észlelhetők. A felosztás a dallamoknak csak erre a részére vonatkozik, az új stílus mindenütt hasonlóan terjedt el.

A HANGSZERES NÉPZENÉRŐL

A magyar népzenében általánosan használt hangszerek a hegedű, a furulya, a citera, a tekerőlant, a duda és a cimbalom. Jellemző táncházi hangszerösszeállítás a népi brácsa és nagybőgő által kísért hegedű, amihez cimbalom, illetve klarinét járulhat. Az ütőhangszerek használata nem jellemzi a magyar népzenét.

A népi tánczene „táncrendbe" sorolja a különböző típusú tételeket-darabokat. A legtisztább forma az (erdélyi) mezőségi Szék községben és környékén honos „széki táncrend":

1. „Ritka tempó”- magyaros – négyes:
   középtempójú indító szakasz
2. „Lassú”
3. „Ritka csárdás” – fokozódó középtempó
4. „Gyors csárdás”

A központoktól távol, Erdély keleti részén, illetve Moldvában jellegzetes, erőteljes helyi irányzatok alakultak ki. Gyimesben az ütőgardon által kísért szólóhegedű (ritkábban furulya) duóján alapszik a „gyimesi” stílus. A Kárpátok keleti oldalán élő csángók között pedig a román, szláv (és a táncmotívikában alkalmasint szász) hatásokat beolvasztó „moldvai” stílus a magyar népzene legsajátosabb részéhez tartozik.

5. A GREGORIÁN ÉNEK

I. MI A GREGORIÁN?

A gregorián maga az énekelt liturgia – az istentisztelet. Együtt született a keresztény szertartással, amely mindenestül énekelt volt.

A keresztény liturgia két legfontosabb szertartása: a **mise** és a **zsolozsma**.

A ***mise*** állandó és változó részekből áll. Az állandó részek, amelyeket a gyülekezet énekel: *Kyrie – Gloria – Credo – Sanctus – Agnus Dei.* Ezek mindig ugyanazzal a szöveggel hangoznak el. A változó részek az Introitus (kezdőének), a könyörgések, az olvasmányok közötti énekek (Graduale, Tractus, Alleluja), az Offertorium (Felajánlás), a Communio (Áldozás). A változó részek az egyházi év ünnepeit követve változnak (többségükben

mindig vannak, de változik a tartalmuk.) Szólisták énekelték őket.

A ***zsolozsma*** Isten énekes dícsérete. Egyaránt szolgálta az egyes napszakok megszentelését (az őskeresztények napi 8 alkalommal zsolozsmáztak), illetve a zsoltárkönyv folyamatos imádkozását. Legfontosabb részei: antifónával keretezett zsoltárok, himnusz (= strófikus költemény) és responzórium. Kiemelt, ünnepélyes zsolozsma a vecsernye (vesperás), alkonyatkor.

II. A GREGORIÁN ÉNEK MŰFAJAI

A gregorián énekek két nagy csoportba sorolhatóak. Megkülönböztetünk ***recitációs***, illetve ***dallamos*** műfajokat. Történetileg kimutatható, hogy az utóbbi az előzőből fejlődött ki.

RECITÁCIÓS MŰFAJOK

A recitáció nem egyszerűen egyhangú kántálás. Lényege, hogy a szöveg szabályozza a dallamot és a zenei formát: az ének követi a szöveg tagolódását. A szövegmondást szolgálhatja egyetlen hang (a „tuba-hang"), vagy néhány hang csoportja („tuba-sáv"). A tagolódást a zárlatok biztosítják. A recitáció olvasmányok, imádságok és zsoltárok hangoztatását szolgálja.

DALLAMOS MŰFAJOK

A **himnusz** a régi gregorián egyetlen verses, költött szövegű műfaja. A zsolozsmákban éneklik. Szent Ambrus milánói püspök vezette be a liturgiába a IV. sz. végén.

Az antifona a zsolozsma zsoltárait keretező ének.

A dallamos típus másik ágába tartoznak a gazdagon díszített, melizmatikus tételek. Elsősorban a misében fordulnak elő. Legjobb példájuk az evangélium olvasását előkészítő győzelmi-

dícsérő ének, az **Alleluja.** Az Alleluja jelentése (héberül): Dícsérjétek Jahvét! Ezt a felkiáltást hosszú, szöveg nélküli ujjongó éneklés, az un. Jubilus követi. A IX-X. században szokásba jött, hogy ezeket a hosszú s nehezen megjegyezhető Alleluia-díszítményeket szöveggel látták el. Igy született a **sequentia**.

A gregoriánum szempontjából lényeges, hogy a kibontakozás, fejlődés időszakában eleven gyakorlat volt az improvizáció. A dallamok utókorra hagyott, lejegyzett formái ennek az improvizációs praxisnak a rögzült, konkretizálódott, kikristályosodott eredményei.

III. A GREGORIÁN TÖRTÉNETE

A VÉRTANÚK KORA (I–IV. SZ.)

A keresztény liturgikus ének keletkezésekor egyrészt a zsidó istentisztelet hagyományaira, másrészt a gazdag és sokszínű ókori Földközi-tengeri zenekultúrára támaszkodhatott. A Bibliából és más forrásokból tudható, hogy a keresztények énekeltek, de csak sejteni lehet, hogy mit. Kezdettől fogva működtek hivatásos énekesek is. Kottát nem írtak, a hagyományt az emlékezet tartotta fenn. A különböző gyülekezetek énekei nem voltak egységesek. Valószínű, hogy nem ugyanazt énekelték, de az is valószínű, hogy nem szélsőségesen mást.

AZ EGYHÁZATYÁK KORA (IV–VII. SZ.)

Nagy Konstantin császár a niceai zsinaton 325-ben tette a Római Birodalom államvallásává a kereszténységet. A formába öntés, fejlesztés időszaka jött el, kiemelkedő egyházatyák (Szent Ambrus, 339–397; Szent Ágoston, 354–430; Nagy Szent Ger-

gely, cca. 540–604 és mások) vezetésével. Az aszketizmus, az elvonult életmód már a kereszténység legkorábbi időszakában megjelent. A remetekolóniákból ezidőtájt szerzetesrendek alakultak ki, különösen fontosak volt a Nursiai Szent Benedek (cca. 480–547) által alapított bencések. A kolostori közösségek céljai és feladatai közé tartozott Isten énekes dícsérete. A római pápai „Énekesiskola" példájára sok kolostorban létrejöttek a Schola Cantorumok, a éneklés műhelyei. Ezek lettek a hivatásos éneklés bázisai, talajukon teremtődött meg a professzionális, magas színvonalú zenélés. A repertoár bővült és rögződött. Írásos dallami lejegyzés azonban ebben az időben sem alakult ki.

EURÓPA MEGKERESZTELÉSÉNEK KORA (VII–XI. SZ.)

A népvándorlás utolsó hullámai után lezajlott a kontinens keleti felének megtérítése is. Ekkor vált elsődlegessé a misszionálást irányító római egyház liturgiai gyakorlata, énekeivel együtt. Mindenütt Róma szava lett az uralkodó. Ebben nagy szerepe volt a Karolingok: Kis Pipin (742–814), majd fia, Nagy Károly (714–768) és utódai által irányított Frank Birodalomnak. Ők úgy akarták Európát egységes impériumként összefogni, hogy annak liturgiája és liturgiai éneke is egyforma legyen – Rómát kövesse. Ebben az időben kezdtek el a Róma nevében eljárók (a másfél évszázaddal korábban élt) Szent Gergelyre, mint az egységes liturgiai ének ősforrására hivatkozni; innen ered a „gregorián ének" (Cantus Gregorianus – „gergelyi ének") elnevezés.

Ennek az egységesítő szándéknak jegyében született meg a hangjegyírás korai formája, amely a **neumák** használatán alapult. A neumák keletkezésének elméletei közül itt kettőt említünk: egyes kutatók az ókori prozódiai akcentusokkal (tehát

a nyelvvel és a beszéddel) hozzák őket összefüggésbe, mások pedig a *keironomikus* jelekből, a karvezető kézmozdulataiból eredeztetik őket. Egyik sem bizonyítható, de az kétségtelen, hogy a modern kottaírás ősformáját a „karoling reneszánsznak", és annak keretében a liturgiára, írásra, pedagógiára és zenére egyaránt kiterjedő reformoknak köszönhetjük. Így került be a gregorián ének az iskolai oktatásba a frank példa nyomán szerte a kontinensen és lett Európa közös zenei nyelve.

Arezzoi Guido (cca. 991 – cca. 1033/1050), a tudós bencés szerzetes, teoretikus, zenész és pedagógus 1030 körül találta fel a vonalrendszert. Ez a következő századokban széles körben elterjedt. Ezzel a módszerrel a korábinál sokkal pontosabban lehetett a dallamokat rögzíteni. A neumákat a későbbi évszázadokban felváltotta a belőlük kifejlődő **kvadrátnotáció**.

6. AZ EZREDFORDULÓTÓL A XIII. SZÁZADIG

A címben jelzett időszak a középkor fénykora, egyben válságának kezdete is. Megkezdődik az aszkétikus-misztikus világkép, a középkori keresztény szemlélet bomlása, a gondolkodás elindul a reneszánsz és a humanizmus felé vezető úton. Fellendül az építészet, fejlődnek a művészetek. A növekvő és lassan más földrészekre is kiterjedő kereskedelem nyomán egyes régiók jelentősen meggazdagszanak. Egyre jobbak a templomi éneklés alapfeltételei is, a hivatásos és fizetett énekesek magas színvonalat tesznek lehetővé. Az egyszólamú gregorián ének mintegy „megszüli" a többszólamúságot, amely az évszázadok során önálló, új minőséggé: az európai zene lényegi tulajdonságává válik.

A TEMPLOMI TÖBBSZÓLAMÚ ZENE

A többszólamúság megjelenését az egyházi zenében a kutatók többféleképpen magyarázzák. Egyes nézetek szerint feltehető, hogy a korabeli népi zenei gyakorlat, amely egyébként is a templomi éneklés világi ellenpólusaként működött, ismerte a spontán többszólamúságot. Emellett az az érv szól, hogy például a Kaukázusban, Izlandon, vagy éppen Szardínia szigetén a XX. századig élő praxis volt az ilyesmi, nem ritkán éppen a korai templomi többszólamúságra emlékeztető hangzásokkal. Mások szerint a templomi kórusokban az oktávpárhuzam (a férfiak, nők, gyermekek hangjának természetes összecsengése) mellett nagy valószínűséggel egyéb (például kvint, kvart) együtthangzások is létrejöhettek és beépülhettek a gyakorlatba.

A legrégebbi feljegyzések, amelyek témánkat érintik, a *Musicha Enchiriadis* című kódexben (cca. IX. sz. második fele), illetve Arezzói Guidó *Micrologus de Musica* c. művében (1030 körül) lelhetőek fel. Ezek a kézikönyvek nem kompozíciókat tartalmaznak, hanem egy akkor már létező improvizatív éneklési gyakorlat szabályrendszerét írják le. A templomi többszólamúságnak ez a kezdeti formája az alapdallam, az egyszólamú gregorián ének *feldíszítéséről*, egy társ-szólam segítségével való *ékítéséről* szól. A kérdés az, hogy mely hangzatok milyen szerepet játszhatnak, illetve nem játszhatnak az együtthangzásokban. A prím (tehát az egy hangon való találkozás), az oktáv, valamint a kvart voltak a preferált, konszonanciaként elismert hangközök. A tritonus (fá-ti, vagy f-h távolság, bővített kvart, az „ördög hangköze"), elfogadhatatlannak minősült. A komponálás e legkorábbi formája, a(z egyelőre kis számú, de idővel egyre inkább bővülő) lehetséges választások közti döntés, nem lett volna lehetséges a kottaírás, a neumák nélkül. Az erede-

ti dallamot *vox principalis*nak, a „cifrázatot" *vox organalis*nak nevezték. Megszületett a modális ritmuslejegyzés. A ritmikai „modusok" 6 különböző alapritmus hangmagasságokkal közös rögzítését tették lehetővé.

A legkorábbi kétszólamú éneklést „**organum**"-nak nevezték, kezdetben általános értelemben. Az 1200-as években két fajtáját különböztették meg. Az „*organum duplum*"-ban az eredeti dallam hosszan kitartott, álló hangok formáját ölti, amely felett a másik szólam gyorsabb, díszesebb rajzolatot követ. A „*discantus*" „hang hang elleni" szerkesztést jelent, egymással többé-kevésbé szinkronban mozgó szólamokat. Ezt a módszert követte a **conductus,** amellyel kezdetben a pap szószékhez vonulását kísérték. A későbbiekben a conductus függetlenedett a misében betöltött szerepétől és egyfajta dalszerű formává vált. A *discantus* típusából fejlődött ki a **motet** is (ejtsd: *moté*; latinosan *motetus*, magyarul *motetta*.) Az elnevezés a feltételezések szerint a francia *mot* („szó") szóból származik. Onnan ered, hogy szokásba jött bizonyos kétszólamú ének-szakaszok díszített, hajlítva énekelt felső szólamának ritmikus megszövegezése, kezdetben latinul, később franciául. A motetta évszázadokon keresztül meghatározó műfaj maradt a többszólamú énekes zenében.

A párizsi Notre-Dame székesegyház alapkövét 1163-ban tették le, 1182-ben szentelték fel az oltárt. Ezután még hosszú évtizedeken keresztül építették, de a századforduló környékén már kétségtelenül Franciaország és Európa kiemelkedő egyházi és zenei központja volt. Párizs ezidőtájt mintegy 100.000 lakost számlált és a korai polgárosodás erőteljes jeleit mutatta. Ezek közül most az iskolákat, köztük a Sorbonne előfutárát említjük, mint a korabeli szellemi, tudományos és művészeti erőtér reprezentánsait.

Ebben a közegben született meg az a repertoár, amely a XII. század végétől a XIII. derekáig terjedő korszakot fémjelzi. Notre Dame-i iskolának, Notre-Dame korszaknak nevezik. Legfőbb ismertetőjegye, ritmikája a kottázás fejlődésének eredménye. Ekkor született meg az úgynevezett *menzurális notáció*. A ritmus lejegyzése függetlenné vált a hangjegycsoportoktól, különálló jeleket kaptak a különböző időértékek. Az eddig jellemző kétszólamúság mellett három-, sőt négyszólamú darabok keletkeztek. Egyes források említést tesznek egy bizonyos **Magister Leoninus**ról, (XII. sz. második fele), illetve **Perotinus Magnus**ról (kb. 1165–1220). Személyüket és tevékenységüket azonban javarészt homály fedi, és a mai zenetudomány kérdésesnek látja, hogy a gazdag anyag valóban ezekhez a nevekhez fűződik-e. A korszakot, mintegy 100 évvel később, a magát *Ars Novának* nevező új zeneszerzői kör az *Ars Antiqua* megjelöléssel illette.

A TRUBADÚROK

A XII. és XIII. század a világi művészetben a trubadúrok korszaka. Ebben az időszakban alakult ki, elsőként Franciaországban, a hűbéri társadalom kifejlődésének következményeként a lovagi osztály. A lovagok, amellett, hogy harcoltak, egy erényes, mértékletes életstílus letéteményesei voltak. A trubadúrok a lovagi kultúra költő-énekes-zenészei. A lovagi gondolat középpontjában a nő tisztelete volt. A szíve hölgyéhez éneklő lovag dala a trubadúrköltészet egyik fontos típusa.

A trubadúr-kultúra először Dél-Franciaországban jelent meg, nem sokkal később pedig az ország északi részében is – itt „trouvère" volt a nevük. A nevezetes trubadúrok közül itt szerepeljen **Bernart de Ventadorn** (kb. 1125–1181) és **Guiraut de Bornelh** (cca. 1140 – cca.1200). Az utolsó generáció kiemelke-

dő tagja volt **Adam de la Halle** (kb. 1237–1287). Gazdag termésében egyaránt találunk egyszólamú *chansonokat*, 3 szólamú *rondeaux*-kat és *motet*-kat, valamint három zenés színpadi játékot, köztük a „Robin és Marion" címűt.

A trubadúr/vándorzenész társadalmat, a világi zene e korai képviselőit 1250 körül 4 csoportba sorolták: legalacsonyabb fokon a vásári mutatványosok, kötéltáncosok, „csepűrágók", felettük a közönséges, táncmulatságokon szereplő vándormuzsikusok, majd a voltaképpeni dalszerző trubadúrok, legfelül pedig a mindenütt elismert, híres szerzők, a „doctores de trobar" álltak. Összesen mintegy 6600 vers maradt fenn, mellettük 2300 dallam. 450 szerző neve ismert, közülük 20 nő. A szerzők között számos főrendbélit, sőt uralkodót találunk, például Thibaut navarrai királyt, IX.Vilmos aquitániai herceget és Oroszlánszívű Richárd angol királyt. A dalokban is megkülönböztették a „magas" és az „alacsony" stílust, az apollói és a dionűzoszi, a „fennkölt" és a „zsigeri" kettősségét. A témák közül az erényesség és mértékletesség, mint lovag-erények mellett valójában az érzéki, világi örömök sem hiányoztak és előfordult, hogy a szabados, kicsapongó előadások az egyház haragját is kiváltották.

Németországban is kialakult a franciaországihoz hasonló lovagi kultúra, ott Minnesängereknek hívták a dalnokokat.

7. A RENESZÁNSZ ZENÉJE

A „reneszánsz" szó újjászületést jelent. Olyan korszakot jelöl, amely szemben áll a megelőzővel. Egyrészt feltámasztja az antikvitás értékeit, másrészt egy dinamikus és gyors fejlődést produkáló korszak új vívmányait igazolja a görög-római múltra visszatekintve.

Az antikvitás hatása nem közvetlenül, művek, zenei típusok/műfajok/dallamok fel-, vagy megidézésében állt. Ez nem is volt lehetséges, hiszen konkrét zenei emlékek gyakorlatilag nem maradtak fenn; a rendkívüli kivételek közé tartozik az a 3 régi görög dallam, (Mesomedes himnuszai), amelyek 1581-ben jelentek meg először nyomtatásban.

Viszont az 1500-as években a zenével kapcsolatos görög filozófiai irodalomból szinte mindent ismertek, ami egyáltalán ismerhető. Hozzáférhető volt (latinul) Platón (ie. 427–347) összes írása, Arisztotelésztől (ie. 384–322) a Poétika, valamint például Euklidész (ie. 3. század), Klaudios Ptolemaios (iu. 83–161), Aristides Quintilianus (isz. 2. század) és mások traktátusai. A spanyol zeneíró és orgonista Francesco Salinas (1513–1590) 1577-ben összefoglaló írást közölt a görög teóriákról.

Ugyanakkor a korszak muzikológiai irodalmából nem hiányoznak az aktuális, saját korra reflektáló gondolatok sem. A flamand Tinctoris (cca. 1435–1511) Platon nyomán jelenti ki, hogy a zene tudománya „mindek között a leghatalmasabb" és aki a zenében tudatlan, nem nevezhető műveltnek. Az újjászületés jegyében fogantak a firenzei akadémikus Cosimo Bartoli gondolatai **Ockeghem**ről, melyek szerint a flamand mester újra felfedezte a szinte kipusztult zeneművészetet; őt Donatellóhoz, **Josquin**-t Michelangelóhoz mérte, mint „a természet csodagyermekeit". A Velencében tevékenykedő tudós zeneszerző Zarlino (1517–1590) 1558-ben saját mesterét, Adrian **Willaert**-et (cca. 1490, Bruges – 1562, Velence) úttörő, a zenét felvirágoztató „új Pythagoraszként" mutatja be, miközben a középkor zenéjét mélypontként jellemzi, az ókorit pedig felmagasztalja.

