

KULTURA ÉS TUDOMÁNY

AZ EURÓPAI ZENE TÖRTÉNETE 1750-IG

KÖZLI MOLNÁR ANTAL

EGY MELLÉKLETTTEL



BUDAPEST, 1920

FRANKLIN-TÁRSULAT

MAGYAR IROD. INTÉZET ÉS KÖNYVNYOMDA

KIADÁSA

Lépond. O. 2680.

AZ EURÓPAI ZENE TÖRTÉNETE

1750-IG

KÖZLI

MOLNÁR ANTAL

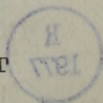
EGY MELLÉKLETTEL

BUDAPEST, 1920

FRANKLIN-TÁRSULAT

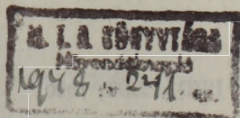
MAGYAR IROD. INTÉZET ÉS KÖNYVNYOMDA

KIADÁSA



240439

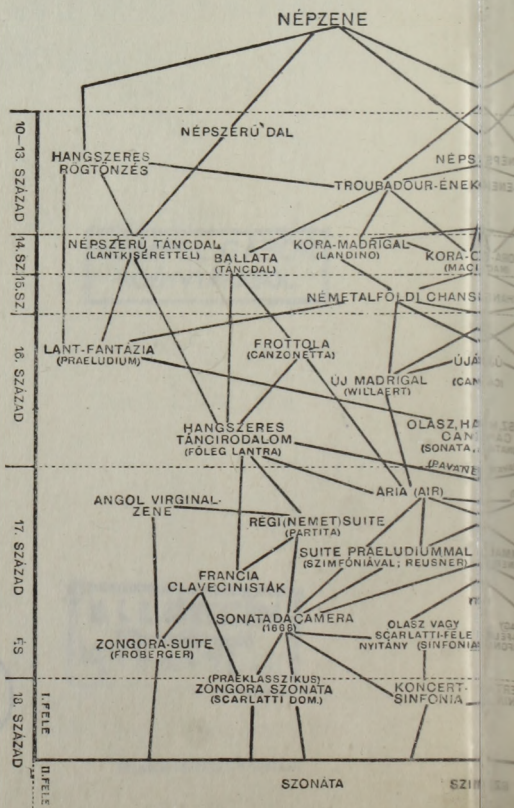
HAMPEL GÁBOR
KÖNYVTÁRABÓL



FRANKLIN-TÁRSULAT NYOMDÁJA.

A SZONÁTA

(E táblázaton csak a legfontosabb összefüggések láthatók, mikor szűnik meg élő erő lenni, nem mutatja ki. A táblázat írt motett-stílusú darab. — Suite [vagy partita] stílusú darab, mely való összefűzését, «következését» jelenti. — Szonata stílusú darab, mely



SZÁRMAZÁSA.

annak föltüntetve. Azt, hogy valamely műforma
szona = chanson = dal. — A ricercar hangszerre
[] eleinte csak több táncdarabnak egy opusban
[] eleinte hangszerre írt [bárminő] darabot jelent.)

ADRIÁN ÉNEK

ORGANUM

DISCANTUS

MOTETUS

MOTETT (ÉS MISE)

DAL

(HANGSZERES BANDÁK
ZENÉJE)

ANGOL CATHEDRAL MUSIC
(BYRD)

SON
(IN)
(CESE)

RICERCAR, PHANTASIA

ES ANGOL VIRGINAL-
ZENE

CHORAL MOTETT

FUGA
(SWEELINCK)

INFONIA
(VERDI)

CHORALVARIATIO

UJABB
CANZONA
(SONATA)

SONATA DA CHIESA

RÉGEBBI KONCERTÁLO
FORMÁK
(EGYHÁZI KONCERTEK STB.)

AGY
A
ELKÜLI

FRANCIA NYITÁNY
(LULLY-ÉELE)

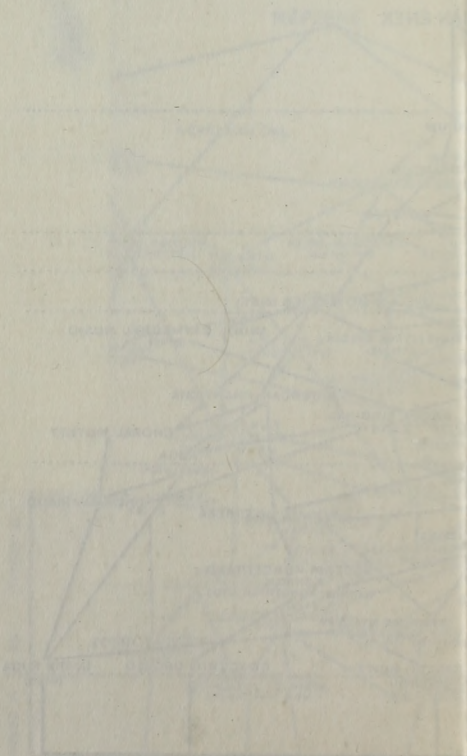
RA- (BALLE) SUITE
(OUVERTURE)

CONCERTO GROSSO

UJABB FUGA
(BACH)

SYMPHONIA) ÉS KONCERT

The following are the principal features of the
 Kernanza system of land reclamation, as
 described in the report of the
 Commission on the subject, published in 1904.



ELŐSZÓ.

Az olvasóközönség többségének érdeklődése régebbi korok iránt mindmáig elsősorban az egyes érdekes eseményeknek, nem pedig azon történelmi konstrukcióknak szolt, melyekben a túlhaladott korok élete oly alapvetően eltér a mai közérzésben megszokottól. Ma már azonban elég fejlett a történettudomány, hogy legszélesebb körökben népszerűsíthesse a történelmi érzék alapkövetelését, azt, hogy az eseményeket az illető korok sajátos törekvéseinek szemével, ne pedig a magunkéval nézzük. Jövőnk társadalmi etikája a tekintély hierarchiájáról egymás megértése felé fog tolódni; mielőtt megítéljük, előbb ismernünk kell egymást. A modern lélektan oknyomozó munkájával párhuzamos a történelem lélektanáé; igyekeznünk kell kilépni önmagunkból, kitágítani a többiek énjével a magunkét, a többi korokéval a mi korunkét. Itt függ össze szorosan a szociális szolidaritás kormozgalma a történelmi érzék leszűrődésével. Csak ha látjuk,



hogy ugyanazon emberi tényezők más-más korokban mennyire különböző jelentőséggel szerepelnek, vagyis ha a dolgok állandó viszonyosságát ismerjük, akkor tudhatjuk csak igazán, mik azok a végső alaperők, melyeknek eszközeiként mi magunk is a fejlődésbe állunk, akkor láthatjuk csak, minő igazságainknak van relatív értéke és melyek azok, mik minden relativitásom túl minden időben érvényesülnek.

A kémiai változások azon tarka során át, melyek az események jelentését a korok változával érik, nem úgy jutunk az általános emberhez, ha mai, történetileg determinált, nézésünkkel (mit könnyen hajlandók vagyunk az általános emberinek tartani) közelítjük meg az elmúlt korok tényeit, hanem csak úgy, ha mai ítéletünket is a mai kornak relativitásaiba illesztve szemléljük. Így lesz számunkra a történelem és a történelmi igazságszolgáltatás a jelenkor szellemi szerkezetének jellemző mértékévé s azon lelkiismeret fokmérőjévé, mellyel a magunk életét ellenőrizzük. Így lesz a modern történettudomány az igazságérzet fejlődésének bizonyosságává az általános testvériesülés fokozódásának jelévé. Így lesz a multnak anekdotikus vagy a mai érdekeltség szempontjából való nézése hazugsággá, oly hazugsággá, melynek gyökere a jelen életben az önzést és szűkkeblűséget növeszti az

általános testvériség végnélküli igazságával szemben.

Ugyanaz a történelemszemlélet, mely a politikai világtörténetben nem az örökkévaló erők államalkotó formateremtésének ritmusát, hanem valami változatos színpad érdekes menaszériáját látta, ugyanaz a történelemszemlélet állította be a lezajlott korok művészetét is a *mai* közvetlen élvező-lehetőségek szempontjából. S így abban a hiszemben, hogy a nagy művészetet ápolja, általános egyoldalúságával a jelen imádatának kultuszát űzte; bár hatalmas tradíciók és a nagy alkotás önereje útján valóban megőrizte a legéremesebbek műveinek tekintélyét, de ezt úgy sértette szinte semmissé, hogy a géniuszt kiragadta a maga korának követeléseivel közül, «általánossá», vagyis semmilyenre szűrkítette (nem beszélünk most a művészet metafizikai vonatkozásáról!), más-más korok művészetének egy felületen történő összemérésével pedig lerontott minden mértéket, mi a szemléletnek becsületes alapja lehet. Ily lelki beállítottság jelensége volt, hogy a zene régebbi története iránt a közönség csak annyiban érdeklődött, amennyiben az a régebbi történet végre is hát a mai napság kedvelt mesterek működését «előkészítette», amennyiben «érdekes» megtudni, hogy ki használta először ezt vagy azt a formát, melynek segítségével valamelyik ma

kedvene mester oly nagy élvezetet szerez nekünk, vagy hogy mikorjában kezdtek többszólamúlag gondolkozni azok az ősz szakállú ősök, kik szívesek voltak Beethoven többszólamú aratása számára már igen régen megmunkálni a talajt. Hogy a zene az általános *kulturfejlődés* szerves része, hogy a történelem *lelkébe* helyezkedünk, midőn a régi zenét *az akkori-füllel* igyekszünk hallgatni és ily módon páratlanul meggazdagítjuk emberi képességeinket: ez a belátás a modern történelemtudományé.

Abban a biztos tudatban, hogy a mai közönség megérett már a fejlettebbnek és jobbnak jelzett mult-szemléletre, nyújtjuk át neki az általában «régebbi»-nek nevezett zenetörténet rövid leírását. Egy következő hasonlóan fölépített munka föladata lesz az újabb zenetörténet, a polgári hatalom korabeli zenefejlődés bemutatása.

1919. január végén.

BEVEZETÉS.

Azok a barbár néptömegek, melyek a hanyatló ókor idején véghezvitt hatalmas vándorlásaik következtében egészen új képet adtak Európának, lelki világukban hordották a letelepedésük után beállott fejlődés föltételeit is. Mert igaz ugyan, hogy elsősorban a római birodalom káprázatos fénye és mód nélkül magasabb műveltsége volt, mi az ifjú népcsoportokat mágneses erővel vonzotta, minek folytán kiművelődésük egész fejlődése a római birodalom szellemerejéből táplálkozott, de az átvevés módja, a válogatás szelleme teljesen eredeti volt és jellemző arra a lelki világra, melyet nagy következményeiben az európai szellemnek nevezünk. Csakis ez a szellem, mi nem csak a germánságnak az ókori keresztyénség iránt való nagy fogékonyságát magyarázza, hanem azt is, hogy csupán csak a germánság kebelében fejlődött ki az a vallás-erkölcs, amit ma a keresztyénség tulajdonképpen jelent. És hasonlóan ugyanaz a szellem határozta meg az itt élő népek társadalom-fejlődésének egész kigyűrűződését is, miben szintén olyannyira eredetiek és más műveltségek társadalmaitól különbözőek. A nagy ázsiai kultúrák nem ismerik az erkölcsöknek ama különös beállítását, mi a ke-

resztyénség aszketizmusában Európa belső kifejlődésének egyik uralkodó életere lett, és nem ismerik azt a gyors, hevesen előretörtető társadalmi fejlődést, mely Európa népeit oly igazán történelmi nemzetekké teszi. Idegen nekünk pl. a kínaiak szétterpeszkedő, roppant széles állandóságra törekvő gondolkozása, viszont mi sietők, loholók vagyunk az ő szemükben. Épp így különbözik idealizmusunk, erkölcsi érzésünk is az övéktől, minek következtében művészeink is teljesen eltérő utakat járnak. A test leküzdésének elvével a keresztyénség roppant sajátos és termékeny művészetfejlődést nyitott meg, melynek példátlan gazdagsága és mérhetetlen társadalmi jelentősége csakis azáltal állhatott elő, hogy az európai művészet elsősorban a *visszafojtott* érzékiség más alakban történő kiélése. A művészet ezen fontos jellemzőjének ily magas fokra élezett beállítása eredeti európai jelenség és a keresztyénség, illetve az abban élő népek lelki életének sajátága. Művészeink gyors kifejlődését és fordalmait a társadalmi élet gyorsan tovarohanó hullámai teremtték, jellegüket pedig az aszkézis és az érzékiség közti állandó harc hangulatai állították elő. Sehol a történelem folyamán hasonló társadalomfejlődés hasonló erkölcsi világgal nem kapcsolódott egybe, s így művészeink gazdagsága, mélységes tartalma és az életben elfoglalt szerepe teljesen magában áll. Nagyon természetes, hogy ily körülmények között példátlan gazdagságúvá fejlődött a zene is, vagyis az a művészet, melynek az érzéki étellel birt szoros kapcsolatát minden időkben legközvetlenebbül érezte az emberiség.

A római birodalom szervezetének örökébe lépett nagyhatalmasság, a római Egyház, nem áll mereven a letelepedő népek sajátságaival szemben, hanem kiegyező utakat keres a maga és a művelődésének hatalma alá kerülő népek szel-
leme között. De kormányzása nemzetközi lévén, a történelem folyamán annál inkább kellett összeütközésbe kerülnie az európai népek lelki-
letével, minél erőteljesebbé fejlődött azokban a nemzetiség öntudata. A germán népek meghajtották eleinte fejüket a letelepülésüknek és fejlődésüknek mérhetetlen hasznát hajtó római-keresztyén kultúra előtt, de mihelyt annyira erősödött a társadalmuk, hogy nemzeti sajátságaik érezhető hatalomként jelentkeztek, küzdelem indul meg az ókori hagyományok és a különösképp germán, helyesebben nyugateurópai népszellem között. E küzdelem, melyben a maradi elemet a pápai hierarchia, a nemzeti forradalmi elemet az európai vezérférfiak politikája képviseli, művészeink fejlődésére is végtelenül jellemző. Mert minél fejlettebbé lesz a nemzetek társadalmának önálló ereje, minél jobban kifejlődtek a benne szunnyadó eredeti sajátságok, annál több valódi nemzeti elem kerül a művészetbe is, annál gyökeresebben vetkőzte le a művészet is az ókor reá hagyott örökségét. A művészetek fejlődésének megismerése nem választható el tehát a társadalom kifejlődésének megismerésétől. Mert ugyanaz a mindvégig egyvonalú lélek, az európai nemzetek népereje, melynek ősi energiájából lépett elő az egész későbbi társadalom, ugyanez a lélek építette ki az ő sajátságos művészetét is, mely nem más, mint a társadalmi fejlődés életének egyik ága, egyik benső jelensége.

De nem csak ily általános vonalát kell a kialakulásnak megsejtelnünk, hanem külön is tekintetbe kell vennünk az egyes nemzeteket, amint egymástól eltérő sajátságaikkal különböző földrajzi, gazdasági, társasági kifejlődésükben jelentkeznek. Ahogy a folytonos kölcsönhatás következtében lehet európai társadalomról általánosságban beszélni, épp úgy helyes fogalom az európai művészet is, mert széles alapvonásaiban nincs elvi különbség Európa egyes nagy nemzeteinek művészetek között, lévén itt is állandó a kölcsönös hatás. De a művészetnek így jelzett magától értetődő állandó nemzetközi vonása mellett a történelem folyamán mind jobban feltűnik az egyes nemzetek különálló, sokszor ellentétes vonásainak jelentkezése, és a kölcsönhatásban is az lesz mindinkább legjellemzőbbé, mit és hogyan vesznek át egymástól. Országonként különböző művészetkultúrák fejlődnek ki, melyek szorosan összefüggenek a helyi társadalmi, gazdasági és szellemi viszonyokkal. Ahhoz, hogy valamely országban nagyszabású művészetkultúra fejlődjék ki, nem csak az illető nemzet alapvető rátermettsége szükséges, hanem az is, hogy az uralkodó kaszt gazdasági helyzete megfelelő mennyiségű fölösleggel rendelkezzen művészet előteremtéséhez és táplálásához; s hogy az a kultúra eredeti is legyen, szükséges, hogy az uralkodó kaszt művészetre való tehetsége a nemzet zömének hajlamával szoros kapcsolatban álljon. Ezenkívül megfigyelhető, hogy egyes nemzetek valamely tehetségének jellege bizonyos *korok* alakulásában sokkal előnyösebben helyezkedik el, mint a történelem más időszakaiban (Németalföld zene-

hajlama a 14—16., Itáliáé a 16—18. században). Meglehetősen közbeszól az egymással való versengés hatása is, úgy sarkaló, mint visszafejlesztő erejével. A gazdasági világban előálló nagyszabású válságok szintén élénk nyomot hagynak az illető nemzet szelleméletében, s így közvetve a politikának sincs megvetendő szerepe az országok művészetének alakításában. Általában megfigyelhető, hogy országonként egészen különbözők a művészetkultúra föltételei és még e különböző föltételek is más-más eredményekkel járnak. Itália, Franciaország és Németország népe az alapvető zenetehetség birtokában csak azáltal válhatott Európa három nagy zenenemzetévé, hogy társadalmuk osztályai egymással mindvégig élénk csereviszonyban álltak (nem úgy mint Spanyolországban vagy a keleti államokban), hogy az uralkodó osztályok megfelelő erőttöbblettel rendelkeztek, és ami legfontosabb: központban álló törzsökük a jómódú és lelkes középosztály, melynek fejlődésvonalát sehol sem téríti ki irányából végzetes gazdasági vagy szellemi válság (mint az angolét a 17. században). Hozzájárul még a zene virágzásának kedvező földrajzi helyzet is és különösen a francia és német polgárság törhetetlen munkakedve, mi az éghajlattal nem kevésbé függ össze. — Természetes, hogy a nemzetek művészei közt fölmerülő különbség érzése minden korban csak akkora, amekkora általában a vezető kasztok érzésében a nemzeti-ségbeli különbség jelentkezése. Vagyis a régebbi idők nemzetközi hangulatában a művészet is sokkal nemzetközibb, mint később, a polgári korok nacionális lendületének idején. Régebben

a rossz közlekedés folytán inkább kifejlődhetnek egyes országokban bizonyos különleges modorok, mint ma a nemzetközi forgalom idején; ma tehát egységesebb a zene általános nyelve, de ezen egységes nyelven belül sokkal élesebben kialakult nemzeti és egyéni különbségek helyeződnek el.

Ahogy a népek sajátságai az európai művészet színösszetételét, éppúgy határozza meg a társadalom fejlődése a művészet fejlődésének irányát és tempóját. Ismeretes *a művészetfelhasználta anyag megújulásának mechanikai törvénye*, mely mint általában minden szerves fejlődés idevágó törvénye úgy szól, hogy a régebben jelentéktelen, csak magjában meglévő mozzanat jelentékennyé lép elő. Ez a jelenség teljesen együtt jár a vele párhuzamos társadalmi tovafejlődéssel; vagyis ahogy a társadalomban egy-egy alsóbb, addig jelentéktelen rétegnek fontossá történő előlépése szolgáltatja a szociális fejlődés képét, úgy a művészetben is alsóbb néprétegek sajátságainak az uralkodó művészet sajátságai közé történő benyomulása folytán kerülnek elő az új állomások. Ily módon válik a történelem folyamán időszerűvé a «nép», és a művészetben a népszerű, valamint a népies. Nem a hatalmat gyakorló osztályokon belül található az az eleven erő, mely a társadalmi megújulást szolgáltatja, hanem mindig alsóbb társadalmi fokról nyomul fölfelé az az új emberanyag, mely a társadalom tovafejlődésének szolgálatában áll. Éppen ily igazság, hogy az uralkodó osztályok *nem daltermőek* (végső értelemben) és a vezető zene-művészet mindig alsóbb társadalmi rétegből meríti nyersanyagát. A vezető társadalma~~knak~~ sem

kellő naivsága, sem kellő lelkes vágyakozása nincsen ahhoz, hogy életképes, friss zeneanyagot hozzon létre, s így kénytelen művészi szerkezeteit a föltörekvő néprétegek zengő dal-anyagával elevenen tartani. Így nevezi mára a középkor arisztokrata művészete «népdal»-nak az akkori középosztály népszerű dalát, mely a maga részéről ismét érintkezik az alsó népnek dalával, a *népdal*-lal, de maga nem a nép dala, nem népdal, hanem csak népszerű, tetszetős, kedvelt dal, melyet a vezető osztály művészei szívesen és szükségszerűen olvasztanak be művészetükbe. És így lesz később, a polgári osztály erőteljes feltörése idején időszzerűvé az igazi népdal fölhasználása, mi az ú. n. *népies* zenélés vagy nemzeti muzsika hajtásait bontja ki. A 19. században viruló népies és a valódi *népi* művészet, népművészet között ismét ugyanoly nagy a különbség, mint minőt a népszerű és a népies között láttunk. Népművészet mindmáig csupán az alsó nép életét szinte ösztönösen kísérő, kezdetleges, igen gyakran rögtönzött szerkezetű lelki termék, mely az ősi ösztönöknek legkincsesebb tárháza, és az uralkodó, célzatosan szerkesztett művészetek megújulásának állandó forrása. A népies azonban magának a népnek teljesen idegen.

Hogy a korok termik-e a nagy génuszt, ki «a haladó tömegek tűzoszlopa a sivatagban» (Gyulai István), vagy pedig a nagy vezető elmék teremtik-e elő az új korszakokat, egyoldalúan szétválasztó kérdés. Emberek nélkül nincsenek korok és korok nélkül nincsenek emberek; szerves hozzátartozói vagyunk a Földnek, és a társadalom törvényei, az elme korszerű működésének

sajátságai nem választhatók el a természet mindent átfogó általános törvényeitől. A nagy zseni, aki korát a meglévő erővonalak irányában tovább lendíti, épp úgy eszköze annak, mint amennyire viszont a korszak eszköze az ő erejének. A nagy mester megérzi a továbbhaladás irányának titkos jelzéseit és tudatosan képviseli a szellem legnagyobb magaslatait. Előzőitől és korának átlagos mesterembereitől átveszi mindazt, ami számára használható, és hatalmas összefoglaló munkásságban egyesíti. A legnagyobb mesterek nem annyira újtók, mint inkább lezárók, lekerékítőké, lényegyet kiemelők. De ezt a munkát oly tökéletesen végzik, hogy az addiginak további folytatása szinte lehetetlenné lesz és új módszerek megindítása válik szükségszerűvé működésük lezárta vall. És egyúttal azáltal is megnyitói e nagy szellem a következő kornak, hogy műveikben — a maguk idejét megelőzve — már a jövő új irány jellemző szavát is kimondják, s így mintegy a korokat összefogó pillérként állnak be az emberiiség történetébe. Természetes, hogy elsősorban reájuk ügyel a történelem áttekintése, annál is inkább, mert azok az átlagos és napi szükségletet kielégítő, igen nagy számmal föllépő egyének, kik az egykorú többségnek vagyis a közepeszerűségnek mindenkor kedvencei, csak csekélyebb határozottsággal és erővel képviselik ugyan azt, amit a nagy génusz tökéletesen leszűrve és a korszak végső lényegéig elmélyítve nyújt. Nem az egykorú többség izlése tehát, mi a történetész vizsgálódását vezérli, mert hiszen az *általános közepesség* elve folytán a legnagyobb elméket legkevesbbé értik meg és legislegkevesbbé működ-

désük idején. Az utánczók serege, mely a própénzre váltja a vezető szellemek nagy gondolatait, mintegy népszerűsíti a lefektetett súlyos kincseket, és így történik, hogy az egykor kinevetett vagy alig észrevett hatalmas férfiak idővel nemzeteik büszkeségévé, az emberiség útjelzőivé lépnek elő.

De csodálkozva kell kérdenünk, miért nem közismertek a zeneművészet régebbi korának nagy vezető mesterei, miért kell Dunstaplet, Josquint, Palestrinát, Monteverdit szinte kihámozni a feledség sötét rétegeiből, amidőn a képzőművészetek és a költészet velük egykorú nagyjai ünnepélyes fényben csillognak. Nem csak azért van ez, mert a többszólamú zene a legfiatalabb és legeredetibb, legsajátosabb európai művészet, melynek sokkal kevésbbé voltak régi mintái, mint az ókorból szervesebben kifejlődő többi művészetnek. Hanem elsősorban, és az előbbivel összefüggésben, azért, mert az uralkodó zeneművészet hosszú időig (kb. 1550-ig) csupán mint *szolgáló avagy testvér-művészet* szerepelt, önálló szerepe nem volt, és az önálló hangszeres zene művelőit lenézték, azok jogtalan osztálynak voltak megvetett mulattatói. Ellenben ugyanakkor előkelő divat volt a magas irodalom és önálló szépművészet pártolása. A régi, arisztokratikus korok szelleme sokkal inkább kedvezett a színes, realisztikus, való életet visszatükröző művészeteknek, mint a zenének, mely nem annyira díszítő, pompázó szerepében, mint inkább elmélyedő, lírikus mivoltában tudja kifejezni valódi erejét. Ezért van aztán, hogy a régi egyházi szerzők szinte teljesen kiestek az igazi zenés korok, az elmélyedő

polgári idők lelkesedés-köréből, és ezért van, hogy míg a renaissance idején a pártfogók első-sorban az akkori korjellegét legigazabban tükröző képzőművészeteket virágoztatták pompázatos mértékben, addig a zenei műveltség fénykora csak a bensőséges lelki élet korában, a polgári kaszt följutásakor (1750—) érkezik el. De ezenkívül az is közrejátszik a zene régebbi gyakorlatainak elfeledésében, hogy e művészet sokkal nagyobb mértékben van a *divatnak* alávetve, sokkal hamarabb és lényegesebben avul el a többinél, és pedig anyagának természete következtében. A muzsika terén ugyanis, ha egyszer az érzelmek beállításának időszerű módja megváltozott, sokkal nehezebb megtalálni a korokat összekötő, általános emberi kapcsolatot, mert a zenét sokkal kevésbbé közismert mozzanatok fűzik az élet megszokott jelenségeihez, mint a többi művészetet. Görög szobrok formái, a Decameron alakjainak érzelmei — bármennyit magyarázzunk is beléjük a mai kor felfogásából — örökké megadják az odakapcsolódó megértés lehetőségét. De pl. a középkori egyházi hangnemek hangulatvilága a mai hallgatónak teljesen idegen, olyanira, hogy csakis akkor véli «megérteni» termékeit, ha mindent a maiból magyaráz belé, miáltal teljesen kiforgatja azt eredeti valóságából. Ugyaninnen magyarázható, hogy az egészen megkedvelt művészi divat a zenében tart legtovább, hogy a zenében legnehezebb új kifejezés-módot megkedveltetni, hogy a művészettörténetben bizonyára a zene történésze végzi a legelvontabb megértő-munkát, és hogy a régi művészkorok felújításai közt a muzsika eltemetett

világainak napfényre hozása kelti a legmeglepetésszerűbb változásokat.

A zenének ezen elvont sajátága okozta, hogy minden időben többé-kevésbé az irodalom áramlatainak hatását és segítségét kereste, mintegy szilárd alapot végtelenbe oszló természetének némi megkötésére. A középkor alig ismer más zenét mint szövegeset. Irodalommal összefüggőek azok az u. n. vitás zeneesztétikai fogalmak is, melyek a történelem folyamán a klasszicizmus és romanticizmus, valamint az abszolút- és programzene szembeállított elnevezéseiben élénk lépnek. *Klasszicizmus* és *romanticizmus* csak a 19. században kialakult értelmezésük szélsőségében ellentétes fogalmak, egyébként nincs köztük megállapítható határ. Minél erőteljesebb valamely műben a formálás tökéletességének, az összefogott fogalmazásnak szempontja, minél jobban alárendeli magát a rész az egésznek, annál klasszikusabb a munka; ellenben minél inkább érvényesülnek külön a forma összetevő elemei, minél nagyobb súly fekszik a részleteken vagy azok beállításának ízén a teljes szerkesztéstől elvonatkoztatva, annál romantikusabbnak mondják. A 18. században «klasszikus» még az ókori görögöt és rómaid jelenti; későbbi értelmezésében a zene klasszicizmusa általában csak az irodalom forradalmi idejével, az u. n. romantikus korral párhuzamosan föllépő zenei romantikát világítja meg a maga ellentéte segítségével. E kifejezések alkalmazása hasonlóan ingadozó értelmű, mint a *programm-* és *abszolút-zene* szóhasználata. Olyan zene ugyanis nem képzelhető, melynek hangulatát a művészetek érintkezése

alapján valahogy szavakkal körülírni ne lehetne, viszont a határozott irodalmi programmal, tervvel ellátott zenemű is csak azáltal él, hogy abszolút, magában megálló formája van. A két elnevezés szembeállítására ismét csak a 19. század szellemi fejlődésének jellemző kísérő-jelensége, és pedig oly módon, hogy a szóhasználat abszolút, magánvaló zenéje leginkább a klasszicizmus formamódszerével függ össze, a programból való kiindulás pedig a romantikusok művészetének egyik nagyon jellemző módszere. Ily alapon fejlődik szellemi pártok ellentétévé a «formalisták» maradisága és a haladók, a programzenészek poézise a múlt század nagy szociális és politikai átalakulásai folyamán.

A történelem forгатagában állandóan változik az elnevezések értelme, a közfelfogás, az emberiség külső és belső képe, s csak az utólagos összefoglalás kénytelen az egymásba nyúló eseményeket bizonyos jellemző szempontok alapján lekerékített korszakokba beosztani. Sohasem egyszerre, hanem mindig fokozatosan másul meg a közhangulat és vele a művészet gyakorlata, s minden korban egyszerre van jelen a pusztuló régi, az uralkodó jelenlegi és a készülő eljövendő.

Alábbiakban leginkább az itt megpendített kultúrtörténeti szempontokat igyekszünk (a helyszűkéhez mért vázlatossággal) érvényesíteni; emellett az éppoly fontos stílustörténeti szempont háttérbe szorul s így külön tárgyalást igényel.

I. Az Egyház zenéjének túlnyomó uralma.

(350—1000.)

A római császárság katona-uralmának látszólagos rendje mély erkölcsi züllöttséget takart. Görög filozófiával kokettáló zsidók, teljesen elvallástalanodott rómaiak, ezerféle görög bölcselkedő-iskola veszekedései között, a barbárok hordáinak állandó fenyegető magatartása idején, a féktelen kicsapongásokat gyöngén leplező külső hazug máz és a rabszolgák millióinak kétségbeesett megváltás-vágya korában egyetlen vígasz és menekülés, új fejlődésnek egyetlen alapja a fiatal keresztyénség volt. Nem a zsidóság nemzeti alapon kialakult, elkülönülő szellemű vallása, nem a pogányság természethitéből kinőtt görög bölcsélet és nem a ködbe foszló egyiptomi misztériumok hagyománya lett az idők megváltó szava, hanem az új testvériesség, melynek összefoglaló szárnyai alatt az ókor szelleméletének azon legkimagaslóbb elemei helyet nyertek ugyan, de megváltozott színnel és céllal. Hiába védekezik a hódító áramlattal szemben Róma politikája, a keresztyénséget már a 4. század elején túrt vallássá és még a század további folyamán államvallássá kell emelnie. Az előző idők borzalmas keresztyénüldözését a pogányság és a nem hivatalos hitű szekták véres kiirtása váltja

föl, s megnyílik az Egyház világhatalmának, valamint a keleti és nyugati keresztyénség fejlődő ellentéteinek jelentős korszaka. Birtokába véve a birodalom nemzetközi hatalmának összetartó szervezetét, az ókori kultúra őrzőjévé és a népek egységét képviselő Róma elvének főntartójává lesz az Egyház. Meghódítja a Földközi-tenger kultúrájának új hite a 3. század óta tömegesen beszüremelő, később, a népvándorlás idején már hódító és birodalmakat alapító germánokat is. Mindinkább kialakul az európai keresztyénség igazi képe, melyben zsidó istengondolat és erkölcs, újjörög átszellemült világrendszerek és egyptomi titokzatosság egyesül a fiatal, nyers erejű germánok barbár és naiv fölfogásában.