A reneszánsz, közelebbről szemlélve, három vaskos fejezetre, belső korszakra tagolódik – a XIV., a XV. és a XVI. századra.

(1) A XIV. század a zenében az „Ars Nova" évszázada. Ezt a korszakot a hazai zenetörténetírás inkább a középkorhoz szokta sorolni. Mivel azonban nyilvánvaló a szerepe a reneszánsz kibontakozásában, helyesnek látjuk itt beszélni róla. Az „Új Művészet" egyfelől a kottázásban, a ritmuslejegyzésben a korábbi forma továbbgondolásával létrejött új lehetőségeken, a sokkal változatosabb ritmusértékek használatán alapult. Másrészt a dallami és harmóniai kifejezés is a korábbit meghaladó érzékenységre, részletgazdagságra, „édességre" törekszik. Maga az „Ars Nova" kifejezés **Philippe de Vitry** (1291–1361) hasonló című írásából származik. Vitry-ről, Petrarca barátjáról, tudós zeneszerzőről, költőről – „mellesleg" Meaux püspökéről – tudható, hogy nem csupán elméleti munkássága volt nagy hatással kortársaira; műveinek nagy része azonban elveszett.

Nem így történt **Guillaume de Machaut** (cca. 1300, Reims környéke – 1377, Reims) esetében, aki a korszak legjelentősebb zeneszerzője, egyben kiemelkedő költője volt. Személyében egy új artisztikus magatartás első képviselőjét láthatjuk. Életműve valóban „életmű" a szó modern értelmében: Machaut tudatos és öntudatos művészként gondoskodott róla, hogy alkotásai rendezett kötetek formáját öltsék. Ezek a szerzői kéziratok *csak* az ő munkáit tartalmazzák, szemben az általánosan használt gyűjteményes kódexekkel. Két nagy könyve, a *Remede de Fortune* („A sors orvossága", kb. 1342), és a *Voir dit* (1363–1365) a kottázott zenedarabokat prózai és verses művek, levelek között közli. Az utóbbi mű az idősödő művész és fiatal csodálója, *Péronne d'Armentieres* találkozását és szerelmét beszéli el. (A szerzőnek e két kötet mellett számos, zenét nem tartalmazó költői alkotása is született.)

Machaut, akinek valószínűsíthető a polgári származására

és jeles iskolázottsága, 1323-tól Luxemburgi János cseh király szolgálatában állt és követte őt számos utazásán. 1340-ben kanonok lett Reims-ben. Otthonosan mozgott a főrangúak világában, ez verseiben is tükröződik.

Műveinek egyik nagy csoportja a francia nyelvű refrénes dal-műfajokban született, ezek a *ballade*, a *rondeaux,* a *virelai* és a *lai* (mintegy 116 kompozícióról tudunk). A ballade és a rondeaux áll a középpontban, ezekben jelennek meg a legpregnánsabban a fent jellemzett modern vonások. *Motettái* többsége szintén francia nyelvű. Négyszólamú *Miséj*e az első végig megzenésített mise, feltehetően V. Károly francia király koronázására komponálta 1364-ben. (Ez az uralkodó a feljegyzések szerint 1361-ben Machaut házában vendégeskedett.)

Machaut fiatalabb olasz kortársa volt Francesco **Landini** (cca. 1325, vsz. Firenze – 1397, Firenze).

Az Ars Nova jellegzetességeinek továbbvitele, szubtilis, „túlfinomult" megoldások jellemezték az *„Ars subtilior"* művészetét a század legvégén.

(2) Az 1400-as évek, a reneszánsz kivirágzásának ideje különös ellentmondást hozott a zene által. Míg a képzőművészetekben és az irodalomban Itália és a „napfényes dél" vitte a főszerepet, az új zene centruma a „ködös északhoz" tartozó Franko-Flandria, azaz a mai Franciaország északkeleti része és Belgium vidéke volt. Olaszországban (is) pezsgett a zenei élet, a templomokban és a palotákban egyaránt, de főszereplői ezek az „importált", „hegyeken túli" muzsikusok voltak. „Németalföldi mestereknek", „burgundi iskolának" egyaránt szokták őket nevezni, itt hármat emelünk ki közülük.

Guillaume Dufay (cca. 1397, Cambrai környéke – 1474, Cambrai). Szülőhelye egész életében nagy szerepet játszott. A helyi

katedrális mellett működő – legelső vonalbeli – zeneiskolában kapta alapképzését. A jelenleg ismert dokumentumok szerint először 1420-tól kezdve élt Itáliában, ahol a Malatesta család kórusénekeseként alkalmazták. Később több ízben, éveken át a pápai kórus tagja volt. Ezeknek az együtteseknek bőségesen komponált is. Mindaközben azonban többször hazalátogatott Cambrai-be, és élete delelőjétől, az 1440-es évektől haláláig, utazásokkal tarkítva, a székesegyház kanonokjaként tevékenykedett.

Dufay érdeme nem kevesebb, minthogy lényegében az ő kezében kristályosodott ki a reneszánsz zenei nyelvezete. Az újdonságok a hármashangzatokban, a harmóniai gondolkodás erőteljes térhódításában, a disszonanciákkal való kifinomult játékban, a szólamok szerepének egymáshoz való közelítésében jelentek meg. Életművében azok a műfajok uralkodnak, amelyek az egész korszak szempontjából is a legjelentősebbek: a mise, a motetta és a világi dal – összesen mintegy 200 zenedarab. Tény, hogy Dufay előtt, Angliában is születtek teljes miseciklusok, amelyek ugyanarra a *cantus firmus*ra – vezérdallamra – alapozták a Kyriétől az Agnus Dei-ig valamennyi tételüket, de Dufay továbbfejlesztette ezt és a teljes nagyforma felépítésének fontos elemévé tette. És ő volt az első, aki világi dallamot használt fel erre a célra (például a „*L'homme Armée*" c. korabeli „slágerdallamot"). Chansonjai, amelyeknek nagy többsége rondeaux, lírai szubtilitásukkal, kifinomult rajzolataikkal köszönnek vissza a burgundi udvari szellemiségnek, amelyben fogantak.

A Dufay-t követő nemzedék legizgalmasabb egyéniségének általában a flamand **Johannes de Okeghem**et tartják. (cca 1410 és 1425 között – 1497, Tours). A század negyvenes éveitől Antwerpenben, majd Moulins-ban volt templomi énekes, karnagy,

zeneszerző. 1452 körül került a párizsi királyi udvarba, ahol életének további hosszú évtizedeiben három uralkodót szolgált. Kiemelkedő volt tanári tevékenysége is, feltehetően ő volt Josquin des Prez mestere.

Életművének központi része 10 miséje és a Requiem, amely az első fennmaradt megzenésített halotti mise. Emellett mintegy 10 motetta és 20 világi kompozíció tulajdonítható neki. Stílusa egyfelől beleilleszkedik abba a folyamatba, ami Dufay-jal kezdődött, másfelől jellemző módon az „irraciocionális" és a „rejtélyes" jelzőkkel szokták illetni. Bár írt vezérdallamos miséket, de számos olyat is, ami nem használ előzetesen létező anyagot. Nem a harmóniák, a dúr vagy moll hármashangzatok foglalkoztatták elsősorban, hanem aféle polifonikus „végtelen dallamok" gyanánt szőtte szólamait.

Okeghem – és a teljes korszak – zeneszerzési technikájának legvirtuózabb fejezetét alkotják azok a művek, amelyekben egyrészt a hangnemekkel játszik (*Missa cuiusvis toni* – Mise bármilyen modusban), másrészt az imitációt a különböző léptékű, lassabb és gyorsabb ritmusképletek használatával ötvözi. (Képzeljünk el egy „kánont", amelynek szólamai egyszerre indulnak, de különböző sebességgel – *Missa Prolationum*.)

„**Josquin** az egyetlen mester, aki parancsolni tud a hangoknak, a többi zeneszerzőnek a hangok parancsolnak" – mondta Luther. Az 1400-as évek második felének, a reneszánsz zene virágkorának legnagyobb alakja **Josquin des Prez** (cca. 1450 Saint-Quentin mellett – 1521 – Condé-sur-l'Escaut) . Dacára elismertségének, érdemeinek, életének részleteit számos ponton a mai napig homály borítja. Valószínű, hogy mestere Ockeghem volt, ezt mindenek előtt a flamand zeneszerző halálára írt siratója (*La deploration de Johannes Ockeghem*) igazolja.

Az bizonyos, hogy rengeteget utazott, és rengeteg városban, udvarnál dolgozott.

Josquin mestere volt kora minden műfajának. A korszak nagy vívmánya a vokális polifóniában résztvevő szólamok valódi egyenrangúságának megteremtése volt, a középkortól örökölt szerepek, az egyes szólamok speciális funkcióinak elvetése. Ez Josquin-nél legtisztábban motettáiban (körülbelül 100 kompozíció) jelenik meg. A mintegy 20 mise és a 75 világi darab is kortársai és az utókor legmagasabb fokú elismerését érdemelték ki.

(3) A XVI. század a későreneszánsz kora. A stílus készen áll, sőt a barokk felé haladó „túlérettség" jeleit mutatja sok szerzőnél.

A század klasszikus érvényű, összefoglaló mestere az olasz **Giovanni Pierluigi da Palestrina** (cca 1525, Palestrina, Róma mellett – 1594, Róma). Palestrina korán Rómába került, ahol a legprominensebb kórusok (pl. a Santa Maria Maggiore, a Sixtusi kápolna, a Szent Péter bazilika stb.) tagja, karvezetője, zeneszerzője volt.

Palestrina művészete mindvégig és szinte kizárólag az egyházi zenére összpontosult. Több mint száz misét írt, emellett motettákat, egyházi és világi madrigálokat, himnuszokat és egyéb templomi zenéket. Stílusa a kiegyensúlyozott, arányos tökéletesség példájaként, az északi és a déli jellegzetességek szintetizálójaként hódította meg saját korát és így került be a zenetörténetbe, mint a polifónia, az egymást ellenpontozó szólamok kezelésének legtisztább forrása.

Orlando di Lasso (1532, Mons, ma Belgium – 1594, München) a későreneszánsz másik kiemelkedő egyénisége. Feltehetően szülőhelyén sajátította el a templomi éneklés alapjait és a (bizonyíthatatlan) legenda szerint olyan szép volt a hangja,

hogy elrabolták. Mindenesetre 12 éves korától korai huszonéveiig Olaszországban élt, fejlődött, tanult és alkotott. Ekkor visszatért a Németalföldre, Antwerpenbe. Az 1550-es években a müncheni hercegi udvarba hívták, ahol 1564-től haláláig megbecsült karnagyként és zeneszerzőként dolgozott.

Lasso monumentális életműve 70 misét, 500-nál több motettát, számos további egyházi kompozíciót, de emellett – internacionalizmusára jellemzően – közel 500 olasz, francia és német nyelvű világi darabot ölel fel. Palestrina összefoglaló konzervativizmusával szemben Lasso, akit a szó, a szöveg jelentésének kifejezése vezérelt, harmóniai újításaival, expresszív érzelmi ábrázolásmódjával a jövő előhírnökei közé tartozik.

Lasso újításai nem álltak magukban. A későreneszánsz kromatikus iskola képviselői közül itt szerepeljen **Carlo Gesualdo**, Venosa hercege (~1561–1613), akinek művei bizonyos tekintetben évszázadokkal jártak kora előtt.

HANGSZERES ZENE

A reneszánsz időszakban a vokális zene impozáns fejlődése mellett a hangszeres muzsikálás is jelentős szerepet játszott. A vezető hangszer az arab eredetű lant volt. Eredetileg, a mór időktől fogva pengetővel szólaltatták meg, de a XIV. századtól kezdve elterjedt az ujjakkal való pengetés. Ez alkalmassá tette a lantot nem csak egy szólam, hanem összetett, többszólamú, akár polifonikus szerkezetek megszólaltatására is. (Később a billentyűsök vették át ezt a szerepet). Megszületett az *intavolácio*, a húrokat és érintőket jelölő kottázási forma. (A *„tab”*-okat a gitáros könnyűzene a mai napig is széles körben használja.) Minden nyugati országnak megvoltak a neves lantszerzői, itt a leghíresebb kelet-európait, a magyar **Bakfark Bálintot** (1507,

Brassó – 1576, Padova) említjük, valamint az angol lantzene barokkba hajló betetőzőjét, **John Dowlandet** (1563, London – 1626, London). A lantzene és általában a hangszeres zene terepe a széles körben művelt tánczenék világa volt.

A reneszánsz korszakban a templomok mellett az arisztokrácia és az újonnan kialakuló polgárság palotái váltak a zeneélet központjaivá. Megjelent a nyomtatott kotta, minden korábbinál szélesebb rétegek kapcsolódtak be a zenélésbe, sokan tudtak hangszeren játszani, énekelni. Széles körben dívott a házi muzsikálás, ennek legkézenfekvőbb példája Erzsébet királynő (1533–1603) Angliája.

8. A BAROKK KORSZAK

A zenében a barokk a legnagyobb formaalkotó korszak, évszázadokon át használatos zenei műfajok és formák kialakulásának időszaka. Ekkor születik az opera, az oratórium, a kantáta; hangszeres területen a concerto, a fúga, a szvit, a szonáta.

A stílus, amelyet a zenetörténetben a XIX. század vége óta neveznek így, kialakulásától kései virágkoráig hozzávetőlegesen 1580-tól 1750-ig tartott. Nagy kérdés a zenetörténet számára, hogy ezt a hatalmas és sok szempontból heterogén mű-folyamot valójában mi tartja össze, milyen szempontok szerint kezelhető egységként? A kulcs a *kifejezés eszményében* rejlik. Az átlagos zenehallgató számára is feltűnik itt az érzéki-érzésbeli hatások korábban ismeretlen választéka, a kontrasztok és a szélsőségek – a visszafogott bensőségességtől a grandiozitásig. A háttérben azt a meggyőződést találjuk, hogy a zene képes az alapvető érzelmeket megjeleníteni és a hallgatóban felkelteni – sőt nem csupán képes erre, hanem ez a szerepe. Az ***affektusok*** maguk a „tárgyiasított”

érzelmi állapotok, ha tetszik, szenvedélyek: például az öröm, a szomorúság, a harag, a gyűlölet, a szeretet, a féltékenység.

A barokk kor lényegéhez tartozik a technikai fejlődés – első körben maguknak a hangszereknek és játéktechnikájuknak fejlődése. Mindenekelőtt a vonósok léptek nagyot előre. Az előtörténet: az első modern értelemben vehető, de még háromhúros hegedűk (1520 körül, Olaszország) után az 1560-as években, ugyancsak Itáliában nőtt négyre a húrok száma. Ezt a folyamatot, a hegedű elsőszámú dallamhangszerré válását **Arcangelo Corelli** (1653–1713), majd **Antonio Vivaldi** (1678–1741) művészete tetőzi be. A hegedű útját a vonóscsalád többi tagja is követte.

A *zenekar* kialakulása Európa különböző centrumaiban jelentős helyi sajátságokkal és eltérő időzítéssel zajlott le. A francia királyi udvar zenekarában már az 1600-as évek elején 12, majd 24 vonóshangszert találunk. Ezt a hagyományt folytatva **Jean-Baptist Lully** (1632, Firenze – 1687, Párizs), majd Olaszországban Corelli nevéhez kapcsolhatjuk a zenekar megszületését. Lully (XIV. Lajos, a Napkirály „főzeneigazgatója", udvari operaszerzője és különös kegyeltje) vezette be a vonósok egységes, erőteljes hangzását hatékonyan szolgáló egyeztetett vonást: valamennyi játékos egyszerre, közös irányban használta vonóját. Az 1730–40-es évekre szilárdult meg az új előadói apparátus Európa-szerte. A vonós szekció első és második hegedűből, brácsából, csellóból, nagybőgőből épült fel. A zenekari reform fontos eleme volt a „kompatibilis", megfelelő hangerővel rendelkező fafúvósok kiválasztódása és technikai tökéletesedése a reneszánsz korszak hangszerparkjából – a „befutók" a fuvola, az oboa és a fagott lettek. (A klarinét mintegy 50 évvel később csatlakozott). A rézfúvókat a trombita és kürt képviselte. Eh-

hez a három hangszercsoporthoz az „obligát", „kötelező" kísérő csembaló járult. Mindez nem jelentett egyenlő számú muzsikust mindenütt és mindenkor, a helyi körülményeknek jelentős szerep jutott.

A barokk időszakában történt meg a hangszeres muzsika elkülönülése a vokalitástól. Az instrumentális zene önállóvá vált és saját útját kezdte járni. Szétvált a reneszánszban még homogén hangtér: szólóhangszerre és kíséretre nyílt szét. Kialakult és műfajt teremtett a **„concertálás"**: a *versenyműben* (olaszul: concerto) szólóhangszer, a *concerto grosso*-ban szólóhangszerek csoportja került szembe a teljes zenekarral. A másik jellegzetes új forma az immár stilizált, koncertszínpadra szánt táncok sorozata, a **szvit**. A kamarazenében (szólóhangszerre vagy néhány játékosra) a **szonáta** műfaja jött létre.

Fontos, központi műforma a **fúga**. A fúga a reneszánsz zene polifón hagyományait folytatja. Ugyanaz a téma jelenik meg egymás után a szólamokban, kánonszerűen, imitálva – utánozva – önmagát. A fúga legnagyobb mestere Bach volt, a legtöbb fúgát billentyűs hangszerre (orgonára, illetve csembalóra) írta. A *fúga* szó magát az imitatív szerkesztési módot is jelenti, *fugato* (fúgaszakasz, „fugácska") bármilyen típusú tételben megjelenhet, jóval a barokk kor után is.

Az *opera* születésének az antik művészetteória volt a fő inspirálója. A filozófikus művészeti eszmecserére már a korábbi évszázadokban is nyitott Firenzében 1573-tól kezdve **Giovanni de' Bardi** gróf (1534–1612) palotája adott otthont a *Camerának*, amely az ókori görög zenei eszményt és a jelenben való alkalmazhatóságát tanulmányozta. A Cameratát jól jellemzik résztvevői/tagjai: a két jeles költő, Ottavio Rinuccini és Gabriello Chiabrera; a kiváló lantos Vincenzo Galilei (a csillagász

édesapja); két énekes-zeneszerző, Jacopo Peri és Giulio Caccini; Emilio de' Cavalieri, zeneszerző és a Medici-udvar zeneintendánsa; végül egy műkedvelő arisztokrata, Jacopo Corsi, aki 1592 után a csoport centrumába került. Több évtizedes vizsgálódásaik, tanulmányaik, vitáik fő konkluziója a szó, a szöveg szerepének újraértelmezése, egykori antikvitásbeli jogaiba való visszahelyezése lett. Kereteink nem teszik lehetővé, hogy végigkísérjük a textust szolgáló zene vezérgondolatának aspektusait. A fő bírálat a szöveg és annak természetes ritmusa ellen dolgozó „barbár" polifóniát illette, a kivezető út pedig az akkordokkal kísért szólóénekben manifesztálódott. Sommásan így foglalható össze az új zenés drámai színpadi műfaj megszületéséhez vezető folyamat, amelynek első nagy mestere **Claudio Monteverdi** (1567–1643) volt. Az 1700-as évek elejének nagy-barokk operája zárt zeneszámok sorozata, élükön a nyitánnyal, amelyet áriák, duettek, kórusok, követnek. A cselekményt recitatívók beszélik el.

Az opera „szakrális testvére", az **oratórium** az operához hasonlít abban, hogy szólóénekeseket, kórust és zenekart foglalkoztat, drámai történetet mond el, viszont nem színházszerű, hanem koncert: nincsenek kellékek, külsőségek. Előadásának színhelye nem ritkán maga a templom. A **passió** (bár előtörténete visszavisz a gregoriánumba), a barokkban olyan oratóriumhoz hasonló mű, amely Jézus szenvedésének történetét mondja el, evangéliumi szövegek felhasználásával. Rövidebb lélegzetű oratóriumszerű mű a **kantáta**.

A barokk zenére általánosságban jellemző a **monotematika**: egy tétel egyetlen témára épül. Ez nem csak a dallami témára, mint „kézzelfogható" zenei elemre vonatkozik, hanem az affektusra magára is: egy tételen belül nem keverednek a kifejezések. A ritmika gyakran monoton, motorikus. A dallamépítés sokszor

használt eszköze a **szekvencia:** ugyanaz a dallam magasabb vagy mélyebb hangról kezdve ismétlődik, többnyire sorozatosan.

Fontos, előremutató változás a zenei életben, hogy megjelenik a modern értelemben vett, belépődíjas hangverseny. (Legelőször Angliában, 1710-ben volt bérletszerű hangversenysorozat.)

A barokk korai szakaszának a XVI. század végétől a 1660–70-ig terjedő évtizedeket szokás tekinteni. Emblematikus mestere (Monteverdi mellett) a német **Heinrich Schütz** (1585, Kostritz – 1672, Drezda). Az ezt követő „nagybarokk" legjelentősebb szerzői a már említett Corelli és Vivaldi mellett az angol **Henry Purcell** (1659–1695), a német, bár élete nagy részét Angliában töltő **Georg Friedrich Handel** (1685–1759), a francia **Jean-Philippe Rameau** (1683, Dijon – 1764, Párizs) és **Johann Sebastian Bach** (1685–1750).

(A „barokk" szó etimológiája): „Barocco" eredetileg a gyöngykagyló hajlatára utaló, lekicsinylő gúnyszó, amely a klasszikus arányossággal szemben a túlzsúfoltságot, a bizarr burjánzást jellemzi. Ezt a korszakot is utólag nevezték el – egy 1802-ben megjelent zenei lexikonban (52 évvel Bach halála után!) ez olvasható a róla: „Ezzel a műszóval olyan zeneművet jelölnek, amelyben a dallam gyakran nehezen intonálható hangközökben halad előre, s a zene harmóniája kusza disszonanciákkal és szokatlan kitérésekkel zsúfolt.

9. JOHANN SEBASTIAN BACH

Ha meg kellene választani az európai zene legfőbb fejedelmét, valószínű, hogy Johann Sebastian Bach nyerné el ezt a címet. Műveinek alapos megismeréséhez egy teljes emberélet sem lenne elegendő. „Nem Bachnak – pataknak –, tengernek kellene

nevezni" – mondta róla Beethoven, és nincs a zenetörténetnek jelentős alakja, aki ne hajolt volna meg Bach életműve előtt.

1685. március 21-én született Eisenachban (Türingia), ősrégi muzsikuscsaládban. 10 éves korára árva marad, bátyja nevelte. 18 éves korától zenei állásokat tölt be (Weimar: udvari hegedűs, Arnstadt: orgonista.) 22 évesen nősül, 7 gyermeke születik. (Közülük Wilhelm Friedemann és Carl Philip Emmanuel jelentős zeneszerzők lesznek.) 1708–1717 között **Weimar**ban orgonista, kamaramuzsikus, majd hangversenymester. 1717–1723: **Köthenben** udvari karmester. Ez a Bach számára elérhető legmagasabb fok a ranglétrán. Itt írja legtöbb zenekari darabját. Felesége halála után újra nősül 1721-ben, e házasságból született gyerekei közül Johann Christian (a „londoni Bach") lett neves zeneköltő. 1723 és halála, 1750 között **Lipcsében,** a Tamás-templom karnagyaként és zenetanáraként városi szolgálatban állt.

MŰVEI

A legimpozánsabb csoportot a szóló énekhangokra, kórusra és kis zenekarra született kantáták alkotják: mintegy 200 egyházi, illetve 20 világi kantátája maradt fenn – tudjuk, hogy ennél többet írt. A templomi kantáta a vasárnapi és ünnepnapi protestáns istentisztelet szerves része. Bachnak mindenekelőtt Lipcsében, illetve korábban Weimarban volt kötelessége az aktuális heti kantátáról gondoskodni. A rendelkezésére álló énekesektől és zenészektől függött, hogy milyen terjedelmű, illetve nehézségű művet komponálhatott. (Megjegyzendő, hogy nők ezidőtájt még nem énekelhettek a templomban, a magas szólamokat fiúgyerekek vagy falzetto éneklő férfiak adták elő.) A kantáták szövege a protestáns hagyománynak megfelelően német nyelvű.

További egyházi művei közül kiemelkedik a két fennmaradt **passió**: a **Máté**, illetve a **János** evangéliuma szerinti Jézus-történet, valamint a **h-moll mise.**

Bach korának legnagyobb orgonistája volt. Szólóhangszeres műveinek legnagyobb, mintegy 250 művet tartalmazó csoportja orgonára született. További 200 opusz „Clavier"-ra, azaz csembalóra vagy klavichordra íródott.

Zenekari művei közül a 6 **Brandenburgi Concerto**, a 4 **Szvit,** valamint a **zongoraversenyek** és a **hegedűversenyek** emelkednek ki. Megjegyzendő, hogy Bach kislétszámú, mai megközelítésből nézve kamaraegyüttes-szerű zenekarokkal dolgozott.

Az imitáció, a kánonszerűség már a reneszánszban rendkívül fejlett volt a vokálpolifóniában. A hangszeres zenében a **fúga** műfaja képviseli. Bach a fúga legnagyobb mestere volt. A billentyűs művek közül kiemelkedik a **Wohltemperiertes Klavier** sorozat, amely az új, temperált zongorahangolást népszerűsítette. Minden egyes hangnemben komponált egy-egy **prelúdiumot** (bevezető tételt) és **fúgát.** Legnagyobb szabású fúgasorozata a halála alőtt írt **Kunst der Fuge** (A fúga művészete.)

MÁTÉ PASSIÓ

A passió Jézus Krisztus szenvedésének története. Már a gregorián ének korai korszakaiban énekelték mind a négy evangélium alapján (Máté, Márk, Lukács, János) dramatizálva, a szereplőket megszemélyesítő énekesek által előadva. A későbbiekben többszólamú tételekkel bővült. A protestáns egyházi zenében nagyobb jelentőségre tett szert, mint a katolikusban. Bach megzenesítései előtt Heinrich Schütz (1585–1672) passiói számítanak remekműveknek.

Bach két fennmaradt teljes passiója, a János- és a Máté-pas-

sió mellett írt egy Márk-passiót is, ez azonban elveszett és vannak utalások egy negyedik műre is ebben a műfajban. A Máté-passió ősbemutatója Lipcsében volt 1729-ben.

A mű első rétegéhez maga a történet tartozik, a Luther-féle bibliafordításból származó szöveggel. Az elbeszélő Evangelista mellett valamennyi fontos szereplő felvonul, Pétertől Júdáson és Pilátuson át magáig Jézusig. Az előadásmód énekbeszéd, amit csembaló, orgona és cselló kísér. Ezt a fajta tétel a „*secco recitativo*". (Száraz recitativo). (Találunk a műben *kíséretes recitatívo*kat is.) Jézus hangját mindig a vonóshangszerek „dicsfénye" övezi, a secco recitativókban is. A műnek ehhez a cselekményszintjéhez tartoznak a *turbák* is: rövid, beékelődő kórustételek, a tömeg megjelenítését szolgálják (például a keresztrefeszítést követelő „népszavazásnál"). A második réteg áriákból, duettekből áll, ezek a történet fázisainak kommentárjai, értelmezései. Szövegüket Picander írta. Harmadik réteget képviselnek a korálok, a templomi népénekek, amelyeknek közismert dallamait a gyülekezet (= a közönség) is hivatott volt énekelni. Egy-egy nagyszabású, tömbszerű kórustétel kezdi, illetve zárja le a passiót.

A Máté passiót, amely teljesen feledésbe merült és kottája sem volt hozzáférhető, Mendelssohn mutatta be újra, 1829-ben. Ezzel a romantikus bemutatóval kezdődött a mű diadalútja.

10. A BÉCSI KLASSZICIZMUS

A XVIII. század derekán új szellemi mozgalom járja át Európát. A felvilágosodás Franciaországból indul ki, fő gondolatai az emberi értelem, okszerűség és világosság eszméjét hirdetik. Ez a szellemiség, ez a zene elválaszthatatlan a feltörekvő új társadalmi osztálytól, a polgárságtól.

A zene egyrészt továbbra is kapcsolódik a nemesi udvarok, egyházi és főúri rezidenciák életéhez. Ezeknek a kultúrközpontoknak a rangjához tartozik, hogy ki az ott alkalmazott zeneszerző és karmester. De ez a forradalmakat érlelő időszak vezet el a zenész és magasrangú munkaadója közötti hűbéri viszony bomlásához és megszűnéséhez. Ebben a folyamatban fontos szerepet játszott a nyilvános, belépődíjas koncertek kialakulása és elterjedése. Haydn még több mint 30 évig szolgált az Eszterházy-hercegeknek, majd sikeres, nagyszabású hangversenykörutakat tett Angliába. Mozart 25 évesen véglegesen szakított az érseki alkalmazással, hogy szabadúszó zenészként vállalja sorsát Bécsben. Beethoven viszont nem volt hajlandó erre az életformára, lényegében „önálló vállalkozóként" aratta sikereit.

A klasszikus stílus, amelyet a három meghatározó mester működésének helyszíne után nevezünk bécsi klasszicizmusnak, a barokk végét követő átmeneti időszak után jött létre. 1750 táján már senki sem akart komplikált, polifónikus, monoton ritmikájú barokk zenét hallgatni. Természetes, világos, egyszerű dallamokat és harmóniákat, változatos ritmikát kívánt az új közízlés. Mindez legmagasabb fokon, az elkövetkező XIX. század zenéjére is döntő hatással, Joseph Haydn, Wolgang Amadeus Mozart és Ludwig van Beethoven művészetében született meg.

Az új stílus jellegzetességei közé tartozik világos, többnyire szimmetriához vonzódó formavilága. A mikroformálás terén a ***„periódus"*** az alapegység, 2×4 ütemes, „kérdés-felelet" felépítésével. Tudományos igényű definíciók helyett álljon itt egy egyszerű leírás: Az első szakasz, V. fokú, domináns harmónián zárva, mintegy „kinyit", míg a periódus második fele, ugyanazt

a dallamot továbbfűzve, I. fokú, alaphangú zárlattal állítja helyre a rendet.

A *„**szonátaforma**”* a művek kezdő tételeinek állandósult képletévé vált. Három nagy szakasza az *„**expozíció**”*, a *„**kidolgozás**”* és a *„**visszatérés**”*. Az expozíció a *főtémát*, majd az alaphangnemből elmozdulva a *melléktémát* és a *zárótémát* mutatja be. A kidolgozás kötött szabályok nélküli „játék” a megismert témákkal, szabadon használva a variációt és a hangnemek közötti mozgásokat, a modulációt. A visszatérés során immár mindhárom téma az alaphangnemben jelenik meg. A stílus fejlődése során, különösen Beethovennél a séma mechanikus használata helyett egyre inkább a variáló, fejlesztő, bővítő szemlélet vált uralkodóvá. Ugyancsak Beethovennél kapott fokozott jelentőséget a három téma egymással kontrasztáló megformálása.

A nagyformák, mindenekelőtt a szimfónia és a vonósnégyes négytételes íve is rögződött a bécsi klasszikában. A kezdőtétel mindig gyors, és gyakran kezdődik „függönyzenével”, lassú bevezető szakasszal. A második tétel lassú. Ezt tánctétel, ¾ lüktetésű menüett követi. A zárótétel ismét gyors tempót vesz. Beethoven a komótosabb menüett helyett az ugyancsak hármas lüktetésű, de sokkal élénkebb tételkaraktert, a „scherzo”-t alkalmazta és alkalmanként felcserélte a 2. és 3. tételt. A concertók (versenyművek) a barokk hagyományt nem írták felül, háromtételesek (gyors-lassú-gyors) maradtak.

A polgári alapokon kiépült *nyilvánosság*, valamint a zenei köznyelvben gyökerező *érthetőség* mellett a klasszikus korszak harmadik kulcsszava az *individualizmus*. Az affektusokat felváltja a saját érzelmek, a személyesség, az ego szubjektív mélységeinek kifejezése.

11. HAYDN ÉS MOZART

JOSEPH HAYDN (1732–1809)

1732-ben született az alsó-ausztriai Rohrau faluban, a bognármester családjában. 8 évesen Bécsbe került a Stephans-Dom kórusába, de onnan kiöregedve, 17 évesen nehéz munkával, saját erejéből sajátította el a zeneszerzés alapjait.

1761-ben lépett az Eszterházy hercegek szolgálatába, mint udvari zeneszerző és karmester és majdnem hatvan éves koráig folytatta ezt a szolgálatot. Eszterházy Miklós herceg halála után, 1790-től megszűntek udvari kötelezettségei és szabadabb alkotásnak szentelhette élete utolsó szakaszát. Két hosszú, sikeres hangversenykörutat tett Angliában és általános elismeréstől, hírnévtől övezve hunyt el Bécsben, 1809-ben.

Munkásságának két legfontosabb műfaja a **szimfónia** (104-et írt), és a **vonósnégyes**. Ezeknek a klasszikus műfajoknak ő a megteremtője, művei mintául szolgáltak Mozart és Beethoven számára. Kiemelkedőek még **zongoraszonátái**, valamint két kései **oratóriuma**, a *Teremtés* és az *Évszakok*.

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756–1791)

„A csodalény, akinek Isten megengedte, hogy Salzburgban szülessék meg" (Leopold Mozart szavai) 1756. január 27-én jött e világra. Zongorista csodagyerekként bejárta Európát, uralkodók, főurak és – ami számára különösen fontos volt – a legkiválóbb zenészek lenyűgözött elismerése mellett aratta fényes sikereit. Zenei neveltetését kiemelkedő pedagógus apjának köszönhette.

17 évesen a salzburgi érsek szolgálatába állt, de a terhes kötöttségeket egyre nehezebben viselte, s 8 évvel később szakított munkaadójával. Bécsbe költözött, hangversenyezésből és óra-

adásból próbálta fenntartani magát. Tudásához illő pozíciót azonban soha nem kapott, elszegényedve, mellőzve halt meg 1791-ben.

Életműve nem csak ahhoz képest rendkívül gazdag, hogy Kis híján 36 évesen ment el. Negyvennél több **szimfónia** és több mint harminc **versenymű** – közöttük csodálatos **zongoraversenyei** – alkotják zenekari műveinek gerincét. Kamarazenéjének legfontosabb műfajai a **zongoraszonáta** és a **vonósnégyes**.

Egyházi zenéjének legnagyobb kincse utolsó műve, a nem teljesen befejezett **Requiem** (Gyászmise). Öt legnagyobb **operája** (Szöktetés a szerájból; Figaró házassága; Don Giovanni; Cosi fan tutte; Varázsfuvola) nélkül ma is elképzelhetetlen az operaházak repertoárja.

MOZART: DON GIOVANNI

„Dramma giocosa" vagy „opera buffa" 2 felvonásban

SZEREPLŐK

Don Giovanni, nemesúr (bariton)
Leporello, a szolgája (basszus)
Donna Anna, a kormányzó lánya (szoprán)
Don Ottavio, Anna jegyese (tenor)
A Kormányzó (basszus)
Donna Elvira, Don Giovanni elhagyott jegyese (szoprán)
Zerlina, parasztleány (szoprán)
Masetto, a vőlegénye (basszus)

A librettót Lorenzo da Ponte írta. Bemutató: 1787, Prága

TÖRTÉNET

I. felvonás. Helyszín: Sevilla. Idő: a XVII. század

1. JELENET: A Kormányzó kertje. Leporello kint őrködik Donna Anna háza előtt. Don Giovanni, Leporello gazdája beszökött a házba, hogy elcsábítsa Donna Annát. Felbukkan Donna Anna, üldözi az álarcos Don Giovannit. Meg akarja tudni, hogy ki az, és segítségért kiált. Megjelenik a Kormányzó, Anna apja, és párbajra hívja Giovannit, miközben Anna elmenekül segítségért. Don Giovanni leszúrja Anna apját és elmenekül, anélkül, hogy lelepleznék. Anna visszatér vőlegényével, Don Ottavióval, aki megesküszik, hogy bosszút áll jegyese apjáért.

2. JELENET: köztér Don Giovanni palotája előtt. Megérkezik Giovanni és Leporello és épp hallják, amint egy nő bosszúért kiált. (Elvira áriája: ***Ah, chi mi dice mai* – „Ki mondhatta volna el nekem?**") Giovanni kacérkodni kezd vele, de aztán felismeri benne utolsó elcsábított és elhagyott hölgyét. Odaküldi Leporellót, hogy rázza le Elvirát, ő pedig elsiet. Leporello azzal vígasztalja Elvirát, hogy mutat neki egy listát Giovanni ex-szeretőiről. (**Regiszter-ária**).

3. JELENET: megérkezik Masetto és Zerlina esküvői menete. Giovanninak azonnal megtetszik menyasszony és megpróbálja eltűntetni a féltékeny Masettót az útból. Don Giovanni és Zerlina egyedül maradnak, Giovanni megkezdi a csábítást. (**Duett: Lá ci darem la mano – „Egymásba fonjuk kezeinket**"). De: megérkezik Elvira és meghiúsítja Giovanni szándékát.

Ezután megérkezik Ottavio és Anna, bosszút tervezve a még mindig ismeretlen gyilkos ellen. Találkoznak Giovannival, és Anna, nem tudván, hogy ő volt a támadó, a segítségét kéri. Don Giovanni megígéri, hogy segít. Közben azonban visszatér Elvira, és elmondja, hogyan csapta be Giovanni. Giovanni vá-

laszában őrültnek nevezi Elvirát. Mikor Giovanni, szolgálatatit újra felajánlva távozik, Anna hirtelen felismeri benne a gyilkost. (**Anna bosszú-áriája: Or sai chi l'onore – „Ő rabolt meg tisztességemtől"**).

Don Giovanni ezután bált kíván rendezni és nagyon vidáman készül rá (**Pezsgőária: Finch'han del vino – „Végre, a borral"**) Zerlina követi a féltékeny Masettót és megpróbálja kibékíteni. (**Zerlina áriája: Batti, batti o bel Masetto – „Üss meg, drága Masetto"**).

AZ 1. FELVONÁS FINÁLÉJA: a bál. Donna Anna, Don Ottavio és Donna Elvira álarcban érkeznek, hogy leleplezzék a gonosztevőt. Don Giovanni elvezeti Zerlinát a táncolók közül. A lány segélykiáltásai után Giovanni megpróbálja félrevezetni az embereket: a bálterembe vonszolja szolgáját, azzal vádolva, hogy ő próbálta meg elcsábítani Zerlinát. Az bosszúállók levetik álarcaikat és kinyilvánítják: mindent tudnak. A vendégek nem hisznek Giovanninak, rátámadnak, de ő keresztülverekszi magát a tömegen és Leporellóval együtt elmenekül.