A legelső idők őskeresztyénségét, melynek jelentősebb községei Judaeában, az észak-afrikai és a syr tartományokban rejtőzködtek, a végzetes keleti fanatizmus jellemzi, az az erő, mely tovább hódításainak egyik föltétele volt. Szertartásaiban és zenéjében sokat kellett, hogy a kezdő keresztyénség a zsidó vallásból átvegyen, hiszen jó sokáig csupán annak egyik szektája volt. De terjeszkedése közben mindinkább átszívódik pogány műveltségbeli elemekkel a hódító Krisztus-vallás és megelepszik avval, hogy az átvet formákat a maga céljainak megfelelő tartalommal töltse meg. Nem csak nyelvében lesz görög és latinná, hanem átveszi a keresztyénség római építkezés bazilika-stilusát, pogány istenségek átalakított kultuszát és fölhasználja görög istentisztelet dallamait is, új szövegekként látva el azokat. *Ambrosius*, Milano püspöke, nyugoti Egyház leghíresebb hymnusköltője (333

397), vagy azok a keletiek, kiktől dallamait átveszi, a görög népdal melodikájából merítenek. A zenével szemben táplált aszketikus felfogás pedig, melyet az Egyházatyák tanai hirdetnek, az újpythagorasi és újplatói görög bölcselőiskolákból került át a keresztyénségbe. Az újgörög filozófia egyébként is teljesen előkészíti az új vallás fogalomkörét és a való világtól elforduló, elvont, vallásos alaphangulatával tisztán mutatja, mily nagyon fogékonyak voltak már a pogány világ e lehanyatló idején az előkelőbb lelkek az élettől való elfordulásra, a keresztyén bensőségre. De külsőleg sokáig megmarad a római társadalom művelődésének képe, az átváltozás inkább a lelkek fokozatos meghódítása terén játszódik le, és csak a barbár seregek pusztításai, a régi kultúra külső nagyságának porbadöntése pecsételi meg végleg az antik világ sorsát és a keresztyénség további nagy hivatását. A gótok idején (500 körül) még divatoznak a pogány cirkuszi és színházi multságok Rómában, a keresztyén fejedelmek hagyományos görög neveltségű énekesekkel mulattatják magukat, kiknek hárfajátékát az Egyházatyák már kezdettől fogva oly vétkesnek mondták. *Boëthius* bölcész (kb. 475—524), a középkor zeneelméletének valóságos szentje, Theodorik gót király tanácsosa, éppúgy mint társa, *Cassiodorus*, újgörög tanokból meríti zenére vonatkozó írásainak velejét, mialatt a keresztyén Egyház új muzsikája már élő hatalommá szélesedett. Fennmarad a pogány világ hangszerkészlete is, de lassacskán leszorul az egész Európában elszéledő vándor-muzsikások és bohócok közé,

kiket nem csak a keresztyén igazságszolgáltatás, de már Justinianus római császár jogrendje is mostohán kezelt. Római kultúrán termett hangszer azonban az *orgona* is, majdani főhangszere a templomoknak, és megtartja az Egyház a görög monochordot is, annak segítségével oktatva a zene elméletét.

Nagyban elősegítette a kezdő keresztyénségnek a világi zenével szemben elfoglalt visszautasító álláspontját, hogy lezüllött és csupán virtuóz célokra szolgáló muzsika volt az, amelyből teljesen hiányzott már ősének, a régi görög zenének fenkölt, plasztikus szépsége. De nem elégszik meg annyival, mint az újplátói gondolkozók, akik az ilyen érzéki zenét értéktelennek, alacsonyrendűnek mondták, hanem károsnak, elvetendőnek, bűnösnek bélyegzi a hangszeres, általában a világi muzsikát. (Hieronymus szerint «a keresztyén szűz egyáltalán ne is tudja, mi az a lyra vagy flóta».) Gyakorta fölmerül a zene általános eltörlésének javaslata is az első időkben és az a fölfogás, hogy csak a gyöngébb lelkék istápolására kell mégis megtartani. Az Egyházatyák fölfogásában továbbá, ahogy az a 4.—5. századig kialakul (Augustinus-, illetve Basiliusig), csakis oly zene hasznos és szép, mely a vallásos szöveg nyújtotta hangulat behatódóbb éreztetését szolgálja, tehát első sorban a *psalmodia* (szavaló [zsoltár-] ének). Plato és Aristoteles is nagyon fontosnak mondták a zene erkölcsi hatását, olyannyira, hogy államfönntartó erőt láttak helyes alkalmazásában; de a görögökönél szabad művészet volt a zene, hatása esztétikai alapon nyugodott, szerkezetének fővonásai

lévén az arányosság, a plaszticitás. A keresztyén-ség zenéje nem az államnak, hanem az Egyház-nak kell hogy szolgáljon, nem formaszépségével, hanem tartalma lelki mélységének erejével kell hogy hasson, nem szabad öncéllá válnia, csak szövegét kell hatásosabbá emelnie; a keresztyén zene fővonása a bensőség, a spiritualitás. Szabad művészetet a világ bűnös testiségétől elforduló vallás egyáltalán nem ismer el, s az átszellemülést elősegítő hangok-művészetét is csak *szolgáló* szerepében tartja magához méltónak. Az ókori zene is a szöveg beható deklamálásának volt eszköze, de egyúttal nem is tudott ennél több lenni, mindig csupán a vers ritmusának tetszetős hangokba foglalása maradt. Evvel szemben a keresztyén muzsikának *mélysége*, benső tartalma van, s mint egyáltalán a keresztyénség művészete: nem elsődleges, természeties, hanem *szimbolikus*, jelképes, vagyis rejtett mondanivalója van, mit különös belemélyedés útján lehet csak megérezni. Természetes, hogy ezáltal a dallamoknak is egészen más és fontosabb lett a szerepe. Mikor az egykorú ítélet Ambrosius hymnusait «fölötte édes»-nek (perdulcis) nevezi, olyasféle hatást ért ezalatt, minő csakis e végzetes időkben a lelkeket megnyugtató keresztyén muzsikában képzelhető. S egyidejűleg kialakul a zsidó zsoltár-szavalás és az alsóbb népség melodikája alapján a hangsúlyos szöveghasználát is, mely az ókor idő-mértékes szavalásával szemben szintén új korszak megindulását jelzi. Ily értelemben változik át a régi istenek lenge verslábakon tovalüktető, kifinomult menetű himnuszéneke, amidőn átadja dallamainak hangegymásutánját a szövegek értel-

mét sokkal inkább elmélyítő, a fontos helyeket kihangsúlyozó és emellett népszerűbb, egyszerűbb melodikára törekvő keresztyén imádságoknak.

Zavaros idők gyéren fönnmaradt emlékei nem sok biztos alapot adnak a keresztyén zene első évezredének megvilágítására, s a kutatás igen gyakran kénytelen föltevésekkel, hozzávetőleges igazsággal megelégedni. De a keresztyén zene emlékeinek és a róla történt följegyzéseknek e korszakból ránkmaradt kincse tüstént roppantul gazdagnak tűnik, mihelyt az egykorú pogány muzsika hagyományai felé fordul tekintetünk. A kelta, a skót, az ír bárdokról, a dán skaldokról nem tudunk sokkal többet, mint hogy előkelő, kasztszerű állapotban élő énekesei voltak a népmondának: hősi énekeknek és a származás hagyományainak. Tudjuk, hogy hárfaszerű hangszereik voltak és hogy igen nagy szerepet játszottak nemzetük életében; Írországbán a hárfa még nemesi címerekbe is belékerül a 6. században. Hogy a skót népballada, a bretagnei népköltészet hagyománya, az islandi őspoézis, melynek fönnmaradt emlékeit a 12. századbéli «Edda» gyűjtemény őrizte meg, milyen régi korokba nyúlik vissza, nem tudható. De bárminő ősi hagyományt őrizzenek is, dallamaikról semmit sem tudhatunk, idevágó zeneemlékeknek nyoma sincs és valószínű, hogy éneklőik nem ismerték a muzsika lejegyzésének tudományát, hanem élő szóval tanították egymást nemzedékről nemzedékre, mint egykoron a Homeros ideje körül élt görög énekesek. Ami a Közép- és Dél-Európát körösztlubarangoló germán törzsek mondakörét, dalkincsét illeti, ha maradt volna is talán némi

emlék felőle, a népvándorlás idején, e zivataros, a nyelvgyakorlatot összevissza dobáló és a költészet virágzásának semmikép sem kedvező időben minden elpusztult, a szájhagyomány is vagy elhallgatott vagy pedig csak gyéren pislogott. (A rómaiak jelezte harci dalok [barditus] még sokáig hangozhattak, de nevükön kívül csak annyit tudunk róluk, hogy borzalmas erejük volt.) Legvégül pedig hatalmas, pusztító ellensége támadt a még tán megőrzött és tovább-ültetett nemzeti költészetnek a hódító kereszttyénségben.

Legelső sorban nem annyira az őskeresztyénség alapeszméivel, mint inkább szervezettségével, tekintélyes fényével és beláthatatlanul nagy politikai előnyök nyújtásával hódította meg Észak fiait az Egyház. Nem az állati sorban élő rabszolgák és nem a közharcosok sorában támadtak első barbár hívei, hanem a germán fejedelmek voltak, akik Róma fölényétől elszédítve belátták, hogy törzseik letelepedésének és további elfogadható életüknek alapföltétele a déli vallás szervezetének befogadása. Később az ő világukban, a germánság képzelőereje, idealizmusa, tettereje és oly nevezetes egyéni szabadságérzése fejlesztette ki a kereszttyénség érvényesülésének legbecsesebb mozzanatait; itt szűródik végképp gyakorlati hatalommá a déli extatikusok önsanyargatásba fulladó hite, mialatt viszont a kegyetlen és féktelen barbár ösztönöket a kereszttyénség műveltsége és eszmeköre szelidíti hasznos erővé. De kezdetben csak úgy lehetett beiktatni a törzsek életébe az új hit gyakorlatát, hogy ez a régi természetvallás külsőségeit rész,

ben megkimélte és más jelentőség színébe állítva meghagyta a ki nem pusztíthatót, a vérrel végleg összeforrtat. Ily módon kerül sok vonás az ősi germán kultusból a keresztyénségbe, több régi istennek helyét szentek foglalják el, az öröklött babonák őserdejével szemben pedig végképp tehetetlen marad az Egyház, ott élnek azok csupán külsőleg takart életüket mindvégig, a mai napig, a népek lelkének mélyebb rétegeiben. De a kultusz maga a római lett és a pogány istentisztelet megszűnésével ennek szertartásdalai is kipusztultak. Hatalmas volt e még fölületes és külsőséges keresztyénség világában a kolostorok szerzeteseinek szerepe. A római városok pusztulásával megpecsételődött a középkor gazdasági életének iránya: beköszöntött a germánoknak meghódolt Európában a természet-gazdaság korszaka, melynek elején a földművelő népség vezetői, gyámolítói, tanítói a szerzetesrendek. De a kolostorok lakói egyúttal építészek, művészek, iskolázók, orvosok és kézművesek is, és amily egyedülálló módon táplálják mind e téren a sötétség korába halványan belemislogó mécsvilágot, éppúgy ők az egyedüliek, akik az ókor műveltségének fennmaradt írásműveit ha nem is értik, de legalább másolják és megőrzik. A régi pogány népköltés emlékeinek megőrzése azonban távol állott a szerzetesek hivatásától, idegenül, lenézően tekintettek a nemzeti nyelvekre oly időben, melyne egyetlen elismert költészete a latin nyelvű keresztyén imádság a maga titokzatos varázsával.

Egészen bizonyos, hogy a letelepedett népek új életének megindulásával és az új nyelvhasználat kialakultával nem csak a vallás idegenből hozott

énekei voltak hallhatók, hanem fölcsendült friss erővel a népdal is, muzsikáltak táncdalokat a vándormuzsikusok (*jongleur*-ök, *joculatores*), és a fejedelmek és hatalmasok udvarának is akadtak hasonló mulattatói, kiknek hangszerrel kísért énekművészete leginkább Bretagne vidékeiről indult ki a régi bárdok állandóan továbbplált hagyományából. De kótát lejegyezni csupán az Egyház emberei tudtak, azok pedig ellenségesen vagy közömbösen tekintettek a világi dolgokra. Azt megteszi a szerzetes, hogy egyházi énekeket nemzete nyelvére lefordítson és ily módon alapját vesse meg az új, európai műköltészetnek, de hogy «csacska» énekesek oktalan dalaira ügyeljen, azt nem engedte már lelkülete. Emlékünk tehát a nép tánc-, pásztor-, játékdalaiból nem maradt fönn és a világi muzsikusok e korbéli gyakorlatáról sem tudhatunk sokat. Minden esetre helyes, ha roppant egyszerűnek gondoljuk a régi népdalt, hiszen még a 12. századból való «Ensi va qui amor» kezdetű népszerű dal is (az «Alexandre» c. regényben) két rövidke motívum folytonos ismétlődése csupán. Nagy Károly idejéből (800 körül) különféle népdalok jelenlétét közlik a források, az északi népjelleget Róma eszméjével összeegyeztetni vágyó első nagy fejedelem gyűjtést is rendezett szövegeikből, melyeknek csak híre jutott ránk. De a zene terén Károlynak is a római dalkincs (az u. n. *gregorián-ének*) elterjesztése volt főgondja és nagyszabású a munkásság, mit egyházi énekiskolák szervezésére fordít. Az Egyház maga pedig nem elégszik meg dallamainak az északi népekre gyakorolt s az idegenszerűség tekintélye által titokzatos hatásá-

val, hanem küzd is a nemzeti, azaz világi ellen és tilalmaival távoltartja azt mindent átölelő körétől. Egy 789-ben kelt, német apácáknak szóló rendelet megtiltja, hogy «Winelied»-et (népdalt) énekeljenek. A 8. század írásai alaposan kikelnek a világi muzsikuskok ellen, kik a bohócokkal, bűvészekkel (mimi, scurrae) és más hasonló «munkakerülő» népséggel összeverődve járták a nyomorúság útját és részben az alsóbb nép közt, részben az urak jobban fizető körében egyedüli főntartói voltak a régi mondavilágnak és a hangszerjátszás gyakorlatának. «Ki histriókat, mimusokat és táncosokat fogad be házába, nem is tudja, hogy minő tömege a tisztátalan szellemeknek követi ezeket» — írja Alcuinus szerzetes egy levelében (791). Bár kétségtelen, hogy a vallás nagyszabású dallamvilága nem csekély hatást gyakorolt a népzene fejlődésére, ez nagyjában mégis eredeti maradt és nem csodálható, hogy nemzeti tulajdonságaival kívánt és szeretett velejárója volt a mulatozásoknak. Merész volna a föltevés, hogy az északibb népek dallamai a legrégibb idők óta már a mai dúr- és mollhangnem (szóval a világi hangnemek) kialakult állapotát mutatták, de bizonyos, hogy kezdettől fogva két oly tulajdonsága volt a germán vérrel vegyült népek nemzeti zenéjének, melyek egyenesen szembeállították az egyházi zene jellegével. Se kettő: a tánczene arányosan ritmizáló formaképzése (periodizálás), és mindinkább kifejlődő hajlandóság a *többszólamúságra*. A kodexek miniatűr-festésein látjuk az organistrum, viella stb. nevű kezdetleges hangszerek lapos alakján és húrberendezésén, hogy a mélyebb húrok (bour-

(don-ok) együtt szólhattak a magas, dallamvivő
 chúrral s így megindító lehettek az európai zene-
 fejlődés legfontosabb technikabeli mozzanata-
 nak: többféle hang együtthangzásának, a több-
 szólamúságnak. S ahogy az egyházi egyszólamú-
 ság (monodia), mit a keresztyénség az ókor
 zenéjétől átvett, az u. n. kezdetleges, melodikus
 vagy egyházi hangnemek természetzerű hazája,
 úgy a többszólamúság természetéből folyik, hogy
 benne mozgó zene többé vagy kevésbé az
 u. n. modern, harmonikus hangnemek, a dúr és
 a moll felé hajlik.

Már az éghajlat miatt is inkább fejlődhetett
 ki az északi (lehet hogy már az őslakó kelta)
 népek lakóhelyein a hangszeres, mint az énekes
 zene, mely utóbbira elsősorban a déli népeket
 képesíti a napsugaras vidékeken érzéki szépsé-
 gűvé fejlődő hanganyag. Észak és Dél ellentéte
 szól ki a iorschi annales soraiból (787), melyek
 megírják, hogy a római egyházi énekesek oly
 bárgyúnak, parasztnak és műveletlennek talál-
 ták Nagy Károly frank énekeseinek előadását,
 mint oktan állatok ordítását. A római éneki-
 skola gyakorlatát alaposan meg is kell egyszerű-
 síteni az északi országokban, hol az énekesek
 ízlése legkiváltképp a keleties, bizonyára zsidó-
 syr származásu koloratúrás díszítések (melizmák)
 ellen tiltakozik. Kölcsönhatás indul meg a déli,
 fejlett, kész egyszólamú dallam-épület és a né-
 pek nemzeti ízlése és kezdetleges hangszeres
 zenéje közt, minek első föltűnő jelei az egyházi
 többszólamúság, valamint a latin énekek gazdag
 koloratúráinak északi szellemben történő le-
 egyszerűsítése folytán keletkezett u. n. szequen-

cia-dallamok. A többszólamúság északon keletkezett, ott hol az emberek jobban egymásra vannak utalva, hol a társas együttlét melegének nagyobb a jelentősége s így az egyszerű éneklés hatásai irányában is finomabbá fejlődhetik az érzék. Délen, a bőség, az erős világítás, éles színek honában könnyebb oldalánál fogják meg az életet és inkább külső formáját látják a dolgoknak: a déli világ zenehajlama ily összefüggésben is a dallam érzéki szépségének és az egyszerű többszólamosításnak kedvez, míg az északiak elsősorban a bizalmasabb hatásoknak, a harmonia mélységeinek válnak mestereivé. Nem éppen véletlen, hogy Angliában él az első író (Scotus Erigena, a 850 körül élő nagy filozófus), ki az ottani, bizonyára régebb idő óta fejlődő többszólamúságról, az u. n. *organum*-ról beszámol; lehet, hogy Wales visszhangzó hegykatlanai hallották az első népi többszólamúságot, de valószínű, hogy több helyütt egy időben fejlődött az ki a hangszeres dalok gyakorlatából (*organum* hangszeret jelent elsősorban) és innen került át az egyházi zene használatába a hangszerekkel együtt. *Hucbald* flandriai szerzetes (840—930) munkái próbálkoznak először az *organum* rendszeres elméletével, mely az egyházi melódia mozgását árnyék módjára követő vagy pedig azt igen egyszerűen megszínező kísérő szólam természetét állapítja meg. A római dallamok eredeti természete, hasonlóan az Egyház minden egyéb intézményéhez, a neki idegen beállítás következtében ismét változni volt kénytelen. Egykori gazdag szöveg-ritmikájuk leegyszerűsödik, hogy az együtt föllépő más-más

hangot éneklő szólamok nehézség nélkül tart-
 hassanak együtt, és az Egyház dalkincse északi
 híveinek gyakorlatából kiindulva át kezd vál-
 tozni olyan «cantus planus»-szá, melyben a han-
 gok időértékeinek viszonya mindinkább elveszti
 eredeti változatosságát, vagyis a gregorián ének
 ritmusa romlásnak indul. Elősegítette e folya-
 matot az is, hogy a dallamok lejegyzése az u. n.
neuma-írással ment végbe, mely a karvezető
 kézmozdulataiból fejlődött (*neuma a. m. intés*),
 de a pontos hangmagasságot és ritmust nem
 jelezte, csak a dallam tovamozgását irányította ;
 a régi görög kótajelzés feladásra ment s a 7.
 századig (a *neumák* koráig) csupán szájhagyo-
 mány útján terjedtek a *melódiák*, de ettől fogva
 is szükséges maradt a személyes oktatás, a
neumák értelmezésébe pedig a hagyományok
 lazulásával rengeteg önkényesség került. Nem
 volt hatás nélkül a liturgia dallamkészletére a
 mindinkább kialakuló egyházi *nép-ének* sem.
 Ez, a maga természetszerűen sokkal egyszerűbb
 hajlamaival mindinkább érvényesülni kezdett
 a hagyományos énekek mellett, legelőször csak
 úgy, hogy (a gregorián-ritmus romlását fölhasz-
 nálva) a halleluja-melódiák végén lévő keleties,
 extatikus *jubiláció*-kat (ujjongásokat), melyek-
 nek koloratúrái az Egyház gyakorlatában már
 eddig is (Gelasius pápa óta, 496) alaposan ki-
 simultak, hangról hangra szótagolva a nép nyel-
 vén szerkesztett szöveggel látták el (Kyrleis).
 Hasonlóan keletkeztek a keleti egyház gyakorla-
 tának legnagyobb hatása idején, a Karoling-
 dinasztia korában (9–10. század) föllépő *tropu-*
sok és az önállóbb *szequenciák* is, melyek részben

a byzanci fölötté gazdag hymnus-kincs, részben pedig a fejlődő nép-ének befolyásával jelentékeny részeivé válnak a Rómától távolabb eső körzetek liturgiájának. A byzanci egyházi zene jellemző vonása, a rómainál jóval gazdagabb ariózus dallamkészlet (concentus) indította virágzásnak a nyugati hymnusköltést is Ambrosius idején és lett most részben mintája a főleg *Notker*, szentgalleni szerzetes (830—912) működésével elismertté váló szequencia-költészetnek, mely viszont a mindinkább elszaporodó és kedvelt egyházi és világi *lai*-k (népdalok, Leich-ek) dal-kincsét befolyásolja. Ugyanez időben terjeszti ki szárnyait a görög egyház Európa keleti részeire is, amidőn Rurik uralkodása idején (864) a pogány oroszokat megtéríti és megalapozza azoknak eredeti, a nyugotitól olyannyira eltérő egyházi zenegyakorlatát. Kelet hangszerkészletéből kerül a germán vérű népek országaiba az orgona is, mely már a többszólamúság kezdeteinek idején kiváló szerepet játszik, egyelőre azonban igen nehézkes a kezelése, és durva hangja a többi hangszerhez hasonlóan még csupán az uralkodó énekhang támogatására szolgálhat.

A kor egyedül világító magaslatán áll a mindenfelől összegyülemelő hatásokat átölelő és magába olvasztó gregorián (vagyis Gergely-féle) lithurgia dallambirodalma, melynek rendjét a hagyomány szerint Nagy Gergely (uralk. 590—604), Gevaért multszázadbeli tudós bizonyítása szerint a syr eredetű III. Gergely pápa († 741) törvényesítette. Itt, a római «antiphonarium» gyűjteményében, az *officium* diurnum-ot: a napszakok istentiszteletét és a *mise* rendjét gaz-

dagon áthálózó egyszólamú énekes imádságokban egyesült a zeneművészet fényének minden fölhasználható értékű sugara ; a gregorián nemzetközi épülete volt a zene számára az, mi e kornak életében egyáltalán az Egyház : mindent magában foglaló, mindenén túlvilágító központi tekintély. Az első századok osztatlan községének egyszerű énekét már a laodicea-beli zsinat idejétől (367) kezdve a tekintély alapjára álló képzett énekesek művészi előadása váltja föl ; az 5. és 6. században a pápai énekkar (*schola cantorum*) működéséhez fűződik a dalkincs kialakításának munkája, mely csak a 9. században zárul le végképp. Egyszerű acclamatiók (fölkiáltások)-tól és a beszélő-ének *accentus*ától a gazdagabb zsol-tárelőadás váltakozó-énekein (az antiphonákon) és responsoriumain (díszes magán-ének és egyszerűbb kórus-imádság válaszoló-énekein) át a hymnusok dallamaiig, csaknem kimeríthetlen forma- és hangulatgazdagság állott az istentisztelet fenköltségének szolgálatában. Nem «egyházi» zene jegyében, hanem általános, egyedülvaló és uralkodó, mindenütt egyenlően érvényes összefoglaló művészet igényével és képességével állt be a népek életébe a gregorián, maga köré gyűjtve minden zenetehetséget és minden elméletet. A 8—9. századig éles ellentét van még a keresztyén gyakorlat zenéje és az ókori spekulációkat elkülönülően tovatápláló elméletírók tanai között ; átvéve ezek az újpythagorasiak titokzatos szám-szimbolikáját és az újplátóiak képes értelmű rendszereit, valóságos tudományként kezelték a «musica»-t, melynek ily módon igen tekintélyes lett a színezete, de a gyakorlathoz

semmi köze sem volt. Továbbra is csak az ókor elferdülten fönnmaradt elmélete szolgálhatott a keresztyén «musicus» rendszereinek alapjául, de az Ecclesia triumphans (a győzedelmes Egyház) hatalmas dalvilágának végleges kialakulta és elterjedtsége idején mindinkább megindul az egyeztetés, a klasszikus hagyományok és a gyakorlat kívánságainak módszeres kiegyenlítése. Byzanci tudósok hatása alatt kiépül az egyházi hangnemek elmélete, melyben már csak a nevek ógörögök, de a szellem, az értelem keresztyén. Még mindig tanítják a quadriviumot (geometria, arithmetica, astronomia és musica), a zene még mindig elsősorban *tudomány*, de miután a gyakorlat és spekuláció most már egy és ugyanazon személyben egyesült, a régi titokzatos tanok, a sphaerák harmoniája és a hanglétrák gyógyereje, a számokkal való rejtélyes bizonyítások mellett megjelenik a gregorián jótékonyan világos elmélete is, alapjául szolgálva az énekesek tanításának és tökéletesen egybeolvadva a gyakorlat szellemével. Nincs már olyas ellentét világi és vallásos zene közt, mint az ókor végső századaiban, mert világi művészet jelenlétét az uralkodó szellem nem is veszi tudomásul. Mint a kor vezető művészete: az építészet, magába olvasztva a legkülönbélebb világi elemeket is, egyedül a vallás céljainak szolgálatában áll a muzsika és csodálatos dallamaival az istentisztelet monumentális összművészetének egyik leghatásosabb tagja. A liturgikus zene valódi fénykora (800—1000) egyúttal a népek életének azon időszaka is, melyben a kialakuló nemzeti erők még elsősorban a pápaság mindent összetartó hatalmának

nyében egyesülnek. Nem a maguk, hanem az egyház dicsőségére gyűjtötték, díszítették és alálták ki dallamaikat a tehetségesebb énekesek, személyes érvényesülés fogalmát nem ismerik azok a nevek, melyek a hymnusok kíséretében ránkmaradtak (sz. Ephraem stb.), nem annyira költőszínezetűek, mint inkább a vallás gondaszerű tekintélyei; teremtmény munkássága a nével foglalkozónak mindenek előtt csak a kész dallamok latin nyelvű magyarázása és megszerezése lehet.

Szervezettséget és kész épületet állított Róma az ifjú európai népek kezdetleges társadalmi életével és világi művészetének alacsonyrendű próbálkozásaival szemben. A törzsek szétválása emelkedé, a nemesi és a dolgozó osztály szellemi különülése új keletű még, a népdal és a nemzet maga egyet jelent és nem igen van még osztálymentét a vándorló zenészek közt. De az italomán és francia egyházi költészet kibontakozó művészete a mindinkább szaporodó újlatin hymnuszokkal és népszerű szequenciákkal, a jongurök dalainak nemzeti szelleme és a 10. században végleg kialakult világi hatalomszervezet: a hűbériség már jelzi, hogy a népek őssereje nem képes az átvett műveltség kereteiben végképp elhelyezkedni.

II. A világi (udvari) műzene ébredése.

(1000—1300.)

A 10. században alakult ki végleg a hűbériség szisztémája és a német-római császárság

politikai nagyhatalma, s ez időtől fogva a pápaság hatalma már nem a bírálaton fölül álló egyetlen fényforrás, hanem mindinkább csak a szellemi élet legtekintélyesebb középpontja, melynek világi hatalmával szemben a nemzetek szervezete gyakran erőszakkal is föllépni kénytelenek. A császárok politikája és itáliai harcai, melyeknek tápláló forrása a lovagi rend kalandszeretete és az északi népek ábrándos vágyakozása a csodák, kincsek és sötétképek Ég birodalmai után, a kereszt háborúk hatalmas tapasztalatai: idegen világok életének, tudásának, költészetének megismerése és a Kisázsziából hazahurcolt betegségek folytán föllépő rettenetes szenvedések mind ott hatottak, hogy a tudatra ébredt nemzeti erő a maguk eredeti vonásait nagy lendülettel kezdi kialakítani. Politikai hatalommá válik a pápaság, az aszketikus keresztyénségből bíborba úszó katholicizmus lesz, s mialatt a hierarchia pompája növekszik, mindinkább vesztit vallásközvetlenségéből és visszaélései kritikát keltene, sőt szakadásokat idéznek elő (katharok, waldensek). Megszűnik a vakhit érintetlen bizonyossága, a dogmákat össze kell egyeztetni a megváltozott gondolkozással, útnak indul a scholastika bölcselete, mely az égiekről szóló tanokat a európai népek érzésvilágához igyekszik közelebb hozni. Még mindig át nem hidalt a távolság Róm kultúrája: az Egyház és a növekvő nemzeti műveltség között, de a kettőnek egyeztetése necsekély lépésekkel halad, a román és gót stílus roppant sok világi elemet ölel magába, az egyházi iskolákban nevelkedett lovagok műveltsége európai etiquette és világi művészet birodalmát

nyitja meg és a megszaporodott alsó papság életébe rengeteg nemzeti elem keveredik. Egyéni érzések még nem ismertek, minden a nagy összességekben olvad föl; de már nem csak a teokrácia szervezete tartja össze a lelkeket, hanem az emellett fölmerülő világi nagyhatalom: a lovagi rend osztályérzése lesz a másik, amavval gyakran ellentétes összefoglaló szellem. A tudás teljesen egységes, tudósnak lenni annyi mint mindent tudni, és vezetők, irányítók az ismeretek egész területén továbbra is szerzetesek és papok. De megnyílik egyúttal az egyházi és világi szellemnek, az önkínzás parancsa és a testiség vágyainak harcából fakadó, ókori hagyományt, ősgermán regét, keleti képzeletet és keresztyén misztériumokat összeolvasztó rendi költészet birodalma, melynek hangulatvilágát, a tulajdonképpen ekkor meginduló igazi európai szellemet, később *romantikának* keresztelték el az ókor klasszicizmusával szembeállítva. Hogy a roppant lassú közlekedés, kezdetleges orvostudomány, burjánzó babona, rettenetes pártharcok, istenítéletek és a (13. században megszervezett) inquisitio korában a lelkek győzelmes vezetője, összetartója és megnyugtatója mindenek fölött az Egyház, az a kor lényegében rejlik. Uralkodó tehát a vallás művészete is, elsősorban a nagy általánosságokat, hatalmas szimbolumokat kifejező építészet, mely e monumentális korszak vezető művészete. Még mindig uralkodik az istentisztelet szolgálatában álló gregorián zene, és a többszólamúság növekvő fejlődésével mindinkább megváltozik, merevebbé válik. De mialatt a vallás hagyományos zenegyakorlatában csak fokozatos lassúsággal érvé-

nyesülnek az egyes népszerűbb vonások, teljes eredetiségében áll előttünk az európai világi zene bimbója a *troubadourok* művészetében.