II. felvonás

1. JELENET: Giovanni ezúttal Elvira szolgálólányát akarja elcsábítani. Rábeszéli Leporellót, hogy cseréljenek kabátot-kalapot. Az álruhás Leporello Elvirát szédíti Giovanni jelmezében, eközben gazdája a szolgálólánynak ad szerenádot. Ezután Giovanni (még mindig álruhában) beleszalad a Masetto által vezetett parasztlegényekbe, akik éppen őt akarják móresre tanítani. Az ál-Leporello (akit természetesen nem ismernek fel), lerázza a kis csapatot, és a magára maradt Masettót keményen elpáholja.

2. JELENET: Leporello (Giovanni ruhájában) megszökik végül Elvirától, de beleszalad Annába és Ottavióba. Megérkezik

Zerlina és Masetto is, és a csoport bosszút akar állni a vélt Giovannin. Leporello kegyelemért könyörög, majd nagy szorongatottságában felfedi kilétét, és a hirtelen támadt zűrzavarban meglép.

3. JELENET: Temető, a Kormányzó szobrával. Leporello és Giovanni hangoskodva számolnak be egymásnak a friss eseményekről. Ekkor a szobor figyelmezteti Giovannit, hogy napkelte után már nem fog nevetni. Gazdája utasítására Leporello felolvassa az emlékmű talapzatán a feliratot: „Gyilkosomra bosszú vár". A szolga reszket, de Giovanni ráparancsol: hívja meg vacsorára a szobrot. Az *bólint* és *igent mond*.

FINALE: Don Giovanni lakosztálya. A nemesúr fényes lakoma előtt ül, zenészek szórakoztatják, Leporello felszolgál. Megjelenik Elvira, hogy utoljára megpróbálja rávenni Giovannit: bánja meg bűneit. Giovanni kigúnyolja Elvirát, aki távozik. Egy pillanattal később felhangzik sikolya, majd visszarohan a terembe. Giovanni kiküldi Leporellót, nézze meg, mi történt, de a szolga is rémülten szalad vissza, közli, hogy eljött a szobor. Baljós kopogtatás hallatszik. Maga Giovanni nyit ajtót és belép a Kormányzó szobra. Felszólítja Giovannit: vezekeljen. Giovanni szilárdan visszautasítja, a szobor pedig a föld alá süllyed, magával ragadva Giovannit, akit körülvesz a pokol tüze.

Megérkezik Donna Anna, Ottavio, Donna Elvira, Zerlina és Masetto, keresik Giovannit. Leporellot reszketve, az asztal alá búvva találják. A szolga mindenről beszámol nekik. Valamennyien megkönnyebbülve mondják el, hogyan fogják folytatni életüket.

12. BEETHOVEN

Nagy mesterek, hatalmas életművek Beethoven előtt is születtek, de ő volt a zenetörténet első öntörvényű, individualista, a világot a művészet trónjáról szemlélő alkotója.

1770-ben született Bonnban. Csodagyerek-gyanús képességei voltak, amelyeket kicsapongó életet élő, akarnok apja, akiben korántsem volt meg Leopold Mozart pedagógiai zsenialitása, rövid úton szeretett volna anyagilag kamatoztatni. Valószínűnek látszik, hogy az apja önkénye, igazságtalanságai elleni lázadás alapozta meg egész életére szóló zsigeri ellenszegülését mindenfajta hatalommal szemben – máshogy fogalmazva, meglehet, hogy innen ered végletes szabadságvágya.

Zseniális, nagyhatású zongorista volt. Előadóként is – akárcsak zeneszerzőként – saját, járatlan útját járta. Hasonlíthatatlan, robbanó előadásmódja, improvizációi révén „zongorázta be" magát a legfelsőbb körökbe, így nyűgözve le Bécsbe költözése után a császárváros zenerajongó arisztokráciáját. Társasági kapcsolatai, főnemesi támogatói egész életében végigkísérték.

Sikerei széles körben felismert, és respektált tehetsége boldog életet, gondtalan alkotást adhattak volna neki, de máshogy történt. Rejtélyes betegség következtében néhány év alatt, kb. 1798 és 1802 között teljesen megsüketült. Ez a sorscsapás az eredetileg sem könnyű személyiségű Beethovent mogorva, emberkerülő, bogaras különccé, elvadult zsenivé változtatta. Művei azonban nem ezt közvetítik.

9 szimfóniája, 32 zongoraszonátája, 5 zongoraversenye, vonósnégyesei és többi alkotása nem könnyűkezű, gyors komponálás termékei. Beethoven tételről tételre, opuszról opuszra megharcolt anyagával. Ötleteit, témáit vázlatfüzetekben rögzítette és általában évek teltek el, mire egy-egy csíra elnyerte végső formáját, kész mű vált belőle.

Szabolcsi Bence ezt írja Beethovenről: „Végső egyensúlyi pont, a terhelés határa és netovábbja, – katharzis és villámcsapás, diadal és katasztrófa ugyanegy történelmi pillanatban." (*A zene története*, 287.p.) Beethoven egyfelől a harmadik a bécsi klasszikusok sorában, másfelől alkotó éveinek több mint felét már az új században élte le. Ő az a mester, akiből az új korszak, a romantika eredezteti magát, mert a kereteket, a formákat példát mutatva feszítette – bontotta szét, kérdőjelezte meg, miközben „a végletes szabadságban végletesen szerves, kényszerítő és sorszerű, minden szeszélyében ott él a felboncolás és összefűzés szenvedélyes logikája, feloldottságában sem laza és szabálytalanságában is zenei, minden válsága eljut a befejező harmóniáig." (u. o.)

Temetésén, 1827-ben 20 000 ember vett részt.

13. A ROMANTIKA KORSZAKA

Az 1800-as éveket a zenetörténet is a romantika korszakának nevezi. Az elnevezés eredetileg vagy a „románc" szóból, vagy a „regényesség" fogalmából („roman" németül: regény) ered. A műveltek által lenézett, túlságosan is népies, alantas, a klasszikus minőségnek fittyet hányó költészetet értettek alatta. Ebből a negatív jelentésből vált később – akárcsak a „barokk" szó – a korszak elnevezésévé.

A XIX. sz. politikai története Napoleon Franciaországának legyőzésével, a Szent Szövetség konzervatív dominanciájával kezdődött. Mindazonáltal az iparosodás, a kapitalizmus folyamatos, töretlen erősödése, és számos forradalom jellemzi. Európa arculata megváltozott. Az erőteljes városiasodás, a polgárság jelentőségének megnövekedése a művész társadalmi helyzetét

is megváltoztatta. A szellemi életben az irodalom játszotta a legfontosabb szerepet, de a művész-elit kiemelkedő tagjai közé tartoztak a vezető zeneszerzők és előadóművészek is. A sikeres alkotók – nem utolsó sorban az Európa-szerte turnézó hangszervirtuózok – valóságos művészfejedelmekként élhettek.

A romantika évszázadában megváltozik a művészi kifejezésről való gondolkodás. A művészetek a valóságos világnak mintegy „ellenvilágát" teremtik meg, amely egyben a megváltás – megváltódás kulcsát is jelenti/jelentheti. A korszak szemlélete a zenét tekintette a „legromantikusabb", legigazibb művészetnek, mivel a zenének nincsenek fogalmi gátjai, s egyetlen művészeti formaként mondhatja ki a kimondhatatlant, a végtelent. A képzőművészetek és a irodalom később jutottak el az absztrakció fogalmaktól megszabaduló stádiumába.

A klasszikus kiegyensúlyozottsággal, szabályozottsággal szemben itt a szabálytalan, a rendhagyó lép előtérbe. A lezártsággal, behatároltsággal szemben a nyitottság, a határtalan; a józannal, valósághűvel szemben a csodás, az extrém, az őrületig felfokozott. A zenei eszközök a végletes érzelemvilágot, korlátlan fantáziát kifejező hangzásélmény irányába tettek nagy lépéseket. A hangszeres virtuozitás korábban ismeretlen lehetőségekkel hódított, a hegedülést **Paganini**, a zongorázást **Chopin** és **Liszt** forradalmasította. A szimfónikus zenekar lehetőségeinek radikális kitágítása **Berlioz** nevéhez fűződik. A zeneszerzők a hangok készletét is egyre jobban kihasználták: erőteljes kifejezőeszközként szolgált a *kromatika,* a félhangok használata, a hangrendszer kitágítása.

A XIX. század a nacionalizmus ébredésének időszaka is volt. Kialakult a „nemzet" modern fogalma. Azok a népek, amelyek nem nemzetállamban éltek, szabadságvágytól vezérelve küzdöt-

tek önállóságukért. Ebben a folyamatban a művészetek, a zene is jelentékeny szerepet játszottak. **Wagner**, a század második felének talán legnagyobb hatású zeneszerzője korszakos fontosságú operáiban gyökeresen német művészetet teremtett. **Verdi** oly mértékig érintve volt az olasz egység kialakulásának harcaiban, hogy neve mozaikszóként jelképes rövidítést hordozott (***V***ittorio ***E***manuelle ***R***e ***D'I***talia = Viktor Emánuel Olaszország királya). Olyan nemzetek zeneszerzői is a kor legfontosabb alkotói közé emelkedtek, amelyek korábban nem adtak élvonalbeli mestert az európai zenekultúrának. Liszt és Chopin mellett ide kívánkozik a cseh **Smetana** és **Dvorák**; az orosz **Muszorgszkíj, Csajkovszkíj**; a norvég **Grieg**; valamint a finn **Sibelius** neve.

14. A XIX. SZÁZAD ELSŐ FELÉNEK MESTEREI

FRANZ SCHUBERT (1797, Bécs – 1828, Bécs)

Schubert két korszak, a klasszicizmus és a romantika határán élt és dolgozott; a romantikus zene úttörő jelentőségű, első nagy alakja. Bécs környéki tanítócsaládban nőtt fel. Maga is próbálkozott segédtanítóskodással, de hamar kiderült, hogy nem neki való. Élete java részét Bécsben töltötte, és művészbarátaival megosztott, bohém életmódja sokszor komoly nélkülözéseket takart. Társaságához fiatal írók és költők, festők, zenebarátok tartoztak. Felolvasásokkal, muzsikálással, művészeti vitákkal, játékokkal teljes társas összejöveteik, az úgynevezett „Schubertiádák" igen fontos szerepet játszottak e közösség életében, s termékenyítően hatottak Schubert művészetére. Ő maga jól zongorázott; keringőit, táncdarabjait szívesen hallgatták és má-

sok is szívesen játszották a zenekedvelő bécsi házaknál. Életében azonban nem sok műve jelent meg nyomtatásban.

Rövid életének utolsó szakaszában betegség és lelki bajok kerítették hatalmukba. Mindössze egyetlen évvel élte túl Beethovent. Fiatal kora ellenére nagyon gazdag életművet hagyott hátra. Több mint 600 dalával ő alapozta meg a zongorakíséretes dal divatját a XIX. században. Gazdag dallamosság, a költői tartalom mély kifejezése mellett a német és osztrák népdal hatása is jellemző ezekre a darabokra. Szemben a korábban általános strófikus dal gyakorlatával, ahol minden verszakot ugyanarra a dallamra énekelnek, Schubert számos dalt „végigkomponálós" módszerrel írt: a szöveget nem bízta mechanikusan egyetlen dallamra, hanem a verset követve új meg új zenéket alkalmazott. Dalai mellett népszerűek szimfóniái, zongoradarabjai, kamarazenéi is.

Niccolo Paganini (1782, Genova – 1840, Nizza) 11 éves korától kezdve szerepelt nyilvánosan. Kortársai az „ördög hegedűsének" nevezték, szinte mágikus színpadi jelenléte okán. Az akkoriban szokásos párbajszerű zenei összeméretteteséken sorban „győzte le" a korszak legnagyobb hegedűseit. Hihetetlennek tűnő virtuozitása mellett annak is köszönhette varázslatos hanghatásait, hogy gyakran alkalmazta a scordaturát, a húrok áthangolását, amivel szokatlan effektusokat ért el. Gitáron is játszott. 24 szólóhegedűre írt *Capricció*ja mellett két hegedűversenyt, hegedű-gitár duókat, variációsorozatokat írt.

Hector Berlioz (1803, La Côte-Saint-André – 1869, Párizs) volt a zenetörténet első olyan zseniális, nagyhatású alkotója, aki nem csodagyerekként, rendkívüli zenei tehetségként kezdte pályáját. Nem a tökéletes szakmai tudás, hanem a látnoki művészi gondolkodásmód felől érkezett. Nem volt hangszeres virtuóz,

sőt még közepes játékos sem, az ő hangszere maga a szimfónikus zenekar lett. A romantikus zenekari hangzás kialakítójaként, a szimfónikus zenekar megújítójaként tartjuk számon. A zenekart jelentősen növelte méreteiben, nagyobb hangerőt és nagyobb kontrasztokat téve lehetővé. Erőteljesen alapozott a leghangosabb hangszercsaládra: a rézfúvósokra. Karmesterként is dolgozott, ezen a téren is merészen. Ő volt az első modern értelemben, egész testével, teátrális mozdulatokkal vezénylő, szuggesztív dirigens.

1803-ban született egy vidéki kisvárosban. Apja orvosnak szánta, el is kezdte Párizsban az orvosi egyetemet, de nem volt képes folytatni. Ettől kezdve minden idejét és energiáját a zeneszerzésnek szentelte. Népszerűsége nem vetekedett a kor populárisabb, hagyományosabb – és ma már kevésbé respektált – sztárjaival, például a Meyerbeerrel, de a szakmai elit meghódítása mellett jelentős közönségsikereket is aratott. Legjelentősebb művei: *Fantasztikus szimfónia*; *Harold Itáliában*; *Requiem*; *Faust elkárhozása*.

FRYDERYK CHOPIN (1810–1849)

Francia apától és lengyel anyától származó lengyel zeneszerző. Varsó mellett nőtt fel. Kiváló tanárának köszönhetően egészen fiatalon megismerhette Bach – akkor még nyomtatásban nem létező, csak szűk körben forgatott – zongoramuzsikáját.

21 évesen elhagyta idegen elnyomástól szenvedő hazáját és Párizsban telepedett le. Hamarosan a forradalmi romantikus mozgalom szívében találta magát, Liszt, Berlioz, Victor Hugo, Delacroix és a kor többi impozáns alakja társaságában. Keresett, jól fizetett zongoratanár lett. Nyilvános hangversenyeket nagyon ritkán vállalt. Inkább magánrendezvényeken lépett fel,

a művészeti-entellektüell elit társasági eseményeinek fényét emelte zongorajátékával. 1837-től az írónő George Sand, a korszak egyik emblematikus figurája lett élettársa. A zeneszerzőn azonban egyre jobban elhatalmasodott a tüdőbaj. 1838–39 telén George Sand Mallorca szigetére vitte, de a rossz időjárás, kedvezőtlen körülmények miatt a gyógyítási kísérlet kishíján Chopin életébe került. Ezt követően részleges javulás következett, de a negyvenes évek végén egy angliai utazást után a betegség végleg elhatalmasodott és legyőzte Chopin szervezetét.

Chopin szinte kizárólag zongorára komponált. Játéktechnikai újításai, kiemelkedő virtuozitása sajátos, lírai, költői zeneiséggel párosulnak. Romantikájának kulcsszavai a választékosság, az elegancia, egyfajta melankólia. Nem alkotott könnyedén, műveit csiszolta, finomította, sokáig kereste a végső formát.

Lengyel gyökerű mazurkái és polonézei mellett híresen szépek etűdjei, prelűdjei, noktürnjei, balladái. Két zongoraversenyt és három zongoraszonátát írt. Életműve – szinte teljes egészében – a múlt század közepe óta törés, visszaesés nélkül a zongoristák repertoárjának központi részéhez tartozik.

A század első felének további kiemelkedő német romantikus szerzői **Robert Schumann** (1810–1856) és **Felix Mendelssohn** (1809–1847).

15. LISZT FERENC ÉS A SZLÁV NEMZETI ROMANTIKA

Liszt Ferenc 1811-ben született Doborjánban, a mai ausztriai Burgenland területén. Magyarnak vallotta magát egész életében, bár anyanyelve német volt, és nem is tanult meg soha magyarul.

Csodagyerek volt, 8 évesen komponált, 9 évesen nyilvánosan koncertezett. Játéka úgy elbűvölte a jelenlévő magyar nemeseket, hogy 6 évre előre összeadták zenetanulmányainak költségeit. A legenda szerint (az ekkor már süket) Beethoven is látta játszani Bécsben és homlokon csókolta a gyermeket.

Ifjú éveiben Franciaországban, Angliában, Németországban és sokfelé másutt koncertezett, élete egyetlen diadalmas fellépés-sorozat volt. Mindenütt otthon volt, bár leginkább Párizsban. A francia főváros volt ekkor a forradalmi romantikus mozgalom központja. Liszt itt találkozott a számára legfontosabb zenészekkel: Paganinivel, Berliozzal és Chopin-nel. Paganinitől a szinte sámáni erőket felszabadító virtuozitást, Berliozt ól a grandiózus zenekari hatásokat, Chopin-től a poétikus, lírai finomságot és az új zongoratechnikai lehetőségeket tanulta el. Az egybehangzó leírások szerint kora legnagyobb hatású zongoraművésze volt, a közönséget teljességgel megbabonázta, rajongtak érte és istenítették.

A párizsi évek után Weimarban, Németországban telepedett le hosszabb időre. Időközben – gyermekkora óta először – ellátogatott Magyarországra is. Mély benyomást tett rá a cigányzene, amelyet ő tősgyökeres magyar népzenének vélt. Egyre fontosabb lett számára Magyarország és a magyar kultúra. „Mivel Magyarországon születtem, illő, hogy zenei tehetségemmel hazámat szolgáljam. Hazafiságomat nem szóvirágokban, hanem tettekben, kötelességem teljesítésével akarom kimutatni." – írta egy levelében. Élete utolsó szakaszát az 1875-ben alapított budapesti Zeneakadémia elnökeként a magyar főváros, valamint Weimar és Róma között osztotta meg.

Élete első felében virtuóz zongoristaként, a külsőséges, néha túlságosan is csillogó hatásokat sem megvetve alapozta meg

hírnevét. Az 1840-es évektől kezdve egyre inkább a zeneszerzésnek, a tanításnak, az általa nagyra tartott pályatársak felkarolásának, műveik megismertetésének szentelte idejét és energiáját. A számos általa felkarolt zeneszerző közül említsük meg itt a legfontosabbat: Richard Wagnert, az új német opera korszakalkotó mesterét. Liszt, amellett, hogy a romantikus zongorastílus és zongoratechnika egyik megalapozója volt, megteremtette a szimfónikus költemény műfaját is. Soha nem állt le az új utak keresésével: legutolsó éveinek különös, szikár zongoradarabjai egészen közel mennek Bartók Béla és az 1900-as évek zenéjéhez. 1886-ban halt meg a németországi Bayreuth-ban.

NEMZETI ROMANTIKA CSEHORSZÁGBAN ÉS OROSZORSZÁGBAN

Csehország a romantika korszaka előtt is magasfokú zenekultúrával rendelkezett. Számos cseh zenész és zeneszerző gazdagította Európa zeneéletét, Prága városának fényét pedig olyan világbemutatók emelték, mint például a Don Giovanni 1787-es premierje. Cseh nemzeti zenéről azonban **Bedrich Smetana** (1824–1884) óta beszélhetünk. Smetana nemzeti operája, *Az eladott menyasszony* mellett 6 részből álló szimfónikus költemény-sorozatában, a *„Hazám”*-ban öntötte zenébe mindazt, amit népe, nemzete és országa jelentett számára. A XIX. század másik kiemelkedő cseh zeneszerzője **Antonín Dvorák** (Dvorzsák) volt (1841–1904).

Az orosz zene első európai szintű alakja **Glinka** (1804–1857) volt. A XIX. század során **Csajkovszkíj** (1840–1893), az áradó érzelmek iskolázott mestere mellett egy félig-meddig autodidakta csoport, az „Ötök” társasága hozta meg a nemzetközi érdeklődést Oroszország zenéje iránt. Közülük **Mogyeszt Petrovics**

Muszorgszkíj (1839–1881) volt a legeredetibb, legerőteljesebb egyéniség. Gyerekkori falusi élményei, az orosz népdal, népzene, népmese szeretete életprogrammá váltak nála: orosz gyökerű, az orosz népet és lelket kifejező zene írásának szentelte magát. Fiatalon, alkoholizmusból fakadó májbetegségben hunyt el.

16. A ROMANTIKUS OPERA KÉT LEGNAGYOBB MESTERE: VERDI ÉS WAGNER

Az opera története az 1600-as évek elején kezdődött Itáliában. A barokk korszakban egyre fontosabb szerepet játszott, csakúgy, mint a bécsi klasszika idején. A műfaj töretlenül fejlődött az 1800-as években is, és a nemzeti eszmével társulva központi szerepet játszott a zeneéletben.

Giuseppe Verdi Nabucco c. operájával, 29 évesen lett egycsapásra népszerű az akkor még széttagolt, részben idegen hatalmi szférákba tartozó olasz félszigeten. A Nabucco egyik kórusbetétje, a „Mint a fecske" a babiloni fogságban sínylődő zsidók ajkára adta a szabadságvágy himnikus hangjait. A dal hamarosan Itália-szerte ismertté vált. Verdi ezzel a „slágerrel" az olasz egység és szabadság ügyének élenjáró alakjává, valóságos nemzeti szimbólummá vált. (V.E.R.D.I.)

Verdi 1813-ban született, és hosszú, sikeres életét leélve 1901-ben ment el. Mesterembernek, a közönség igényeit figyelembe vevő „szakiparosnak" tekintette magát. Dallamai, zenébe öntött szenvedélye elválaszthatatlanok az olasz muzikalitástól. A mesterséghez való hozzáállására jellemző, hogy hetvenévesen, amikor már nem készült új operát komponálni, képességeinek karbantartása céljából minden nap komponált egy fúgát.

Később, mikor 80 esztendős lett, megírta egyetlen vígoperáját, a Falstaffot.

Mintegy 30 operájából kevés van, amit ma már nem játszanak. A legnépszerűbbek: *Rigoletto*, *A trubadúr*, *Traviata*, *Álarcosbál*, *Don Carlos*, *Aida*, *Othello* és a *Falstaff*. *Requiem*je a gyászzene-megzenésítések egyik legnagyobbika.

Richard Wagner 1813-tól 1883-ig élt. Az általa megteremtett romantikus operatípus ideája az összművészet, a „Gesamtkunstwerk". Ő maga írta szövegkönyveit és sikerei csúcsán, beérkezett alkotóként létrehozta a bajorországi Bayreuth-ban operaházát, amelyet kifejezetten zenedrámái méltó előadásának jegyében terveztetett.

Wagner operái felvonásait áriák és együttesek sorozata helyett egyetlen tömbbé, megszakítás nélküli folyamattá alakította. Ebben fontos eszköze volt az újszerű, wagneri énekbeszéd, valamint a vezérmotívumok rendszere: minden szereplőnek saját témája, dallama van, ami a cselekményben jelképezi őt. Témaválasztásaiban nagy súllyal szerepel az ősi germán mondavilág, a nemzeti mitológia. Legfontosabb operái: *A bolygó hollandi*, *Lohengrin*, *A Nibelung gyűrűje* – tetralógia (*A Rajna kincse, A Walkűr, Siegfried, Istenek alkonya*), *Trisztán és Izolda*, *A nürnbergi mesterdalnokok*, *Parsifal*.

17. IMPRESSZIONIZMUS A ZENÉBEN – FRANCIA SZÁZADVÉG

A „zenei impresszionizmus" gondolata mögött mindenekelőtt a különböző művészetek közös sajátosságainak gondolata áll. Maga a fogalom, – az impresszionizmus –, eredetileg pejoratív tartalmat hordoz: 1874-ben egy Monet-kép alcíme fordult ne-

gatív értelembe egy műítész tollán. S nem sokkal később, 1887-ben már Debussy egyik művét marasztalta el a kritika, mondván, hogy el van benne túlozva a „zenei színek iránti érzék" – a „rajz" és a „forma" rovására.

A „zenei impresszionizmus" a szó tudományos vagy akár csak szigorú értelmében voltaképpen nem létezik. Ha a képzőművészeti impresszionizmus értelmében a „szín" analógiájának tekintjük a „hangzást", a „rajz", illetve a „dallam" ellenében, akkor olyan általános ismertetőjegyekre bukkanunk, amelyek sokkal szélesebb spektrumra érvényesek a XIX. század zenéjében, és nem jelentenek valódi stílushatárokat.

Mindazonáltal a gyakorlat felülírja az elméletet: az 1920-as évek közepétől kezdve már a zenetudomány is sommásan „impresszionizmusnak" nevezi a századforduló új francia zenéjét, mindenekelőtt Claude Debussy és Maurice Ravel művészetét. Mert ez a zene új. Tudatos szembefordulás a XIX. század utolsó harmadában uralkodó német romantikával, főként Richard Wagner zenéjével. Inkább az irodalmi és képzőművészeti szimbolizmusból, mint az impresszionizmusból táplálkozik. Szakít a németes pátosszal, helyette orosz és ázsiai inspirációkat fedez fel. Mindenekelőtt pedig jellegzetesen francia.

Claude Debussy (1862–1918) számára az 1889-es párizsi Világkiállítás jelentett döntő élményt, útkeresése ekkor kapott határozott irányt. Számos más hatás mellett távol-keleti zenét volt módja hallani. A hagyomány szerint az indonéz gamelán ütőhangszeres együttes hangzásvilága mérföldkő volt számára. Dallamait, hangsorait a túlkromatizált dúr-moll rendszer használata helyett a pentatónia, a modális skálák és az egészhangúság, harmóniavilágát a járulékos- és színezőhangok használata jellemzi. Legfontosabb műveiből: *A tenger – 3 szimfónikus váz-*

lat, Egy faun délutánja, Három noktürn (zenekarra), zongoradarabok az *Estampes*, az *Images* és a *Preludes* ciklusokból, pl: *Kertek esőben, Pagodák, Amit a nyugati szél látott*, stb., *Pelleas és Mélisande* c. operája Maeterlinck szövegére, valamint *Vonósnégyes*e.

Maurice Ravelt **(1875–1937)** virtuóz hangszerelőként, Debussyhez képest talán „klasszikusabb", kevésbé markáns újítóként tartja számon a zenetörténet, de számos sikeres és nagyhatású darab szerzője. Ezek közé tartozik a zenekari *Bolero,* a *Spanyol rapszódia*, *zongoraversenyei*, *Gaspard de la Nuit* c. zongoradarabciklusa, és *A gyermek és a varázslat* c. egyfelvonásos meseoperája.

Eric Satie-t **(1866–1925)** nem szokták az impresszionisták közt emlegetni, de a korszak jelentős és az idő távlatából szemlélve maradandó hatású szerzője. Jellegzetes, végletes egyszerűségének legkifejezőbb példái zongorára született *Gymnopédiái* és *Gnossienne*-jei. Abszurdba hajló, dadaizmustól sem idegen gondolkodásmódjának kései és a huszadik század későbbi alkotóira hatást gyakorló darabjai „bútor-zenéi", a mindenfajta illusztrációtól és programszerűségtől magukat távol tartó „közeg-teremtő" művek: a *Relache* c. René Clair-film *„Entracte"* c. közjátéka, illetve a *Musique d'Ameublement.*

18. SCHOENBERG ÉS STRAVINSKY

A XX. század első felének három meghatározó zeneszerzője Arnold Schoenberg, Igor Stravinsky és Bartók Béla. Az irányzatok, amelyeknek jegyében alkottak, az expresszionizmus, a folklorizmus, a neoklasszicizmus, valamint a dodekafónia. Az expresszionizmus, bár a korszellem jegyében mindegyiküknél

megjelenik, elsősorban Schoenberget jellemzi. A népzene hatását Stravinsky fiatalkori alkotásai, Bartóknak pedig szinte egész életműve tükrözik. A neoklasszicizmus Stravinsky középső pályaszakaszában bontakozott ki, hogy aztán az idősödő mester amerikai éveiben a schoenbergi 12-fokú komponálás hatásának adja át a helyét.

Arnold Schoenberg 1874-ben született Bécsben és 1951-ben Kaliforniában halt meg. Elsősorban Wagner és a későromantikus Gustav Mahler hatása jellemzi fiatalkori műveit, e korszakának népszerű alkotása a *„Megdicsőült éj"* c. vonós-szextett. Az 1912-es *„Pierrot Lunaire"* dalciklussal azonban továbblép. A pontos hangmagasságok helyett csak irányokat rögzítő, deklamáló énekbeszédet használó darab fontos állomás volt a tonalitással való szakítás felé. Ez a lépés mintegy a „levegőben lógott", és Schoenberg volt az, aki új törvényszerűségeket felállítva, tudományos alapossággal kidolgozta a 12-fokúság elméletét.

A dodekafon (tizenkétfokú) mű a „sor"-ra (*die Reihe*) épül. Az alapelv: addig egyetlen hang sem kerülhet újra sorra, amíg a többi 11 nem szerepelt. Sokszólamú kompozíciókról lévén szó, a megszólalás nem csak horizontálisan, hanem egyidejűleg, vertikálisan is érvényes. Ugyanolyan hangközök nem követhetik egymást – ez tonális összefüggéseket eredményezne. Az alapsor három szerves variánsa, a rák-, a tükör-, illetve a ráktükör-fordítás, egyenrangú az alapsorral, amely bármelyikükkel behelyettesíthető. Ez a módszer – amely *önmagában* nem eredményez zenei alkotást, ahogyan azt Schoenberg sokszor kihangsúlyozta – a tonális összefüggések és hierarchiák kizárását tette lehetővé.

Schoenberg, aki formális felsőfokú zenei képzésben nem részesült, nagyhatású pedagógussá vált, zeneszerzők számos ge-

nerácóját oktatta. Két kiváló korai tanítványa, Anton **Webern** és Alban **Berg**, stilárisan is követőivé váltak. Hármójukat „Új bécsi iskola"-ként tartja számon a zenetörténet. Schoenberg Bécsben és Berlinben tevékenykedett, egészen 1933-ig. A nácik a hatalomátvétel után művészi tevékenységét és zsidó származását egyaránt diszkriminálták, így Schoenberg emigrálni kényszerült. Amerikában cserélte fel a nevében eredetileg német fonetika szerinti „ö" betűt az angolszász „oe" alakra. Haláláig az Egyesült Államokban alkotott és tanított.

Igor Stravinsky (1882–1971) Szentpéterváron született, apja sikeres énekes volt. Ő is magánúton végezte zenei alapozását, mestere (21 éves korától 5 éven át) nem kisebb zeneszerző volt, mint Nyikolaj Rimszkíj-Korszakov, az Orosz Ötök kulcsfigurája. Bemutatkozását és robbanásszerűen megjelenő nemzetközi hírnevét a Gyagilev-vezette párizsi „Ballets Russes" (Orosz balett) táncegyüttesnek köszönhette. A *„Tűzmadár"* (1910), a *„Petruska"* (1911), majd a botrányos bemutató után mindenütt taroló *„Tavaszi áldozat (Le Sacre du Printemps)"* néhány röpke év alatt a század legfontosabb zeneszerzői közé emelték. Ezek a művek az orosz folklórban gyökereznek, tartalmilag és zenei elemek szempontjából egyaránt.

Stravinsky a bolsevik forradalom után végleg elhagyta Oroszországot, ahova csak 1962-ben látogatott vissza. Franciaországban és Svájcban élt. A nagy balettek után fokozatosan szakított a folklorizmussal. *„A katona története"* (1918) még tükrözi az oroszos tematikát, bár igen erős jazz-hatás is érvényesül benne – többek között a kamarazenekari, 7 hangszert foglalkoztató apparátusban is. A huszas évektől kezdve azonban hosszú időn át a neoklasszicizmus jegyében alkotott. A barokk és a bécsi klasszika tiszta formái izgatták. A seregnyi műből kettőt eme-

lünk ki. Pergolesi (olasz barokk szerző) témái nyomán született a *„Pulcinella”* (1920) balletszvit, amelyet szintén Gyagilevék vittek színpadra. 1930-ban keletkezett a *„Zsoltárszimfónia”*, amely kórust és nagyzenekart vonultat fel és három tétele a 39., a 40. és a 150. bibliai zsoltár szimfónikus megszólaltatása. Stravinsky ebben az időszakban végérvényesen elhagyta a zene romantikus megközelítését. Az „új tárgyilagosság” koncepciózusan azoknak szól, „akikben a tisztán zenei fogékonyság nagyobb, mint érzelmi igényeik kielégítésének vágya”.

A közelgő háború elől 1939-ben Stravinsky is Amerikába menekült. Schoenberghez hasonlóan Los Angelesben élt, de – ahogy korábban is történt –, nem vettek tudomást egymásról. Annál meglepőbb, hogy (talán az ötvenes évek új generációjától érkező bírálatok hatására is) 1955-tól kezdve a tizenkétfokú elv, sőt a szerializmus nyomán kezdett komponálni. (Pl. *„Threni”*, 1958, *„Requiem canticles”*, 1966). Mindezek a művek azonban éppúgy összetéveszthetetlen, markáns Stravinsky-darabok, mint a neoklasszikus korszak termése – ez a szerző nem „gyakorolta” a stílusokat, hanem közlendője eszközeiül használta őket.

19. BARTÓK BÉLA

Bartók 1881-ben született Nagyszentmiklóson (ma Románia). Első zongoratanára édesanyja volt, 5 éves korától kezdve. Nem sokkal később komponálni kezdett, eleinte kis zongoradarabokat. Nyolc éves sem volt még, mikor elvesztette édeasapját. Pozsonyban töltött kamaszévei és zenei tanulmányai után a budapesti Magyar Királyi Zeneakadémián tanult zongorát és zeneszerzést.

Bartók számára – nemzedéke élvonalához hasonlóan – döntő jelentőségű volt a korszak nemzeti áramlata. Ennek követői a művészetek területén a magyarság felett uralkodó osztrák és német szellemiség helyett hazai, magyar gyökereket óhajtottak. Bartók kezdetben, mint kortársai általában, a kávéházak városi cigányzenéjét, népies műdalait vélte tősgyökeres magyar folklórnak. 1905-től kezdve azonban rátalált a falvak paraszti lakosságának ősi dalaira. Tudatos népdalgyűjtésbe kezdett, fonográfhengereken rögzítette a „termést". Kodály Zoltánban nagyszerű munkatársat, szövetségest és barátot talált. A leggazdagabb, legrégibb dalkincset Erdély falvaiban lelték, és gyűjtöttek a történelmi Magyarország valamennyi vidékén is. Bartók kezdettől fogva érdeklődött a szomszéd népek zenéje iránt, mélyen foglalkoztatták a román, szlovák, szerb, horvát, ruszin zene összefüggései a magyarság zenéjével. A Kárpát-medence népeinek muzsikáját egyazon közös zenei nyelv dialektusainak tekintette. Még a trianoni békeszerződést követő években is a népek testvériségét, megbékélését vallotta. Ugyancsak gyűjtött Európán kívül, Algériában és Törökországban.

Újszerű, a „barbár" népzene mellett a legfrissebb európai hatásokra, disszonanciákra, expresszivitásra épülő művei kezdetben sokszor megbotránkozást keltettek, de fokozatosan megtalálták közönségüket – külföldön még inkább, mint hazájában. Az 1920-as, 30-as években Bartók már Európa-szerte az első számú magyar zeneszerző. A század derekára Igor Stravinsky-jal és Arnold Schoenberggel az új zene három legnagyobb hatású képviselője között tartják számon. Mindeközben-mindemellett zongoraművészként, zeneakadémiai professzorként és tudós népzenekutatóként éli életét.

A Hitler-birodalom kiépülésével és Horthy rendszerének egyre nyilvánvalóbb alárendelődésével párhuzamosan Bartók egyre rosszabbul érezte magát hazájában. Őt nem üldözték, de nem volt „gyomra" közösséget vállalni az uralkodó politikai hatalommal. 1941-ben Amerikába települt családjával együtt. Utolsó éveiben számos gyönyörű művet komponált, de nem térhetett vissza többé Magyarországra. 1945-ben súlyos betegségben, New Yorkban hunyt el.

20. A SZERIALIZMUS ÉS A XX. SZÁZAD MÁSODIK FELÉNEK EURÓPAI MESTEREI

A II. világháború és előzményei megkerülhetetlen torlaszként emelkednek a XX. század közepén. A művészetekben megrekedtek a megkezdődött folyamatok, sőt a puszta kommunikáció is. A negyvenes évek második feléig ható szellemi űr imperatívuszként hatott az akkor induló nemzedékre.

Az új kezdetet a legerőteljesebben Schoenberg és iskolája befolyásolta. A zeneszerzők fiatal generációja számára izgalmas kiindulópont volt a dodekafónia, mint a racionális szervezés hangmagasságra vonatkozó eszköze. Kézenfekvő volt, hogy a módszer a hang többi jellemzőjére: hosszára, erősségére és színére is kiterjedjen. Ebben az „ős-útmutató" Anton von Webern volt. A közvetlen példát Messiaen szolgáltatta egy 1949-ben született zongoradarabjával – bár ő a későbbiekben más irányban haladt. Az új kompozíciós módszer, a *szerializmus* lényege, hogy – a dallami mellett – ritmus-, illetve dinamikai értékekből, valamint hangszínjellemzőkből álló sorok, sorozatok váltak a darabok alapanyagává. Ezek matematikai arányok által jöttek

létre. A sorokat alkotó elemek használatát éppúgy a statisztikai kiegyenlítettség vezérelte, mint a hangmagasságok esetében.

A szerializmus térhódítása, ismertté és fontossá válása elválaszthatatlan a (nyugat)németországi Darmstadtban 1946-tól évente megrendezett nyári új zenei kurzusoktól. Számos zeneszerző közül a német Karlheinz Stockhausen és a francia Pierre Boulez váltak a legnagyobb hatású egyéniségekké. A keletkező művek a zenetörténetben idáig ismeretlen absztrakciót, elvontságot jelenítettek meg. A hagyományos dallami és ritmikai struktúráktól eltávolodott stílust „punktuális" zenének is nevezték, az egymást követő akusztikus események pontszerű jellege miatt.

A szeriális szuper-szervezettségnek a felszínen talán meglepő, de valójában logikus következménye az *aleatória*. A latin „alea" (kocka) szóból eredő kifejezés egyfajta irányított véletlen bevezetését jelenti a komponálásba. A szerializmus által felmerülő újabb és újabb kompozíciós problémákra a módszer fejlődése során a legjobb válasz az lett, hogy bizonyos döntéseket a szerző az előadókra bíz: a játékos választhatja például ki, hogy az adott szakaszokat, fragmentumokat milyen sorrendben játssza. (pl. Stockhausen: Klavierstück XI). Az aleatória a kompozíció és az improvizáció határainak „megnyílását", átalakulását is jelenti. Az aleatória elvét Boulez fejtette ki *„Alea"* c. cikkében (1957).