Mióta a hűbériség a harcos osztályt és dolgos osztályt végleg szétválasztotta, a vándormuzsikusok tömege is szétválík az előkelők és a népség mulattatóira. Szívesen látott vendégek az ú. n. *vagánsok* is, vándorló szerzetesek vagy elzüllött papok, papnövendékek, akik szakítva az egyházi élet szigorúságával, a gregorián melódiákat népi elemekkel átszöve szerelmi és szatirikus politikai szövegekkel adták elő. De maguk az Egyház férfiai sem voltak mindenütt ellenségesek a világi zenészekkel szemben, bár helyenként és időnként még átokkal sujtják őket erkölestelen mivoltuk miatt és a szentségektől is eltiltják; de viszont tudjuk, hogy a tisztesség bizonyos föltételei mellett Aquinói Tamás szükségesnek mondja jelenlétüket, hogy pedig hangszereikkel (viola, gigue, duda stb.) az Egyház figyelmét nagyon is kiéremelték, a bochervillei szt. György-templom egyik domborműve jelzi, melyen egy csomó zenész között még a kezén járó vásári komédiás is látható. Bizonyos az is, hogy a templomokban legtöbb helyütt alkalmaztak hangszeres zenészeket, ami nem kevésbé segítette elő a világi zene gazdagodását, emelkedését és viszont az egyházi zenébe — mint már hallottuk — sok világi elemet csúsztatott. Ily viszonyok közt járulnak a jongleurök a fejedelmek és lovagok udvarai elé a régi hagyományos mondák, a néptáncok énekeivel, s az egyházi zene közvetlen hatását még inkább megőrzi a vagánsok a maguk legtöbbszor durva tartalmú, égi és földi sze-

relmet, ókori mitológiát és egykorú politikát összekeverő dalaikban. Mikor azonban az első keresztés háború (1096—99) után a benne vezető szerepet vállalt lelkes provençei és francia lovagi-rend világában a vitézség, büszkeség, lovagiasság hangulatköre új és elszigetelten rendi szellemet nevelt: nem volt többé kielégítő a választékos-ság nélkül való improvizációs népszerű költészet, hanem szüksége támadt finomabb és a rend közvetlen céljaival összhangzó poézisnek. Részen az előkelőbb hivatásos zenészek sorából, de legnagyobb részt szegény vagy elszegényedett lovagok közül került elő e választékos költészetnek művelője, kit Provence-ban *trobador* (kitaláló)-nak, északfrancia földön pedig *trouvère*-nek neveztek. Többnyire egy hivatásos, fizetett zenésszel (*menestrel*: szolga) együtt járták az udvarokat, ki zenés költeményeiket előadta vagy hangszerén kísérte, esetleg maga is foglalta hangokba és írta le a dallamot neuma-írással (igen sok költő-lovag egyáltalán nem tudott írni). Azáltal, hogy az előkelő költő-zenészek a régi lai-k és estampida-k (táncdalok) hagyományát átvették, valamint hogy eredeti hangulatú roppant gazdag költészetet teremtettek, a művészi zene honába emelték a nemzeti muzsikát, ugyanakkor, midőn egyúttal a nemzeti nyelvű (volgare, romanzo) poézist hódító útján elindították.

Ahogy elbeszélésük a Keleten nyert hatások tarka színpompájával festi meg a kereszttyén mitológiát, ahogy társas életük a kifinomodott byzanci etiketteből meríti udvarias formáit (*courtoisie*), úgy költészetük, zenéjük: *gaya scienza* (derűs tudomány)-juk hangja elsősorban

a fölényes arab műveltséggel való érintkezés hatását tükrözi. A kalifátusok álomszerűen csodás épületei, kényelme, *vonós* hangszerei, *rímes* költészete utánzásra csábították a lovagokat és pedig elsősorban a provencei udvarok hevesvérű, ábrándos fiatalságát, mely a 11. századig kardját is többször összemérte a nemes szaracén vitézekkel. A római császárság kedvenc «*Provincia*»-jának kedvező fekvése, a lakosság aránylag kevéssé megbolygatott görög-római hagyománya és költői lelkesége tette Provence-ot oly alkalmassá, hogy a román poézis első melegágya legyen. Itt kevéssé dült a népvándorlás borzalma, lovagjainak nem sok köze van az északiak germán törzsszellemen nyugvó hősköltészetéhez, hanem elsősorban a szerelem liráját éneklék. IX. Vilmos, Poitou grófjától (1071—1127) a nagy és vitéz *Bertran de Born-on* át Guiraut Riquier-ig (1250—1294) nagyszámú troubadour meséli csodálatos elbeszéléseit, danolja románcait, pastoureljeit, alba-it, ballata-it az udvarok gyönyörűségére és ápolja azt a különösen jellemző szellemet, mely a breton és kelta őshagyományoknak a keresztyén hangulatvilággal való összeegyeztetéséből fakadt. Itt válik egyúttal először élő szóvá a világi keresztyénség szerelmi életfölfogása is, melyben a Mária-kultusz oly nagyon hasonló a szeretett nő imádásához, s melyben viszont a földi szerelem oly közel áll a vallás rajongásához; a nő védelme és kultusza, a nő piedesztálra állítása, hol mint valami szentet körülrajongják: a lovagvilág életében és dalaiban középponti forrása mindennek és a *tenzonák* (dalversenyek) egyetlen tárgya. Eddig nagyjá-

En szolga szerepe volt a nőnek, most a kereszt-
 mán erkölcstan kifejlett hatása alatt a rejtett
 gygyak istenasszonyává lép elő és megnyitja
 művészetek leggazdagabb forrását. A trouba-
 murok nem annyira a teljesedés, mint elsősorban
 dőshajok, a *vágyódás* szerelmi költészetét danc-
 zók s így dallamaikban első, bár még kezdet-
 zetes képviselői a zene különösképp európai színe-
 tének. De ők egyúttal a világi közvélemény
 ő irányítói is, amidőn sokszor humoros *sir-*
antes (szolgálódal)-aikban a nevezetesebb urakat
 bldicsérik vagy lehordják, a politika eseményeit
 lálják és az Egyház visszaéléseit ostorozzák
 eire Cardenal). És nem csekély a jelentőségük
 nemzeti vallásos költészet terén sem, hol az
 yházi iskolákban nyert hatásokat a világi érzés-
 ódhoz közelítik (keresztes-dalok). Nevezetes a
 ormandiából kiinduló, a népzenehez közelebb
 óló, de a ridegebb éghajlat miatt kevésbé derűs
 trouvère-művészet is, és pedig elsősorban az
 edbeszélő költés terén (Parcival-monda, Artus-
 genda stb.). Híres trouvère volt Oroszlánszívű
 richard angol király, kitűnő minstreljével Blon-
 lel-lel, és leghíresebb az 1240 körül született
 dam de la Hâle, egyszemélyben költő-zenész
 s hangszerjászó, amellet kivételesen egyházi
 éren is tanult mester, kinek a nápolyi udvarnál
 8282-ben előadott kis daljátéka (dramatizált
 ásztorjelenet): «Gieus de Robin et de Marion»
 nem csak a daljáték műfaját alapítja meg, ha-
 nem egyúttal magát a francia zene-stilust is
 őlőször képviseli a későbbi korok szemében. Csi-
 ájában megtalálhatók nála a francia népszerű
 hanson főtulajdonságai: egyszerű, behízelgő,

kis hangterjedelmű dallammenet és a szavak szellemes pointirozása.

Sem Adam, sem a déli troubadourok művészetem nem jutott odáig, hogy a dalokhoz játszott hangszeres kíséret is lejegyzést nyert volna. A többszólamúság lekótázásának nehéz mestersége egyházi énekesek kezében volt, kik elszigetelt és nagyrészt tudomást sem véve a világi zenéről folytatták a gregoriánon nyugvó munkásságukat. De mindettől eltekintve: a troubadour-művészet elsősorban *költészet*, s ha nagy szerepe van benne a dallamoknak, végeredményben még csak a vers formája, mi a dalok szerkezetét meghatározza. Művészetük: l'art de trobar, e fél tudós, mesterkéltsé, szabályos, félig eredeti «kitalálás művészete» főleg a *vers* új és önálló szerkesztését jelentette, s e munkásságuk volt, miben a troubadourok az átvett hagyományt tovaülte a jongleuröktől elsősorban különböztek. Az új módon testvérművészetként föllépő muzsika hangszeres kíséret hatása alatt meglehetősen kezeledik az egyszólamú világ kezdetleges hangleveleimeitől a népszerű dūr és moll felé, s nem kevésbé érvényesíti a zene sajátlagos igényeit a táncból kialakult arányosan ritmikus építkezésterén. Sokkal inkább a gregorián szellemébe mozog a német rendi költészet képviselőinek, valamivel később föllépő *Minnesänger*-eknek (szerelem dalnokainak) melódiaképzése, mely csak a táncdalokban provencai szerkezetű (Neidhart von Reuenthal). Nem csak építészetben, divatban, erkölcsökben, hanem a költészet új lendülete terén is a vezető franciák nyomában jár a német lovagvilág, de ahogy az átvett regény

ket a német kedély szentimentálisabb ízbe mártják az átdolgozók (Wolfram von Eschenbach: Parzival), úgy a dalköltés részben átvett formáin belül is érvényesítik a német jelleg súlyosabb, nehézkesebb, kevésbé síma, de elmélyedőbb mi voltát. Nemzetinek azonban mégsem mondható a Minnesängerek működése, mert végeredményében a provencai költészet visszhangja volt; a wartburgi s egyéb dalversenyek a tenzonák utánzása, a híres Tagelied-ek a provencai albá-k átültetése, avval a különbséggel, hogy a troubadournál kevésbé előkelő Minnesänger nem jár kísérő zenésszel, hanem maga kíséri hárfájával énekét. Az egykori római birodalom műveltségének területén egységesebb és magasabb műveltség állhatott elő, mint a nyersebb, esetlenebb és súlyos belső harcokat vívó németek világában. Jellemző utóbbiaknak ez időben még kevésbé fejlett osztály-érzésére, hogy náluk a lovagi költészet sohasem fejlődött ki oly határozottan rendi művészetté, mint a társadalmi életben fejlettebb román nemzeteknél, s részben még közelebb is állt a nép muzsikusainak működéséhez. Az alsóbb hivatalnok-osztályból magát a lovagok sorába fölküzdő thüringiai *Walter von der Vogelweide*, a német bensőséges szerelem, a német nő ideáljának e nemes és pompás költője, nem csak társas időtöltésként művelte a poézist, mint a legtöbb költőlovag, hanem országot-világot bejárva hivatás-szerűen és a «Spielmann»-okhoz hasonlóan. Bárminő helyzetben élt is azonban a nemesség dalnoka, csakis a lovagi szolgálat általános érzéseit tolmácsolta, csakis *tipikus* formák megállandósult tartalommal való kitöltésére volt berendezve

szelleme és képessége. A tavasz megérkezését, a búcsúzó szerelmesek fájdalmát, a szent ereklék csodáit, a papok világi mesterkedéseit nem a maga egyéni hangján énekli a költő, hanem a kor közös hangja beszél az ő szócsövében keresztül.

A 10. század óta erősebben föllendült újlatin egyházi költészet nagy virulása is jelzi a szellem változásait. Nem csak az ú. n. rímes officiumok, melyek helyi védőszentek számára készültek, mutatják az európai izlés úttörését, hanem a mérhetetlenül elszaporodott szequenciák, lai-k és hymnusok is mindinkább helyet szorítanak a maguk egyszerű, szótagoló stílusának, főleg búcsújárások, templomavatások, processziók alkalmával. Igen terjednek a népnyelvre fordított és vegyesnyelvű egyházi dalok, valamint a vallásos szöveggel ellátott népszerű dalok is (contrafacta). Adam de St. Victor 12. századbéli párisi mester rímes szequenciái jelzik a hymnus-szerű dalok népszerűségének egyik tetőpontját, és csak fokozódik az ily irányú lelkeség a 14. században, midőn a német Geissler-ek (önkorbácsolók), a mély érzésű «misztikus»-ok és szerzetesek (köztük Hermann, a híres «salzburgi barát») éneklik népszerű dalaikat. Szorosan összefügg mindez az egyház-kerületek önállósodásának folyamatával és az egyházférfiak nemzeti szellemének fejlődésével. Egyelőre, Róma tekintélyének hatalmas súlya alatt, csak szerény beékelődése volt mindez a nép jellegének az adott formák közé, de már nem is nagyon sok idő múlva kitűnik, milyen valósággal ellenséges erők lappangtak Rómára nézve az északiak eltérő gondolkozását képviselő misztikusok bölcselkedésében; evvel

össze, hogy a 16. századbeli tridenti zsinaton a tropusokat és a szequenciák legnagyobb részét tilalmasnak jelenti ki az Egyház. A mindmáig kifejlődő *egyházi drámák* is összefüggnek a népszerű dalkinccsel; a karácsonyi játékok *Tuttilo* szentgalleni szerzetes († kb. 915) egyik tropusának szétosztott szerepű előadásából fejlődtek ki, Szentgallenből indulnak ki és terjednek azután el a husvéti játékok és a Rachel-siralmak is. Eleinte tehát a liturgián belül, az előadott események hatásosabb éreztetése végett, maguk a papok (szerzetesek) adják elő szentírásbeli személyeknek öltözve Krisztus születését, fölátadását stb. s csak a később kiszélesedő fejlődés folyamán vonnak be a szereplők közé laikusokat. Nevezetes hivatása volt a liturgikus drámának a román nemzetek közt, hol a római szaturnáliák emléke nem halt ki (karnevál) s hol a nép ú. n. bolond-ünnepein és egyéb hasonlókon a tömegek a legvadabb kihágásokban tobzódtak, a templomok oltárait sem kímélve meg. Tehát részben a nemtelen ösztönök levezetésére, részben a színjátékban való fokozott kedvtelés kielégítésére kellettek az egyházi előadások, melyek egyetlen ellensúlyozói voltak a vásári komédia parlagi hangjának. Egyáltalán nem volt messzefekvő ez ábrázoló eljárás az Egyház gyakorlatától, melynek miséje is szinte dramatikus jellegű összművészet és mely már az ókereszténység idején is ismerte az «actus tragicus» (Krisztus szenvedésének: a passziónak előadása) szerepekre osztott elszavalását.

Nemcsak hogy e népszerűbb formák a gregorián hatásának kereteiben bontogatták szárnyai-

kat, de magának a zeneélet egészének is a gregorián volt még mindig utólérhetlen tekintélyű központja. Csakhogy a szenvedélyes közvetlenségét elveszített choral (ahogy a gregoriánt a chórusról nevezik), a mindinkább elszélesedő, dogmatikussá váló egyházi ének a többszólamúság fejlődése közben a legkülönfélébb világi és hangszeres hatások gyűjtőmedencéjévé válik. Már az organum modorának virágzásakor (9—11. század) arra használta föl az északi érzésvilág a gregoriánt, hogy ez tagja legyen egyszerűen rögtönzött együtthangzások varázslatos és titokzatos hatásának, a további idők folyamán pedig mindinkább kifejlődik a többszólamúságban résztvevő szólamok önállósítása. Abban a többszólamosító modorban, melyet igen alapos tanultsággal előkészült egyházi énekesek a 12. századtól kezdve a cantus planushoz rögtönözve alkalmaztak, a *discantus* (déchant)-ban, megtaláljuk az északi keresztyénség fokozott elmélyedésének eredményét, azt a lelkületet, mely az egyszólamú dallamban csupán csak a felületét érezte tolmácsolva a hangulatnak és mely a hangulat mélységét, háttérét, végső mondandóját a hozzáénekelte magyarázó, belémerülő szólammal igyekezett éreztetni. Az egyházi emberek tudománya fölkarolván a népi gyakorlatot, az elmerült spekulációnak és a szerzetes-cellák elragadtatott álmodozásának világába vezette a többszólamúságot, hol az a vallásos ábrándozás és a koron uralkodó fanatikus hit legközvetlenebb zenei megnyilatkozásává fejlődött. A gregorián kótájából leénekelte művészi *discantus* (déchant sur le livre), melynek vezető mesteriskolája (*maîtrise*) a párisi királyi kórusé

volt, mint (e művészet rögtönzött mivolta folytán) igen kevés emléke is mutatja: a maga nyers és idealista hangjával méltó kiegészítője a gótikus templomok lenyűgöző összhatásának. Hozzájárult még az Angliából kiinduló kétszólamú *gymel* (tercelő)-ének és ennek testvére a háromszólamú *fauxbourdon* (falso bordone), mely utóbbinak a cantus planust ünnepélyes hangzatokba öltöztető, szintén rögtönzött modora a déchanttal együtt legélénkebben a 12. és 13. században virult és a 16. századig maradt fenn. A többszólamú zene további fejlődésének alapja látható a déchant-, illetve a fauxbourdonban: ott az önálló szólammozgás első megjelenése, itt a melódia mozgásának összhangok mozgásába való beleillesztése. Továbbfejlődött az organum stilusa is az ú. n. *conductus*-ban s e szabályos rögtönzés alapján álló, a gregoriánt szótagról-szótagra aláfestő modorok együtt már a 12. század folyamán lehetővé tették, hogy a zenés istentisztelet egyes fontos részeit is végleg többszólamú módon adják elő az énekesek. Fejlődött közben a világi, a társaságban énekelt dalok többszólamos előadásmódja is, részben a troubadourok hangszerkíséretének, részben az egyházi többszólamúságnak hatása alatt. Az uralkodó templomi művészet magába olvasztja e kezdetleges, vele nem vetélkedhető gyakorlat önálló eredményeit, s a maga keretein belül vezeti előre a fejlődés középponti menetét.

Már a díszes «virágos» (floridus) discantus is bizonyára ily hatások alatt kifejlődő modor, mely a francia iskolákban oly túlzottan cikornyássá lesz az idők folyamán, hogy az Avignon-

ban székelő XXII. János pápa dekretumot kénytelen kiadni megfékezésére, túlzott világiasságának, behízелgő, virtuóz modorának megszüntetését rendelve el (1322). Cotton angol szerzetes már 1200 körül azt írja a hangjukban gyönyörködő déchantéurökröl, hogy senkivel sem lehet találóbban összehasonlítani öket, mint a részeggel, aki hazaér ugyan (mert egyszerre végzik a discantust a chorallal) de nem tudja minő úton-módon. Énekeltek ilyen alapon nem csupán egyházi, hanem világi dalokat is és valószínű, hogy a párisi iskola magistereinek (pl. a 12. századbéli «nagy» *Perotinus*nak, a «legjobb discantor»-nak) *compositióit* (vagyis összeállításait) szívesen meghallgatták a nagy urak az énekaroktól, melyek nem csak a templom, hanem az udvar használatának is rendelkezésére állottak. Egész tömege a népszerű többszólamú dalformáknak virágzik a 13. század folyamán, a rondeau (rondellus, körének), a kánon-formában mozgó rota (Radel), melyet a «salzburgi barát» is örömmel készített, és egyebek. Angol földön különösen szerettek a társaságok kórusokat énekelni, s ott készíti 1240 körül a «Sumer» (nyár)-kánont (rota-t) Fornsete readingi szerzetes, a később catch néven kedvelt angol zenés társas játék újabban híressé lett ősi szerzője. Némely troubadour is, mint Adam de la Hâle, megtanulja kivételesen a többszólamú énekesgyakorlat lejegyzésének mesterségét, de nem övék, hanem az egyházi mestereké e terület uralma, s mint ahogy a kezük ügyébe került népdalokat a vallásos énekköltészet birodalmába olvasztják, úgy vonnak be ezek minden egyebet is a maguk művészetének

használatába. A 13. század folyamán kifejlődő társas mulatságot, mely abban állt, hogy több különböző szövegű és menetű dalt egyszerre leénekeltek (*quodlibet*), szintén fölkarolja a mesterek gyakorlata és kifejleszti a *motetus*-t (*motet-et*), e gregorián dallamot, világi és egyházi dalt *együtt* fölléptető műformát. Itt, a *motetus*-ban történik először a tudós muzsika területén, hogy az egyszerre éneklő szólamok nem követik egymást szótagról szótagra, hanem fölszabadulnak egymás ritmusa alól. Mind e módszer világosan mutatja, hogy a kor hallásmódja a többszólamú zenével szemben nem az a, csupán később kifejlődött, fajta volt, mely a szólamok összeolvadására, a harmóniára ügyel, hanem jellemzi az egyes egyszerre megszólaló melódiákra való külön-külön ügyelés; a nagy örömet, igaz gyönyörűséget az szerezte a hallgatónak, hogy egyes ismert dallamokat *egyszerre* hallott énekelni, az összeolvadás mikéntje azonban csak másodsorban érdekelte és megelegetett, ha a ritmus súlyosabb helyein zavartalan harmóniában egyesültek a szólamok (a fejlett egyszólamúság és kezdetleges többszólamúság eredményeinek nyers egymásbafonása). Az egyszólamú zene egyszerű aláfestése, a kezdetleges organum még teljesen rabja a dallam menetének, csak épp hogy megszínezi azt, mint később a fejlettebb *fauxbourdon*; a *discantuson* át a *motetusig* a *compositorok* nevezetes működése lép életbe, mely most szabályaival összeméri s azután összeilleszti az (esetleg még szövegük nyelvében is) különböző dallamokat. E keverék-zene, a *motet*, illetve *mesterei*, a párisi *notatorok* (kótalejegy-

zők) működése emeli a vezető párisi iskola legnagyobb virágzása korában (13. sz.) második nagy fejlődésfokára a többszólamúságot, hol a régi keretek körvonalain belül a szólamok teljes önállóságának elve lép életbe. A két végét: az organum és a motetus között középúton maradó déchant a korszak művelt kórusainak legelterjedtebb előadásmódja, a motetus inkább csak a magisterek művészetének (gyakran csak pergamenten maradt) megkoronázása, de egyúttal ez volt az új eszmék, a kísérletezés talaja és így benne volt legtöbb képesség a jövő fejlődés nekilendítéséhez.

A 13. századbeli többszólamú chansonok, motetek és egyéb komplikáltabb formák, ha a rögtönzés modoraiból fejlődtek is ki, nem voltak már többé improvizálhatók és szükségessé vált a ritmikus értékek pontosabb föltüntetése. A díszesebb déchantot már gyakran lejegyezték volt ugyan, de neumaírással, a ritmust a cantus planus szövegritmusa adta. A 13. század folyamán, a motet kialakulásával egybekötve, szükségessé válik a neuma-jelek fokozatos átértelmezése ritmus-jelekké, mely eljárás az ú. n. mértékes (*mensuralis*) kótairás rendszerét alakítja ki (első betetőzése a két *Franko* idején, 1250 körül Párisban). Már a 8., 9. század folyamán történtek kísérletek a gregorián feledésbe menő hagyományának pontosabb lejegyzésére, feltűnik a betűírás és Hucbaldnál vonairendszert is találunk. De csak *Guido*, a 11. század első felében élt arezzoi szerzetes, korának legnagyobb zene-tanítója működéséhez fűződik a pontos hangmagasság föltüntetésével történő neuma-írás első alkalmazása, és pedig a betűjelzés és vonalak ésszerű összekapcsolása útján (a mai hangjegyírás alapjainak lefektetése). Már nem élt az eredeti szellem, mely az egyházi dalanyagot annak idején életre hívta, már csak az Egyház dogmatikussá váló tekin-

télyének volt megszokott eszköze a gregorián. A Guido-féle újítás biztosította a choral hangmenete hagyományának fönmaradását, természetesen a már megromlott, leegyszerűsödött állapotban, de nem gondoskodott a ritmus megrögzítéséről, utat engedve ily módon a további elszélesedés folyamatának a gregorián egész gyakorlatában. Az a gregorián melódia pl., melyet a motetus tenorja (tartó szólama) énekel, már csak hosszan kitartott hangokból álló oszlopsor, melyen az élénk ritmusú francia dalok ívelése nyugszik. A kiküszöbölt eredeti, idegen choral-ritmust itt már az európai ritmikus zene sajátos képződményei helyettesítik és hogy a fejlődő többszólamúság egyszerre föllépő dallamai az előadás alkalmával pontosan együtt maradhassanak, Guido vonalai között a neumák most ritmusértelmet is kapnak.

Nem csak a 11. és 12. század elméletírói, kik a véglegesen leszűrt choral-elméletet rendszerbe fektetik (Odo, Guido, Berno, Hermannus Contractus és mások), hanem a menzurális zenével teljesen elfoglalt 13. századbeli (egyházi) mesterek is megőrzik latin nyelvű írásaikban azt a titokzatosságra és elbonyolított okoskodásokra hajló szellemet, mely koruk tanult főinek sajátja. Guidóból, a középkor legnagyobb zenetekintélyéből indul ki a *szolmizációs* módszer, a zenetanítás további egyetlen iskolája, melynek rendszere élénken jelzi már az egyházi hangnemek megkezdődő közeledését a fejlődő világi hangnemek felé, s mely a maga kialakult állapotában egyúttal halmozása a legnyakatekertebb nehézségeknek, elsősorban az egyházi hangnemek és az ezek rendszerébe nehezen illő, mindinkább kifejlődő harmonia-érzék összeegyeztetésének szüksége miatt. (Az Egyházatyák tana a világi és egyházi zene ellentétére nézve dogmatikus igazság ma-

radt a teljesen megváltozott idők folyamán is.) Éppígy hirhedt nehézségekkel járó és hosszadalmas tanítás vezette az egyházi énekesnek készülő növendéket a mértékes hangjegyírás szabály-útvesztőjébe is. A 13. században virágkorát élő scholasticizmus okoskodó módszerét alkalmazták elméleteikben a zene mesterei, kiknek fölfogásában pl. csakis a hármas tagoltságú méret használható, mert csak ez egyezik meg a Szentháromság világrendszerével. S ahogy az Aristoteles kiforgatásából kialakult scholasticizmus az egész természetet az Egyház céljainak szolgálatába helyezte, úgy a zene elméletíróinak is csak egy volt az igyekezete: minden zenejelenséget az egyházi muzsika dogmáinak megerősítésére fölhasználni. Nagyjában együtt halad az elmélet a gyakorlattal, de éppen oly súllyal nehezedik utóbbira a maga előre megállapított szabályai útján, mint amennyire az élő gyakorlat a teóriát módosítja. Az egyházi mesterek tépelődő, elvontan okoskodó világában még mindig valóságos *tudomány* színében mozog a zene, és minthogy roppantul hosszadalmas előkészület nyitja meg a kor gyermeke számára a muzsika birodalmának kapuit, a kész zenész tekintélyőrző, elszigetelt alakja a kialakuló kaszt-rendszernek. Bár a troubadour is inkább mester, mintsem szabad költő a szó későbbi értelmezésében, de hegy-völgygel rokonságot tartó életmódjával, szegénységével, szabálytalan hangszerkíséretével valóságos ellentéte a «cantor»-nak, ki nyugodt, biztos állásban él, a papi talár tiszteletét élvezi és nem is igen vesz tudomást a lovagok művészetéről. Az egyházi mester

nemmi sem tartja a dallam-kitalálást, az ő megcsodált mestersége kész dallamok hatásos összeillesztését, a gregorián elmélyítését nyújtja ; azok a világi dalok pedig, melyek földolgozás útján a tudós többszólamúság kereteibe illeszkednek, elvesztik eredeti frissességüket és a szabályok halmazának kényszere gyakran még ritmusukból is kiforgatja őket. Ez eljárásnak részben az volt oka, hogy a kor többszólamúságában az együtthangzás hatása önmagában már kellő örömet és kielégülést eredményezett, miáltal a benne résztvevő dallamok önálló hangulata jó részt veszendőbe mehetett ; részben pedig az, hogy a mesterek szemében csak egy művészet volt lehetséges : az Egyházon belül kifejlődött, melybe minden beolvasható és melynek mestersége a kereteibe vont világi dalt is mintegy vallásossá nemesíti. Evvel szemben a rendi művészet tehát csak mintegy magasrendű népdalként szerepelt, künn a nap sugarban röpködött, mialatt a templomok homályában a művészi többszólamúság hangzatai zengtek.

Megkönnyítette a bonyolultabb többszólamú formák előadását különféle hangszerek részvétele. Úgy az orgonának mint a többi hangszernek is meg lehetőszen kezdetleges hangja, a hangolás és a fejletlen játék hiányosságai élénken elképzeltetik, mily kevésbé volt finyás az akkori hallgatók hangérzéke. Sok mindenféle hangszer kezeléséhez értettek a jongleurök, de az előadásban résztvevő hangszerek száma és keverése teljesen esetleges, mindegyik jelenlévő játszhatik, annál nagyobb a mulatság, mennél tarkább az «ensemble». Egy párisi 11. századbéli kézirat miniatűr-festésén a lyrát tartó Dávid királyt látjuk zenészei körében, amint egymáshoz hangolják hangszereiket : hárfát, fidulát, cinket és syrinxet.

A hangszerek összetartója, a zeneművelés vezetője továbbra is az énekhang, ez a természetes, ösztönyszerűen megnyilatkozó, elsődleges hangszer. De kiváló szerepbe fejlődik mellette az orgona, melynek építőmestersége e korban már nagyszabású; a 13. század traktátusai egyúttal azt is jelzik, hogy önálló orgonáló modor volt kialakulóban, főleg az énekes darabok orgonán történő kidíszített előadása útján. Nyomai vannak a többi hangszer nagy fontosságának is az egyházi többszólamúságban; az *ochetus* (sóhajtás) nevű modor például alig képzelhető hangszerek részvétele nélkül.

Mindez elsősorban a művelt franciák zenéjére és kisebb mértékben Flandriára, Angliára és Itáliára vonatkozik; annak, hogy német földön és attól keletre elterjedtek volna a choral többszólamosító módszerei, nincsen semmi nyoma. Társadalmi fejlődés-, nyelvfinomodás- és gazdagságban éppúgy, mint az ezeket követő művészikultúra terén Nyugat államai járnak legelől. Nem csak kórusai legjobbak Franciaországnak, nem csak a keresztyén hősköltészet alakul ki ott, a keresztes háborúk vezető államában, nem csak troubadourjai az eredetiek és mintákat alkotók, hanem egyúttal az új *városok kifejlődésében* is ez az ország jár elől. A várak mellett lévő vásárhelyekből a keresztes háborúk idején nagy lendülettel kifejlődő és a 11. században már Németországban is mindjobban önállósuló városok nem csak a politikai életben és a (természetgazdaságot fölváltó) pénzgazdálkodás terén kaptak elsőrendű jelentőségre, hanem a bennük található aránylagos nyugalom és biztonság következtében úgy a tudomány, mint a művészet vezető szerveivé is lettek a következő századokban. Azok az országok pedig, melyeknek

művelődése, gazdasági vagy politikai helyzete a városok s így a városi polgárság kialakulásának útjában állt, nem voltak képesek a középkor harcaiban a városok falai közé menekült eszellemi munkának nyugodt fejlődést biztosítani, s így a művészetek ápolásában is hátra kellett maradjanak. Skandinávia népe csak a 1111–12. században tér át a keresztyénségre, a magyarok sem sokkal előbb, s így magát az európai kulturát későn kezdik ősi műveltségükkel összeegyeztetni. De nem csak emiatt maradnak le: Skandinávia zord éghajlata túlnyomóan a megélhetés munkájára szorítja a gyér lakosságot, melynek nem jut kellő erőfőlsége az eszményi lelkesség jelentékenyebb művészetben való kifejezésére; Magyarország árpádházi kultúráját a tatárjárás teszi tönkre.

Bizonyos, hogy a gregorián bevezetése nagy hatással volt a magyar népdalra is, de viszont még az 1279-iki budai zsinat megtiltani kénytelen az ősi istentisztelet pogány táncait. Legrégibb egyházzenei emlékünknél a 13. századból való (a Pray-kodexben), világi zeneemlék a 16. század előtti időből nem maradt, s így nem tudhatjuk, milyenek voltak az Árpádok idején részben birtokot is nyert regösök, igricek, kobzosok hősmondái, virágénekei és a joggyakorlat Werbőczy-emléttette verses dallambafoglalásai. Az idegen trufátorok (trubadúrok)-ról sem tudunk egyebet, mint hogy főleg vallásos énekeket adtak elő.

A nyugodtabb fejlődést élvező *csehek* német alapítású és műveltségű városaiban korán megindul az egyházi zene nyugoti gyakorlata, míg Oroszországban minden fejlődésnek végét veti a kétszázados tatár hódoltság (1240—). Délen, feltűnik az arab harcok idején kialakult *spanyol*

lovagvilág, a maga fanatikus vallásrajongásával, perzselő vérmérsékletével és a művészetek iránt való vonzódásával (főleg Kastiliában), anélkül, hogy a zenében egyelőre jelentékenyt bírna alkotni. Itáliában két gazdag és önálló kereskedőváros válik a művészetek számára igen nevezetessé: Velence, a keleti színpompájú tengeri nagyhatalom és Firenze, a Nyugatot Délel-összekötő kereskedelmi út központja.