(A *véletlen* másfajta, a szerializmustól teljesen különböző összefüggésben jelent meg a zenei kompozíciókban a korszak amerikai szerzői, mindenekelőtt John Cage által. Az ő munkásságukkal a következő fejezet foglalkozik.)

A háború utáni évek az elektronikus zene térhódítását is magukkal hozták. Elektronikus eszközök hangkeltő, hangszer-

szerű használata már a század legelején felbukkant, például az olasz futurista Luigi Rossolo tevékenységében az 1910-es években. Valódi elektronikus zenének azok az alkotások számítanak, amelyek elektronikusan – hanggenerátorok által – előállított, manipulált és hangszóró által megszólaltatott hanganyagra épülnek. Az első elektronikus zenei stúdiót a kölni rádió (NWDR) hozta létre 1951-ben, ezt rövid időn belül számos további követte Olaszországban, Japánban, a skandináv országokban és az Amerikai Egyesült Államokban. A korai elektronikus zene ideális terepe volt a szerializmus gyakorlatba ültetésének: a matematikai-mennyiségi elemek megvalósítása gépi úton jobb hatásfokkal működött, mint „manuálisan", emberi érzékekre és képességekre bízva.

Ugyanebben az időszakban Franciaországban jött létre a „*musique concrete*", a „konkrét zene". Ez az irányzat „valódi", a reális világból származó hangok, zajok rögzítését és manipulálását jelenti, az új hangrögzítő eszközre, a magnetofonra épülve. Vezetője **Pierre Schaeffer** (1910–1995) volt, támogatója az RTF (a Francia Rádió). Ez az irányzat volt az elektroakusztikus zene első megjelenése.

Nem egyszerű a közelmúlt számos nagyhatású és jelentős eredményeket felmutató mesterei közül *egyeseket* kiemelni – nyilvánvalóan a többiek rovására. E helyütt **Messiaen, Stockhausen, Boulez, Ligeti és Kurtág** részletesebb bemutatása látszik a legfontosabbnak.

Olivier Messiaen (1908, Avignon – 1992, Párizs) zeneszerzői indulására Debussy volt a legnagyobb hatással. Életművére éppen úgy jellemző a nyugati tradíciótól való távolodás, mint Debussy-re egy korábbi korszak keretei között. 11 évesen lett a Párizsi Konzervatórium hallgatója, ahol kiváló eredményekkel

folytatta tanulmányait zongorázásban, zeneszerzésben, később orgonán.

Messiaen zenei nyelvének öntörvényű gazdagsága egyaránt gyökerezik színérzékében és ritmikai érdeklődésében. Hosszasan foglalkozott egyebek mellett az indiai zene ritmusvilágával, illetve az indonéz gamelán zenével. Mindemellett a szerializmus is foglalkoztatta. *„Mode de valeurs et d'intensités"* c. zongoradarabja (1947) programadó lett a fiatal generáció számára, de ő nem kötelezte el magát az új technika mellett.

Messiaen szenvedélyes és sikeres pedagógus volt, 1943-tól kezdve a Conservatoire de Paris állományában. Színvonalát, eredményességét mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy – számtalan más zeneszerző és muzsikus mellett – Boulez, Stockhausen, illetve Kurtág György látogatták óráit diákként.

Messiaen transzcendens természetszerete kb. 1952-től kezdve új és zenetörténetileg páratlan dimenziót öltött. A madarak éneke felé fordult. Gyűjtötte, lejegyezte és műveibe integrálta a madárhangokat, amelyek sokszor egész művek alapanyagául szolgáltak.

Messiaen egész életében hívő katolikus volt, műveinek jelentős részében transzcendens hite manifesztálódott. 1931-től haláláig (61 éven át) a párizsi Szentháromság-templom (Église de la Sainte Trinité) orgonistája volt.

Pierre Boulez (1925, Montbrison, F –) Boulez gyermekkorában a zene mellett mindenekelőtt a matematikában jeleskedett – figyelemreméltó vonás, amiben például Ligeti Györggyel is osztozott. Tanulmányainak útja a Párizsi Konzervatóriumba vezette, ahol Messiaen volt első számú professzora. Hamarosan a 12 fokú komponálás révén kifejlesztett „integrált szerializmus" kellős közepében találta magát, az időtartamok, a hangerők, a

megszólalás módja és a többi tényező *sorszerű* szervezésének sűrűjében. Boulez elöl járt az új zene ideológiájában is, művei mellett írásait és művészetpolitikai aktivitását is az ügy szolgálatába tudta állítani. A Darmstadti Nyári Kurzusok kulcsalakjává vált.

A „doktriner" szerializmus néhány esztendeje után, amelyet pl. a *„Polyphonie X"* és a kétzongorás *Structures* első kötete fémjeleznek, az elvek lazítása következett a zeneiség javára. Ez az időszak szülte a *„Gazdátlan kalapács" (Le marteau sans maître, 1957)* c. művet René Char verseire, ebben a jazz, valamint a gamelán, a japán és az afrikai zene hatása érhető tetten. Az aleatóriát deklaráló „Alea" c. cikke is 1957-ben jelent meg. Boulez zeneszerzői tevékenységét az azóta eltelt hosszú időszakban az aránylag kevés, fokozatosan, több lépcsőben és változatban megszülető mű jellemzi.

Georges Pompidou, Franciaország akkori elnöke 1970-ben felkérte Pierre Boulezt, hogy hozzon létre és vezessen egy intézetet a modern zene kutatása és fejlesztése céljából. Ez lett a Francia Kulturális Minisztérium és a Pompidou Kulturális Központ égisze alatt működő **IRCAM**, az *„Institut de recherche et coordination acoustique/musique"*. Az IRCAM (www.ircam.fr) az azóta eltelt emberöltőnyi időben töretlenül tartja vezető helyét a modern és elektronikus hang- és médiaművészet legfontosabb intézményei között.

Boulez zeneszerzői és zeneszervezői tevékenysége mellett az utolsó évtizedek legfontosabb karmesterei között is ott van. Sokat tett a kortárs zenéért (például Kurtág György zenéjének interpretálásával), de a klasszikus repertoárral is folyamatosan dolgozik.

Karlheinz Stockhausen (1928, Mödrath, D–2007, Kürten, D) Stockhausen Köln mellett született, nagyrészt a városban folytatta tanulmányait, ott működött közre Európa akkor elsőszámú elektronikus zenei stúdiójának korai korszakában, majd Köln mellett alakította ki végleges otthonát.

1951-ben járt először Darmstadtban. Őrá is hatott Messiaen, egy tanéven keresztül látogatta óráit Párizsban, majd az NWDR-évek következtek, amelyek el is indították karrierjét. A zeneszerzői feladatok mellett Amerikában, illetve a Kölni Zeneművészeti Főiskolán tanított 1977-ig. 1998-tól Kürtenben létrehozta a Stockhausen Kurzusokat, amelyek halála óta is folynak.

Saját hangját az ötvenes évek legelején a „punktuális szerializmusban" kezdte megtalálni, (pl. *Kreuzspiel*, *Punkte*, **Klavierstück I**). Ezt követte elektronikus korszaka, amely számos tanulmányt követően a *Gesang der Jünglinge* (Az ifjak éneke) c. darabhoz vezetett. Ebben előre rögzített, valódi énekhangok keverednek elektronikával. Stockhausent hangzásvilágának újszerűsége rövid idő alatt a fiatal generáció vezéralakjává tette Németországban. Az akadémikus kortárszene körein kívül is nagy népszerűségre tett szert, számos jazz- és rockzenészt inspirált. Az ő hatásának tulajdonítják, hogy a németek élenjárnak az újabb és újabb elektronikán alapuló könnyűzenei stílusokban is.

A hatvanas évek második felétől kezdve egyre fontosabb szerepet játszott Stockhausen művészetében az *élő* elektronika. (pl. *Mikrophonie I, II*, *Hymnen*). Ez vonatkozik az életmű második felében hatalmas súllyal jelenlévő, 26 éven keresztül íródott, 7 operából álló ciklusra is, amelynek címe: „*Licht: Die Sieben Tage der Woche*" (Fény: A Hét 7 napja). Ez a multimediális műsorozat, amely a hét napjainak különböző kultúrákhoz kapcso-

lódó történeti-rituális jelentéseiből indul ki, Mihály arkangyal, Lucifer és Éva főszereplésével és egymáshoz való viszonyuk tematikájával, minden bizonnyal a korszak legnagyobb szabású művészeti alkotásaihoz tartozik.

Ligeti György (1923, Dicsőszentmárton, RO) – 2006, Bécs) Ligeti Györgyöt a zeneművészet (a negyvenes években visszacsatolt Észak-Erdélyben is hatályos) magyarországi zsidótörvényeknek köszönheti: a Bolyai Egyetem Természettudományi Karára nem vehették fel, így lett a kolozsvári Konzervatórium hallgatója. A háború után Budapesten folytatta tanulmányait. Néhány évvel később zeneakadémiai tanárként kereste kenyerét, s közben nagyrészt egy elképzelt jövőbeli közönségnek komponált: esélye sem volt rá, hogy radikális szellemiségű művei a Rákosi-korszakban a nyilvánosság elé kerüljenek. 1956 decemberében, a forradalom leverése után Bécsbe emigrált, majd Kölnbe, az új zene egyik legfontosabb centrumába költözött. Stockhausen támogatásával a legendás kölni stúdióban dolgozott, egy ideig kizárólag elektronikus zenével foglalkozott. Ahogy később nyilatkozataiban elmondta, „szerencséje volt": *Apparitions* c. műve 1960-ban „jó helyen, jó időben" hangzott el egy fesztiválon és komoly hírnevet szerzett Ligeti Györgynek.

Élete során a zeneszerzés mellett tanítással foglalkozott. Svédországhoz, Berlinhez, Hamburghoz és mindenekelőtt Ausztriához fűzték a legszorosabb szálak, tanított és dolgozott Amerikában is. Magyarországra a '80-as évektől kezdve időről időre visszalátogatott, 2003-ban Kossuth-díjat kapott.

Ligeti saját stílusa a szerializmus kritikájából bontakozott ki. „Hangfelület-elmélete" nem az egyes, különálló, pontszerű akciók, hanem az elgondolt „hangmassza", „hangtömeg" felől köze-

lít. Ennek az anyagnak a mozgatására, sűrűségére, dinamikájára, színére, minden lehetséges változására koncentrál. Ő maga *mikropolifóniának* nevezte ezt a szerkesztésmódot.

Ligeti nem maradt önmaga dogmatikusa életének második felében. Önálló, immár „nem-massza-szerű" dallamok, harmóniák jelennek meg egyes művekben. A nyolcvanas években született Zongoraetűdökben, az amerikai Conlon Nancarrow, illetve afrikai ütőhangszeres zenék hatására a ritmika kerül előtérbe, bonyolult polimetrika formájában.

Kurtág György (1926, Lugos, RO –) Temesváron kezdte zenei tanulmányait, majd a háború után a budapesti Liszt Ferenc Zeneakadémián szerzett zongorista, kamarazenész, illetve zeneszerzői diplomát. 1957–58-ban Párizsban nyílt módja továbbképeznie magát, többek között Olivier Messiaen-nál. Kezdetben a Bartók Béla Zeneművészeti Szakiskolában, később a Zeneakadémián tanított zongorát és kamarazenét – Bartókhoz hasonlóan zeneszerzést *nem*. A nyolcvanas évektől kezdve egyre több időt töltött/tölt külföldön darabjai alkotásával, tanítással, mesterkurzusokkal – leginkább Németországban, Hollandiában, Bécsben, Franciaországban.

Kurtág zenéje, bár gyakran kevésből építkezik, mégsem minimalizmus. Inkább maximális sűrítésről beszélhetünk. Nagyon fontos, hogy mi fűz össze akár két hangot, mi a kapcsolat köztük. Személyessége, expresszivitása, tömörsége mindamellett gyakran szorosan kapcsolódik a zenetörténethez, vagy éppen a jelenhez: számos műve konkrét hommage, üzenet, jeladás barátoknak, szellemi társaknak, régieknek és kortársaknak. Ebben dominál és gazdagon jelenik meg a közép-kelet-európai szellemiség, akár vokális darabjai nyelvéről (a magyar mellett orosz, román), akár az üzenetek címzettjeiről van szó.

A korábbi művek (pl. 12 mikrolúdium vonósnégyesre, Játékok, Hölderlin-dalok) nagyfokú szikársága, kis apparátusai és kisformái után a késői Kurtág-opuszokban megjelent a monumentalitás, a nagyforma is (pl. ...concertante..., op. 42). Ami nem változott, az a maximális jelenlét igénye mind az előadókkal, mind a hallgatókkal szemben. „Minden zene jó, amelyben érezni lehet a teljes személyes elkötelezettséget. Legyen szó akár operettről vagy Jimi Hendrixről…" (K.Gy.)

21. AMERIKAI ZENE A XX. SZÁZADBAN – CAGE, ELŐZMÉNYEK, KORTÁRSAK, MINIMALIZMUS

Amit **John Cage** (1912–1992) és pályatársai az új zenéhez hozzátettek, Európában nem születhetett volna meg. A térképre kerülő új zenei kontinens véget vetett az óvilági gondolkodás kizárólagosságának, s közben jelentős hatást is gyakorolt arra.

Amerika nem volt tradíciók nélkül. Az Újvilág zenéjét olyan zeneszerzők alakították, mint a Thoreau és Emerson eszméit hangokba fogalmazó **Charles Ives** (1874–1954), vagy a Bartók-kortárs **Edgard Varèse** (1883–1965). Ő 1915-ben érkezett az Államokba, ahol nagyszerű terepet talált radikális látomásának, hangtömegekre, hangsíkokra, ritmikai energiákra és velük összefüggésben ütőhangszerekre, zajkeltő eszközökre épülő struktúráinak.

Az európai minták, különösképpen a tizenkét fokú temperált hangrendszer elvetésében és új hangkészletek kialakításában jeleskedett **Harry Partch** (1901–1974) is, aki elképzeléseihez meg is építette a maga saját hangszereit. **Conlon Nancarrow** (1912–1997) is egyfajta „zenei feltaláló" volt: extrém szólamait,

ember által eljátszhatatlan extravagáns szerkezeteit lyukkártyával vezérelt gépzongorára bízta.

Ezekben a szerzőkben közös vonás, hogy képzettségüket nem akadémiai úton szerezték. Ebben **Morton Feldman** (1926–1987) is osztozott, aki az ötvenes években a legközelebb állt Cage-hez. („Azt hiszem, úgy egy hét idejére találkozhattunk valamiféle közös nevezőn. De ez egy fontos hét volt." – emlékezett vissza Feldman a hetvenes évek elején.) „Az akusztikai realitás érdekel. Számomra nem létezik kompozíciós realitás" – ez ugyancsak Feldman-idézet. Nincs bonyolódás, fejlődés: egy állapotba merülünk alá, a nem irányuló változások kaleidoszkópszerű egymásutánja alkotja a művet.

John Cage 1912-ben született Los Angelesben. Festészettel, építészettel, írással foglalkozott, mielőtt egy hosszú európai utazás során eldöntötte, hogy zeneszerző lesz. New York-ban 1933-tól 2 éven át tanult Arnold Schoenbergtől, magántanítványként. Rajongott az ausztriai mesterért, akivel ambivalens viszonyban állott: a magasfokú elvárásoknak nem tudott megfelelni, de mégis, amikor Schoenberget később amerikai tanítványairól kérdezték, ő volt az egyetlen, akit kiemelt („… nem zeneszerző, hanem feltaláló – de zseniális" – mondta róla).

Schoenberg a harmóniaérzék hiányában jelölte meg Cage viszonyát az őmaga által képviselt tradicionális zenei szemlélettel. Ennek tudatában természetesnek láthatjuk, hogy Cage érdeklődésének centrumában már a harmincas évek végétől kezdve az ütőhangszerek, a hangadásra alkalmas közönséges tárgyak és eszközök, illetve nem sokkal később a zongora preparálása (különböző tárgyak és anyagok húrok közé helyezése) álltak. Ebben az időben kezdett táncosok és koreográfusok számára komponálni. Jellegzetes művek: az ütőhangszeres *Imaginary*

Landscape No. 2, illetve a preparált zongorára készült *Szonáták és interlúdiumok* (ld. Antológia).

Cage érdeklődése az ötvenes években az indeterminizmus felé fordult. Innen kezdve tevékenységét a hagyományokkal való radikális konfrontációnak tekinthetjük. A zene mindeddig a hangok szervezésének művészetét jelentette. Cage számára a zeneszerző akaratától és egójától megszabadított hangok jelentették a zeneszerzés lényegét és értelmét. A hangzásélmény koherens és fontos részeként kezelte a zajt, illetve a csendet. Az alkotás folyamatában előszeretettel használta a véletlent, mint alakító tényezőt. Állandó segédeszközeként az *I Ching*-et, az ősi kínai „Változások Könyvét" használta. Jellegzetes darabok: a 12 rádiókészülékre született *Imaginary Landscape No. 4*, és a szólózongorára írott *Music of Changes.*

Az ötvenes évek második felétől kezdve számos olyan mű is keletkezett, amelyek rokonságban állnak a happeninggel. Ilyen többek között a *Water Walk*. De a legtöbbet emlegetett, leghíresebbé és leghírhedtebbé vált darab kétségkívül az 1952-es *4'33*. A három tételre tagolt mű során az előadó(k) teljes csendben, a közönséggel együtt figyeli(k) a hangzó teret – mindent és bármit, amit a fül észlelni képes.

Cage élete végéig alkotott, gazdag életművet hagyott maga után. A hatvanas évektől kezdve rendszeresen tanított, többek között a New York-i New Schoolban és sok más helyen. Zeneművei mellett nagy jelentőségűek írásai is, *A csend* című kötete magyarul is megjelent.

Az amerikai zene történetének következő fejezetét a hatvanas évek generációja írta. Sommásan minimalizmusnak szokták nevezni a **Steve Reich** (1936–), **Terry Riley** (1935–), **Philip Glass** (1937–) és mások által képviselt irányzatot, bár például

Glass elzárkózik az elnevezéstől. Biztos tonalitás, állandó harmóniák, erőteljes lüktetés, rövid, frázisszerű motívumok transzállapotot megidéző ismételgetése, repetíciója – ellenreakció a szerializmus, az ötvenes évek bonyolult, ezoterikus korszaka után. Egyes művekre a „fázis-zene" elnevezés is illik: a „patternek", apró elemek kis változások útján, alig észrevehető lépésekben változtatják a matériát. (Pl. Reich: *Piano Phase*, *Clapping Music* – ld. Ant.) Jellegzetes darabok: Reich: *Music for 18 Musicians*, Riley: A *Rainbow in a Curved Air.*

A minimalizmus mindazonáltal nem azonosítható a repetitív zenével. Az eszközök redukálásának más útjai is lehetségesek, az irányzat egyik alapítója, **La Monte Young** (1935–) például végtelen hosszúságú kitartott hangokat mutat be egyes darabjaiban (Composition No. 7).

A minimalizmus nem volt deklarált mozgalom és a nyolcvanas évektől kezdve egyre kevésbé beszélhetünk róla, mint egységes jelenségről. Számos alkotó műveiben felbukkannak minimalista elemek – ilyen például **Meredith Monk** (1942, New York –), zeneszerző, táncos, koreográfus, performer. A legjelentősebb szerzők, akik a 2000-es években is aktívan dolgoznak, saját útjukat járják, míg a stílus alapjellemzői belesüppedtek a popzenék világába.

Magyarországon két zenei csoport közvetítette és transzformálta az amerikai zene által exponált új értékeket és gondolatokat. Az **Új Zenei Stúdió** 1970-ben alakult **Simon Albert** (1926–2000) vezetésével, **Jeney Zoltán,** (1943–) **Sáry László** (1940–), **Vidovszky László,** (1944–), **Dukay Barnabás** (1950–) és **Kocsis Zoltán** (1952–) közreműködésével. A **180-as Csoport**, amelynek **Szemző Tibor** (1955–), **Melis László** (1953–) és **Faragó Béla** (1961–) voltak a legmeghatározóbb alakjai, el-

sősorban a repetitív repertoárban dolgozott 1979-től kezdve. Mindkét együttes évtizedeken át meghatározója volt a magyar avantgárd zenekultúrának.

22. A JAZZ TÖRTÉNETE I.

RABSZOLGASÁG

Az Újvilágba kb. 1450-től kezdve szállítottak tömegesen afrikaiakat rabszolgának. Eltérnek a becslések arra vonatkozóan, hogy hány ember került ilyen módon Amerikába, de bizonyosan több, mint 10 millió. A legtöbb fekete bőrű ember az 1700-as években lett a rabszolgaipar áldozata.

MOSTOHAKULTÚRA

A feketéket nem csupán szabadságuktól fosztották meg, hanem azzal, hogy kitépték őket eredeti közösségükből, családjukból, népükből, megfosztották őket anyanyelvüktől, kulturális értelemben is gyökértelenné tették őket. Az afro-amerikai új generációk egy kényszerek által vezérelt mostohakultúrába születtek bele.

Ennek a mostohakultúrának kezdettől fogva fontos eleme volt az éneklés és a zene. „Ős-blues"-nak nevezhetjük azt a legrégibb éneklést, amit a feketék munka közben és egyéb alkalmakkor űztek. Az ős-blues kollektív forma volt, akár közösen énekeltek, akár egyedül, mert a közösségben, az összetartozásban gyökerezett. Jellegzetes benne az előénekes-kórus felelgetés.

Alan Lomax (1915–2002) zenetudós, etnomuzikológus, népzenegyűjtő nagyon sokat tett az ős-blues dallamkincs feltérképezéséért, hangrögzítéséért, közreadásáért (csakúgy, mint az észak-amerikai fehér folkzenéért is).

FEKETÉK ÉS KERESZTÉNYSÉG

A feketék keresztény hitre térítése hamar megkezdődött. Az afrikaiak, bármelyik népből vagy királyságból származtak is, spirituálisan gazdag, istenekkel, szellemlényekkel teli kultúrákból jöttek. Régi vallási kultuszaik folytatását azonban tiltották a rabszolgatartók és más lehetőség híján a fehér Isten foglalta el a néger nyitott lelkét. A rabszolgaságot, vagy legalábbis a legembertelenebb szélsőségeket ellenző fehérek is a kereszténység felvételében látták a feketék legalább részleges egyenjogúsításának útját. Végül maguk a feketék is látták, hogy megkeresztelkedésük valamilyen mértékben jobbítja sorsukat.

A néger vallásos zene európai minták, templomi énekek és Afrikából származó előadásmód összeolvadásával, ötvöződésével jött létre. A spirituálé, a gospel legrégibb formájában az ős-blueshoz hasonló, kevés hangot használó kántálás volt. A későbbiekben, akár a jazz, sok európai elemet szívott magába, többszólamú és artisztikus lett, de megtartotta afroamerikai alapjait is. A fekete ember közvetlen vallásossága a kezdetektől fogva mindvégig áthatja a bluest és a jazzt.

A NEW ORLEANS-I JAZZ

New Orleans-t a franciák alapították. Földrajzi helyzeténél fogva ez volt Észak-Amerika legnemzetközibb, legszabadabb kulturális légkörű városa. A korábbi időkben itt működött a legnagyobb rabszolgapiac, de az 1800-as évek második felében már meglehetősen emancipáltan éltek a feketék, akik bőségesen kivették részüket a város gazdag, sokrétű zenei életéből. Az európai fúvóshangszerek, zenei stílusok a feketék előadásmódjával ötvöződtek és létrejött egy új, az amerikai néger élményvilágában gyökerező művészet. A hagyomány szerint New Orleans

„Storyville" nevű mulatónegyedében szólt először tömegesen ez a zene, az 1800-as évek végén.

A korai jazzegyüttesekben a fúvósok közül rendszerint trombita, harsona és klarinét szerepelt, dob és nagybőgő kíséretével. Ehhez alkalmasint bendzsó, zongora, sőt hegedű járult. A fúvósok egyszerre, de nem ugyanúgy, hanem rögtönzött variációkkal, egymást kiegészítve játszották a számok alapjául szolgáló témákat, dalokat.

A színesbőrű együttesek zenéje és sikere sok fehér zenész számára is vonzóvá tette az új stílust, amelyet csak 1915 körül kezdtek *jazz*nek nevezni. Paradox módon az első hangfelvételek egy fehérekből álló csoport, az **ODJB** (Original Dixieland Jazz Band) készítette 1917-ben. A *dixieland* kifejezés a fehér jazz megkülönböztetését szolgálta.

AZ 1920-AS ÉVEK

A 20-as évek jazzmuzsikáját – ellentétben a korábbiakkal – immár hanglemezekről is ismerjük. A korszak számos kiváló előadója közül **Bessie Smith**-t a blues koronázatlan királynőjeként tartjuk számon. Nagyon szegény sorból származó lány létére 16-17 éves korától kezdve vándortársulatokkal járta Amerikát, énekelt, szórakozóhelyeken lépett fel és mindenütt megigézte hallgatóságát. Azt a klasszikus blues stílust énekelte, amely a magán-használatra, nem előadásra szánt ős-bluesból erre az időszakra közismert előadóművészeti műfajjá fejlődött ki.

Kísérői között szerepeltek a korszak legkiválóbb jazz-zenészei, köztük **Louis Armstrong**, akivel közös felvételeket is készített. Armstrong, akinek pályája végigkísérte a századot – 1900-tól 1971-ig élt – trombitásként és énekesként a klasszikus, New Orleans-i stílus talán legnagyobb alakja volt, bár

Storyville bezárása (1917) után ő is Északra költözött. Klasszikus jazz, hot jazz, blues – mindezekkel az elnevezésekkel illethetjük, amit csinált, „We just called it music" (Mi csak zenének neveztük) – mondta ő.

A „BIG BAND JAZZ"

A harmincas évekre a jazz minden korábbi korszakot felülmúlóan népszerű lett, uralta a könnyűzenei életet. A nagy zenekar, a Big Band kialakulása „fehér" igény volt. Azt jelentette, hogy a fehér Amerika nem csupán elfogadta és élvezte, hanem saját, európai gyökerű zenei ízléséhez kívánta közelíteni a jazzt.

A big bandben az egyre népszerűbb szaxofonokkal kiegészült 6-8 tagú fúvóskar zongorával, a bendzsót fokozatosan kiszorító elektromos gitárral, dobbal, énekessel muzsikált együtt. Ennyi ember már nem tudott improvizáltan, ösztönös módon együtt játszani. Előtérbe kerültek a zongorista-zeneszerző-hangszerelő egyéniségek, akik kialakították a nagy együttesek arculatát, stílusát. Kottát olvasni tudó, alkalmazkodásra képes hangszeresekre lett szükség, míg a korábbi korszak kiváló, de az új igényeket kielégíteni nem képes zenészeinek többsége munka nélkül tengődött.

Amerika-szerte százszámra születtek a big bandek. Ez a divathullám nagyfokú kommercializálódást is eredményezett, ebben az időszakban alakult ki a „sweet"-nek nevezett, szirupos, giccses kommersz jazz-vonulat. A siker és a minőség elvált egymástól, legnagyobb hírnévre fehérek által vezett, négereket csak korlátozott számban foglalkoztató zenekarok lettek. A jazztörténészek a bigband-korszak legfontosabb zenekarvezetőinek (a fekete) **Fletcher Henderson**t (1897–1952), **Duke Ellington**t (1899–1974) és **Count Basie**-t (1904–1884) tartják.

Mindazonáltal első ízben kerültek a jazz igazán jelentős alakjai közé fehérek is, például a kiváló klarinétművész és zenekarvezető **Benny Goodman** (1909–1986), aki Bartók Bélával is dolgozott együtt.

A bigband jazzt szokás „swing" elnevezéssel is illetni. Maga a „swing" szó stíluskorszaktól függetlenül jelenti a jazz lüktetését, „szvingelését" is.

23. A JAZZ TÖRTÉNETE II.

A JAZZ AZ 1940-ES, 50-ES ÉVEKBEN

A második világháború bizonyos értelemben az amerikai feketék felemelkedését hozta, amennyiben világossá vált mindenki számára, hogy a hadban álló Amerikának mekkora szüksége van rájuk. Statisztikák bizonyítják, hogy az első világháborúhoz képest mennyivel nagyobb volt a néger tisztek, közlegények, valamint az érdemeikért kitüntetett feketék aránya. Úgy tűnt, hogy az amerikai néger fő problémája, a másodrendűség, nem tart örökké. A remények azonban nem váltak valóra, a faji megkülönböztetés nem ért véget. A negyvenes évek végén elégedetlenségi hullám bontakozott ki a fekete társadalomban.

Ez az érzés a feketék zenéjében is megjelent. Az afroamerikai zenészek új generációja úgy érezte, hogy a big band korszak során túl édeskés, túl kommersz, túl „fehér" lett a jazz. Új mondanivalójuk új formát kívánt. A **bebop** forradalom volt a jazzben. Az előző korszak vívmánya, a hangszeres tudás látványos fejlődése őrült, lázadó virtuozitás formájában jelent meg. Az új stílus fittyet hányt a konformista, kellemes zenét kívánó tömegízlésnek. Sodró, sokszor extrémen gyors tempó jellemez-

te a korszak kimagasló szaxofonistájának, **Charlie Parker**nek (1920–1955) játékát. **Thelonious Monk** (1917–1982) zongorista a harmóniai lehetőségek tágításával, a jazzben korábban ismeretlen disszonanciák használatával lépett járatlan utakra.

A korábbi időszakokban a jazz-zenészek úgy tekintettek magukra, mint szórakoztatókra. Az ötvenes években jelent meg az az új, művészi öntudat, amelynek lényeges eleme volt a fekete identitás is. A jazz „avantgárd" művészet lett, nem véletlen, hogy az irodalomban fellépő beat-generáció (Ginsberg, Kerouac és pályatársaik) számára a bebop emblematikus zenévé vált.

Ebben az időszakban váltak meghatározóvá a ma is jellemző 3-6 tagú kisegyüttesek. A dob – nagybőgő ritmusszekció mellett 1-3 fúvós (1 vagy több szaxofon, és/vagy trombita, harsona), zongora vagy (ritkán és) gitár szerepel a jazzcsoportok nagy többségében.

MODERN JAZZ, FREE-JAZZ

Az ötvenes években színre lépett generáció új irányzatokkal gazdagította az afroamerikai zenét. A *„Third Stream"* az európai klasszikus avantgárd, például Schoenberg stílusát igyekezett ötvözni a jazzel. Legismertebb képviselője a John Lewis által vezetett **Modern Jazz Quartet**. Ez a csoport a barokktól az atonális zenéig számos óvilági hatást épített be munkáikba. (Ez persze nem feltétlenül jelenik meg minden egyes számukban.)

Miles Davisnek (1926–1991) nem utolsó sorban azért van a a jazz legnagyobb egyéniségei közt a helye, mert a XX. század második felében évtizedről évtizedre a fejlődés élvonalában, az új lehetőségek és jelenségek iránti párját ritkító érzékkel nyúlt mindig a „sűrűjébe". Miután a negyvenes évek közepén Charlie

Parker mellett elkezdte pályáját, hamarosan önálló útra lépett. Jelentős szerepe volt a „*cool*" stílus, a bebophoz képest visszafogottabb, kevésbé agresszív, „hűvösebb" új irányzat létrejöttében. Alig fél évtizeddel későbbi zenéjét pedig ismét új vonalként tartja számon a jazztörténet: az ötvenes évek második felében **John Coltrane**-nel (1926–1967) létrehozott új csoportja a *hard bop* irányzat egyik kezdeményezője volt.

Ebben az időszakban alakult ki a *modális jazzjáték* is. Hagyományosan a jazz fő kötöttségei közé tartozott, hogy a játékosok az adott számot (*standard*-et), miután előadták eredeti formájában, annak alaptémájára improvizáltak, követve a hozzá tartozó akkordokat, harmóniákat. A modális jazz szakít ezzel a gyakorlattal és az improvizáció alapjává egyes hangnemeket, például a mollt, a dórt vagy a fríget teszi. Ez sokkal nagyobb szabadságot jelentett a kötött akkordmenetek követésénél. Mi sem jellemzőbb mind Davis, mind Coltrane művészetére, hogy a modális játék úttörői között mindkettőjüket ott találjuk.

A zenészek egy másik csoportjának azonban ennél több kellett a szabadsághoz. Nem csupán a harmóniamenetek követéséből volt elegük, teljesen szakítani kívántak a Tin Pan Alley (a hivatalos kiadóipar) slágergyárából származó standerdek kötelező gyakorlatával, az egyes zenészek előre leosztott szerepével a zenekarban. A hangsúly az energiaáramlásra, a nyers emóciók kifejezésére és a kollektív rögtönzésre helyeződött. A zene ennek megfelelően szenvedélyes, dühös, kaotikus, útkereső lett. E helyen a hatvanas években saját hangját megtaláló **John Coltrane** mellett **Cecil Taylor** (1929–) zongoristát, **Ornette Coleman** (1930–) szaxofonistát, és a futurisztikus Afrika-mitológiát filózófiává és multimediális performansszá tevő **Sun Ra** (1914–1993) zongorista-billentyűst emeljük ki.

A korszak más természetű, fontos fejleménye volt a latin vonal megjelenése a jazzben. A legjellegzetesebb új irányzat a bossanova volt, ami elsősorban két brazil zeneszerző-előadóhoz, **Antonio Carlos Jobim**-hoz (1927–1994) és **João Gilbertó**-hoz (1931–) fűződik.

FÚZIÓS JAZZ

A rock a jazzhez hasonlóan az „ősbluesból", az afroamerikai ős-zenéből eredt. A hatvanas évek végén érett meg a helyzet a két műfaj szintézisére. A *fúziós* stílus ismét **Miles Davis** nevéhez kapcsolódik: az *„In a Silent Way"* (1969) és a *„Bitches Brew"* (1969) c. lemezeken ötvözi először a rock ritmikáját a jazz improvizációs nyelvével. Nem sokkal később, 1970-ben színre lépett *Wayne Shorter* (1933–) és *Joe Zawinul* (Josef Erich Zawinul, Bécs, 1932–2007) **Weather Report** nevű együttese. A kiváló brit gitáros **John McLaughlin** (1942–), aki játszott a két prominens Davis-lemezen, 1971-ben megalapította a *„Mahavishnu Orchestra"*-t, amelyben a progresszív rock pszechedeliája és az indiai zene hatása is megjelent. Ezek a csoportok és egyéniségek csak a tűhegyét jelentik annak az itt tárgyalhatatlan, hatalmas piramisnak, ami az elmúlt 40 évben a jazz és a rock egymásba fonódásából, egymás általi inspirálódásából létrejött.

A JAZZ EURÓPÁBAN

Az európai zenészek eredetisége, egyénisége ott tudott a legjobban megjelenni, ahol nem voltak „versenytársai" az afroamerikaiaknak – a legtöbb lehetőséget a szabad műfajok adták. Angliában **Derek Bailey** (1930–2005) hangszerhasználata új dimenziókat adott a gitározásnak; a fúvósok közt hasonló hatása volt az angol **Evan Parker**nek (1944–, szaxofon), a német

szaxofonista **Peter Brötzman**nak (1941–) és a harsonás **Albert Mangelsdorff**nak (1928–2005). A holland dobos **Han Bennink** (1942–) hallatlan muzikalitással és virtuozitással párosuló kifogyhatatlan performativitása akár a bohóctréfáig is képes elmenni. A sort lengyel, cseh zenészeken keresztül a szovjet időszakban félig-meddig illegálisan tevékenykedő orosz és baltikumi muzsikusokig folytathatjuk.

Magyarország, bár a műfaj megjelenésétől játszottak itt különböző jazzstílusokat, a nemzetközi keringésbe néhány emigráns zenész révén került be. Elsősorban **Szabó Gábor** (1936–1982) és **Zoller Attila** (1927–1998) gitárosok arattak jelentős sikereket Amerikában és világszerte. Mindketten élvonalbeli zenészek egész sorával játszottak együtt, de hírnevüket saját jogukon szerezték. **Jackie Orszaczky** (Országzky Miklós, basszusgitár, ének, 1948, Budapest – 2008, Sidney) a *Syrius* fúziós progresszív/jazzrock együttes vezetője volt, emigrációját követően, a hetvenes években Ausztráliában elismert zenész lett.

Budapesten 1965 óta létezik intézményes, akkreditált jazzoktatás, 1990 óta a mai Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem keretében. Ezek alatt az évtizedek alatt számos kiváló és nemzetközileg is megbecsült zenész került a pályára, akik hosszútávú jelentőségének megítéléséhez még nem telt el elég idő. Ha *magyar* jazzről beszélünk, akkor feltétlen említést kíván **Szabados György** (zongora, 1939–), aki Bartók zenéje és a magyar népzene ihletésében sajátos, egyéni szabad zenei improvizációs stílust alakított ki.

A JAZZ AZ EZREDFORDULÓN

A közvetlen múlt, az ezredforduló időszakának jelenségeire nincs még történeti rálátásunk. Három dolog mégis említést érdemel. Az egyik az elektronika és az új elektronikus stílusok megjelenése – az acid-jazz, a populárisabb vonulatok területén éppúgy, mint a valóban innovatív, elvont improvizatív irányzatokban.

A másik a sokoldalú, sokarcú, multikulturális művészek szerepe. Vegyük példának **John Zorn**t (1953–), aki időszakunkban kétségkívül az aktuális zene első vonalához tartozik. Zornt nehéz lenne egyszerűen „jazz muzsikusként" aposztrofálni, tevékenysége tükrözi az egymásba áramló műfajok, műformák kavalkádját például a punktól a klezmeren át a zajimprovizációig.

A harmadik a jazz intézményesedése. Világszerte megfigyelhető, ahogyan a jazz az oktatásban, a hangversenyéletben, a zenei infrastruktúrában átveszi a komolyzene funkcióinak, pozícióinak egy részét. A jazz akademizálódik és a kortárs zene immár megkerülhetetlen részét alkotja.