A lovagi szellem virágzásának anyagi föltétele a kizárólagos birtoklás és az alsóbbakkal szemben gyakorolt ököljog. Míg ez alapjai szilárdan álltak, nyugodtan virágoztathatta színpompás szépségeit. De a jobbágyság alól menekülő mesteremberek és kereskedők a 12. századtól kezdve mindinkább merkantil jellegűvé alakuló városokat a munka és pénzgazdaság fészkeivé fejlesztik, melyek a rablólovagokká sülyedt nemesek kardél-logikájának elleneszegülnek, melyek a fejedelmek legnagyobb támaszaivá lesznek a hatalmaskodó nagyurakkal szemben és a hadviselésben. Megszűnik a lovagi udvarok egykori gazdagsága, a rend műveltsége lehanyatlik, új, hivatalnok-nemesség szervezkedik a fejedelmek körül új, a polgárihoz közelebb álló szellemmel. Részben józanabb, részben vallásosabb irányba tér a lovagiból városivá lett költészet; a polgári mesterek (mint minők a Minnesängerek hagyományait részben átvevő német *«mesterdalnokok»*) már nem ismerik a szabad Ég lírájának friss hangját, szövegeik csupán biblikusak, levegőjük szobalevegő, szellemük szűkkörű és fojtott céhszellem. De viszont a polgárság köreiből származó tanult énekesek az uralkodó egyházi zenét

fejlesztik tovább a városi szellem elmélyedő irányában és szaporítják mindinkább világi elemekkel, annál is inkább, mert a középkori polgárság szelleme teljesen alárendelvén magát a vallás hangulatainak: minden értéket annak szolgálatába állított. Midőn a troubadourok éneke a 13. század végétől kezdve lehanyatlik, nem áll már az egyházi többszólamú zeneművészetrel szemben semmi attól független, számottevő világi gyakorlat, és a tisztára nemzeti elemek a polgárság, valamint az alsó nép lenézett dalaiba, táncba szorulnak. Az a rögtönzött kíséretű népszerű dal, melyet az 1288-tól egyesületekben tömörülő vándor-zenészek a polgárság körében vagy a nemesség mulatságain előadnak, továbbra is bizonyára nem csupán az egyházi zene, hanem a fejlődő népdal erősödő hatását is érezteti, de nem kevésbé áll távol a tudós többszólamúságtól, mint eddig a lovagok művészete. Valódi nemzeti elemek további elvegyítése az egyházi zenében a városok polgárságának fejlődő nemzeti öntudatával tart lépést, de ez öntudatnál nagyobb még egyelőre a vallásos hagyomány ereje, minek következtében minden világi invenciót túlszárnyal a gregorián zene többszólamúságának egységes gyakorlata.

III. Az egyházi és udvari művészet szoros kölcsönhatásának kora.

(1300—1600.)

A városok hatalmának kifejlődése teljesen megváltoztatta a művelt Európa külső és belső

képét. Ez ipari központok nem csupán a közép-kor tarkaságát fokozták a maguk szorosan elkülönített céheikkel, hanem általában derekává lettek a társadalom további fejlődésének. Harcban az arisztokrácia birtokjogával és családi hatalmon alapuló életfölfogásával a munka-érték elvének alapján állnak és korporációikkal a nemzeti erők legigazibb képviselői. Azáltal, hogy a polgárság hatalma csak az egyes személyek nagy erőmegfeszítése útján és harcok árán érvényesülhet, azáltal, hogy nincs döntő szava a kormányzásban: a szellem szorgalmas munkásaivá lesznek a városok lakói és tudósaik, művészeik a kultúra vezetőivé. Az életet a hatalom és élvezet szempontjából néző főnemesség és a kor folyamán mindjobban elnyomott földművelő nép között állva a politikai jogokért való küzdelem a föltörekvés állandó igyekezetét, az alsóbb néptől nyert állandó vérbeli szaporodás pedig a nemzeti őserőt kölcsönzi munkásságuknak. Vallásos szellemük odaadó lelkeséggel segíti tovább az Egyház megkezdett munkáját minden téren, de egyúttal önkénytelenül is összeegyezteti annak jelenségeit a városi társadalom világi hajlamaival, s mint-hogy a korszak életében a vallás érzésvilága uralkodik, a nemzeti, világi elemek legnagyobb-részt az Egyház keretein belül helyeződnek el, mindinkább megváltoztatva annak jellegét. A vallásos művészet továbbra is át meg átítatódik a nemzetek önálló lelkiületének elemeivel és a kor folyamán világi és egyházi művészet azért olvad szinte össze, mert minden művész elsősorban a vallás művésze, de egyúttal keresztülkasul járják legkülönfélébb világi hajlamok. Még alig

elválasztják szét a világi érzés művészetét a vallásé-
lól, de utóbbi már nem az eddigi, nagyrészt el-
gigizetelt keretekben mozog, hanem káprázatosan
sötét színekbe öltözködik, hasonlóan a pápák
vidvárához, melyben a klasszikus (ókori) művé-
szet u. n. újjászületésének (*renaissance*-ának)
egyik legfőbb világítótornya emelkedett.

A kasztrendszer kialakultával egyúttal a népi
elemnek eddigi korlátlan érvényesülése is meg-
szűnik. Amit a vezető művészi formák az Egyház-
tól és a kezdetleges népi mozzanatokból kaptak,
most mindinkább elszigetelve, az egyes társa-
dalmi rétegek különálló hajlamai szerint fejlődik
tovább. Míg az osztályok egymással — a kezdet-
leges viszonyoknak megfelelően — szorosabban
 érintkeztek, a rendi művészet is közelebb kellett
 álljon a népihez. Most a végleg elkülönödött
 kastatok megtermik a maguk egymással csak las-
 tabban közlekedő művészetét: a papi és világi
 arisztokrácia a vezető egyházi és evvel egybe-
 kapcsolott világi gyakorlatot: a nagy egyházi
 luxus és a hatalmas mæcenás-világ termékeit
 előbbnyire a polgárság köréből származó művésze-
 zettel, a polgárság a maga népszerű dalát és hang-
 szeres tánczenéjét, mely a gazdag városokban
 sokkal fejlettebbé válik, mint minő a vele némi
 összefüggésben álló, de lenézett és kezdetleges
 népmuzsika. A hangszeres rögtönzés, a műked-
 velés elsősorban a polgárság körébe vonul;
 a cicomássá és erőltetetté hanyatlott lovagi dal-
 művészetet Németországban leginkább az (1450
 óta) céhszerű iskolákban működő mesterdalnokok
 folytatják a maguk vallásos, moralizáló versei-
 vel és kicirkalmazott szabályokba fulladó nyárs-

polgár módszerével, a román nemzetek körében pedig főleg a középosztály lantos énekesei, kik az egyszólamú világi dal gazdag kertjét virágoztatják tovább. Ezzel szemben a fejedelmek és urak drágakövektől csillogó körei már csak az utált polgároktól való megkülönböztetés miatt is mindinkább megszűnnek alkotóan résztvevők lenni, megbízókká és jutalmazókká válnak, a vezető művészet pedig a fényűzés cikkévé alakul ki. Élesen elválnak egymástól a jongleurök utódainak magasabb kasztja: az előkelőbb egyházi, udvari muzsikuskok és az alsóbbak: a városi lakosság hangszeres mulattatói, kiknek céheiből a különálló városi tanácsbanda vagy torony-muzsikuskok egyesülése lépett elő, mely úgy az egyházi, mint a világi hangszeres zenének fejlesztése terén vezető helyen áll. Azáltal, hogy a vándor zenészek közönségük állandósulása következtében (a 14. és 15. század folyamán) végleg szervezett egyesületekben tömörülnek, életmódjuk és lealázó helyzetük is jobbra fordul, az egyházi átok pedig lehullik róluk. Más a nép közé szorult zenészek sorsa: szegényen, nyomorultan tengődik, s a tanult zenészek épp oly kevésbé vesznek tudomást róla, mint a népdalról, melynek szolgálatában áll. Az uralkodó egyházi többszólamúság mesterei, a tanult énekesek egyszemélyben úgy az egyházi mint az udvari kórusok (zenekarok)-nak tagjai; az előkelő urak asztali-muzsikájában és ünnepélyein mulattató zenész egyúttal a templomban is ellátja díszes föladatát, viszont az egyházi fejedelmek a világi formákat sem vetik meg a templomon kívül. A zenészek kiválóbbjai igen

magasra emelkedhetnek, az egyháziak (pl. a pápai schola cantorum-ának tagjai 1250 óta) szép vadalmakat húznak, roppant előkelő tisztsédekig vihetik, az udvari alkalmazottak pedig minint afféle magasabb hivatalnokok olykor még az uraság belső körében is tekintélyes helyzetet foglalhatnak el, mit elősegít titokzatos tanulmányokon alapuló művészetük megcsodáltsága. Hatása alatt a nagy keresletnek, az arisztokrácia növekvő luxusának, a mesterek száma fölötté megszaporodik. Azáltal, hogy a templomi iskolák szűk köréből a mæcenások renaissance-udvaraiba került, a többszólamú zene mestere előtt megnyílnak az európai érvényesülés kapui, igyekezik a tekintélyen kívül jó jövedelemre is szert tenni és változtatva állásait annak szolgálatába szegődik, ki jobban megbecsüli. A rossz közlekedés, az élet bizonytalansága, a gondolkodás céhszerűsége és a magas művészetnek csupán a nagyurak szűkebb körében való érvényesülése nagyjában *magánviszonyok* kereteiben tartja a mesterek munkásságát. Alázatos szolgálója ő megbízója személyes rendeléseinek, de papi találja, egyházi munkáinak tekintélye, nagy tanultsága kiemeli a kórus hangszeres zenészeinek sorából, kik a szolgálkkal teljesen egy színvonalon szerepelnek. Utóbbiaknál külön állapotban él a városok polgárságának hivatalos és megbecsült muzsikusa, de viszont ennek látóköre, életviszonyai szűkebbek. Legbiztosabb és aránylag legnyugalmasabbak az egyházi állások, a kor legelőkelőbb mesterei az egyházi kórusok tekintélyesebb tagjai és vezetői, kiknek sorában a legkiválóbb tanítókat is föltűnni látjuk.

Érvényesülni kezd tehát a kiemelkedő személy s bár tisztára csak a maga céhét képviseli és személyes érzelmek éreztetéséről még nem tud: de a mesterségnek becsülést szerez és pedig annál többet, minél súlyosabb az egyéni föllépése. Nem a társadalom szokásainak, játszókedvének és kíváncsiságának egyszerű kielégítője a korszak mestere, mint a társától alig megkülönböztethető troubadour, nem csupán az istentisztelet hagyományos formáihoz kötött zenetudós, mint a déchanteurök, hanem sokkal szabadabb, nagyszabású munkás, ki nemzetközi tudományát és tehetségét a fejedelmek fényűzésének szolgálatába helyezi s pártfogójának személyszerinti becsülését, gondoskodását bírja. Nem ritka eset, hogy a kiválóbb énekes nagy műveltséggel rendelkezik és ezáltal is belső körébe jut a renaissance társaságainak, melyekben az Egyház klasszikus hagyományai most már egészen megváltozott színben ültetődnek tova. A magasabb köröknek mindinkább utat törő világi érzése a maga hajlamainak megfelelően kezdi értelmezni az ókor művészi termékeit, s ahogy pl. az Egyház scholasticizmusában az óriási tekintélyű Vergilius IV. eklogája Krisztus eljövételére vonatkozik, úgy a renaissance fölfogása viszont olasz humanistának állította be Platont, Aristotelest és a többieket. Az ókor művészete sem «születik újra», jelen volt az eleddig is mindig a műveltebb papi férfiak életében, hanem a műveltebb körök szelleme most már kivágyik az Egyház eddigi mindent egyformává kiegyenlítő fölfogásából, észreveszi az embert, az emberi test formáit, általános lelkeség támad a világi

erzelmei irányában, s valamint ahogy a trouba-
 doursok művészetének napsugaras hangját, úgy
 ölelelik most az antik hagyományoknak is a
 jelenlévő áramlatot fölötté elősegítő, megtermé-
 nyítő mozzanatait. Minthogy eddig csak egy
 tudomány és művészet volt: az Egyházé, ennek
 műveltségén köröszül kellett megtalálni az utat-
 törő európai érzésvilág kivezető kapuját, és ezt
 szolgáltatotta az ókornak nem most fölfedezett,
 csak az ókor óta most először *világi módon* értel-
 mezett hagyománya. A renaissance és humaniz-
 mus a középkori Egyház alól történő felszabadu-
 lásnak első nagy állomása: most válik legéle-
 zesebbé a test és a keresztyén lélek közötti össze-
 kötöttség, most lesz leghevesebbé a küzdelem az
 európai gondolkozók bensőjében, és az Egyház
 körül csoportosuló művészetek végleg átítatják
 a profán elemekkel a vallást. S ahogy az egyetemek
 humanistáinak terjedő szelleme, az eredeti kuta-
 tás vágya csapást csapásra mér a scholasticiz-
 mus dogmáira, úgy le kell teljesen sülyednie a
 gregorián-ének hagyományának is. Mert az euró-
 pai érzésből kialakult többszólamúság hatalmasra
 fejlődött formái mindinkább kiszorítják az eredeti
 jellegét már elvesztett, idegenszerű choralt, mely-
 nek egykori titokzatos tekintélye iránt minden
 fogékonyság megszűnik, melyet az életbe lépett
kritika nem tud összeegyeztetni a kifejlődő világi
 zeneérzés formáival és hangnemeivel, a szár-
 nyait mindjobban bontogató dúrral és mollal.
 Már a 17. század Graduale-kiadásai (pl. a Medi-
 cæum) teljesen megfosztva mutatják a gregoriánt
 minden eredeti jellegzetességétől. Bár Itália szép-
 számú és gazdag fejedelmi udvaraiban fut össze

a legtöbb okozat, hogy azok a renaissance egyéniségek, amelyek a renaissance hangulatának leghathatósabb ápolóivá legyennek, de utat tör a szellem Észak irányában is, befészkelt a városok falai mögé és kifejleszti a bírálót, kitágítja a közvéleményt és új, világi színt vetít a tudományba. Az egyházi gondolkodás egyeduralma alól végbemenő fölszabadulás lassacskán a nemzeti érzés zsilipjeit is megnyitja, bontogatni kezdi csíráit a rendi politika helyett az állampolitika és szűkebb érdekek védelmezése helyét néhol már az ország szempontjai kezdik elfoglalni. S bár az egyes művészetek technikája még nagyjában mindenütt egy és ugyanaz, de ezen belül megjelenik egyes országok jellegénél megkülönböztetett elválása a többitől, s a nemzeti vonás úttörése nagy változatosságot, rengeteg új lehetőséget lendít meg a régi egyházi univerzalizmussal szemben. Eszerint az egyes országok egyházi zenéjében is tovább erősödött a nemzeti hatalomra épített püspöki partikularizmus jelentkezése, minek nyoma többek között az a «magyar Credo» a krakkói egyetemi könyvtár egyik antiphonariumában a gregoriántól eltérő dallamával. A vezető szellemű körök nagyobb szabású zenésze ennyiféle új körülmény hatás alatt szerezte műveltségét és alakította munkáit.

Bár tágít a renaissance az addig uralkodó életfölfogáson, de nem annyira ellene fordul a vallás nemzetköziségének, mint inkább annak keretein belül helyezi el a maga világi szellemét. Ahogy az egyén észrevett és megbecsült különleges ereje nagyjában a maga kasztjának szolgálatában áll, ahogy a fejlődő nemzeti érzésnél még egyelőre sokkal erősebb a rendi és foglal-

szobrásbeli érzés, a céh-szellem, úgy a művészetek
 uralkodó vonása is a mesterség egysége, mely-
 men a nemzetközi módszeren belül konvencioná-
 s egyházi és világi vonások egyesülnek. A több-
 szólamú világi zene csak annyira tér el az egy-
 házitól, amennyire az európai nyelvek ritmusa
 s a könnyedebb hang azt önkénytelenül is meg-
 különbözteti a latin nyelvű és komolyabb cél-
 zatú munkák jellegétől, de a technika közössége
 nagyjában megmarad. Csak épp oly kezdetleges
 kétféle módszer szétválása, mint az említett
 nemzeti vonások jelentkezése, mert hiszen mind-
 két mozzanat erősebb föllépése a világi érzés
 vonását jelentené az Egyház alól. Idáig azon-
 ban még alig jut el a kor: ahogy a festők vallá-
 sos érzés sugallta szentképei a legprofánabb jele-
 netektől tarkállnak, éppúgy használják föl a
 legvilágibb dallamokat miséik zenéjében a muzsi-
 kusok és látnak el továbbra is egyházi szöveggel
 táncos kompozíciókat, karneval-dalokat, s mind-
 ezt a vallás hű szolgálatában. Nem csak a feuda-
 lizmusnak, — a humanistáknak is nemzetközi
 nyelve a latin volt, éppígy a zene mestereié is,
 kiknek titokzatosan bonyolult mértékes kóta-
 jelzése Miksa császárt a következő fölkiáltásra
 készítette: «Másképp olvassák mint miként írva
 vagyon, másképp éneklik mint miként kótázva
 vagyon, másképp beszélnek mint miként szívük
 szerént való»; az 1300-tól kifejlődött nagysza-
 bású u. n. *kontrapunkt*-művészet, a többszólamú-
 ság új fajtája a maga hosszadalmas betanulást
 igénylő, elszigetelt, még mindig tudományos
 színezetű módszerével méltó társa volt a huma-
 nisták rejtélyességeinek, és sokban méltó társa

az alchimizmusnak és astrologiának. Hogy pedig a fölvilágosulás mennyire csak a legkiemelkedőbb szellemek sajátsága kezdett lenni, világosan jelzi az Egyház univerzális hatalmának bár megtámadott, de még tartós ereje, bizonyítja az inquisitio és a boszorkányperek. Általános vezető erő a vallás, e körül folynak le a legvégzetesebb mozgalmak, aki pedig nem hisz a dogmákban, az elűzettséggel segít magán, mint ahogy a zene a művészetben is a világi úton továbbfejlődő harmonikus zenét látszólag hozzáegyeztetik a régi egyházi elmélet dogmatikájához (*musica ficta*). Kikerekíti e képet a kor gazdasági élete a rangszerű ellátás elvével, avval a városi polgársággal, melynek mesteremberei csak a napi szükséglet ellátásának dolgoztak, melynek lassú élete a tudományokban való tájékozatlansága minden fáma és babona számára fogékony lelkületet teremtett, s mely a tudós zeneművészen megközelíthetetlen tekintélyt látott. Nem e kezdetleges polgári kaszt, hanem az arisztokrácia keblén növekedtek a korszak vezető művészi formái; a zene pedig e még félvad, színpompás, inkább látó mint érző, inkább realisztikus mint idealisztikus, a test kultuszát űző nagyúri renaissance-világban csak a költészet gondúzó társaként, testvérművészetként szerepel, és az urak érdeklődéskörében jóval mögötte marad a korhangulatot leghivebben tükröző, fejlődésük legkáprázatosabb magaslataira hágó *képzőművészeknek*.

Nem csak az olasz költészet nagy megalapítói (Dante, Petrarca, Boccaccio) állottak az Itáliában is roppantul kedvelt troubadourok művészei-

ének hatása alatt. A motetus korában népszerű hallamok iránt mindinkább fogékonnyá váló manult zenészek is kénytelenek voltak hasonló módon kibővíteni világi működésüket, ha meg kívántak felelni a troubadourok könnyed formáiban gyönyörködő nagyúri udvarok izlésének. Itáliában a 14. század elején és megelőzőleg nem mertek oly különbséget a kótalejegyző és a dalnok között, mint a francia magisterek világában, vagyis ott közelebb állt egymáshoz trovator és notator, mint a franciáknál, s így fejlődött a többiek közt a népszerű ritmikus zenének lejegyzése útján az olasz mértékes kótairás, amely gazdagabb volt, mint az egykorú francia. A Grocheo «Theoria»-jában felsorolt világi daltörmákat itáliai földön, az éneklés igazi hazájában művelhették leginkább, s miután a 13. század folyamán az arisztokrata költészet formái, a madrigal (pásztori költemény), caccia (vadászjelenet) stb. a hárfás énekesek ajkán terjedhódították a szíveket, a 14. század elején kialakulásban lévő új többszólamú művészet: a kontrapunkt mesterei szintén átvették e formákat s ily módon a világi, hangszerrel kísért műdalt beillesztették a tudós többszólamúság keretébe. De Vitry († meauxi püspökként 1361), aki valószínűleg az olasz kótairás gyakorlatát leszármazva átülteti francia földre és ki az új mozgalom legnagyobb alakjai közé tartozik, «ars nova»-nak (új művészetnek) nevezi a kor úttörő gyakorlatát, mellyel szemben a 13. századbeli párisi iskola letevőmestersége az elavult, nehézkes régi művészet (ars antiqua). A renaissance-művészetek hatása alatt kialakult új szellem

megszünteti a többszólamosított choral uralmát helyébe a mozgalmas dallamot helyezi, mely a szöveg hangulatából és ritmusából áll elő; főleg használja a párisi iskolában is már bizonyos fokig kifejlődött szabadabb formákat (minő pl. az «organum purum» vagy némely conductus) — úgyszintén az angol fauxbourdon-gyakorlatot is — de végleg szakít a rögtönzéssel, végleg a háromrészű taktus dogmájával, vagyis a zene tudós mestersége többé már nem az önmagáért való többszólamúság elvét képviseli, sem pedig csupán a vallás kizárólagos nézőpontjából indul ki, hanem összeolvad a szabad világi gyakorlat levegőjével. Elérkezett a kor, melyben a menesterek rögtönzött hangszerkísérete egyrészt és a magisterek motetusa másrészt odáig fejlődött, hogy egymással egyesülhettek az új zeneérzékben, mely már úgy hallgatta az egyszerre fölépő szólamokat, hogy azok — bár önállóak — mégis állandóan tetszetős harmóniában egyesüljenek (kontrapunkt) és ne csak nagyjában legyenek összeillesztve (komponálva). Azáltal, hogy az új művészet mesterei gyakran maguk szerkesztették össze dallamaikat is, középúton állnak a troubadour és a régebbi fajta tudós között; általuk a gregoriánon épült többszólamú művészet az európai dallamkincs nevelő iskolájában kerül, hol hozzá kezd alakulni ennek hangulataihoz, formáihoz s így tulajdonképpen az itteni népek fölébredő valódi izlése számára csak most, az ars novában lesz igazán hasznavehetővé. (Ezért választja el szinte áttörhetlen fal a mai hallgatót a régi párisi kompozícióktól és ezért érzi meg viszont az ars nova kezdetleges dal-

urnunkáiban, a legelső művészien kísért solo-
 mekekben, a mai zeneművészet csíráit). Forra-
 lallomyszerű volt tehát az 1300 táján a gazdag
 olasz kereskedővárosokban, főleg a leggazdagabb
 középitáliai városban: *Firenzében* megindul
 rezenegyakorlat föllépése, mely bár sem a képző-
 művészetekkel, sem a zenélés alapjául szolgáló
 költészettel gazdagságban és becsülésben nem
 mérkőzhetett, de melynek hamarosan nagyon
 megszáporodott számú művelői közt már köz-
 kedvelt mesterek vannak, mint a stilus úttörője :
Giovanni da Cascia (1330 körül) vagy a kor
 művészetét megtestesítő, sokoldalú *Landino*, a
 megkoszorúzott vak orgonista-költő († 1397). Mi
 eddig csak elvétve fordult elő, most megállandó-
 sul : a többszólamúság énekes magistere lesz az
 előkelők zene-mulattatója, ki megbecsült szemé-
 lyével nem csak a templom, hanem az udvari
 kamara muzsikájában is uralkodik. Bár eleinte
 még a rögtönzött hangszerkísérettel való danolás
 (ahogy Dante is előadta verseit) kedveltebb a
 tudós énekszerzők előadásánál, de az ars nova
 kincses csiráinak teljes kifejlésével (1400) a
 népszerű lant-énekesek (*cantori a liuto*) mind-
 inkább leszorulnak a dilettáns-körökbe, miután
 a renaissance-mozgalom révén a legmagasabb
 zeneművészet a maga egész technikájában alkal-
 massá vált, hogy világi, társaságbeli formákba
 öltözzék. Bár egyelőre még a szerzők fantázia-
 képessége és a tudós munka jóideig kezét fog-
 nak egymással, de bizonyos, hogy a lejegyzett
 többszólamú zene *eredeti érzelem-kifejező* vonása
 akkor lépett föl először, amikor a poézis kísére-
 tében ennek hangulatait éreztetni igyekezett:

a firenzei trecentisták működésében. Hogy ily értelemben mily nevezetes tagjai voltak ők a kora-renaissancenak, jelzik a fennmaradt itáliai képek is, melyeken megláthatjuk legkedveltebb hangszereiket: a vihető kézi-organát (portatif), a violá-kat és lantokat; és mutatják a festmények ily irányból is a korszak jellemző színgazdagságát, az instrumentumok alakjának, nagyságának és alkalmazásának rengeteg sokféleségét és részben fényűzés okából, részben a hangszerhasználat kezdetleges összevisszasága folytán annyi fajta új hangszer megjelenését.

Egyházi munkáik új stílusával, mely a choral kitartott hangjait hasonló eredeti dallamokkal helyettesíti, egyelőre még nem szorítják ki a firenzeiek az organum és discantus további művelését. De áttérjed művészetük a hasonló irányra amúgy is már hajló és fogékony franciák és angolok közé, kik fejlett egyházi kórusaikkal a további haladás vezetését csakhamar átveszik. Később, a 15. század folyamán Spanyolországban is, az ottani arisztokrácia föllendülésével összefüggésben gazdag hajtásokat kelt az ars nova, miáltal a korszak arisztokrata művészetében ha nem is vezető, de elsőrendű produkciót képvisel a pyrenæi félsziget zeneművészete. De Kelet sem maradt érintetlen az új hangoktól: Prágában, nem egy német császár székhelyén, a gazdag énekkarok már a 14. század folyamán kezdik átvenni az új francia művészetet és ennek egyik legnagyobb képviselője, *Guillaume de Machault* (1300—1375) klérikus és trouvère egy ideig tagja is az udvar kórusának (luxemburgi János idején); bizonyára innen terjed át lengyel

előldre is az ars nova (Radom). Machault nem csak világi, a troubadour-gyakorlattel szorosan összefüggő művei révén nevezetes, hanem ő tárja az egyik legrégibb többszólamú misét is, amely még sokrészben jelzi az ars antiqua továbbadását; a 14. század francia mesterei a jellegzetes rondeau-n (chanson-on) és ballade-on (táncdalon) kívül az egyházi munkákra is átviszik az új művészet hangszerrel kísért dalstílusát, megjelenik náluk nem csak a végigkomponált kontrapunktikus mise, hanem a következő századok folyamán az istentisztelet zenéjében épp oly fontos motett is (mi a régi motetusszal közös gyökérű, de attól teljesen eltért, új formák gyűjtőneve). Egyelőre még azonban főleg világi téren fejtik ki legnevezetesebb újszerű munkásságukat a franciák, és Baude Cordier-nél (1400 körül) már megtalálhatjuk az ő jellemző és eredeti könnyedségüket, elegáncsukat. De természetesen úgy itt, mint az egyházi zene terén roppant nevezetessé váló Angliában is a képzőművészetek képviselik a korszak legfontosabb mondanivalóját. A hatalmas székesegyházak káprázatos pompája mindazonáltal a zenét is magával ragadta s a förlendülő egyházi gyakorlat terén 1400 körül elsősorban az angolok vonják magukra figyelmünket az ars nova stílusából továbbfejlesztett nagyhatású hangszerkíséretes szerzeményeikkel: egyházi dalparafrázisokkal, melyekben a firenzei (illetve francia) dalkidolgozó módszert a régi conductus-szal összekapcsolva a gregorián hymnuszok, cantók stb. egyes részleteit foglalják díszes keretbe. E komoly, méltóságteljes hangot megütő és a rögtönzött művészetnél tüstént kiválóbb hatású-

nak elismert munkásság a nagy *Dunstaple* (kb. 1370—1453) iskolájának érdeme, melyben az 15. századbeli kiváló teoretikus: *Tinctoris* érzése szerint legelőször írtak *kifogástalan* zenét. (*Dunstaple* valóban a kontrapunkt többszólamúságának legnevezetesebb, legalapvetőbb ősi mestere.) Anglia kontinentális kereskedelme, az ennek folytán fönnálló szellemi kölcsönhatás természetessé tette, hogy az angol iskola tagjai Flandriában és egyáltalán a művelt Nyugaton elültessék és világossá hírvé tegyék hatásos módszerüket, mint ahogy az *ars novának* a szigetvilágra történt áttérjedését biztosította volt a francia műveltségnek ottani 14. századbeli túlsúlya. Már annak idején az avignoni pápai énekkarban az *ars novának* érvényt szerző franciák helyét most, a 15. század folyamán úgy a római mint általában az előkelő kórusokban mindinkább *németalföldiek* kezdik elfoglalni, többnyire Hennegau grófságából származó, illetve a cambrai-i iskolában képzett mesterek, kik az angolok gyakorlatából kiindulva szédületes magasságba fejlesztik a gregorián motívumokon nyugvó és az *ars nova* módszeréből tovafejlett kontrapunkt mesterségét. Ilyen *Binchois*, a burgundi udvar nagynevezetességű kórusának tagja († 1460) és az egyház téren még jelentősebb *Dufay* († cambrai-i kanonokként 1474), kinek működésével a flandriai zenészek túlsúlya egész Európára nézve döntő jelentőségűvé válik. A század derekán már mindegyik nemzet zenész-kasztja Németalföld technikájában egyesül és a francia mesterek annál kevésbé különböznek a flandriaiaktól, mivel ezek a francia gyakorlatot is beolvasztották.

munkásságukba. Természetesen Dufay működése is, mely az egységesen stilizált mise-szerzés és a gégegyzólamúság túlsúlyának gyakorlatát általánosossá fejleszti, teljesen nemzetközi; a német-alföldi mesterek működésük velején: az egyházi szerzemények nagyszabású irodalmán kívül éppoly ügyességgel készítenek francia chansonokat mint flamand, német vagy olasz dalokat, aszerint, hogy hol működnek és hogyan szól a megrendelés. A hosszú talárú flandriai egyházi muzsikus a művelt zenevilág legelső tekintélyévé válik és nála tanul kótázni, énekelni mindenki, aki vinni akarja valamire. Belekapcsolódik a termelés nagy föllendülésének képébe a mértékes kótairás könnyedebbé fejlesztése, mely irányban Dufaynak is nagy érdemei vannak, valamint a költészet fejlődésével a világi dalszövegek állandó gazdagodása is.

A nagy műveltségű, virágzó flandriai városok, melyeknek kórusai a középkor régebbi századaiban is a legjobbak közé tartoztak, éppoly gazdag és nevezetes ipari és kereskedelmi gócpontjai lettek a burgund uralkodók idejétől (1384—) kezdve Európának, mint az egykorú itáliaiak. Brügge az akkori világ Londonja, a hatalmas polgári jómód és a káprázatos fényű burgund nemeség (a középkori lovagvilág ez utolsó ments vára) előhívják a nagy flamand festészet virulását, a kedélyes lakosság társas zenélésre való hajlamosága pedig (a képeken oly gyakran látható) házi muzsikálás erényét fejleszti ki fokozott mértékben. Németalföld lakosságának nyugodt vérmérséklete, józan életfölfogása, emellett magasfokú anyagiasság és élvezőképesége az ott kifejlődött művé-

szetnek bizonyos buja gazdagságot és egészséges derűt kölcsönöz, mely a maga tarkaságával, formáinak és tartalmának zsúfoltságával nagyon is különbözik az itáliainak klasszikus hagyományokban leszűrt egyszerű fönségtől. A hollandusokat jellemző gyakorlati szellem, mely harmónikusan egyesül a szív lelkesedésének is afajta melegségével, mely túlzott forrásba sohasem csaphat át, nem ismeri az olaszok patetikus tüzet, sem pedig a németiség titokzatos elmélyülését, végzetes komolyságát. Ez a kor tehát, melyben a többszólamú művészi muzsika díszítő fényűzés-ként szerepelt, melynek érzésvilága számára nem annyira az érzelmek és hangulatok sokfélesége, mint differenciált beállítása, mint inkább anyagszerű hatásai útján érvényesült a zene, ez a kor állítja vezető helyre a németalföldi kontrapunktistákat, vagyis azokat a zenészeket, kiknek korszerű és nemzeti hajlamában a muzsika főleg mesterség, a tanultság, szorgalom munkája, szinte józan szerkesztés eredménye. A nemzetközi kor, mely komponistájától elsősorban a munka becsületeségét követeli és nem ismeri még a zene egyéni érzelmekben fölolvadó líráját: a nemzetközi kereskedelmű, józan, de nagy tehetségű és nagy-szorgalmú, a muzsikáért végletekig lelkesedő Flandriát helyezi a zeneipar középpontjába. Európa többi zenenemzete a németalföldiektől tanul és pedig mindaddig, míg ezek a többszólamú zene mesterségét hajlékonnyá, a legváltozatosabb föladatok megoldására képessé nem fejlesztették, odáig, hol a nemzetközi és műhely-színű kontrapunkt már minden lehetőségét kiélte (kb. 1550).

A németalföldiek tudatos hivatása tehát az

zars novában megindult, végleg európai jellegű zenemesterség technikájának folyékonyra tévése és kiszélesítése volt. És tekintettel arra, hogy az egyház szövegeinek szolgálatában kifejlődött többszólamú letevő-mesterség állt a vezető zene-művészet középpontjában, bármennyire megszáporodott is világi elemekkel a hangulat-tára, nem a dallamkitalálás, hanem a szólamok helyes és nagyhatású összeillesztése volt ezentúl is főfeladata. A polgárság köreiben viruló népszerű dallamok formái és hangulatai csak eszközül szolgáltak az arisztokrata művészetnek ahhoz, hogy segítségükkel magas technikájú kontra-punktikus szerkezeteket faragjon; vagyis a dalformák érvényesülése még nem lép föl önmagáért, mert a többszólamúság módozatainak bonyolult épületeivel szemben azok az egyszerű formák még kezdetlegesnek és a formálás alapjaként földilettantikusnak kellett hogy hassanak. Csak a polgári, rögtönző lant-énekesek gyakorlatában volt szerepe a népszerű dalformáknak és varázsa a dallamkitalálásnak, a tudós mester földolgozásában nem e népszerű formák érvényesülnek, hanem földolgozásuk mikéntje; minek legfőbb okai 1. hogy még mindig a roppant hatású egyházi formák szerkesztésmódja határozta meg az egész művészet helyességének irányát, 2. mi evvel összefügg, hogy túlnyomóan fejlettebb és gazdagabb, megjelenésében hathatósabb volt maga a művészi többszólamúság, mint a népszerű dallamvilág, hasonlóan ahhoz a viszonyhoz, melyben a teológia és a világi tudományok álltak. S ahogy a korszak folyamán a szellem fejlődése a két utóbbinak fokozatos összeolvadása

útján áll elő, úgy a németalföldiek művészetének menetében is a világi elem mind hathatóssabb érvényesülését láthatjuk, miáltal ők ugyanakkor, midőn a kontrapunkt mesterségének teljes mértékű kifejlesztői, egyúttal a renaissance-mozgalomból kiindult világi formaérvényesülésnek is tovalendítőivé lesznek. Utóbbi mozzanat azonban sokkal tudattalanabb és önkénytelebbség azon főmunkájuknál, mely a többszólamú mesterség teljes mozgékonyságának kialakítására irányul, s melynek minden egyéb csak szolgálatára van rendelve. Éppúgy, mint a kor festőinek gyakorlatában, náluk sem elsőrendűen fontos többé a tárgy eredeti hangulata, az egyházi sujet-k elvesztvén régi fanatizálóan közvetlen varázsukat, már inkább csak alkalmat nyújtanak a művészet nagyszabású föladatainak bemutatására; nem a tárgy, a szöveg hangulatvilága ami elsősorban fontos, hanem az, hogy a munka jól van megszerkesztve. A németalföldiek káprázatosan gazdag építkezésű, sokoldalú és csodálatos szövevényeiben megragadó hatású mestersége, mely végleg az egyházi és nagyúri fényűzés parádé-része lett, elhanyagolja a szövegek deklamációját, fölhasznál egyházi munkákban népszerű dalokat (világi tenorok), mi tán avval hasonlítható össze, hogy e korban már a festők szentképeinek alakjai legvilágibb mozzanatok kíséretében lépnek föl. Az egyházi szövegek használata terén való összevisszaság nagyon jellemzi azt az álláspontot, melyen legelső sorban csakis a többszólamú földolgozás helyesége és megragadó hatása maga ami fontos, de egyúttal a flandriaiak tarka izlésére is jellemző,

amelyet a művelt olasz meglehetősen barbár-
 snak érzett, de amely részben a kor-állapotok
 összevisszaságának is függvénye. Mi a népszerű
 daloknak a tenor-szólamba való helyezését illeti,
 az legkevésbé sem jelentette az egyházi hang-
 zatok profanizálását, és pedig nem csupán azért
 nem, mert a kor fölfogása szerint minden létező
 a vallás szolgálatában egyesült és a vallás fénye
 minden világi elemet megneemesített; e hosszan
 tartott hangokból álló *forma-vázak* (cantus
firmus-ok) már az *ars antiqua* idején is előfordul-
 tak és mindaddig szükségszerűen élniük kellett,
 míg a zeneszerkesztés nem a népszerű formák,
 hanem a kontrapunkt önálló törvényei alján
 ment végbe (még a 17. században is szerepel-
 nek). Hogy mennyire nem volt bennük fontos
 a mesterek számára egyéb, mint egy bizonyos
 meghatározott hangegymásután, melyen kontra-
 punktjuk szövevényét tetszetősen kiterjesztették,
 azt abból láthatjuk, hogy a népszerű dalok a
 földolgozás alkalmával elvesztették eredeti rit-
 musukat, hogy ugyanilyen alkalmazásban gre-
 gorián-részletek, sőt szabadon választott egy-
 szerű hangegymásutánok is («super voces musi-
 cales») előfordulhatnak. Viszont a vallás ural-
 mának magától értetődő természetességén belül
 éppen a németalföldiek azok, kik az *ars nova*
 alkalmával a gregorián-gyakorlattal szemben
 föllépő világi *harmonia-érzék*et fejlesztették ki
 kontrapunktjukban, tehát nem csoda, ha önkény-
 telenül is ragaszkodtak a népszerű zene hang-
 egymásutánjaihoz, melyeknek dúr- és moll-jel-
 lege az európai zeneérzék fejlődésének irányába
 vágott, nem úgy mint a gregorián cantus firmu-

sainak jórésze. Vagyis a flandriai egyházi mesterek ösztöne nem csak a dalformaszerű építkezést állítja be a világi dal-kompozíciókban önkénytelenül bizonyos kezdetleges fokon, hanem tudattalanul a régi hangnemek használatán belül es a hangnemeknek uralmát is mindinkább aláássa, a kivételeknek hatalmasan szaporodó mennyiségével tágítva az egyházi elmélet szabályain.

E bámulatra méltó hatalmas művészet, melynek munkássága mindent magába foglalt, mi a korszak emelkedett fői számára a zenében nagy és nemes volt, módszereiben mindenütt egyforma, építkezésében, hangulataiban teljesen uniformis. Ahogy pl. a kedvelt l'homme armé c. katona-nótának kitartott hangegymásutánjára csaknem mindegyik németalföldi mester készít egy vagy több misét, úgy minden tekintetben több a mesterek közt a hasonlóság mint a különbség: mindnyájan egyházi énekesek, mindegyikük ugyanazon formákat ugyanazon célzattal készíti, mindnyájan tudományuk titokzatosságába burkolóznak, miáltal műveik előadása is igen gyakran roppant nehézé kellett hogy váljék. Úgy a vallásos miszticizmus, mint a mesterség tekintélyének szolgálatában s nem kevésbé a kor bonyolultságokra való hajlandósága folytán is fejlődik ki köztük mértéktelen módon minden elképzelhető művészkedés, mi a különböző számú szólamok különféle lehetőségek alapján végbemenő összetalálkozását szabályozza. A céhek bútorainak hatalmas, esetlen masszivitására emlékeztetnek a németalföldi kórusművek, melyek nem ismerik a dallamhangulatok önálló érvényesülésének szempontját, ha-

nem szerkezeteikben kívánnak alaposak, meg-
 röönthetetlenek lenni; és a céhek remekbe készült
 bonyolult závárjaira azok a csavaros gondolko-
 zással kialakított kánonok, melyekben a közép-
 kori elszigetelt és elvont zenemesterség játé-
 kszenvédelye kicsúcsosodik. Abban a világban,
 melynek legmagasabb zenéje nem ismeri még a
 dinamikai árnyalások és az egyéni szenvédély melo-
 dikájának hatását, hanem csak is univerzális érzel-
 meket közlő, egyenrangú szólamok egymásba-
 fonódásából alakul ki, melynek zenésze hosszas
 dogmatikus tanulmányok bonyolult lépcsőzetén
 jutott föl más által megközelíthetlen művésze-
 mének magaslatára: a komplikáltság, a földadat
 nehézsége kellett hogy a mesterség végső büszke-
 sége legyen. (A tanult muzsikuszemében persze
 megkevesebbé sem voltak bonyolultak azok a rész-
 ben tréfás utasítású rejtvény-kánonok, melyeket
 majd tenorok, majd egész darabok teljes kiírása
 helyett és gyakran csak papírmegtakarítás végett
 csupán egy szólamnak lejegyzésével készítettek
 a mesterek; a későbbi korok teljesen megváltozott
 fölfogására és sok irányban lazább iskolázottsá-
 gára jellemző, hogy épp ez ártatlan tréfákat és
 rövidítéseket tartották a németalföldi művészet
 legszedületesebb teljesítményének.) Közös és céh-
 szerű vonás még a nagy termékenység, helye-
 sebben nagy szorgalmú munkálkodás, mi vele
 jár a kor művészetének általános módszerével,
 melyen belül nem az egyes gondolat mélysége,
 hanem a köz-mesterség nagyszabású egésze szere-
 pel vezető eszmeként; a kiválóságot semmi más
 nem bizonyíthatta, mint nehéz földatok hatá-
 sosan hangzó megoldása és jól kidolgozott mun-

kák minél sűrűbb szállítása. A termékenységre szükségét elősegítette még a rossz közlekedés is, minek folytán a helyi mesterek voltak kénytelenek a teljes keresletet fedezni, a kereslet pedig minduntalan új műveket kívánt, mert az egyes munka érték-súlya csekély az arisztokrata hallgatók szemében és vezető jelentősége csak a közös munkakör egészének van. Épp ezért sokkal helyesebb e korban egyes iskolákról, mint művész-egyénségekről beszélni, utóbbiakról pedig legfőljebb mint az iskolák céhszerű jellegzetességeinek érdemdús képviselőiről. Dufay 1450 körül lezajlott korát tanítványának, *Okeghemnek* nevezetes korszaka (2. németalföldi iskola 1480 körül) váltja föl; nála alakul ki végleg az a költőirejű módszer, melynek alapján a kórus egyes szólamai a szöveget ugyanazon zenemotivumokban foglalva egymás után, egymást utánozva (imitálva, fuga-módjára) lépnek be, miáltal a formafelépítés stilizálásának roppant ésszerű és megnyerően dialektikus módját nyújtják. Ez «átimitáló» stilus egyúttal a kórus berendezésében is új időket jelez; összefüggésben a többszólamú énekes-művészet nagyszabású fejlődésével mindinkább olyanná alakítja a letevismódot, hogy az elsősorban az énekszólamok számára lesz alkalmassá, a hangszeres kíséret pedig csak esetlegessé válik benne. Ezen u. n. a-capella (énekkar)-stilus mellett kb. 1530-ig fennmarad még az ars nova hangszerkíséretes dalstilusa is, de attól kezdve az egész zeneirodalom oly módon alakul az átimitáló módszer hatása alatt, hogy legelőkelőbb, legkiválóbb része az a-capella-módon szerkesztett irodalom lesz. A kisegítő, megszínező

hangszerek pedig vagy ugyanazt játszák, mint amit az énekhangok énekelnek, vagy pedig hasonlóan szerepelnek, nagyjában hasonló a föladatuk az énekhangok megszokott föladatához. Ennek oka részben az instrumentumok aránylagos kezdetlegessége és még mindig nem kifogástalan tisztasága, miáltal tudatos színkeverés vagy árnyalásra gondolni sem lehetett, részben pedig az énekesművészet uralkodóan előkelő szerepével összefüggésben az, hogy a kórusok tagjai sok hangszeres sajáttságot olvasztottak a maguk igen fejlett énekes-gyakorlatába (futások). Okeghemtől, a németalföldiek patriarchájától, kit életében (mint később többek közt Palestínát is) «a zene fejedelmé»-nek neveztek, halála után tanítványai «jó atyjuk»-ként sirattak, datálódik tehát az énekkar-művészet nevezetes föllendülése, melynek folytán a hangszerekkel való támogatás esetleg nélkülözhetővé is válhatott. De az orgona és egyáltalán hangszerek részvétele továbbra is fontos maradt a flandriaiak művészetében, így Okeghem tanítványának *Josquin de Près*-nek munkáiban is, ki 1521-ben halt meg magas papi méltóságban Condéban, s ki a németalföldi iskolák legnagyobb, messzevilágító alakja. A nagyszámú előkelő énekesek sorában, kik a 16. század első negyedében a 3. németalföldi korszakot képviselik, s kik közt olyan kiválóságok éltek, mint a zseniális Pierre de la Rue, courtay-i prépost, Josquin a legsokoldalúbb, legkedveltebb és legtovább ható mester. Nem csak a bonyolult feladatok megoldásában, hanem a világi kórusdalok népszerűsítése terén is elől jár, s nevezetes itáliai tartózkodása révén, valamint magas huma-

nisztikus műveltsége segítségével kasztjának legvonzóbb renaissance-egyénisége, kinek műveiben a csillogó képzelet, nagyszerű kedély a tehetség és merészség egészen új vonásaival egyesül, jelezve azt az új szellemet, mely az újkor elején kivetkőztetni kezdi a muzsikát elszigetelt, tudományos jellegéből. E változásnak, a zene áttetszőbbé, behízelgőbbé válásának, szélesebb érdeklődő rétegek bevonásának a művészi zene birodalmába, jelzi útját a 3. flandriai iskola s ennek kimagasló hőse: Josquin; ilyesmit kívánt jelezni Luther, mikor más nagy dicséreték közt úgy jellemezte Josquin munkáit, hogy azok «nem mesterkéltek és kényszerítettek, sem pedig nincsenek mereven és feszesen a szabályokhoz kötve, hanem szabadok, mint a madár dala».

Németalföld technikája a németek körében is uralkodó s a német kórusművészet ősapja, *Isaac* (itáliai fejedelmi udvarok, majd Miksa német császár nagytekintélyű zenésze, † 1517 körül) flandriai származású. Az *ars nova* és az első németalföldi iskola idején nincs az egykorú román produkcióval összemérhető német gyakorlat, csak a 15. század második felében élő *Adam von Fulda*-val lép fel az első nemzetinek nevezhető mester, ki variációs munkáiban a német choral-művészet megalapítója. A szokásos nagy egyházi műveken kívül a népszerűbb irányú világi kórusművészet fokozott európai föllendülésével összefüggésben írja *Senfl* császári udv. karmester († 1555) művészien kontrapunktizált kórus-dalait, e némileg már német szellemű kompozíciókat tenorban lévő népszerű melodiáikkal, mely téren tanítója, *Isaac*, valamint *Finck* († 1527) kiváló munkái megelőzték volt. A beállítás túlnyomóan nemzetközi jellegén belül önállósulni kezdő nemzeti stilusnak többek között még *Stoltzer* is nevezetes német mestere, ki II. Lajos magyar király kórusának is volt vezetője s ki Budán halt meg



1526-ban. A kontrapunkt szabadabb módszere, az asszhangzatok iránti érzék ugyanazon fejlettsége jellemzi e mesterek működését, melyet a Josquin-féle flamand-francia iskola képvisel és hasonló áramlatot jelez az 1500 körüli nagyértékű spanyol és olasz ricórumszművészet is, szintén kialakulni kezdő nemzetibb vonásaival. Mindez azonban szorosan összefügg az asszhangok fölismerésének terjedő elméletével (a spanyol *de Ramis* és az olasz *Gafurius* elméletei a 15. század végén) s nem kevésbé magával az európai szellemnek az újkor határát alkotó lényeges fordulatával, mint ahogy az említett német mesterek is legnagyobbbrészt hatása alatt állottak a művészetek területén szintén fordulópontot jelző protestantizmusnak.

Az angol és francia királyság központi hatalmának erősödése s evvel összefüggésben a vallás terén előálló szeparatistikus törekvések, hozzá négy Spanyolország- és Portugáliának az Újvilág fölfedezése után beállott mérhetetlen gazdagsága, politikai jelentékenysége teljesen megingatták a pápaság középkori általános uralmát és a világi uralkodóknak önálló érvényt szereztek. Mindenképp véglegesen világias hatalomszervezetté esz a Curia, melynek politikáját most már nem csak gúnyos dalokban ostromozzák, amellyel szemben az északi népek kialakult vallásos öntudata nyílt szemrehányásokkal és elszakadásokkal lép fel (Wiklif, Huss, Luther). A pompába burkolódzott renaissance-pápaság nem felel meg többé az északi, elmélyedt erkölcsiségre törekvő polgárságnak, a nagyurak pedig fölhasználva a humanizmus elterjedt világi szellemét és a nép szegénysége folytán állandó elégedetlenséget, az egyházi birtokok bekebelezésére törnek. Hatalmasan föllendült városaikkal és gyalogos, ágyús hadsere-

geikkel valóságos bástyaivá lesznek a királyságok a világi szellemnek, mely a *könyvnyomtatásban* az emberiség fejlődésének egyik döntő mozgatóját nyeri. A föllendült hajózás, világkereskedelem, tudomány megszünteti a régi lassúságot, szűk látókört, nagy tervek, széles átfogású szövetségek születnek, s a világpolitika e megindulásával a városok munkaereje, vállalkozó szelleme nem kevésbé érvényesül s velük a nemzeti nyelv és nemzeti jellegű művészet is utat kezd törni. Nem csak arisztokraták mára a művészek megbízói, hanem a városok gazdag patríciusai is, nem a papok kezében fekszik immár a renaissance-műveltség súlypontja, hanem mindinkább a «laikusok» kezébe kerül az, s a 16. század két legkiemelkedőbb zenésze: Palestrina és Lasso, már világi egyének. Hanyatlásnak indul a céhszellem a dolgozó tömegek megnövekedésével és a munka szabadságának megpendült eszméjével. A terjedő olvasás megdönti a vándormuzsikusok krónikázó világát, föllendül a zenekarok világi szereplése, a polgári körök szemében is mindinkább a karmester lesz a zenélet vezéralakja és az önálló zeneművelés, a dilettantizmus a gondolkodás általános önállósulása révén jelentékennyé válik. Elterjed a *szépség*, élvezetesség keresése a művészi muzsikában is, főleg Josquin óta (*stilo familiare*), épp oly mértékben mint már jóval régebben a képzőművészetek terén. A *kótanyomás* 16. századbeli föllendülése pedig végét veti a művek addigi lassú terjedésének, példátlanul megsokszorozza a produkciót és az új lendületű világi szellemmel karonfogva megteremti a *zenehallgató közönséget*, vagyis elsősorban

az úri körökben rendezett előadások meghívott
 publikumát, mely a világi zenét most már önálló
 élvezet céljából hallgatja és nem csupán ebéde-
 zések és fölvonulások kíséretéként tálaltatja.
 Virágkorát éli a 16. században a dilettáns körök
 kezdetleges multságából művészivé fejlett *lant-*
zene is, melynek kótairása nem a tudós énekeseké,
 hanem népszerű ujjrakás-táblázat (*tabulatura*), s
 mely a népszerű dalok és táncok valóságos kincs-
 házával járult a zenélés megváltozó színezetéhez.
 A lanton, mely egyelőre még szebb hangú és
 kedveltebb hangszer volt az egykorú zongoránál,
 legvilágosabban törnek utat a modern világi
 hangnemek is (a dúr és moll); mert a lantzene
 visszhangja a polgárság táncainak és népszerű
 dalainak, melyek az egyházi többszólamúságtól
 leginkább függetlenül maradt népzenevel érint-
 kezvén: bizonyos közbenső állapotot foglaltak
 el az egyházi és a világi hangnemek között.
 Valamikor, amidőn az európai népzene több-
 szólamú hajlamából az egyházi többszólamúság
 kiindult, még maga a népzene is csak nagyon
 kezdetlegesen jelezhetette a későbbi összhangvilág
 színezetét, az egyházi többszólamúság átfejlődése
 a dúr és moll felé pedig csakis úgy mehetett
 végbe, hogy maguk a világi (harmonikus) hang-
 nemek is csak időközben fejlődtek ki teljesen
 és kezdtek uralkodni a zenészek érzésvilágában.
 Most az addigi túlnyomóan szólamok szerint
 való komponálás és hallgatás helyét, a harmonia-
 mozgás esetlegességének helyét végleg elfoglalja
 az *akkordok* (összhangok) fontosságának vezető-
 szerepe, miáltal az egyszólamú zene eredeti hang-
 nemei: az egyházi hangnemek és a többszólamú-

ság igazi hangnemei: a világi hangnemek összeegyeztetése mindinkább utóbbiak győzelmével kezd végbemenni. Hasonlóan népszerűsödik az általános kótaírás is; azáltal, hogy az otthoni művészi zenélés szélesebb rétegek mulatságává lesz és ezek számára valódi kótaipar keletkezik, szükségessé vált a tudós menzurális-írás alapos leegyszerűsítése és különös nehézségeinek megszüntetése, mi a század közepéig végbe is megy. Nem kevésbé fontos változások jellemzik az elmélet fejlődését is; 1300 óta (a párisi *de Muris* stb.) már nagyjában csak üres nevek az ókori tekintélyek, s mint általában a renaissance világában: itt is csak az úttörő világi gondolkodás ugródeszkája az antik teória, mert csak hiszik a lelkes férfiak, hogy az ókori szellem föltámasztói, mialatt a maguk teljesen más körülményei szerint magyarázzák a régieket. Azok a kitűnő humanisták, kik részben még papi foglalkozásban a század folyamán a nemzeti nyelven írt elméletnek megindítói, támasztják alá megállapításaikkal az új irányzatúvá fejlődő zenét, mint vezető alakjuk: a velencei *Zarlino*, ki a modern harmoniakezelés alapelveit szűri tudatossá (1558), vagy a glarusi (*Glareanus*) Loris, ki a modern hangnemeket egyelőre még az egyházi hangnemek közé illeszti (1547). A nyilvános kritika, a röpiratok első százada egyúttal a közönségnek szánt művészeti vitairatok kezdő kora is; elméletíró és zeneszerző némileg már szétválni kezdenek, a nagy hullámmású produkcióval, a zenében is mindinkább szerepet nyerő és a közéletben *elismert zsenialitással* már nem képes mindig lépést tartani a teória.

Az egyén általános súlyosodása, a nemzeti lélek úttörése és az újkori zenefejlődés jellemzi a *protestáns zene* kialakulását is. Végző eredményében az elmélyedő, egyéni meggyőződésre törekvő mystika a déli népek kevésbé individuális, külsőségesebb vallásos életével szemben a különösképp északi vallást teremtette, mely elsősorban a Rómától bensőleg önállóvá lett polgárság erejének egyik legfontosabb jelentkezése. Már a nagyszámú és minden zsinat-határozat ellenére magában a liturgiában utat törő nemzeti nyelvű egyházi nép-ének is jelezte, hogy a gregorián dallamok és az a szellem, melyet képviselnek, nem elégíti ki többé az északiak kedélyét. Csehországban a 14. század végén feltűnő mennyiségben jelentkező népszerű vallásos dalok, később a taboriták fanatikus énekei, majd a német vallást kiépítő Luther működése, a reformáció, jelzi az utat, melynek végző fordulóján a tekintélyét vesztett Egyház berendezéseit a protestantizmus kialakuló rendszere váltja föl. A változás nem volt hirtelen; ahogy a régi dogmatika csekély változásokkal fönmarad, ahogy eleinte maguk a reformátorok sem kívánnak szakadást, csak régen hangoztatott reformokat, úgy az istentisztelet rendje is csak fokozatosan lesz mássá. Döntő jelentőségű azonban az egyházi nép-ének vezető szerepre emelése, vagyis a nemzeti elem és az egyén működő részvételének érvényesítése, mi a legelső időkben mindjárt ellentétbe állítja a népszerű alapon reformált vallást a katolicizmus gregorián-zenéjének arisztokratikus tekintélyével. Igen nevezetes hódító erejévé lett a protestantizmusnak ez a községi ének, az új

«choral», mely eleinte még zenéjében sem túlságosan különbözik a gregorián choraltól, minthogy részben onnan nyeri anyagát, de amely új színt és lelket ad a régi római-görög származású dallamoknak is az új beállítás útján; a protestáns choral nagy gazdagsága ezenkívül a népszerű latin nyelvű dalokból, a katolikus nemzeti népénekből, később a kálvinista zsoltárokból, cseh és morva szekták dallamaiból és különféle népszerű világi dalokból táplálkozott, mely utóbbiak vallásos szöveget nyertek és a kálvinista zsoltároknak főforrását képezik. Mindehhez hozzájárult zenészek és műkedvelők eredeti dalköltésének lázas föllendülése, nem annyira a mesterdalnokok munkájának folytatásaként, mint inkább a polgárság világi lírájának, a társasági daloknak ágaként, mely a tanultabb vándorzenészek népszerű dalainak szerepelt műsorában. Magának Luthernek nem tulajdonít a tudomány dallamszerző tevékenységet, bár kitűnő zenész (lantos és énekes) volt; ellenben kiváló szerepe van a dalok kiadása, átdolgozása és fordítása terén, nem kevésbé azáltal, hogy a bibliafordításában megalapított német irodalmi nyelv nagyban hozzájárult a latin szövegek kiszorításához. A latin nyelv egyébként a régi liturgia egyes részeivel egyetemben még a 18. századig több helyen fennmaradt, és a reformált egyházban sokáig igen fontos szerepe van a katolikus zenéből átvett kontrapunktikus műformáknak (mise, motett). Eredeti vallásos művészetté, a németiség 16. és 17. századbeli zenéjének büszkeségévé fejlődik a kórus-dalból kialakult *choral-művészet*, eleinte németalföldi módon tenorban levő dallam-

annál, a 16. század folyamán azonban a szimmetrikus formákban mozgó, változatos ritmikájú töközségi ének hatása alatt mindinkább népszerű exzellemet öltve, a melódiát a szopránba helyezve O (Osiander 1586) és Rómával szemben a modern hangnemeket is mindinkább hangoztatva (legnagyobb mesterei 1600 körül *Eccard* és a nagy *Praetorius*). Hasonlóan fontos szerepe van az orgonán végbemenő choral-földolgozásnak; a 15. században lényegesen föllendült orgonakészítő mesterség nagyszabású és önálló orgonázó művészet kialakulásával járt együtt (*Squarcialupi*, *Paumann*), s most a német *Hofhaimer* († 1537) utódai, az u. n. koloristák részben a lantosok variáció-művészetével is összefüggésben kialakítják a nagy német orgonaművészet legnevezetesebb műformáját: a protestáns choralra írt változatokat (*choral-variáció*). Természetes, hogy a korhangulat ezt a művészetet szintén haladó, népszerű irányba terelte, annál is inkább, mert a laikusok vallása még kevésbé ismert különbséget világi és egyházi művészet közt, mint a katolikus gyakorlat; a reformáció egyik vezéreszméje, hogy nem külső tényekkel, hanem az egész életet átítató meggyőződéssel kell vallásosnak lenni: éppígy szövi át a világi művészet minden gyönyörével egyházi munkáit a protestáns mester. A vallás népszerűsödésével minden hozzátartozó mozzanat, így művészete is közelebb férkőzik a laikusokhoz: a 16. századbeli dilettantizmus föllendülésében a fejedelmi kórusok fejlődésén kívül nem kis része van az új vallásos mozgalmaknak. Már Luther sok új *kantorátust* alakít, a polgárság mind nagyobb számmal kezd

részt venni az énekiskolák működésében, a kórusok előadásában és nem kevésbé a hangszeres zene művelésében is, s föltűnik egy csomó dilettáns zeneszerző, kik egyáltalán nem állnak tudásbani mögötte a tanult mestereknek. Amily mostoha a reformáció a képzőművészetekkel szemben, oly melegséggel öleli föl a kedély, az elmélyedés speciális művészetét, a zenét. Délen, a katolikus körzetben, káprázatosan csillogó marad a kultusz és a katolikus muzsika is megtartja és fokozza a pompának azon elemeit, melyek a déli népek vallásában elmaradhatlanok: a nagyszabású külső hatásokat, az arisztokratikus magaslatot. A lutheránusok zenéje a maga befelé néző, szerényebb, polgári mivoltában egyelőre nem mérkőzhetik Itália 16. századbeli roppant magasra növekvő egyházi zenéjével, de a maga eredetiségének körében a német nemzeti muzsika legnagyobb kincseit kezdi kifejleszteni.

Az Erzsébet angol királynő alatt 1558-ban végleg törvényesített anglikán vallás zenéje eleinte főleg csak a nemzeti nyelv érvényesítésében jelent különbséget a katolikussal szemben. Dunstaple iskolája óta hasonlóan nevezetes eredeti zeneművészet csak a 16. században lép föl Britanniában, részben a protestantizmussal összefüggésben, de — hasonlóan magához az anglikán valláshoz — sokkal több kapcsolatot őrizve meg a katolikus művészettel, mint a német vallás. A gregorián chorált itt is a nemzeti községi ének váltja föl és a *kathedral* (egyházi)-zene nagyszabású virágzásának díszé: az *anthem* (még a 17. század közepéig latin nyelvében megtagyott antiphonás kórus-műforma) az anglikán egyház jellegzetes műfajává lesz (legkiválóbb művelői Tallis és Byrd, a királyi kórus tagjai, kik egyúttal a kor legnagyobb zenészei közé tartoznak). — Calvin vallása sokkal ellenségesebb a zenével szemben,

újszerűsége a nemzeti nyelven énekelt zsoltárt illeszti a puritán kultuszba. A leginkább népszerű francia dalalokból alakult lelkesítő hugenotta zsoltárdallamok, melyeket *Goudimel* kórusaiban (1565) még a tenor énekkel, nálunk is elterjednek a református vallással, de csakhamar éreztetik a magyar népdal alakító hatását; már *Sylvester Újszövetségének* (1541) epigrammája értesít a magyarság dalának föltűnő gazdagságáról.

4. Nem csak a művészi chanson könnyedebb, de egyszerűbb iránya jelzi 1500 körül a zene-közönség társadalmi fejlődését, hanem azok a nagy számmal föllépő és nyomtatásban nagy terjedelműségnek örvendő népszerű a-capellaművek is, melyek nagyrészt a városi táncdal hatása alatt, irányukat jellemző címekkel (*frottola*, *villanella*, *villota* stb.) főleg Itáliából terjednek szét.