AJÁNLOTT ZENEMŰVEK

A lista összeállításánál figyelembe vettük a művek YouTube-on való megtalálhatóságát

GREGORIÁN

114. zsoltár
Ave Maris Stella – himnusz
Alleluia – Exultate Deo

KÖZÉPKOR

Organum: Codex Calixtinus –
Benedicamus Domino, Deo gracias
Conductus: Pia mater gratie (XIII. sz-i francia Mária-ének)
Motetta: Ex illustri nata prosapia 3 szólamú motetta
a Las Huelgas kódexből
Loeninus (Leonin): Viderunt omnes – organum
Perotinus (Perotin): Alleluia Nativitas

TRUBADÚROK

Bernard de Ventadorn: La Lauzeta (Pacsirta-dal)
Guiraut de Bornelh: Reis Glorios
Raimbaut de Vaqueiras: Kalenda Maya
Adam de la Halle: Tant con je vivrai (motet)
Le jeu de Robin et de Marion

RENESZÁNSZ

Machaut (cca. 1300–1377)
Ballade: pl. De toutes flours
Rondeau: pl. Doulz viaire gracieus
Mise

Landini (cca. 1325–1397)
Eco la primavera *(ballata)*
Dufay (cca. 1397–1474)
„L'homme armée" mise
„*Motetta*: Nuper rosarum flores
Ockeghem (cca. 1410/1425–1497)
Requiem
Deo Gratias (36 szólamú kánon)
Josquin (cca. 1450–1521)
Motetta: La deploration de Johannes Ockeghem
(Okeghem siratása)
El grillo (A tücsök – *Frottola)*
Palestrina (cca. 1525–1594)
Marcell papa miséje (Missa papae Marcelli)
Stabat mater
Lasso (1532–1594)
Madrigál: Matona mia cara (Zsoldosszerenád)
Lagrime di San Pietro (Szent Péter könnyei;
öregkori spirituális madrigálok)
Gesualdo (cca. 1561–1613)
Madrigál: Moro, lasso, al mio duolo
Bakfark (1507–1576)
Lantfantázia no. 1
Dowland (1563–1626)
Can she excuse my wrongs? (lantkíséretes dal)
My Lady Hunsdons Puffe

BAROKK

Claudio Monteverdi (1567–1643)
Orfeo (opera)
Madrigálok (pl. „Madrigali guerrieri et amorosi" – „Szerelmes és harcos madrigálok)
Vespro della beata Vergine („Az áldott Szűz zsoltárai")

Heinrich Schütz (1585–1672)
Kleine geistliche Concerte

Jean-Baptist Lully (1632–1687)
Cadmus et Hermione (opera)

Arcangelo Corelli (1653–1713)
12 Concerto grosso op. 6 – bármelyik, de különösen a „Karácsonyi", no. 8

Henry Purcell (1659–1695)
Dido és Aeneas (opera), különösen: Dido búcsúja
Artúr király (opera), különösen: „Cold Song" – a Fagyszellem áriája

Antonio Vivaldi (1678–1741)
Concerto
12 hegedűverseny „Il cimento dell'armonia d dell'inventione" – „A harmónia és a találékonyság erőpróbája", op. 8, benne különösen: „A négy évszak" g-moll concerto (Az éj) fuvolára, fagottra és zenekarra
Oratórium
Juditha Triumphans

Jean-Philippe Rameau (1683–1764)
12. szvit csembalóra,
különösen: „Tambourin" Castor és Pollux (opera)

Georg Friedrich Handel (1685–1759)
Messiás (oratórium), különösen: „Halleluja"

Vízizene – 3 zenekari szvit
F-dúr orgonaverseny, különösen: 1. tétel

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Zenekari művek

Bármelyik Brandenburgi concerto a 6-ból, különösen a no. 1.
d-moll csembalóverseny, különösen az 1. tétel
h-moll szvit, különösen az Ouverture, a Polonaise
és a Badineri tételek

Oratorikus művek

Máté passió – különösen: Kommt Ihr Töchter – nyitótétel
Befiehl du deine Wege – korál
Altária „Erbarme dich"
61. szám: Jézus Atyját hívja („Eli, Eli...) és meghal

Fúga

Kunst der Fuge (A fúga művészete)
Wohltemperiertes Klavier I. kötet – 24 prelúdium és fúga
(pl. C-dúr, c-moll)

BÉCSI KLASSZIKA

Joseph Haydn (1732–1809)

Szimfónia

D-dúr, „Londoni", no. 104
D-dúr, „ Miracle", no. 96 (különösen a 4. tétel)
G-dúr, „Oxford", no. 92

Vonósnégyes

d-moll, op. 76 no. 2 („Erdődy")

Oratórium

A teremtés

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Szimfónia

g-moll szimfónia K. 550

C-dúr, K. 551 („Jupiter")

Versenymű

d-moll zongoraverseny K. 466

A-dúr zongoraverseny K. 488 – különösen a 2. tétel

Egyházzene

Requiem – különösen a *Requiem Aeternam*, a *Dies Irae* és a *Rex Tremendae* tételek

Operák

Don Giovanni – különösen a „La ci darem la mano" kettős;

Leporello Regiszteráriája

Giovanni „Bordala" (avagy „Pezsgőáriaja")

A második felvonás finálé

A varázsfuvola

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Szimfónia

V. szimfónia (c-moll)

VII. szimfónia (A-dúr)

IX. szimfónia (d-moll), különösen a 4. tétel

Versenyművek

Hegedűverseny

Esz-dúr zongoraverseny, különösen az 1. tétel

Zongoraszonáták

f-moll zongoraszonáta „Appassionata" op.57.

C-dúr zongoraszonáta „Waldstein" op. 53,

különösen az 1. tétel

d-moll zongoraszonáta op.31, különösen a 3. tétel

ROMANTIKA

Schubert (1797–1828)

Dalok

Erlkönig (A rémkirály, Goethe versére)

Der Wegweiser

Kamarazene

Gesz-dúr impromtu zongorára op. 90 no. 3

Schumann (1810–1856)

Dalok

Seit ich im gesehen („Amióta őt láttam" –
az „Asszonyszerelem, asszonysors" c. dalciklusból)

In dem schönen Monat Mai („Szép május havában" –
a „Költő szerelme" c. ciklusból)

Paganini (1782–1840)

Caprice no. 5

Caprice no. 24

Berlioz (1803–1869)

Fantasztikus szimfónia; különösen az 5. tétel

Chopin (1810–1849)

e-moll nocturne op. 72

cisz-moll mazurka op. 6.

cisz-moll „Forradalmi" etűd

c-moll keringő op. 64. No. 2

Liszt (1811–1886)

Zongoradarabok

Vándorévek (Années de Pélerinage) – különösen:
Vallée d'Obermann (Obermann völgye).

Jeux d'Eau à la Villa d'Este (A Villa d'Este szökőkútjai)

Transzcendens etűdök – különösen: Vision (Látomás).
Chasse-neige (Hóvihar)

Kései zongoradarabok:
Csárdás macabre
Csárdás obstinée
Zongoraversenyek
Esz-dúr zongoraverseny
Haláltánc
Szimfónikus költemények
Les Preludes
Mazeppa
Verdi (1813–1901)
Nabucco – különösen „A rabszolgák kara”
La Traviata – különösen a „Sempre libera” ária (Violeta)
Rigoletto – különösen a „Donna E Mobile” (a Herceg áriája)
Smetana (1824–1884)
Moldva – szimfónikus költemény
Muszorgszkíj (1839–1881)
Egy kiállítás képei – zongoradarab-sorozat Viktor Hartman festő képei nyomán
Csajkovszkíj (1840–1893)
6. szimfónia
Dvořák (1841–1904)
IX. „Új világ” szimfónia
Wagner (1813–1883)
Tristan und Isolde – különösen az Előjáték
Siegfried – különösen a „Notung! Notung!” –
Siegfried áriája
A Walkűr – különösen „A walkűrök lovaglása”

IMPRESSZIONIZMUS, FRANCIA SZÁZADVÉG

Debussy (1862–1916)
- La Mer (A tenger) – 3 szimfónikus vázlat
- Estampes pour piano
- (Metszetek zongorára), pl: Pagodes
- Prelűdök zongorára, pl. Ce qu'a vu le vent d'ouest
- (Amit a nyugati szél látott)

Ravel (1875–1937)
- Pavane egy infánsnő halálára
- Gaspard de la Nuit (zongorára)
- L'Enfant Et Les Sortileges
- (A gyermek és a varázslat; egyfelvonásos meseopera

Satie(1866–1925)
- 3 Gimnopédia
- 3 Gnossienne

A XX.SZ. ELSŐ FELE

Schoenberg (1874–1951)
- I. Kamaraszimfónia
- Pierrot Lunaire
- Fúvóskvintett op. 26
- Variációk zenekarra op. 31
- Zongoraverseny op. 42
- A Survivor from Warsaw (Varsói menekült – kantáta)

Stravinsky (1882–1971)
- Le Sacre du Printemps
- A katona története Pulcinella
- Zsoltárszimfónia
- Ebony Concerto
- Requiem canticles

Bartók

Allegro Barbaro (zongorára)
A csodálatos mandarin
V. vonósnégyes (különösen a 4. és 5. tétel)
Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre
Zene húros-, ütőhangszerekre és cselesztára
Concerto zenekarra

A XX. SZ. MÁSODIK FELE

Olivier Messiaen (1908–1992)

Quatuor pour la fin du temps
(Kvartett az idők végezetére)
Turangalila (szimfónia 10 tételben)
L'Ascension (A mennybemenetel, orgonára)
Catalogue d'oiseaux (A madarak katalógusa, zongorára)

Pierre Boulez (1925–)

Polyphonie X
Structures I
Le marteau sans maître (A gazdátlan kalapács)

Stockhausen (1928–2007)

Gesang der Jünglinge
Mikrophonie I-II
Hymnen
Tierkreis (Az állatöv)
Licht : Die Sieben Tage der Woche (Fény – A hét napjai; 7 részes operaciklus) Benne pl: Helikopter – vonósnégyes, Mittwoch ; Examen, Donnerstag; Michael's Reise – Mihály világkörüli útja, Donnerstag stb.

Ligeti György (1923–2006)

Atmosphere

Lontano
Lux Aeterna
Poème Symphonique for 100 metronomes
Requiem
Zongoraetűdök, pl. no. 10, „Der Zauberlehrling"
no. 13: „The Devil's Staircase"

Kurtág György (1926–)
Négy vers Pilinszky János verseire op. 11
Játékok zongorára (pl. Perpetuum mobile; Hoquetus; Veszekedés – Quarrel; stb.)
Omaggio a Luigi Nono (kórusra) op. 16
Signs, games, messages (Jelek, játékok,)
pl. Virág az ember – Mijako-nak
Stele op. 33
Ahmatova-dalok, op. 41

A XX. SZÁZAD AMERIKAI SZERZŐI

Charles Ives (1874–1954)
The Unanswered Question (kamarazenekarra)
„Concorde" zongoraszonáta
Edgard Varese (1883–1965)
Ionisation (13 ütőhangszeresre)
Density 21.5 (szóló fuvolára)

Harry Partch (1901–1974)
A Delusion of the Fury – A Ritual of Dream and Delusion

Conlon Nancarrow (1912–1997)
Study for Player piano no. 21, no. 5, etc

John Cage (1912–1992)
Sonata V
Water Walk

Imaginary Landscape no. 1; no. 4
4'33
Roarotorio
Five

Morton Feldman (1926–1987)
Rothko Chapel

La Monte Young (1935–)
B flat Dorian Blues 19 × 63 (5th day of hammer)

Steve Reich (1936–)
Clapping Music (2 tapsolóra)
Piano Phase (2 zongorára)
Music for 18 players
Tehillim

Terry Riley (1935–)
A Rainbow in Curved Air
In C

Philip Glass (1937–)
Einstein on the Beach

Meredith Monk (1942–)
Dolmen Music

MAGYAR SZERZŐK

Sáry László (1940–)
Moondog (Holdkutya; 1990)

Vidovszky László (1944– –)
Autokoncert (1973)

Szemző Tibor (1955–)
Csoma – a cinematic opera (2008)

JAZZ

Original Dixieland Jazz Band (1916–)
Tiger Rag
Bessie Smith (1894–1937)
St.Louis Blues
Yellow Dog Blues
I need a little sugar in my bowl
Louis Armstrong (1900–1971)
Heebie Jeebies (L. Armstrong Hot Five)
When the Saints Go Marching In
(On: La Vie En Rose, Success Rec. Compilation, 1993)
Fletcher Henderson (1897–1952)
Shanghai Shuffle
Duke Ellington (1899–1974)
Don't Mean a Thing (Brunswick Records, 1932)
Count Basie (1904–1984)
April in Paris (On: „April in Paris" album,
Verve Rec., 1957)
Benny Goodman (1909–1986)
Sing sing sing (Rec. Hollywood, 1937)
Charlie Parker (1920–1955)
Anthropology (On: Savoy and Dial Sessions, 1947)
Ornihology (On: pl. Bird's Eyes Volume 59,
Philology Rec., felv. 1951-54)
Thelonious Monk (1917–1982)
Epistrophy (On: Genius of Modern Music: Volume 1, B
lue Note Rec., 1951)
Ornette Coleman (1930–)
Free Jazz (Atlantic Records, 1960)

Modern Jazz Quartet
Django (On: „Django", Prestige Rec., 1953)
Miles Davis (1926–1991)
So What (On: Kind of Blue, Columbia Rec., 1959)
Bitches Brew (On: Bitches Brew, Columbia Rec., 1970)
Tutu (On: Tutu, Warner Bros. Rec., 1986)
John Coltrane (1926–1967)
Naima (On: Giant Steps, Atlantic Records, 1960)
A Love Supreme/ 4: Psalm (On: A Love Supreme, Impulse! Records, 1965)
Cecil Taylor (1929–)
Ajánlott video: Art Ensemble of Chicago live with Cecil Taylor, 1984
Sun Ra (1914–1993)
Space is the place/Face the Music (film, 1974)
Antonio Carlos Jobim (1927-1994)
One note Samba (On: Jazz Samba, Stan Getz és Charlie Byrd, Verve Rec., 1962)
João Gilberto (1931–)
Garota de Ipanema (On: Getz/Gilberto vol.2, Verve Rec.,1964)
Weather Report (1971–1986)
Nubian Sundance (On: Mysterious Traveller, 1974)
John McLaughlin (1942–)
Mahavishnu Orchestra:Birds of Fire (On: Birds of Fire, 1973)
Albert Mangelsdorff (1928-2005)
Derek Bailey (1930–2005)
Ajánlott video: Playing For Friends on 5th Street

Han Bennink (1942–)

Ajánlott video: Han Bennink DWDD 29-9-2009

Zoller Attila (1927–1998)

Another Xanthippe (on: „Common Language" CD, Acoustic Music Records 1995)

Szabados György (1939–)

Black Toots (on: *Triotone*, Anthony Braxton – sax, Szabados György – zongora, Vladimir Tarasov – dob, Leo Records 2005)

John Zorn (1953–)

Ajánlott video: John Zorn – Masada (1999)

AJÁNLOTT IRODALOM

ÁLTALÁNOS MUNKÁK

Szabolcsi Bence: A zene története (Kossuth, 1999)
Eggebrecht, Hans Heinrich: A Nyugat zenéje
(Typotex, 2009)
Schonberg, Harold C.: A nagy zeneszerzők élete
(Európa Könyvkiadó, 2006)

GREGORIÁNUM

Rajeczky Benjámin: Mi a gregorián? (Zeneműkiadó, 1981)
Dobszay László: A gregorián ének kézikönyve
(Zeneműkiadó, 1993)

KÖZÉPKOR

Gülke: Szerzetesek, polgárok, trubadúrok
(Zeneműkiadó, 1979)

RENESZÁNSZ

Brown, Harald M: A reneszánsz zenéje
(Zeneműkiadó 1980)

BAROKK

Palisca, Claude V.: Barokk zene (Zeneműkiadó, 1976)
Wolff, Christoph: Johann Sebastian Bach –
A tudós zeneszerző (Park Könyvkiadó, 2006)
Harnoncourt, Nikolaus: A beszédszerű zene.
Utak egy új zeneértés felé. (Editio Musica, 1988)

BÉCSI KLASSZIKA

Bartha Dénes: Beethoven és kilenc szimfóniája
(Zeneműkiadó1975)
H. C. Robbins Landon: 1791 Mozart utolsó éve
(Corvina, 2001)
Spike Hughes: Mozart operakalauz (Zeneműkiadó 1976)
Rosen, Charles: A klasszikus stílus (Zeneműkiadó 1977)

ROMANTIKA

Dobák Pál: A romantikus zene története
(Nemzeti tankönyvkiadó, 1998)

A XX. SZÁZAD ELSŐ FELE

Pándi Marianne: Ravel szemtől szemben (Gondolat, 1978)
Tallián Tibor: Bartók szemtől szemben (Gondolat 1981)
Fodor András: Sztravinszkíj szemtől szemben
(Gondolat 1976)

A XX. SZÁZAD MÁSODIK FELE

Cage: A csend
(Válogatta: Wilhelm András, Jelenkor Kiadó, 1994)
Tisztelet Kurtág Györgynek (Összeállította
Moldován Domokos, Rózsavölgyi és Társa 2006)
Roelcke, Eckhard: Találkozások Ligeti Györggyel –
Beszélgetőkönyv (Osiris Kiadó, 2005)
Ligeti György válogatott írásai (Rózsavölgyi és Társa, 2010)

JAZZ

Gonda János: Jazz (Zeneműkiadó 1979)
Gonda János: Jazzvilág (Rózsavölgyi és Társa, 2004)
Pernye András: A jazz (Noran Kiadó 2007)
LeRoi Jones: A blues népe – Néger zene a fehér Amerikában (Európa Könyvkiadó, 2007)

TARTALOM

TISZTELT *HALLGATÓ*! 3

1. A ZENE EREDETE 5

2. A SÁMÁN 6

3. ŐSI ZENEI FORMÁK 7

4. A MAGYAR NÉPZENÉRŐL 8

5. A GREGORIÁN ÉNEK 12

6. AZ EZREDFORDULÓTÓL A XIII. SZÁZADIG 16

7. A RENESZÁNSZ ZENÉJE 20

8. A BAROKK KORSZAK 28

9. JOHANN SEBASTIAN BACH 32

10. A BÉCSI KLASSZICIZMUS 35

11. HAYDN ÉS MOZART 38

11. B MOZART: DON GIOVANNI 39

12. BEETHOVEN 43

13. A ROMANTIKA KORSZAKA 44

14. A XIX. SZÁZAD ELSŐ FELÉNEK MESTEREI 46

15. LISZT FERENC ÉS A SZLÁV NEMZETI ROMANTIKA 49

16. A ROMANTIKUS OPERA KÉT LEGNAGYOBB MESTERE: VERDI ÉS WAGNER 52

17. IMPRESSZIONIZMUS A ZENÉBEN – FRANCIA SZÁZADVÉG 53

18. SCHOENBERG ÉS STRAVINSKY 55

19. BARTÓK BÉLA 58

20. A SZERIALIZMUS ÉS A XX. SZÁZAD MÁSODIK FELÉNEK EURÓPAI MESTEREI 60

21. AMERIKAI ZENE A XX. SZÁZADBAN – CAGE, ELŐZMÉNYEK, KORTÁRSAK, MINIMALIZMUS 68

22. A JAZZ TÖRTÉNETE I. 72

23. A JAZZ TÖRTÉNETE II. 76

AJÁNLOTT ZENEMŰVEK 82

AJÁNLOTT IRODALOM 96

KIADTA A **MOHOLY-NAGY MŰVÉSZETI EGYETEM**
BUDAPEST XII., ZUGLIGETI ÚT 9-25., H-1121
TELEFON/FAX +36 1 392 1190
WWW.MOME.HU • KOMMUNIKACIO@MOME.HU

FELELŐS KIADÓ **KOPEK GÁBOR**
KIADVÁNYTERV **CSILLAG EMI**
NYOMTATTA **TIPO-GRAF BT.**
BETŰ **WARNOCK PRO**
MEGJELENT **80 PÉLDÁNYBAN**
ISBN 978-963-7164-94-1