5. E finom homofon művek, a korszak előkelő művészetének legkönnyebb zenéje, bárminő helyettesített csekélységnek tűnhettek is a kontrapunktista szemében a maguk nagyon egyszerű megszólamosztásával, eleinte csak a társaságok gondtalanul mulatozó kedvét táplálják, de melódikus és táncformás szerkezetükkel nagyon fontos fordulatot jeleznek a művészi zene országában. Mert a protestáns choralhoz hasonlóan bennük is a vezető zenében eladdig csak elvétve szereplő és a maga eredeti színében elnyomott népszerű zenélésmód érvényesül és fejleszt újja a mesterek technikáját, miáltal a század végéig teljesen átalakul a muzsika területének képe. A maga egyszerű schematizmusában nagyjában még nemzetközi anyagú, de főleg az itáliai nép dalos kedvéből a műzenébe átmenő táncforma, az egyenletes ritmikájú periodizá-

lás, mit még körülbelül 1550-ig magába nyel és fölolvaszt a kontrapunktisták mestersége a frottolákban és villanellákban jelenik meg tisztán először. Részben e dalocskák hódítása részben a lant mellett való éneklésnek a művész zenébe való benyomulása eredményezte a protestantizmus mellett, hogy a kórus-éneklés világi társaságokban is kedvelté, sőt divatossá kezd válni, hogy résztvesznek benne a társaságok nő-tagjai is, kik eddig csupán a többi renaissance-művészetnek hódoltak nagyobb mértékben, s így a melodia elhelyezésében is a népszerű elv kezd érvényesülni. Amíg ugyanis a kórus magas szólamait falzettező férfiak (tenorini) vagy fiúk énekelték, túlnyomó volt a dallam tenorban történő elhelyezése, mert a tenor volt a legerősebb szólam, a dallam szerepe pedig eltörpült a mesterség összfeladata mellett a középkor zenéjében kb. egyenrangúnak mondható a tenor és szoprán szereplése, míg a 16. század végéig a női hang részvétele kivívja a legfelső szólam dallamának uralmát a kórusban. Oly nagy a könnyed olasz irodalom hatása, hogy pl. Németországban a század folyamán kiszorítani kezdi a belföldi világi kórus-dalokat és megtörténik, hogy a friss táncdalaiban világhírű *Gastoldinak* († 1622) egy dallama átdolgozott szöveggel a protestáns melódiák közé kerül. Elősegítette még a világi ritmika és az egyszerű harmonikus letevés mód úttörését a zenészek közt terjedő humanista mozgalom, mely legvilágosabban a szigorú antik mértékben megzenésített régi és újabb keletű latin ódák kórus-kompozícióiban érvényesült. Össze-

giggésben az ókori művészet újraélesztésére irányuló törekvéssel, elsősorban német mesterek (Hofhaimer, Eccard és mások) vezették e műveket a diákság körében, fokozva az *doxola*-kórusoknak a protestáns zenére nézve fontos fejlődését és képviselve az új szellemet, mely a németalföldiek zavaros deklamációja helyébe a világos ritmizálást állította.

A renaissance-szellemnek szélesebb körökre terjedő úttörése, a zene népszerűbb, melódikusabb irányának megindulása az itáliai zenei lehetséget állította előtérbe. Már a 3. németalföldi iskola tagjai is éreztetik, hogyan kezd megszűrődni, áttetszőbbé válni a gótikus zeneművészet, mint hajlik az olaszok lágyabb irányára felé (Brumel, Mouton, Carpentras). Maguk az «*oltramontani*», ahogy őket az olaszok nevezték, szolgálnak mintául hegemoniájuk csúcspontján (1525 körül) a fölvirágozni kezdő itáliai zeneművészetnek, és egyúttal ők, kik a kórusokban roppantul őrzik felsőbbbségüket és a többi nemzet irigységét felkeltik. Josquin iskolája végleg betetőzte a középkor mesterségének csodálatos épületét; a németalföldiek hivatásának utolsó fejezete volt az egyes nemzetek kifejlődő új irányzatának megindítása, nem csak Németországban, hanem Itáliában is, az átmenet megalkotása az új stílusba, az újkor zenéjébe. Mennél jobban megerősödik velük szemben az egyes országok fainak helyi művészete, annál fölöslegesebbé válnak, de belőlük indul ki mindaz, ami a további fejlődésben nevezetessé lesz. A flandriai *Willaert*ot, Mouton tanítványát, ki előzőleg II. Lajos magyar ki-

rálynál is szolgált, hívják meg 1527-ben a velencei szt. Márk-templom karnagyául, s belőle indul ki jórésze annak, mi az itáliai zenét hódoltsággá tette. Willaertban is megvan a németalföldiek jellemző sajátsága, a helyi viszonyokhoz való hozzásimulás flandriai nemzeti érzésének teljes fönntartása mellett. Hogy pedig oly különösképp korszakalkotó és alapvető munkásságot végzett, abban nem csak személyi erejének, hanem az arra ható lenyűgöző helyi viszonyoknak is nagy része van. Mert az akkori divat, luxus, festészet, építészet, szóval a világi városi élet központjában, a mesészerű Velencében való tartózkodás megszabta az ő művésztévé is világias, színdús, nagyszabású beállítódását. A tengeri hatalmában bár hanyatló, de még mindig magában álló gazdagságú, önálló, belviszályoktól aránylag kevésbé zavart a pápai politikától független kereskedő-költő társaság a maga vidám lakosságával, díszes fölvonulásaival, rengeteg nagyúri udvarával, keletien fantasztikus pompájával valóságos melegágya volt a világi érzésnek. E korban még sehol sem volt oly szükség szerű mint itt, hogy a művészek a föllendült társas élet hangulataihoz alkalmazzák gyakorlatukat és a mindenütt uralkodó egyházi tárgyakat és formákat teljes mértékben átítassák világi mozzanatokkal. Amikor az egykorú zenénél sokkal fejlettebb, káprázatos velencei festészet, élén Tizianoval és Veronesevel, megvalósított, azt igyekezett Willaert is előteremteni a flandriai palettára rakott ragyogó déli színek új hatásaiból. Németalföldi élénk és gazdag élete hatalmas kórusokat te-

teremtett, de a józan lakosság és ködös éghajlat szorgalmas világa nem mérkőzhetett az újkori renaissance hódítóan lenyűgöző eredményeivel, tárgyságainak szellemességével, művészeinek főzsvyes ambíciójával. Velence lett a kórus-töfsegek, a többkórusos (polychorikus) kompozíció gőgölő hatásainak megindítója, Velence signo-ásjának és templomainak szolgálatában fejlőd-ak majd ki először tudatos színező művészet 193 zenekarkezelésben, összefüggve a hangszeres zenesz emelkedésével a dúsgazdag közélettel ő jobb fizetések útján. A velencei élet e nagy-lapnalú, szinte színpadias zenevisszhangjának lett alapító mestere Willaert, a haladás, az új szel-án, a reformok nagy alakja, ki az önállósuló rogonaművészetben is egyik vezető helyre áll-ította S. Marco templomát. Utódai, a velencei dokola tagjai, tovább fejlesztik mesterük nép-őrtérű irányú, poétikus, valódi *szabad* művé-étét, melynek akkordikus módszere, világias zéne és az itáliai népszerű melodika hatása ttatt megindított *kromatikája* az ő kezükben z egyházi hangnemek és a középkori zene angulatáinak végleges megdöntéséhez vezetett. m. márványpaloták ünnepélyeinek zenéjében fon-ös szerepű szerelmi költemények, a szabad trontrapunktikus stílusban megkomponált, előkelő *madrigalok*, melyek szövegük irányára és tartal-ára nézve a 14. századbéli munkákkal nagyjá-ian azonosak, de most már méltó és egyenrangú teestvérművészetként állítják be a muzsikát s helyek az olasz világi a cappella-művészet komoly irányában utólérhetetlen szépségű és gazdag-ágú irodalmat indítottak meg (a németalföldi

polifonián kívül bizonyára a strambotto-ba részben a könnyedebb világi zeneirodalom (kapcsolódva), egész Itáliában s csakhamar mindenütt a világi zenemozgalom leghatásosabb erejű szószólóivá lettek, részben szintén Willaerusból kiindulva (új-madrigal).

Úgy a világhatalmú Spanyolországban, mely minem inkább teljesen utánzóvá lesz, mint pedig a század második felében német és flandriai földön is a madrigal a legművészeibb uralkodó műforma, nemzetközi érvényt kezdve szerezni Európában az olasz szövegek varázsának. A roppant nevezetessé váló angol madrigal-irodalom és a francia világi chanson párván virágzása a maguk önálló irányával jelzi az ottani arisztokráciák műveltségének jelentékeny fejlettségét. Anglia világi zeneirodalma a század utolsó negyedében bontakozik ki teljesen, míg Franciaországban, hol a népszerű hangszeres *tánczene* i korán (1500 körül) jut magas fejlettséghez, már *Jannequin*-nek 1535 körül a németalföldi chansonból és a népszerű táncdalokból kifejlesztett kiváló acapella-művei képviselik a francia vezető társadalom jellemző zeneizlését. E könnyed, változatos tempójú és a francia nyelv gyorsan pergő sajátosságát az újonnan fölvirágzó francia költészet humorát, sikamlós szellemességét és a népszerű dalénekes viccelődéseit alaposan kihasználó chansonok inkább a frottolák hangulatvilágához állnak közel, mintsem a komolyabb fajta madrigalhoz, és ha nem közelítenek meg az olasz művek dallamosságát és színdús hangzását, de tréfás elevenség dolgában teljesen elől járnak. Egyúttal pedig legkirívóbban képviselik a még sokkal régiesebb szövegű, egyhangúbb és nehezkesebb németalföldi világi daloknak egy elvétve fölmerült vonását is, mely a frottola- és madrigal-irodalomnak szintén nevezetes sajátosságává lett a hangfestést, a program föltűnő rajzolását. *Jannequin* és követői számos nagy chansont írnak, melyek célja mozgalmas események (csaták, vásárok stb.) hangutánzó vázolása. Minthogy e művek előadásá-

min éppúgy, mint általában a kor acapella stílusú
 előadásában szinte általános volt hangszerek részvé-
 tele, nagyon érthető, hogy az eleven és instrumentá-
 lis játékokra igen alkalmas chansonokból önálló hang-
 szeres előadás útján csakhamar nevezetes instru-
 mentális gyakorlat fejlődött ki (canzona). A hang-
 szerek használatának régebbi zavaros módszerét
 fölülönben is újabb fejlődés váltotta föl, mióta a
 városok acapella-iránya végleg elterjedt (1500—).
 Tízert miután a fejlett énekkarok átvették a régebbi
 hangszeres játékmód figuráit (Okeghem iskolája) és
 általánosan a vezető irodalmat nagyjában egységesítet-
 ték, a hangszer-fajták mindinkább az énekkar szóla-
 mának megfelelő családokká szélesedve egységes
 csoportokba tömörülnek, vagyis egy-egy hangszer
 önállóféle nagyságban készítve a kórus minden egyes
 hangosztályának megfelelő regiszterben föllép. Ha
 tehát akár ének és hangszer vegyesen, akár a hang-
 szerek önmagukban adták elő az acapella-darabokat,
 még inkább az volt az eljárás, hogy a kórus minden
 egyes szólamát ugyanazon hangszercsalád (vagy
 inkább ilyen egyesült «concerto») megfelelő tagjai
 előadták (kórusos vagy alternatív zenekarkezelés).
 Ezzel az énekkar az uralkodó, a rengeteg sokféle
 és gyakran fantasztikus formájú hangszer teljesen
 hozzá simul, a hangszín eredményével vagy a játék
 árnyalásaival pedig még igen keveset törődik a
 gyakorlat: a körülbelül 1500-tól nevezetessé váló
 önállóan föllépő hangszer-együttesek elsősorban az
 ének-kórus pótlására szolgálnak és ily alapon min-
 den fajta vokális művet fölhasználnak instrumentá-
 lis előadásra. Nem csupán a lant-, hanem az önálló-
 sulni kezdő orgonazene műsorában is túlnyomó az
 acapella-művekből készített *átirat*, mit az orgonista
 többnyire maga készített el (spartitura). Minthogy
 pedig időközben a hangszerek készítmódjának fej-
 lődése, valamint a szociális állapotok javulása foly-
 tán a játékosok képessége is emelkedik, az önálló
 városi muzsikások és általában a kórusok gyakorlatá-
 ban különféle figuratív *játékmódok* fejlődnek ki,
 melyek szintén 1500 körül válnak igen érezhetővé
 az acapella-darabok kíséretében. E «maniera»-k

mivoltáról, minthogy egyelőre nem jegyezték külön őket, lévén csupán a kórus-szólamok kidíszítései (orgonán: «kolorirozásai»), leginkább az egykorú lant-tabulatúrák világosíthatnak föl, hol ugyanazok a figurák divatoztak, melyek Sadoletto bíbornok egykorú panaszkodása szerint «az éneket kis darabkákká vagdossák» és mégis «kihívják a sokaság tetszését». A korszak hangszerjátékára egyébként igen élénk világosságot vetítenek az egykorú flamand és olasz festők idevágó képei, mutatván egyúttal a hangszerek külsejének pompáján az arisztokrata izlés káprázatos luxusát.

Nem csak a derűs velencei, hanem a szigorúbb és dogmatikusabb római iskolát is németalföldi mesterek nevelték naggyá. Európa nemzetközi kórusművészetének központjává lett a 15. századbeli pápai énekkar, melyben a legnagyobb északi zenészek hatása alatt lassacskán a helyi tehetségek is bontogatni kezdték szárnyaikat. Jobb kórus nem igen akadt sehol, legföljebb Mátyás magyar király udvarában, melynek zenekultúrájáról a római egyházi zeneművészet aranykorát megindító IV. Sixtus pápa (1471—84, l. sixtini kápolna!) oly értesítést kap követőtől (a «capella palatina» püspök-magisterétől), hogy a budai kórus még a pápáénál is különb. Amidőn az olasz renaissance legnagyobb egyházfő-mecenásai, a 16. század elején uralkodott II. Gyula és X. Leó alatt Lionardo, Raffael, Michelangelo alkotják leszűrten fönséges műveiket, még mindig a németalföldi kontrapunktisták izlése uralkodik Róma zenéjében, és bár Leó alatt a világi kompozíciók művelése is föllendül, a muzsika gyakorlata nem kelhetett versenyre az egykorú képzőművészet lenyűgöző nagyságával. Csak a század közepe felé kezd a zene emelkedése irá-

byában eltolódni e viszony, amikor az olasz
 érzés hatása alatt úgy a flandriai mesterek (pl.
 Josquin legjelesebb tanítványa: Gombert, ki
 1540 körül V. Károly karnagya), mint a Rómá-
 ban működő kiváló spanyolok (Morales stb.)
 és nem kevésbé maguk a helybeli zenészek
 (Festa, Animuccia) a harmonikus irányban
 szeszűrődő, áttetsző, hangulatgazdagabb stílust
 szerzik gyakorlatuk központjába helyezni az
 addigi mesterségszerű kontrapunktizálás helyett.
 A németalföldiek itt is meg tudták csinálni az
 átmenetet, de nemzeti izlésükkel, melyet a
 festészetben Michelangelo, a zenében több egy-
 kori olasz író nevez választékosság nélkülinek
 és zavarosnak, nem voltak alkalmasak többé,
 hogy az új itáliai zenemozgalmak föllendülése
 után is betölthessék az ottani vezető szerepet.
 Különben is végleg elavulttá lett az északi mód-
 szer a maga legkülönbébb elemeket össze-
 halmozó merev tömegeivel, mihelyt a velencei
 dísz-stílus, a madrigal-irodalom népszerű iránya
 és aprólékosabb hangulatfestései az egyházi mű-
 vek szerkesztésére is hatni kezdtek. S ily módon
 az új irány, mely a németalföldiek szemében
 még inkább csak a művészet egyik oldalsó
 ága volt, uralkodóvá lett az itáliaiak kezében,
 kiknek nemzeti tehetsége az egyházi zeneiro-
 dalmat is a renaissance eszményi formaszépsé-
 gével ruházza föl. Egyidejűleg a pápai énekkar
 gall énekeseit kiszorító erős olasz irányzattal
 már fokozottan érezhető a stílus-változás a
 flandriai mesterek művészetében is (pl. Clemens
 non Papa-nál 1540 körül), de természetesen
 nem közülük, hanem a római iskola helyi mesterei

közül lép elő az ottani izlés legnagyobb képviselője, a szülőhelyéről *Palestriná*-nak nevezett hatalmas művész (1526—94), ki érdemeiért a pápai kórus komponistájának ritka méltóságára emelkedett. Az ő művészete, mely a németalföldi mesterség acapella-gyakorlatának teljes készletét újból összefoglalja és tökéletesen kiegyezteteti a harmonikus stílus középpontba lépő összefoglalásával, már nagyszabású remekművekben készen állott, mikor a *tridentinai zsinat* (1545—63) különféle szövegek egyszerre használatát, szövegtoldásokat (*farciturae*), a túlzott hosszadalmas ságot, szóval a flandriai gyakorlat «kinövéséből» avult és régóta fölpanaszolt velejáróit megtiltotta. Luthernek a közérthető népies choral útján elért nagy sikerei gondolkozóba ejtették a biblikusbornokokat, nem kellene-e egyáltalán megszűntetni a «zaváros» figurális-munkák éneklését? mi csak azt bizonyítja, hogy a római iskolai munkái még nem terjedtek volt el kellően. Palestrina jelentősége akkor válik föltűnően érezhetővé, mikor a zsinat zene-kongregációja a római mester megtisztult és érthetően deklamáló, *cantus firmus*ként csupán gregorián dallamokat felhasználó stílusát a katolikus egyházi zene hivatalos stílusának jelenti ki (*stile alla Palestrina*).

Palestrina stílusában az acapella-zenélésmód teljes úttörése jelentkezik, belőle a németalföldiek darabjaiban gazdagon virágzó hangszeres elemek végleg elmaradnak, s amidőn az egyszerű *fauxbourdon*-deklamáció és a tarka szövegkeverés között a középúton halad, kiegyeztetve a liturgikus szöveg kifejezésteljes előadását a

döbbszólamúság legnagyobb művészetével. A világi zenélés gazdag kifejlődése fölkelte az egyházi stílus elhatárolása iránti érzéket, s mikor Raffael szt. Caeciliájának lábánál törött hangszereket pillantunk meg, már élénken érezzük a pápai kórus nagy acapella-művészetének hatását, mely abban nyilvánul meg, hogy Rómában az egyházi művek előadását hangszerek nélkülül érzik stilusosabbnak, a világiakét pedig inkább hangszerek részvételével. Az átimitáló módoszer végső leszűródésével állunk szembe tehát, és ha előfordulhatnak is még hangszerek (főleg orgona), a római iskola egyik legfőbb sajátossága a kristályos hangzású kórus, a szólómunkának pusztán énekhanggal való betöltése. De nem csak hangzásában, hanem beállításában és hangulatainak egészében is végleg szembe helyezkedik Palestrina zenéje az egykorú társaságbeli gyakorlat és a protestáns zene világibb színezetével és népszerű irányban haladó formakifejlődésével; nála a katolikus egyházi zene már nem az általános és egységes zenélésmód egyeduralmú középpontja mint a németalföldiekénél, hanem a római hagyományoknak, a déli népek egyházi hangulatvilágának magában álló képviselője. A németalföldiek templomi zenéjének gyakran oly élénken világias dallamvezetése eltűnik és kialakul a mindvégig méltóság-teljes, szorosan a szertartás mélyen átérzett cselekményeire simuló, későbbi századokban «magasztos»-nak nevezett stílus, melynek ropant nyugalma, hatalmi öntudata, pompája és ősi hagyományokon nyugvó hangulatvilága olyannyira különbözik a protestáns zene nép-

szerű, újító, szinte szenvedően mozgalmas szellemétől. Fölhasználva a világi föllendülés nagy eredményeit, hatalmas eszközeivel a tekintélyes és a mérvadó katolikus érzésmód tökéletes közvetítője, a latin szövegek leghatásosabb érvényesítője ez a muzsika. Épp azért, mert az egyházi hangtól elváló világi hang már nagyon is fejletté és érezhetővé válik, lett az Egyház zenélésmódja oly hangsúlyozottan vallásossá, elvonatkoztatottá és Észak individuálisabb törekvéseivel szemben a római katolicizmus különálló birodalmává, melyben a régi aszketizmus és miszticizmus a különösképp olasz jelleggel és a pápai hatalom brokátos pompájával egyesült. Nem hiába hogy ugyanaz a zsinat állít korlátokat a népszerű zeneelemek túltengésével szembe (szequenciák megtiltása), mely Palestrina sikereit megkoronázza: az egyházi zene kebelbeli stilusa tudatosan elhanyagol minden világiasságot, ugyanaz a spiritualizmus és égi fönség járja át, mint az egykorú római festők szentképeit. Csak most sikerült ily irányban is a többi renaissance-művészet itáliai nagyságához méltó és azok hatásának nyomában járó zenét teremteni; a Palestrina-stilus már igazi olasz renaissance-stilus, ellentétben a flandriaiak «mesterséges» irányának gotikájával. Bár a velencei művészet többkórusosságát átveszi Róma, de magában az egyházi hangban hagyományosabb, szigorúbb, komorabb a római stilus általános jellege; viszont Willaert iskolája a madrigal szolgálatában és az egyházi zenélés derűsebb, népszerűbb, hangszeres irányában vezet, mialatt a római madrigal-irodalom az ottani vallásos

enne elmélyedő megtisztultságának hatása alatt alakul ki. Úgy a világi, mint pedig a tőlük most már a római iskola útján végképp elváló liturgikus zeneművek közös sajátosságává kezd lenni a kórusok hanghatásainak gazdag kihasználása. Ezzel összefüggve a mindinkább kifejlődő hangnyalóművészet, a hangulatkülönbségek előállításbeli éreztetése, bár a kóták még nem tüntetik föl a hangerősség különbségeit. Palestrinának az új zeneirányt egyházi téren legnagyobb magaslatra emelt művészete utódainak munkásságában a dogmatikussá lett, megcsontosodott katolikus egyházi stilussá lesz, melyet a továbbfejlődő világi muzsikával szemben leszűrt társívyilagosság, elvont miszticizmus és bizonyos fokig lezárt hagyományosság jellemez, ahogy egytipikusabban a spanyol származású *Vittoria* munkáiban jelentkezik, kit kortársai «Palestrina hattyúja»-nak neveztek († 1613). Némely művében a «német (helyesebben: szlovén) Palestrina»: *Handl* (Gallus † 1591) is a kor szellem magaslatára emelkedik, ha nem állt is rendelkezésére mindenütt oly tiszta előadóművészet, mint kórusvezető állása idején Prágában, ahol II. Rudolf császár uralkodásakor Közép-európa zeneéletének egész gazdagsága összpontosult.

A 16. század zenefejlődésének két szélső véglete a tökéletesen kialakult acapella-stilus és ennek ellenkezője: az önállósuló hangszeres írásmód, mely utóbbi a népszerűsödő társas-zenélés és a hangszerkészítés fejlődésének hatása alatt, valamint általában a zene népszerűbbé válása folytán az énekes zene eddigi nevelése alól lassacskán kibontakozik. Már az *ars nova* s bizonyára a *troubadourok* idejében

is ismerték az önálló hangszeres előadást, hiszen roppant természetes, hogy a táncdalokat vagy egyes részeit a liturgikus zenének énekhang nélkül is előadhatták; de ez a régi gyakorlat csak visszhangja volt a kezdeményező forrásnak: az énekes zenének. Teljesen az énekes-zene módszerét használták azok a zenekari darabok is, melyeket a városi vagy nagyúri önálló bandák számára tánc, étkezés idejére való mulattatás, nagy fölvonulások vagy színjátékok céljaira (közzenék) írtak. Ghirlandajo 1490 körül festett Herodiasának táncához fúvós-zenekar játszik (cinkek és serpentek). A hangszeres zene kivilágzásához egyúttal az is hozzájárult, hogy a vezető szerepbe kerülő olaszok az árvaházakban (*conservatorio*-kban) zenészekké kezdik kiképezni a közre bízott gyermekeket. Nagy szerepe marad egyébként továbbra is a rögtönzésnek és a szólamok kicifrázásának (a 18. századig), de mihelyt a hangszer természetének megfelelő és amellettt fokozottan művészi, bonyolultabb föladatokat kívánnak reábízni, mindinkább gazdagodni kezd az önálló hangszeres irodalom, főleg a népszerű lant és a templomok főhangszere, az orgona számára. A táncdalok esetleges hangszerrel való ciklikus előadását (*partita*) fölvaltja az eredetileg hangszerre írt táncok irodalma, a társas élet föllendülésével mindinkább áttérve a szigorú kontrapunktikus földolgozásról a népszerűbb irányba; a főleg lantra (a kor univerzális hangszerére) alkalmazott kedvelt tánc-sorozatok (*suite*-ek) a már említett átiratok virágzásával egyidőben kezdenek szerepelni, eleinte csak egyszerű tánc-pár alakjában (*passamezzo* ill. *pavana* és *saltarello* ill. *gagliarda*). A táncok abban a leszűrt és előkelő formában kerülnek hangszeres letétbe, ahogy az arisztokraták mulatságai számára alakultak ki a rögtönzött kíséretű polgári táncokból. Közös formái a főleg román nyelvű országokban legmagasabb művészi fokra emelt lantirodalomnak (a spanyol *Fuente*!) és a szintén önállósuló orgona-repertoirenak a szabad és egyszerű bevezető, előjáték (*intrada*, *præludium*, *præambulum*, *intonazione* stb.), a motett hangszeres lejátszásából kialakult, több kis fugaszerű részből

Illő *ricercar* (capriccio) és az ennél egységesebb *fantasia*, melynek szintén imitáló stílusa a *ricercar*-sal együtt a fugát készíti elő. A komoly *ricercar*tól eleveven frissesége és népszerűsége különbözteti meg a szintén nagyon divatos *canzon francese*-t (canzon alda sonar, sonata), mely nem más mint a Jannequin-féle *chanson* hangszerre alkalmazásának véglegesítése. E régebbi, a 16. század első felében megindult irodalomnak legnagyobb mesterei Velencében működő orgonisták: Cavazzoni, Buus, Willaert és a nagyszerű spanyol gyakorlat legkiválóbb képviselője: Cabezón; az 1600 körül virágkorába jutott végleg önállósult hangszeres *canzona* nagymesterei a bresciai *Maschera* (1584) és a velencei hangszeres színezés döntő jelentőségű újítói: a két *Gabrieli*. E nagy géniuszokkal részben egyidejűleg működik az önálló orgonastilus tulajdonképen való megalapítója: *Merulo* (1533—1604), ki az egyszerű *præludium*ból kigazgó nagyszabású és virtuóz *toccata* megteremtője s kivel a velencei szt. Márk-templom orgonastílusa világhírének tetőpontjára jut. Mialatt az olaszok ily módon új és gazdag gyakorlatot teremtenek, francia földön a táncdarabok mellett nem bontakoznak ki nagyobbarányú hangszeres formák, a német koloristák józan képességei pedig jóval mögötte maradnak a déli mesterek tündöklő tehetségének.

Az orgonánál sokkal kisebb jelentőségű Itáliában a zongora két öse, a (clavi)cembalo (ill. spinett) és a finomabb hatású clavichord, elsősorban az orgonisták házi hangszerei, melyek népszerűségét egyelőre jóval fölülmúlja a változatosabb hatású és szebb hangú lanté s melyek irodalma legnagyobbbrészt az orgonáéval közös. Igen nevezetes szerepűek ellenben a vonóshangszerek, a régi *lyra* vagy *fidula* utódjai: a különféle alakú és nagyságú violák s ezek közt is elsősorban a (viola di) *gamba* (térd-violá), utóbbi azáltal, hogy fejlett gyakorlata nagyszabású rögtönző művészetet alakított ki (spanyol *gamba*-művészet). Midőn pedig a leginkább szűk szobában érvényesülő, fojtott hangú violákat a 16. század második felében föllépő nagy olasz hegedűkészítők (da Saló, Amati) páratlan találékonysága révén a

violino-alakú vonósok kezdik fölváltani: új és hatalmas szerepe nyílik e fényes, messzevivő s mégis lágy hangú hangszereknek. A házi nevelés legnagyobb fejlettségének hazájában, Angliában kap először igazi jelentőségre a zongorajáték, a spinett angol válfajú hangszerén, a virginal-en, melynek az előkelő angol leányok számára alkotott irodalma az orgona-irodalomból alakul ki ugyan, de már teljesen önálló *zongorastilust* képvisel. Ugyanazok a mesterek fejlesztik ki ez 1550-től egy századon keresztül virágzó irodalmat, kik az egykorú angol egyházi zenének is képviselői és kiknek autochton virginal-művészetével jelentőségben csak roppant gazdag *madrigal*-termésük versenyezhet (Byrd, Morley, Dowland, Gibbons stb.) Az Erzsébet-korabeli renaissance remek zenevirágzása a 16. századbeli Európa legelső zenenemzetei közé emeli Angliát, hol könnyű dolga van Shakespearenek, amikor színművei hatását hangulatos muzsikával kívánja emelni.

Míg a zongora önálló és virtuóz kezelésében Anglia vezet, a *madrigal* továbbfejlesztésében Itáliáé a legszebb eredmények dicsősége. Bármennyire átváltoztatja is és új alakulások felé hajtja a zeneéletet a hangszeres gyakorlat 16. századbeli önálló irodalma, mindaz, ami utóbbi lényegében jellemzi: a mondanivaló érzelmes iránya, a népszerűség felé hajló melodika, egyelőre még a *madrigal*-irodalomban éri el legnagyobb sikereit. Még közel van az idő, melyben a hangszeres irodalom csupán a kórusdarabok átvétele, utánzása volt, s az énekhang általános, központi uralma mellett a most nagyobb mértékben kifejlődő hangszerjátszás csak a század végével érezteti, hogy irodalma súlyos hatalmat kezd képviselni az ének-litteratúra mellett. Nemcsak a népszerű tematika és szerkesztés, hanem a hangfestések és általában a

acogrammhoz való simulás terén is egészen új pályák és módszerek nyílnak meg a hangszerek szabad mozgású természete számára, de egyelőre még mind ez irányban az énekkörök képe a vezető szó, a semmi tekintetben utólag nem ért gazdagságú és sokféleségű madrigal-rodokcióé. A kétféle irodalom azonban nem csak egymás mellett található, hanem — a kórusok magától értetődő hangszerkisérete folyton — mindaz, ami a madrigal 16. századbéli alakulásában lényeges, a résztvevő *hangszerek hozzájárulásával* fejlődött ki; mert hiszen — mint tudjuk — a kóruson belül váltak a hangszerek oly jelentékennyé, hogy belőle kilépve önállóan is fölléphetek. A Petrarca és Tasso költészetével finomságban és színgazdagságban versenyző madrigal, az előkelő társaságok, az «*Accademia*»-k művelt hangjának zenés megszólaltatója, maradt a század folyamán mindvégig a világi érzés, a haladás, ezen fölül az újat keresés, kísérletezés, szóval a régi egyházi elmélet ellen támadt reformáló és vitázó renaissance-világ igazi otthona. Már régebbi mesterei (a flandriai származású Arcadelt és Verdelot, a római Festa) Willaerttal együtt a könnyebb ajta kóruszene hatása alatt itt is bevezetik a első szólam melodikusabb, ariózusabb mozgását, a formaszerkesztésben már helyenként náluk is világi dalszerű elemek lesznek föltűnőekké és a Josquin-kezdetű «modern» összhang-kezelés rohamosan visz tovább az európai érzésvilág kibontakozásának útján. További hatalmas művelői: a flandriai származású Cipriano de Rore («az isteni», † 1565), az olasz Luca Marenzio

(«Itália legédesebb hattyúja», † 1599) és Gesualdo, Venosa hercege («a zenészek fejedelmeként» † 1614) emelik az udvari kamara e kedven muzsikáját a fejlődés oly magaslatára, melyen túl már csak megváltozott utakon tudtak a zenészek újat mondani. Mint a kor költészetén a madrigal sem ismer egyéni mondanivalót, de éppen a korszerű *tipikus* érzelmkifejezésen belül jut el a mesterség kasztszellemben lehetséges legmagasabb fokra, oda, hol művészete máris szorosan érintkezik a szabad, személyes művészeti módszerével, vagyis egy megnyíló új világgal. A renaissance egyéniség-elvén erőteljes léptekkel haladó arisztokrata idők vezető zeneszelleme végzik a kibontakozást az individuális megszólalás lehetőségei felé azáltal, hogy a régi mesterséget végleg kivonják a szabályok láncából és elhintik a szabad lélekfestés magjait. Marenzio-ban megjelenik az első valódi nagy melodista, aki a régi kereteken belül már éreztetni kezdi miféle művészi csírák élnek még a népszerű dalok hangulataiban; Gesualdo, a harmonia-kezelés egyik legnagyobb és legmerészebb úttörője érzéki színhatásaival, szövegéreztetésének elmélyedésével soha sem sejtett világokat nyit meg. *Vicentino*val együtt e mesterek az ókori görög zenéjének hagyományára hivatkoznak, mikor az egyházi hangnemek diatonikájával szemben (a Willaert-iskola szelleméhez híven) a kromatikát írják zászlójukra, s a «kromatika» szó náluk már mindinkább magát az új, szabad irányt, a reformot, a haladást jelzi. Valóságos forradalmi korát éli a zene udvari renaissance-a, beleszól a harcba az elmélet is, majd védve,

majd pedig átkozva a még ki nem alakult új
módszert, részben pedig kiegyezéssel próbálkozva
régie és új között. Mint a motetus idejében, most
is lázasan keres a kor, s érezni a nagy kísérlete-
zők, Vicentino, Gesualdo sok helyén (főleg a
«ögörög» enharmonika átültetésein), hogy az addigi
kontrapunkt módszerén belül már nincs tovább
menés, mint erőlködő túlzás, a keretek túlfeszítése.

A lantzene virágzása és a cembalo-játék divattá
válása azonban nem csupán a félhangos (kro-
matikus) menetek modern hangulatainak út-
törését segítette elő, hanem egyúttal más irány-
ban is át kezdte formálni a zeneéletet. Már
Willaert átírja Verdelotnak egy kötet madrigálját
lant- és magánénekhangra (1536), vagyis a leg-
közömbösebb művészetben is helyet kezd foglalni
az ú. n. *kisért monodia*, egy akkordos hangszer
és egy melodikus hangszer együttese, mi 1500
körül még csak főleg a dilettánsok házi mulatságai
közé tartozott. (Lionardo da Vinci zeneérzéke
is bizonyára ily irányba hajlott. Giorgione egyik
1500 körül festett képén spinett és gamba kettőse
játszik.) Ezen fölül az új madrigálokat a hang-
szeres zene úttörése és a felső szólam föltünően
melodikus mivoltának segítségével igen gyakran
előadják úgy is, hogy a szopránt magán-énekes
produkálja, a többi szólam pedig hangszeres
kiséretté válik (solo-madrigal). Vagyis a 14.
századbéli ars novának az idők folyamán hát-
térbe szorult, lappangó módszere ismét nap-
világra kerül, csakhogy teljesen átváltozva. Az
ars nova énekszólama még oly kevésbé külön-
bözött a hangszeres szólamoktól, hogy a kettőnek
szólamozaása később, Okeghem idején teljesen

összeolvadhatott, másrészt pedig az akkorjában még kezdetleges instrumentális játék a világi dalokban is mindinkább a nagyszabásúvá fejlődött énekkarművészet szólamainak követésében találta legmagasabb föladatát; most azonban nem egyenrangú szólamok összeillesztéséről van szó, hanem a magán-szólam önállóan vezető melodiáját hangzatokkal (akkordokkal) színezi meg az alárendelt kísérő hangszer, vagyis a lantos-énekesek módszere, a dilettánsok és a polgárság zenélésmódja kezd a maga eredeti mivoltában föllépni, elősegítve a (rögtönözve kidíszített) *solo-éneklésnek* a század folyamán igen magas fokra fejlődött virtuozitását is. Végso következményeiben látjuk tehát az udvari ars nova renaissance-mozgalmát: az egyházi művészet összeolvadván a világgal, ezt képessé tette a magas társaságok izlésének kielégítésére a fokozatosan erősödő világi mozgalom követésén belül (a kórusok zenéje), az arisztokrata világ népszerű izlésének teljes kifejlődése pedig átvezet az individuálisabb kor zenélésmódjába, az egyes *melódia* teljes uralmába, minek eleinte félénk és nem sok figyelemre méltatott, de lassacskán megerősödő jelentkezése a 16. századot a zene újkorába való átmenetté teszi.

Aránylag széles közönséggel való közvetlenebb összeköttetésük folytán a *drámai előadások* is nagyban előmozdították a zene népszerű irányát, úgy egyházi, mint világi téren. A 15. században virágkorukba jutott mysterium-játékok (moralitások, böjtnapi játékok), e templomi eredetüknek nyomaival a városok közügyévé lett, roppantul kedvelt vallásos drámák nem csak párbeszé-

litéikben, hanem zenés (hangszeres) kíséretükben éreztetik az előadó laikusok izlését. De a vásároterek előadásainál elszigeteltebb, a papság kezében maradt szent cselekmények (azione sacre) 16. századbeli nagy virágzása is elősegítette az egyházi zene leszűrtebbé válását; a bőjt idején látáliában a világi színelőadásokat pótló lelki-sztyakorlatok keretén belül előadott kórusos dicsőítő-énekek (laudi), minőket Rómában Neri szent. Fülöp *oratoriuma* (imahelye) számára Annunuccia és Palestrina is írt, valamint a passio történetét gyakran váltakozó (párbeszédese) formában megzenésítő kórusok állandóan fennőrtják az ars antiqua legegyszerűbb módszereinek hagyományát. A humanista-szellem hatása mininkább érezhetővé válik az iskolajátékok zenéjében és nem volt használható a bonyolult kontra-punktika a színdarabok felvonásközeit beöltő madrigálokban sem (intermezzi), melyek ököörül lassacsán a próbb tréfás (vagy allegorikus) mellékcselekmények helyezkednek el ellentétéül a főcselekmény tragikus mivoltának. Már a 15. században fontos szerepe támad a könnyed hangnak az udvari pantomimek (táncjátékok, ballettek, masqueok) zenéjében, főleg a franciák-nál, hol az udvar főmulatsága a 17. század közepéig a díszletezés roppant apparátusával ellátott «ballet du corps» marad. Nem csak a táncjátékok, hanem a szintén hatalmas pompával kiállított mitologikus drámák is az olasz renaissance-körökből (főképp a Medici-udvarból) indulnak ki, melyek szembehelyezkedve a népdurva, rögtönzött komédiájával (commedia dell'arte) és külsőségeiben az ókori tragódiát utá-

nozva a 15. század folyamán az európai világi drámát teremtték meg. E merev, ünnepélyes, csakis ókori tárgyakon épülő, szintén tudományos szavaló-darabokhoz a kor legkitűnőbb madrigalistái írtak zenés betéteket, a 16. század 2. felében igen kedvelté váló udvari *pásztorjátékok* lírikus részleteit pedig már kezdettől fogva énekelve adták elő (az *opera* csirája). Csak természetes, hogy az udvari körökben pártfogolt monodikus stílus a színpadon is mind inkább utat tört és bizonyára nagyrészen a színházi előadások hatása alatt fejlődött ki a melodikus solo-madrigal, evvel egyidejűleg pedig a drámai jelenet körülményeit festő érzelmesebb kifejezőbb irány is a madrigal-irodalomban. Luzzaschi (ferrarai udv. orgonista, †1607) már egy egész táncjelenetet kísér a színpad mögött elhelyezett énekkarnak a cselekményhez símuló énekével (1585), s hogy a madrigal hangulatfestései a szerzők szemében is magát a *zenei drámai stílusát* keltették életre, mutatják azok a tréfás párjelenetek, minőket a haladó szellemek könnyeden kezelt kórusaikkal énekeltettek (pl. Lasso). Valóságos színpadi érzékkel, hatásos technikával írja Marenzio nevezetes drámai solo-madrigalját, az «Apollo harca a kigyóval» c. intermezzót (1589), *Cavalieri* (a Mediciék intendánsa) pedig először próbálkozik egész jeleneteknek monodikus megzenésítésével (1590). A kóruszene teljes átfordulását az új, jellegzetes drámai stílusba jelzi a gazdag kedélyű *Vecchi* (†1605) «Amfiparnasso» c. műve is (1594), ez a mulatságos «énekes vígjáték», melynek cselekményét a hallgatók elképzelése jeleníti meg, mialatt a szemé-

dek mondókáit teljes énekkar adja elő. Úgy
 peccchi, mint pedig a hasonló darabokkal vala-
 vival később föllépő nagy orgonista: *Banchieri*
 (1634) is világosan mutatja, hogy a madrigal-
 enne végleg átváltozott, ariózus muzsikává lett,
 melynek felső szólama önálló dallam, többi
 szólama pedig nem egyenrangú avval, hanem
 alárendeltebb szerepű.

De nem csak Itáliában változtatta meg a
 művészi zenélés képét az olaszság népszerű haj-
 mumú zeneizlése és a kromatikusok forradalmi
 szeszgalma, hanem kihatván egész Európára, mély
 nyomot hagyott a németalföldi származású *Orlando*
Lasso (1522—94) működésében is, ki 1562-től
 müncheni udvar vezető nagyságú kórusának
 világhírű karmestereként alkotta a korszakot
 összefoglaló és tovább lendítő munkáit. Mint a
 késői flamand mesterek általában, ő is teljesen
 alkalmazkodik a helyi muzsikának jellegéhez
 (Münchenben szinte teljesen németté válik) és
 mindenfelől ható különféle manierákat és nem-
 zeti elemeket a németalföldiek hivatásának meg-
 felelően nemzetközi mesterséggé olvasztja össze.
 De amellett, hogy Lasso érzében is a sokoldalú-
 ságnak, változatosságnak teljesen példátlan min-
 tája, magában álló kifejező erejével, a kórus
 csodásan színes és mondhatlanul változatos
 kezelésével és általában munkásságának mérhe-
 tetlen nagyvonalúságával szinte mitikus fényű
 képviselője az egész kornak, a renaissance
 acapella-művészetének. Azáltal, hogy úgy egy-
 házi, mint világi téren minden akkori lehetőség-
 nek tetőpontjára lépett, — azáltal, hogy tech-
 nikája úgy a régi, mint az új művészetet gigászi

módon felölelte, tehát az egész addigi muzsikát (úgy a németalföldiek érdes kontrapunktját, mint az újabbak, olaszok és németek, szabados stílusát) egybefoglalta, — azáltal, hogy 200 munkájával a régi mesterség termékenységet szinte mesébe illő módon élesztette utolsó eredeti virágzásra: kortársai babonás varázssal vették körül démoni alakját és félelmetes nagysága mai napig sem vesztett régi erejéből. Egyházi művei nem oly símák, tiszták és konzervatívak, mint a Palestrina-félék, nem a katolicizmus szakrális hangulatainak tökéletes megjelenítői, hanem északi, küzdelmes, kemény, gyakran nyers erővel magukkal ragadó munkák, melyekben Lasso a madrigal-zene nagy újításait a római iskola módszerénél sokkal szabadabban egyesíti az ősök művészetével. Nem csupán a gregoriántól magát már gyakran függetlenítő újabb motett-stílusnak kiindulása és legnagyobb alakja ő, hanem általában a következő idők egyik legnevezetesebb megindítója, amidőn érzelmes és gyakran drámai erejű részleteiben forradalmi hangot hallat és kilép a kor szokott lehetőségeiből; e tekintetben Lasso a 16. század legnagyobb újítói közé, a kromatikusok közé sorozandó és azoknak egyike, kik (mint a Gabrielik) az 1600 körül meginduló újkor kibontakozását az új zenei gondolkodás teljes megérzése útján súlyos tettekkel siettettek. Ily módon tökéletes ellentéte a vele egykorú Palestrinának, ki a maga elvontan leszűrt nagyságával és egyoldalúan római stílusával inkább csakis betetőző, lezáró jelenség, míg a világian mozgalmas, egyáltalán nem egyoldalú, de nem is oly tökéletes Lasso

sem csak összefoglal és lezár, hanem előre is mutat, korokat és nemzeteket kötve össze univerzalitásával.

Lasso elszigetelt jelenségénél sokkal közvetlenebb hatása volt a muzsika irányának teljes megváltozására az észak-olasz mesterek működésének, főleg a velencei iskolában, hol már *Gabriel* *Andrea* († 1586) működése is jelzi, hogy a Willaert műtjait folytató színező polychorikus művészet és önálló hangszeres zenélés állandóan új és új lehetőségek kapuit nyitja meg. Míg az univerzális Lasso külsőleg még a régi világ talaján áll, addig az új olasz orgonamesterek a maguk egyoldalú reformmunkájával már mindenképpen el távolodnak a kontrapunktikus ének-kar-művészet középkori módszerétől, s az a hang, melyet 1600 körül (a hanyatló, de még élő régi *mellett*) képviselnek, teljesen átformálódott, lényegben megváltozott időnek hangja. A zsenialitás bámult magaslatain állva képviseli földieinek minden ez időbeli képességét a másik nagy *Gabriel* (*Giovanni* 1557—1612), ki a hangszeres zenélés új módozatait először foglalta össze oly tökéletes és nagyszabású művésszé, hogy az minden további lépés kiinduló pontjává lehetett. 1600 körül a zene legvilágítóbb egyénisége *Gabriel* *Giovanni*, ki nem azért jelez már új kort, mert az elmúlt korszak vezető formáit (mise, vokál-madrigal) elhanyagolja, hanem mert műveiben teljesen érvényesíti azt az érzelmes, individuális hangot, melynek varázsa hamarosan csaknem mindenütt feledésre juttatta a középkori zene egész összeségét. Félszázadon át őt utánozzák a mesterek, tanítványai, a német

Schütz pedig így nyilatkozik róla : «Ha a görögök ily férfit ismertek volna, többre tartják vala őt Amphionnál, s ha a mûzsák házasodni akartak volna, Melpomene őt választja vala férjéül». Gabrieli az ő «symphonix sacræ» és «canzoni e sonate» c. mûveinek meggyőző erejével az új hangszeres zenének előbb-utóbb minden egyebet elnyomó hatalmas áradatát incítja útnak és így fő kiinduló pontjára lesz mindannak, ami a következő korszak képét az előbbitől olyannyira megkülönbözteti. Nem csak a kromatikát, a modern hangnemeket állítja be a kísérletezéseket összefoglaló döntő gyakorlati határozottsággal, hanem a roppant fejlett többkórusos gyakorlatból és az orgonázás regisztráló színezéséből kiindulva a zenekari hangszerhasználatot is kiemeli az addigi gyakorlat esetlegességeiből, több munkájában határozottan megállapítja az egyes hangszercsaládok és hangszerek szerepét, vagyis azoknak színikülönbségeivel számolván : *a hangszerelés mûvészetét alapítja meg*. Nem csupán az énekkar alátámasztója többé a zenekar, hanem huzamos fejlődés eredményeként végre önálló életű szerve a zenélésnek, az új szellemélet mondanivalóinak ezer lehetőségű tolmácsa. Nem csak a canzona (vagyis sonata), hanem a szintén óriási jelentőségnek induló fuga terén is korszakalkotó a mester, amidőn e forma kereteit teljes későbbi jelentőségükben állítja elének ricercarjaiban, itt is túlszárnyalva a kortársak képességeit. Gabrieli a zene újkorának (a modern zenének) megindítója, az az első nemzetközi jelentőségű mester, ki az olasz világi zenemozgalmat eredeti színében és mindazon középkori maradványtól

megtisztítva képviseli, mik ellen a 16. század a maga harcát vívta (a kontrapunktika áttetsző, népszerű, modern kezelése); bátran ragyogtat-hatjuk nevét mindazok összefoglalásaként, kik vele egyidőben hasonló áramlatban haladva alkottak (Croce, Ingegneri, Maschera, Banchieri).

A zeneművelés új beállítása a felső szolam melodikus kezelésével és a harmonikus szerkesztéssel (a tenor-melodiák és a régebbi kontrapunktisták sztereotip összhang-mozgása helyett), a világi hangnemek győzelmes kibontakozása, a dallamkitalálás fontossága a zene érzelmes és népszerű, nagyobb társadalmi tömegeket mozgató mivoltával összefüggésben, a hangszeres zene fölülkerekedő nagy szerepe a kórusokban és az önálló instrumentális világ zászlóbon-tása az énekkarok hanyatlásával egyidejűleg, a kíséretes monodia irányának fölmerülése, a drámai zene kezdetei a solo-éneklés nagy virtuozitásával: mindez tökéletesen átformálja a szerzők és hallgatók zenéhez való viszonyát; de egyelőre, 1600 körül (és még jó ideig) a régi gyakorlattal egyszerre van jelen, részben már függetlenül tőle magát, részben pedig (és többnyire) kiegyezést keresve avval. Az idők változását élénken megvilágítja, hogy 1. az egyházi zene aranykorának acapella-művészete, a gregoriánon illetve ősi hangnemeken nyugvó énekkar-kompozíció, Josquinben, majd Palestrinában végképp betetőződött, elérte tökéletes-ségének örökre bámult csúcspontját; hogy 2. a madrigal-zene a kromatikusok működésében szintén olyannyira tökéletes, befejezett és az énekes-zenén belül elérhető legnagyobb-szerű

művészetté lett, hogy rajta túl minden lépés nem fejlődést, hanem útváltozást jelentett (Marenzio p. o. hasonlóan tökéletes a 16. század «kamarazenéjében», mint Beethoven a magáéban). Vagyis az arisztokrata zenélés, a zene középkorának hatalmas épülete magában önálló egység, zárt kultúra, melynek lényegét a további fejlődés már nem érintette, s melynek haladó nyúlványaiból új lényegeket termettek elő. De a tökéletes régi művészetnek egyelőre még a kezdődő új mellett igen nagy szerepe maradt a gyakorlatban; pl. Arcadelt madrigaljait még 1644-ben adják ki utóljára (31-edszer). A római iskola pedig szakadatlanul műveli tovább a 16. század egyházi stílusában elért eredményeit, ha 1600 körül már nagyon érezhetővé válik is benne az új szellem hatása, az orgona mind föltünőbb térfoglalásával és az újszerű velencei tömeghatásokkal, mik a Palestrina-hagyományok tisztaságának bomlását jelzik (Nanino G. B., Anerio F.). A középkori zene kezdetleges periodizálását most már mind föltünőbbben kiszorítja a dalformaszerű szerkesztés elve, miután a melodia és az összhangok arányos ritmus-váltása válik fontosabbá a mindent átszövő kontra-punkt helyett. A közkeletű táncdalok népszerű formálás-módja (a canzonettamódor) már pl. Marenzio, Lasso, Gabrieli sok művében vagy Gastoldi táncdalaiban teljesen áttört a 16. század vokál-stílusának első sorban szavaló modorát és előtérbe helyezi az egyenletesen váltakozó taktusok egymásutánjának hatását. A villanella és népszerű társainak szerepe lett eszerint roppant fontossá a formák

továbbalakulásában; a városi polgárság körében divatozó táncdaloknak az arisztokrata foggyasztók körében történt térhódítása vetíti szét a zenélés népszerűvé válásának sugarait. A középkori, taktus-vonal nélküli zenét, melynek önálló szólamai egymástól szinte függetlenül énekelték ritmusaikat, a vele tökéletes ellentétben álló táncritmusú zeneformálás kezdi teljesen mássá alakítani. Az egyenletes ritmusú vagyis népszerű, polgári muzsikálásból táplálkozó zene fölülkerekedését a deklamációs, egyházi zene fölött jelzi a *taktusvonal* általánosítása is (a 17. század folyamán), valamint az is, hogy a népszerű zeneművelés ősi gyakorlatából: a lantzenéből (és az evvel összefüggésben fejlődött orgona-művészetből) a tabulatúrák közérthető ritmus-jelzéseit a művészi zene teljes gyakorlata átveszi (a 16. század végén), miáltal a mai kótairás csaknem tökéletesen előáll és a menzurális zenélés bonyolultságai mindinkább elavulnak. Az újkor zenésze már nem kívánja halmozni a nehézségeket, nem rejtje el művészetének titkait, a régebbi szólamkiadásokat tanulmányozásra szánt partitúra-kiadások váltják föl (1577—), a bonyolult szolmizációs módszer pedig az egyházi hangnemekkel együtt pusztulásnak indul. Látjuk már, hogy nem tárgyilagos összeszerkesztő többé a komponista, hanem a kedély új birodalmai nyílnak meg a zene művelői előtt, melyben már nem felel meg a régi természetes (és nem is jelzett) hang-erősség, a régi, szintén maguktól értetődő tempóvételek, hanem finomabb, differenciáltabb érzelem-fokozatok, egészen más fajta társadalmi

és egyéni beállításmódok szerepelnek. Ily körülmények közt a németalföldi zenemesterség tekintélye nem soká tarthatta már magát. 1600 körül még igen nagy a németalföldi mesterek hatalmának területe (főleg a germán országokban), bár a borzalmas függetlenségi harcok idejétől kezdve (1572—) hanyatlania kellett a flandriai helyi produkciónak. Végső csapást elsősorban az olasz zene-génusz úttörése mér a flandriai muzsikusra, melyben az új, érzelmes melodikájú, dramatikus hangnak nem volt megfelelő talaja, melynek kötött céh-levegője nem mérkőzhetett sem a hódító olaszok szabad formáival, új zenekorszakot megnyitó mozgalmas népszerűségével, sem pedig a német elmerülő vallásosság vigaszt nyújtó zenés hangulataival. A józan kombináció, szorgalom, anyagiasság beállítás mestersége alól mindinkább kicsúszik a jövedelmezőség talaja; midőn a szenvedélyes olaszok egyházi és hangszeres zenéje, a német protestánsok aszketikus stílusa a 17. század folyamán a maga eredetiségében győzelemre jut, Németalföld megszűnik zenét teremtő föld lenni, a világ egykori tanítóiból tanulók válnak. Eltekintve a zongoragyártástól, miben 1600 körül ők vezetnek, és nagyszabású orgonaművészetüktől, mely a 17. század folyamán még mintákat állít (Sweelinck), a realisztikus tehetségű flamandok zeneélete csak kedélyes műkedvelést produkál ezentúl, ellenében festészetük fokozott nagyságával.

A nyugati országoknak aránylag nyugalmas fejlődését nem utolsó sorban biztosította, hogy a fanatikus török hordákat a magyar nemzet kardja lekötve

tartotta. A magyar földön dúló örökös élethalálharc lehetetlenné tette nemzeti városi élet és középosztály kifejlődését, vagyis megfosztotta az országot kultúrfejlődésének szilárd alapjaitól. Uralkodók és gazdagabb főurak külföldről toborzott zenekarai teljesen elszigetelve állnak és nem függnek össze a lantosok, «hegedősök» gyakorlatával (még ha ezek udvarképesek is, mint Mátyás király idején); e gyakorlat viszont a maga nemzeti jellegével állandóan olyasféle színvonalon maradhatott, mint aminőnek nyugaton a népvándorlás utáni idők népszerű krónikázását képzeljük. Országunk állandóan a legmozgalmasabb népvándorlás fölszaggatott vidéke, melyben az egyik nap lerombolja, mit a másik alkotott. Mialatt a 14. század végén Indiából Európába vándorolt *cigányság* mindenütt földönfutó, magyar földön szabadon kóborolhattak, és már a 15. században át kezdik venni az eredeti magyar hangszeres játék gyakorlatát, melynek nyomai Erdélyben napjainkig megmaradtak. A háborúk viszontagságai vehették ki a magyar kezekből a hegedűt és emelhettek oly nagy szerepbe a cigányt, kit elősdi természete roppant alkalmazkodó és hasznavehető muzsikus-jobbággyá formált. Hogy a cigány-zenében semmi ősi «indus» teremősajátság nincsen, abból is látszik, hogy nyelvük egyetlen eredeti művészetre vonatkozó szót sem ismer; a magyar zenetehetség albérlője a cigány, csakis cifrázásának *túlzott* cikornyáiban lehet sajátos vérmérsékletének eredeti vonása. — A 16. századbéli szomorú idők nagy vígasztalójának, legelső műdalköltőnk, *Balassi Bálint*nak nemesi lantos-költészete dallamaiban nyomtalanul elveszett, ellenben kortársa: a nagyon kedvelt *Tinódi Sebestyén* krónikaszerző «deák» énekei közül többnek fönmaradt a kótája. Nemcsak nála, de még helyenként a kor egyházi zenegyűjteményeiben is érezhető a muzsika nemzeti íze, s hogy a magyaros jelleg, elsősorban a nemesi palotás zene nyugaton is föltűnt, bizonyítják a külföldi lant-tabulaturaművek nemzeti táncai, melyek közt elvétve magyarok is előfordulnak (pl. «magyar passamezzo»-k); e táncokban persze csak a korszerűen általános nemzet-

közi chablonon belül érvényesülnek bizonyos jellemzően különös sajáttságok. — Németajkú városi lakosságunk körében a nyugati zeneművészetnek is akadtak kiváló művelői, Pozsonyból származik *Neusiedler*, a kitűnő nürnbergi lantművész († 1563), az erdélyi szász eredetű *Bakfark* (Greff) Bálint († Páduában 1576) pedig Európa legnagyobb szabású lantvirtuózai közé emelkedik.

IV. A világi zene teljes önállósulása. A polgári közönség kibontakozásának kezdő kora.

(1600—1750.)

Legkiemelkedőbb jelensége az újkor államéletének, hogy a fölfedezések következtében kialakult új szellem nagyobb átfogású egységek politikáját állította a középkorbeli széthúzó országrészek hatalmi torzszalkodása helyébe. A középkori harcászat megszűnése és az új kereskedelem folytán régebbi elszigeteltségéből kilépő, számottevő szabad réteggé lesz a polgárság, melynek államjogait a nemesség régi előjogaival csak oly központi hatalom tarthatja egyensúlyban, mely erőben mindkettőt fölülmúlja. Végleg a 17. század folyamán megszerveződött állandó hadseregére támaszkodva az *abszolút királyság* adja meg az európai államok ama rendjét, melyen belül a városi polgár «állampolgár»-rá válik, s melyen belül a nemesi és papi előjogok mind a fejedelem korlátozása alá kerülnek. Fellebbezhetetlen ítéltté a király ítélete válik, az ő személye most már az a központ, melyben a középkor folyamán még ezerfelé széthúzó hatalmi sugarak a *nemzet* érdeke-

int összefutnak. Megszűnik tehát visszavon-
 tatlanul a királyi erők eddigi legnagyobb
 súlyozójának, a pápaságnak, egyenjogú ren-
 delkező hatalma, kifejlődik az egyházi partiku-
 lizmus, az egyes országok egyházainak nem-
 i szervezkedése (gallikanizmus stb.). Kétség-
 sen, hogy az állameszmének a pápai uni-
 verzalizmus fölé történt kerekedése egyenes
 következménye annak a nagy változásnak is,
 mely az Egyházat a germán protestáns terri-
 toriumok kiválása útján érte. Még mindig óriási
 politikai hatalommal rendelkezik a pápaság a
 mai Európában és tartja még jogarának köz-
 vetlen föld-területeit is, de megtörvén álta-
 lános tekintélye, eredeti kulturális szerepe is
 csökken: többé már nem a római birodalom
 műveltségének terjesztője a barbárok között,
 hanem csupán a már fölnevelt, önállóvá lett
 európai népek legtekintélyesebb vallás-fője. De
 mindon a római Szentszék politikai súlya ily-
 módon korlátozódik, annál nagyobb energiával
 gyakorozza vallásos befolyását a papi uralma alatt
 megmaradt állam-egyházakban s lesz újraföléledő
 morális erkölcsi erővé és az ellenreformációban
 fellő nyomatékú egyensúlyozójává a protestan-
 tizmus hódításának. Csakhogy ez a *hitvallássá*
 alakult katolicizmus immár nemcsak eredeti
 nemzetközi érvényét veszítette el, hanem végleg
 is szövéődött a századok óta belészüremelő
európai elemekkel s lett (mint már a 16.
 század folyamán is láthattuk) jellegzetes román
 kultusszá, melynek színes és európai izlésű pom-
 pájából alig látszanak ki a keresztyénség eredeti,
 ősi syri-görög-római elemei.

A teljes öntudatra fejlett nemzeti erők önálló egységbetömörülése a korlátlan fejedelemség hatalma alatt megszüntette az arisztokrácia egyeduralmát és különös súlyt adott a föltörekvő *polgári rétegnek*, melyre a királyi hatalom a hűbéri nemesség széthúzó partikuláris jogaival szemben már a középkor folyamán sikerrel támaszkodott. Elsőrendű, vezető jelentősége van még mindenütt az arisztokrata szellemnek, de a vele éles ellentétben álló középosztályi hatalom-fejlődését nem csupán az abszolút kormányok jóléti intézményei és polgári hivatalnokserege jelzi, hanem legelső sorban a *pénzvilág*, a kapitalizmus kialakulása. Az új tömeglélek, mely a világi szellem nagy úttörésével az ésszerű gazdálkodás és a vagyonszerzés elvét szülte, a polgári szellemenben új, mozgalmas, élénk erjesztést állított az európai színtérre. Mint Sombor tanítja, a kapitalizmus kialakulásának előfeltételei voltak: az állandó hadsereg szükséglete, a céltudatos kereskedelmi politika, a gyarmatosító hatalmas ki- és bevitele, a műszaki haladás irányában való új keletű lelki szükségszerűség, a nemesfémek új gazdag forrásai és maga a minden felől már a középkor óta összeharácsolt *polgári gazdagság*, amely szemben a feudális, hatalmi gazdagsággal, alapja lett később a pénzvilág nagy politikai eredményének: a *demokratizálódásnak*. Nem a rangszerű ellátást fedezi többé a természetgazdálkodás és mesteremberek lassú munkája, hanem a kormányok vámrendszerének védelme alatt működő szabad vállalkozások nyitják termékeny útjait a verseny, spekuláció és vagyongyűjtésnek. Világos, hogy az új korszak

ly az elavuló céhek nehézkes závarjait a szabad fejlődésnek megnyitotta, mely a két legtehetőbb kereskedőállamot: Hollandiát és Angliát már az abszolutisztikus tizenhetedik század folyamán igazi szabad, polgárjogos, parlamentáris államná tette, szorosán összefüggött az egyén méltóságának, az *individualizmusnak* kifejlődésével is; s most már nem csupán egyes kiváltságos vagy kuriózus egyéniségek elszigetelt útmutatásáról van szó, ahogyan a renaissance értelmezte az egyéni erők jogát, hanem a középkori egyenruhából kilépő személy önmagára utalt méltóságának valódi észrevezéséről; az egész európai társadalom azon természetessé, mindennapivá vált nézés módjáról, mely az egyes ember cselekedését kezdte figyelni a nagyobb keretek szemmeltekintésén belül és nem csupán a kereteket, melyekben az egyén csak szükséges töltelék (céhszellem betöltése). A középkor kis részekre oszló, általános foglalkozásban élő világának a foglalkozás volt fontos, az egyén csak színtelen molekulája volt a foglalkozás nemzetközi egységének; mostanáig azonban magasabbrendűek lettek az összefoglaló egységek: a fő-egység, melybe az egyén beletartozik, a nemzeti állam lesz, a főkülönbség ember és ember között nem foglalkozásbeli, hanem *állambeli*. Mutatja e változást a ruházódás megváltozása is: a régebbi tarkaságot, sokféleséget a nemzetek szerint való öltözködés váltja föl, s az egyes nemzetek öltözmódján belül szabad tere nyílik az egyén különös izlésének, az individuális vonásoknak.

Míg tehát a céhek idején számos apró kereten belül kevés megkülönböztető vonással éltek az

emberek, most csekélyebb számúvá és nagyobb átfogásúvá lesz az egységbe foglaló keret, ellentétben megszaporodnak, fontosakká lesznek egyéni megkülönböztető vonások. De nem csak erre a megfigyelésre tanít a szerves fejlődés törvénye, hanem arra is, hogy az átmenet sohasem hirtelenek, hogy az egyén teljesen fejlett joga (szubjektivizmus) és az egyéni egyformaság között áthidalást kell a történelemnek mutatnia. Ezt az áthidaló lépést képviseli a modern vizsgált kor individualizmusa, mely nem más mint átmenet a céhvilág és az egyén teljes felszabadulása közt, olyképpen, hogy a nemzeti államok keretein belül még maradtak céhszerű vonások, melyek a különböző nemzetekhez tartozó egyéneket egy bizonyos fokig mintegy nemzetközi módon összefoglalják. Így a most megszélesebb keretekben jelentkező foglalkozás, kereskedő, iparos, katona, birtokos, festő stb. pályája ugyanakkor, amidőn egy bizonyos nemzethez való tartozása útján a többi nemzetiségtől élesen elkülönöződik, ugyanakkor egy úttal még mindig bensőleg összetartozik a többi nemzet ugyanazon foglalkozásával is. Ezért van az, hogy bár igen jellemző vonása a korszaknak az emberi érzelmek sokféleségének észrevétele, de ezekben az érzelmekben még uralkodik a *általános*, a tipikus. Shakespearenak az angol polgári fejlődés korai kivirágzását jelző dráma művészetében (1600 körül) már megjelenik az egyéni karakter, de ez a jellem általános típus, hiányoznak belőle a kiütkező, tisztán egyéni, mindenki mástól különböző vonások. Hasonlóképpen maguk a művészi termékek sem

szetközies többé apróbb, elmosódó terro-
s különbségekkel, hanem igen föltűnőekké
ennek a közöttük föllépő nemzetbeli, ország-
beli különbségek és a művészek individualiz-
rájának tovafejlődésével párhuzamosan a mű-
alk és irányok tudatos szétválasztó vonásai.
Ilyen nagyobb egységeken belül helyezked-
nek el a próbált eredeti vonások, melyek tehát
a kiütők, hanem mellékesek, minthogy a
évszázad egyénisége még mindig egy bizonyos
típust képvisel, csak hogy ez a típus eredeti,
származásos, mert ugyanakkor, midőn bizonyos
igény internacionális, ugyanakkor tudatosan nem-
zeti és különleges is.

Művelődés terén is érezhető még a középkor
ellemzetének továbbhatása, de most már föl-
tűnő decrescendóban. Még mindig elsősorban a
klasszikus műveltséget értik műveltség alatt, de
17. század végével már a francia nyelv kezdi
szorítani a latint és foglalja el ennek nemzet-
közi érvényét irodalomban és a diplomáciában.
Még mindig él a tudománynak egy nagy egység-
ben való összesítése, még a legtöbb tudós poli-
tiszta és igen gyakran papi személy (mint pl.
Nicholas Kircher 1650 körül), de most már
kevesebb kiesik az egyházi személyek kezéből a
tudományos vezetés, helyüket civil személyek
foglalják el, kik a szabad polgári fejlődéssel pár-
huzamosan a tehetség szabad érvényesülésének,
szabad tudományos kutatásnak és így általá-
ban a szabad gondolkodásnak válnak harcosaivá.
Kepler, Harvey, Galilei, Descartes, Bacon, Pascal,
Torricelli, Leuwenhoeck nevei jelzik a tudományok
17. századbeli döntő jelentőségű úttörését és

azon új szellemélet megindulását, melynek léte cselelete minden apologetika ellenére végleg megavulttá teszi a középkori scholastikát, meg szabadítja a gondolkozó és kutató elmét az Egyház fönnhatóságától. A szabad gondolkodás térhódítása persze lassú tempójú, az elmék bontakozása még nem általános; Papin francia fizikusnak egy gépezetét 1707-ben szétverik a nép, mert varázslást hisz mögötte, még 1733-ban megesk, hogy Bononcini G. B. híres olasz operaszerzőt egy alchimista becsapja és kifosztja vagyonából. De a fölfokozott nyomda-ipar mindenütt segítségére van az új világ kialakulásának és a postautazás (17. századbéli) roppant kifejedésével karöltve gyorsabbá és hathatósabbá teszi a gondolat terjesztését és kicserélődését. Megindul az első állandó időszakos ujság francia földön (1631), melyet rengeteg angol és francia lap megjelenése követ, elősegítve az «általános műveltség» kialakulását a középosztály köreiből. A pénzvilág remek könyv- és kótaipart fejleszt ki (Németalföld, Páris, London), mely már részben a középkori munka arisztokratikus meg gondját mutatja, de amely fejlett rézmetszet-technikájával, cikkeinek megsza porodott példányszámával és a gyorsabb terjesztéssel a «modern élet kialakulásának egyik legfőbb eszközévé, közkeletű irodalom megszületésének előfeltételévé lesz. Bár irodalmi és zene-művek kéziratban való terjesztése (a nyomtatás drágasága folytán) még mindig általános, de a közlés meggyorsulás következtében egészen megváltozik a művészet fejlődése; azáltal, hogy távol élő művészek is állandóan hatást gyakorolhatnak egymásra,

művészetek technikájának fejlődése gyorsabbá és
 nemzetközibbé válik, ugyanakkor, midőn más-
 zt nemzeti és stílus-szempontból mindinkább
 differenciálódik az egyes irányok szelleme.
 Természetes, hogy mind e körülmények a
 művészet elhelyezkedését is teljesen megvál-
 tatatták. A polgári rend nemzeti kifejlődésével,
 nemzetközi jellegű arisztokrácia egyeduralmá-
 ság lehanyatlásával a muzsikában is végleg utat
 a tudatosan nemzeti érzésvilág. Európa
 jepeinek velükszületett, eredeti jellegzetessége,
 mely az új, szabad filozófiában és irodalomban
 renaissance kitágult keretű következményeit
 szazza, mely mindazt, mi az Egyházban lényeges
 egen elem volt, teljesen kiküszöböli: a művé-
 szetek terén is utolsó, győzelmes harcát vívja
 ősi egyházzal. E kor folyamán szorítják ki az
 európai, világi hangnemek a végleg elavuló egy-
 zesi hangnemeket, e kor folyamán foglalja el
 mindenütt az itteni népek eredeti dallamvilága
 régi gregorián melodika utolsó élő marad-
 mnyainak helyét. A nemzeti, világi zenélés
 dózatai nyomulnak be mindinkább a vallás
 zénéjébe is, az ünnepelt mesterek legnagyobb
 kerei mindinkább világi térre tolódnak át, s
 rár az Egyház zenéjének óriási jelentősége van,
 z uralkodó ízlés *magát az egyházi stílust változ-*
ttja mindinkább európaivá, hasonítja hozzá a
 világi zene stílusához. Megváltozik tehát az
 ddi viszony; nem az egyházi művészet többé
 középpont, honnan minden egyéb a fényét
 yeri, hanem a renaissance mozgalmaiban euró-
 ai, világi színekbe öltözött egyházi művészet
 esz mindinkább teljesen hasonlóvá a világi

művészethez és a profán érzésvilág most már éppolyan központi erőt képvisel a művészeti munka alakításában, mint amekkorát a vallásos. A Willaertban, Gesualdóban és társaikban föllépett harcos, világi zenésztípus győzedelmeskedés és bontja ki végleg a muzsikában is minden átformáló szabad szellem zászlaját.

Az arisztokrata, kontrapunktikus zenélés csúcspontján, 1550—1580 körül már nagyon éreztethető a társadalmi fejlődés új jelenségeinek természet-szerű következménye: a középosztályban népszerű dalának úttörése a művészi zenében (villanella, madrigal). Gesualdo, de Rore, Morolteverdi barokk madrigal-stílusa részben a középkori módszer teljes kiéltségét, túlzásba jutását jelzi, de részben már világosan mutatja, hogy az új, szabad, könnyedebb, érzelmesebb harmonikus és *melodikus* irány belé kezd olyan vadni az addigi kontrapunktisták eredményeibe. E kétféle elem egybeolvadásának első feltűnő eredménye az lett, hogy 1600 körül a solenne madrigal iránya kezdett *vezető* jellegűvé lenni a művészi zenében és pedig mindinkább hozzá hasonulva a polgári zenélés dallamvilágához az eddig mellékes, megvetett egyszerű kíséretű melodikához. Magával a társadalmi fejlődéssel karöltve fejlődött a népszerű dalvilág is oly magaslatra, amelyen már követelőleg szólott bele a zene további alakulásába és lett méltó és jellemző kísérője, *képviselője* a társadalmi fejlődésnek. Éppenúgy, ahogy az ember egyénisége szerepe hatalmasan kitágult a társadalom életében, ahogy most már föltűnő súlyt kap az egyénibb érzelmek gazdag skálájának tudatos

szereplése és észrevevése, éppenúgy a zene is megtagadja azon érzelmek közlésének legtalálhatóbb módját, mely érzelmek az új, szabadabb állvilágfölfogás áramlataiban fürdő, kiszélesedett vezető társadalmat jellemezték. Az új, szabad, *individualisztikus zenének* főeszköze a kísért, harmonizált erzelmes *melódia*, szemben a mindenkább kipusztuló németalföldi módszer mesterséges hang-kombinációival, a középkor «között» stílusával. Josquin, Palestrina és céhtársaik egyetlen ú. n. dallamot sem szereztek; szemükben a polgárság népszerű muzsikusainak dalala, a most győzedelmeskedő, művészetalakító ritmikus, periodizált dal: csak a természet szabadvirága volt (Winterfeld). Közkeletűvé, a muzikális társaságok kedvencévé most már első sorban egyszerű, homofon, behízelgően népszerű dallamok lesznek; a kontrapunkt, a középkor hatalmas építménye, átömlik az új stílusba és ebbenne összhangzatossá szűrődik, nagy képviselőit pedig lassacskán mindinkább olyannyira elfeledik, hogy pl. Lassóról a 17. század 2. felében már csak tudósok tudják ki volt. Ily módon a zeneszerzés dologbeli része sokkal egyszerűbbé válik, a mesterek régebbi titokzatos tanulmányának kínai fala lehullik, a muzsika technikája is sokkal közelebb kerül a művelt társaság életéhez és így válik az (először nagyobb súllyal Gesualdóban föllépő) 16. századbéli *diatessarantikus* a korszak vezető zeneművész-típusává. Föltűnő következménye még a *dallamkitalálás* központivá lett szerepének, vagyis a cantori da liuto győzelmének a cantori da libro felett, hogy *műkedvelő* is részt vehetett

ezentúl a vezető zene belső életében, hogy ki-
 válóbb amatőrök is hozzájárulhatnak a zenemű-
 vészet kialakításához, miáltal roppant termé-
 keny áthidaló kapocs létesül a hivatásos művész-
 és az élvező közönség között (Franck J. W.,
 Marcello B., Alberti stb.).

Valamikor (14. század) a nemesi trubadúr-
 típus olvadt át az egyházi tudós típusába és lett
 a kettőből ilymódon a renaissance komponistája.
 Most a középkor népszerű polgári trubadúrjának
 a rögtönző lanténekesnek módszere olvad át
 véglegesen az egyházi kontrapunktistáéba és lesz
 mindinkább vezető szerepűvé. Természetes, hogy
 a zeneszerző új fajtája, kitől a kontrapunktikus
 tudáson fölül most elsősorban azt követelik:
 hogy *invenciója*, dallamkitaláló képessége legyen,
 egészen másféle beállítású valaki, mint az el-
 szigetelt kórusénekes volt. A régi, most pusztu-
 lásnak induló énekeskaszt az arisztokratikus
 művészi élet luxusa volt, az arisztokrácia egyed-
 uralmának hanyatlásával és a közszellem vezeté-
 séből való kibukásával mindinkább el kellett
 veszítenie zenealakító vezető szerepét; az egy-
 házi énekeskaszt is azzá válik a muzsikában,
 mint az arisztokrácia a közéletben: oly régi
 tekintély őrizőjévé, melynek tartalma nagy-
 szabású, de már nem élő valami, s ezért állandóan
 veszít jelentőségéből. Polgári személyek veszik
 kezükbe a haladás eszközeit, érezhetővé lesz
 mindinkább a polgári művészetközönség stílus-
 alakító hatása és a renaissance-arisztokrácia
 érdeklődő, biztató, fejlesztő mæcenas-világa át-
 alakul a magas pártfogás hideg világává, mely
 kegyesen elfogadja, amivel a művészet hizelegni

ajtajt neki. Ily módon a művész személye ugyanakkor, midőn társadalmilag lényegesen előlép, távolodik a nagyurak közvetlen köréből; mennél brédésesebbé válik a főúri hatalom, annál nagyobb lesz a távolság a polgári körök érzelmeire támaszkodó művész és a nagyurak közt. Amíg a nagyúr mindennemű felsőbbbsége megingathatatlan és természetesen, sokkal meghittebb lehetett a viszony művész-szolga és úr-megbízója közt, mint most, amikor a felsőbbbség kétségbevonásának gondolata már megszületett. Ily tekintetben is a föltűnő átmenet idejét képviseli e korszak: részben még függő helyzetben, magánviszonyok keretein belül áll a zeneművész, de a kor folyamán mindjobban függetleníti őt a társadalom fejlődésével párhuzamosan kialakuló *művészet-közönség*. Azáltal, hogy a művész a magánviszonylatból kilép és *közviszonyok* (nyilvánosság) alakítják életkörülményeit, részben elveszti régebbi gondtalan elzártottságát, de roppantul emelkedik társadalmi tekintélyben. A művészi közviszonyok (színház, versenyszabvány) életbelépésével megnyílnak előtte a szabad vagyonszerzés sorompói, míg addigi esetleges jómódúságát főleg csak egyházi javadalomnak vagy az ajándékozó nagyúr kegyének köszönhette; most a művész gazdasági gondoskodása állandóan az arisztokrata luxus-kielégítés és a nyilvánosan mulató pénz-közönség között felebeg, a publikum lesz a mæcenasnak állandó és végül is győzedelmes riválisává. Az a művész persze, ki a nyilvánosság *szabad versenye* számára dolgozik és nem él többé lezárt védő-céhekben, aki nem csak helyi szükséglet betöltésére készít kifogástalan faragású szerkesztményeket, hanem

szélesebb körű élvezni vágyó rétegek számára kíván tetszetős, kelendő darabokat szállítani annak munkássága *nem csupán mesterség-féle* (középkori értelemben), csak annyira mesterségszerű, amennyire még a régi fajta módszerrel és megrendelővel összefügg, egyébként pedig *szabad művészet*, mely közvetlen érintkezésben áll a folyton növekvő nyilvános közönség érzelmi világával s melynek terjesztéséről, népszerűsítéséről a fölfejlődő nyomdaipar és közlekedés gondoskodik. Eszerint az új zenésztípus kevésbé tudós a réginél, de érzelmileg sokkal közelebb áll közönségéhez, mellyel csupán a kedély roppantul kitágított újfajta nyelvezete útján kereshet kapcsolatot; társadalmi helyzetére nézve szabadabbá, függetlenebbé és ugyanakkor *népszerűbbé* is lesz a zeneművész.

Már a 16. század 2. felében csendes harc folyt az egyházi énekes maradisága és a hangszeres zenész világi hajlamai között az elsőbbségért. Egyházi orgonisták lesznek legnevezetesebb úttörői a korújító stílusnak, azáltal, hogy a lant- és általában a világi zene hangulatait, formáit átöntik a maguk hatáskörének kereteibe. A lant- és orgonatáblázatok népszerű ritmusjeleinek általánossá válása 1600 körül világosan jelzi, mennyire hatókörébe került a világi művészet-érzésnek a muzsika egész területe. Nem a kórusok papjai énekesei, hanem színpadi zeneszerzők, orgonisták és (protestáns) kántorok lépnek a tekintély vezető helyére, túlnyomóan világi mesterek lesznek az elmélet megállapítói és tanítói, az újfajta zenehallgatásmód pedig uralkodóvá fejleszti a *hangszeres* zenét, mely 16. századbeli fejlődése

sőzben még nagyjában a kórus-zene függvénye-
ként jelentkezett. Az előbbi kor hangszerjátéka
nem számított legelőkelőbb művészetnek; most
azonban első helyre kerül az instrumentális gyá-
korlat és pedig főleg azáltal, hogy az új fajta
menélelmód alapjában véve a fölfelé nyomuló
társadalom-réteg és az evvel karöltve fölfelé
nyomuló hangszeres kaszt érzelmi törekvéseinek
teljes harmoniájából, egymást-födéséből állott
elő. Ugyanakkor, midőn a legsokatmondóbb
hangszer, a hegedű, első mestereit lépteti föl,
ugyanakkor lesz végleg elégtelenné az ének-
kórusok elsődleges, naturális, önálló lényegében
aránylag kevés árnyalásra képes előadásmódja.
Az énekes-zene a muzsikálás legkevésbé szim-
bolikus fajtája, mert az ősi forrásból, az érzelem-
dényből: az emberből ömlik elő, állandóan
magyarázva a maga értelmét.) Teljesen átválto-
zik a «zenélni» kifejezés értelme; az újfajta
szerves muzsika *érzelmes előadást* kívént, a
kontrapunkt egyedüli fontosságának megszűnté-
vel nem csak szerkezetbeli szerepükkel lépnek
elő elsősorban a szólamok, hanem emellett hatá-
rozott individuális érzelmetípusok szolgálatában
is. S a hangszeres zene kifejlődéséhez vezetett a
polgári világ növekvő súlya is, azé a világé, mely
a renaissance tárgyilagosaabb művészet-kultúrá-
jával szemben az elvontabb, befelébb élő, kép-
letesebb érzésmódnak volt kifejlesztője; ezen
érzésmód kialakulása követhető a hangszeres
játék önállóvá fejlődő stílusában, a hangszerek
végzik a maguk nagyobb gazdagságával az eredeti
keresztyén zenének: az ének-zenének kép'etes
helyettesítését és tetemes elmélyítését, oly mó-

don, hogy általuk nem közvetlenül az emberek érzéseit (mint az ének-zenében), hanem mintegy maguk az érzések dalolnak a szimbolizált emberi ének roppantul gazdaggá mélyített nyelvén. Minthogy pedig a vonóhangszerek vagyis a szerelmi hangszerek emelkednek ki legnagyobb árnyalóképesseggel a többi instrumentum (a pásztori fafúvók, a harci rézfúvók, a táncos ütőhangszerek, a csak helyettesítő jellegű billentyűs hangszerek és a szintén szerelmi, de szintelenebb pengetők) közül, természetes, hogy a korszak folyamán csakhamar azok lesznek a vezetőkké, élükön a hangszerek királyával, a *hegedűvel*. Így válik e korszak egyúttal az ünnepektől pelt hangszervirtuózok kezdő korává, így kerül a hangversenyélet központjába az istenített hegedűmester, s lesznek a zenevilág jelentékeny tényezőivé a hangszeres zene vezetői: a «kamara zene-igazgatók» (orchester-karmesterek), a koncertmesterek, a «mæstri al cembalo» (operazene-karmesterek) vagyis színházi zeneszerzők (s ezzel mellett a még természetesen szintén nagytekintélyű, de többnyire az említettek által ellátott egyházi állás: a templomi karmestereké vagyis «regens chori»-ké, kiknek kórusában azonban szintén túlsúlyba kerül a hangszeres zene stilusa). S ami itt legfontosabb: azáltal, hogy az instrumentális zene formái most teljesen fölszabadulnak az acapella énekzene alakító hatása alól és hogy az önálló hangszeres formák mindenütt előkelőekké és divatosakká lesznek: maga a muzika mindinkább elveszti alárendelt vagy mellérendelt szerepét és önálló, *független művészetté* fejlődik. Beszélő képessége az egyházi

rövegek, a költészet tolmácsolásában eddig olyakra fejlődött, hogy egyesülve a polgári fejlődés következtében előkelő formaalakítónak előlépett egyszerű (rögtönzött) hangszeres zenével: most már szövegmagyarázat nélkül is éreztetni tudta a mennerejlő tartalmat, vagyis az egyházi kontrapunkt és világi táncformák egybeolvadása útján az az abszolút-zenévé lett, mely az európai keresztényiség polgári érzelmvilágának legtisztebb tükrévé fejlődött ki a most következő századok folyamán. Nagyon elősegítette a hangszeres zene föülkerekedését az is, hogy a renaissance-kor csupa mesterekből álló kórusainak költséges luxusát a *zeneszükséglet roppant megszorodásával* és kibővülésével nem tarthatták fenn tovább a nagyurak (még kevésbé az egyházi vagy világi községek), az államnak pedig sem módjában, sem érdekében nem állott a régi művészet megőrzése, miután a legkitünőbb mesterek az aránylag szegényesen javadalmazott kórus-állások helyett inkább a nyilvános szereplés jövedelmét és dicsőségét keresték. Az énekzene uralmát eszerint ily irányból tekintve egyrészt a muzsikális közélet csábító pénze, másrészt a hangszeres zenének sokkal olcsóbb előállíthatása buktatta meg; a zenekar egyszerű muzikusai t. i. sokkal kisebb igényűek, mint a régebbi fajta énekes-mesterek, s hogy most az énekkórusokat is mindinkább egyszerű, tanulatlanabb tagokból állítják össze (minthogy a kórusok száma megszorodott, de fönntartásuk jövedelme állandóan súlyedt), ily oknál fogva magának a kórus-zenének is el kellett idővel veszítenie eddigi benyomultságát és össze-

kellett olvadnia a győzelmes hangszeres stílussal. A korszak érzében is föltűnő kettősség kora: ahogy benne az akkordkiséretes dalámvilág kiegyezést keres a középkori polifóniával, éppenúgy egyezkedik a hangszeres zene a vokális zene hagyományaival: leggyakoribbak e korban a *vegyes formák*, melyekben éppúgy módosítja az instrumentális stílus az énekest, mint ahogy viszont a hangszerek pályafutása állandóan függ az énekstílus alakító hatásától. S a hangszeres virtuóz nevezetes korszerű jelentőségével legalább is egyenlő, ha nem nagyobb a színpadi énekes és általában a soloénekművészet jelentősége.

A zene iránt való szélesebb érdeklődéssel és a tolmácsoló művész személyének nyilvános szereplésével egyidejűleg fejlődik ki a zenehallgatás és előadás új módja is, a lelkesen érzelmes *világi előadásmód*, mely tűzbe hoz és az előadót is magával ragadja, és a megfelelően meghatott hallgatásmód, mely úgy keletkezik, hogy a hallgató a maga személyes érzéseinek tolmácsolását várja és kapja a művésztől. De nagy mértékben hat még a muzsika egész területén a magasabb kasztok régebből megőrzött álláspontja, mely a maga érzelmi távol-ságából a zenét csak élvezeti cikknek tudja látni, és pedig hat úgy a szerzőkre, mint a hallgatókra; az ifjú polgári közönség nem csak a ruha divatjaiban utánozta a rangok társadalmát, hanem a maga szélesebb tömegeiben nagyon is alkalmas volt arra, hogy az arisztokraták kulturájának árnyékában a zene tetszetősségét fülcsiklandozó ürességbe hajttassa a

szerzőkkel. Egyelőre oly nagy hatású volt a vi-
 ggi hangulatok nyilvános életrekelése önmagá-
 nán véve, hogy a korszaknak majdnem teljes
 muzikális erejét lefoglalja azok kiszélesítése és
 általánosítása; túlságos eimélyedést, a zenében
 való teljes fölolvadást még nem várhatunk
 a közönségtől, melynek erjedő része csak
 később kezd belefejlődni művészetalakító szere-
 débe s mely egyelőre még oly sok eleven östekin-
 yélyes mesterségelemmel állott szemben a mű-
 észet terén. Csak most kezd egyáltalán a lel-
 künkben kibontakozni a magában ható, tárgytól
 független (esztetikai) szép fogalma s kezdi el-
 foglálni a régi szempontnak helyét, mely a zené-
 ben «szép» alatt helyest, jót, derekasan meg-
 rósínáltat értett. Csak most alakul ki az a teremtmé-
 nyi gondolat, hogy a zene nem más, mint egyes
szerelem-típusok lehetőleg természetű utánzása,
 hogy ezt Kircher «Musurgia»-ja (1650) már
 észleltesen közli. A korszak tehát általában az
szerelemes világi műzene iránt való teljes *fogé-*
konyság általánosulásának kora, *alapépítkezése*
 annak a következő lehetőségnek, hogy a föl-
 fejlődő abszolút zene mestere a muzikális vilá-
 got érzelmi gyökereiben megrázza és fölemelje.
 Minthogy egyelőre a szerzők («practici») tekin-
 télyének egyik (a régebbi korból fennmaradt,
 de még) nagyon fontos eleme maradt a mester-
 ségszerű praktikus ügyesség, — minthogy ben-
 nük az új melodikus kitalálókészség a régi kontra-
 punkt-tekintéllyel egyesült és keresett kiegye-
 zést: az új hallgatásmód is középút volt a pol-
 gári lelkeség érzelme-közelsége és a régi mester-
 ség pártfogóinak szerkezetvizsgáló távolsága közt,

S bár a művek terjesztésének gyorsabb tempója egészen más jellegű művészi életet teremtett megmarad a régebbi korból az az általános nézet, hogy a művész kiválóságának egyik legfőbb feltétele a művész *termékenységé*; még mindig előtérben áll a megcsinálás helyességének, a ügyességnek szempontja és küzd az elkészítő személy fontosságának szempontjával, mert nem a művész személyes érzelmeit keresi a kor, hanem nem csupán általánosabb, szélesebb érzelmi típusokat, melyekhez az egyes mű csak adalék, de nem azokat teljesen kimerítő világkép. A középkori mesterség a maga egészében oly nagy épület, melynek érzelmi differenciáltságát jelelőként színből mutatja a mindent áthálózó szerkesztő-személy, — a mostani korszak individuális művészmestersége még mindig nagy közös egységek szolgálatában működik, de ez sokkal közelebb állnak már az egyéni élet benső világához, minthogy nem annyira dologbeli mint inkább érzelmbeli típusok; ezeknek épülete azonban még mindig nem az egyes munka magában, hanem az egyirányú munkák teljes tömege, melybe az egyes mű jelentősége beolvad. Így érthető meg, hogy miért volt a szerzők nevezetességének oly fontos tényezője a szállított művek mennyisége is; de szorosan összefügg a mondottakkal az is, hogy a szerző személyes jelentőségének nyilvános elismerése csak éppen hogy most kezd utat törni, ami egyúttal azt jelenti, hogy az egyes műnek nem is lehet különösebb önálló súlya a világ szemében, s hasonlóképpen szerzője szemében sem. Az egész zeneművészet pedig most már soktornyú épület.

se az egyes zenész-személyek alakja és munkás-
 gága nem emelkedik külön-külön az Égnek, csak
 nagyobb általános típus-egységekbe belefoglalva.
 I. Hogy mennyire nem fontosak e kor számára
 zeneművész egyéni létének belső vonásai,
 ebből is látható, hogy nincsen közérdeklődés
 lelete folyása iránt, hogy nem merül föl a bio-
 gráfia szükséglete, eltekintve apró anekdota-
 szerű (esetleg jellemző) vonások elterjedésétől,
 amit csupán a különösségek iránti vonzalom és
 gyűgyű kíváncsiság segít elő. Épp ily kevésbé
 merül föl az egyéni *eredetiség* követelése a mun-
 kásokkal szemben; az egyes mester csak a külön-
 léle önálló színű iskolák és irányok, vagyis egyes
 individualizált művészi kasztok jellegzetes kép-
 viselője. Hasonlóan a partikuláris céhvilág egy-
 formaságából kiemelkedő, nagyobb egységekbe
 tömörülő, de belsőleg egyénibb színű társadalmi
 élethez: itt is kialakulnak az egyes nemzetek-,
 irányok-, iskolákon belül a szűkebb általános
 művész-fajták, minő a főleg színpadi műveket
 író *opera-maestro*, az előadó- és szerző-iskolát
 vezető kiváló *hegedűs*, a protestáns vagy kato-
 likus *orgonista*, ki egyúttal egyházi szerző is,
 a zenekart vezető *szinfonista* stb. és ezen egyes
 típusok különféle kereszteződései. Nem csak
 a költészetben, a muzsikában is uralkodó egy
 bizonyos formalizmus, bizonyos elskatulyázó
 chablonszerűség, s még a régebbi világ általáno-
 sító szelleme él átváltozva tovább a 18. század
 művészeinek univerzalisztikus hajlamaiban. P.
 o. a 18. század nemzetközi színpadzenei iránya,
 a nápolyi opera-stílus sok kitűnő mestert teremt,
 de ezek művei főleg csak a tehetség mértékében

különböznek egymástól, egyébként csupán a típust képviselik: ha Pergolesi korai halála (1736) után a nápolyi közönség az ifjú Picciniből veti minden reményét, hogy ő fogja pótolni a veszteséget, e reményt szószerint kell értenünk, még Hasse (1750 körül) sem ír eredeti módon, ő is csak az általános nápolyi irány egyik kiváló stilisztája. Hasonlóképpen összefügg a személyes vonások csekély jelentőségével, hogy a művészek egymástól igen gyakran átvesznek különféle motivumokat (a művészetek egész területén), anélkül, hogy ez eljárásuk nyomán egyáltalán fölvetődne a plágium gondolata. Az invenció fogalma abban a későbbi értelemben, mely egyénien eredeti ihlet képviselését jelenti, még nem ismert e korban; egyes irányokon, műfajokon belül teljes hangulat-vázakat átvesznek egymástól a mesterek, esetleg a tematikus anyaggal együtt, mert nem a kitalálókésztség eredetisége a fontos, hanem az eredeti és kedvelt irány vagy műfaj tetszetős újramegjelenítése a korszerű öltözetben. Händel «Dettingeni Tedeum»-ja nem tematikájának eredetiségében múlja fölül Urió (1690 körül) Tedeumát, mert hiszen utóbbiból egyszerűen átkölcsönzi a maga számára használható elemeket (átveszi őket, mivel nem érdemes újakat kitalálni, ha Urió tematikája legalkalmasabb az általános *típus* megjelenítésére), ellenben fölülmúlja hangulatéreztetésének hatékonyságában és szerkezetének hatalmas ívelésében. Ahogy a kor irodalma sem érzi plágiumnak a forma vagy tárgy teljes átvételét, úgy jelenik meg a muzsikában is sokszorosan az egyszer elismertté lett

elifejezés mód, anélkül, hogy az utánzást gyön-
 beség jelének vennék. A művész föladata, hogy
 az időszerű hangulat-típusnak új tetszetős könt-
 öst készítsen és hozzájáruljon belső gazdagí-
 tásához is; plágiumként csak más mester mű-
 vének jogtalan bitorlását üldözték (pl. Bonon-
 ini G. B. családja 1728). Ismét látható tehát a
 szövépút egyéni ihlet és a mesterségszerű össze-
 szerkesztés között. — Hogy azonban a művészi
 munkásság személyes részének mennyire emel-
 esedik a súlya, jelzi a 17. század folyamán álta-
 minosuló szokás, hogy a műveket opus-számmal
 jelölik meg. Továbbá a melodikus irány érvényre-
 jutásával kerül középponti szerepbe a *solo-művé-*
szeret, mely eddig másodrendű jelenség volt és csak
 a 16. század folyamán kezdett fontosabbá válni,
 a solo-művészettel lesz keresetté, fontossá az
 előadó *szolista* személye, a föllépésével érvénye-
 sül, később már gyakran utazó, nemzetközi
 hírességű maestro, a szívek megindításának nép-
 szerű képességét üzletre váltó mester (két fő-
 típusa a hegedűs és az énekes). Természetes, hogy
 az előadó személyének előrekerülésével válik
 nevezetessé a rögtönzés, a *fantáziálás* szerepe is
 a művészi zenében, állandóan összefüggve a
 szabadabbá váló szellem általános tovafejlődésé-
 vel egyrészt, de másrészt magával a csak most
 kifejlődő virtuozitással is, mely még hosszú
 időig önmagában hatalmas vonzóerőt gyakorolt
 és az előadót mintegy boszorkányos titokzatosság
 színébe vonta. S a hangszeres művészet terén
 utóbbi körülmény annál is inkább föltűnő e
 korban, mert jobb képviselői egyúttal az elő-
 adott irodalom *szervei* is, kik elsősorban önmaguk

és tanítványaik használatára írták darabjaikat. Az persze, hogy a zeneszerző főleg önmagára személyében kell hogy érvényt szerezzen kompozícióinak, még emlékeztet az előbbi korszak énekes-kollégiumaira, hol mindenki egyszemélyben szerző és előadó volt, vagyis a most szélesebb ható-körzetekbe kerülő zeneművészet még mindig legbensőbb összefüggésben van az előadói gépezetével: az előadó-technika és a kompozíciós technika egymásnak egyenértékű függvényei, ami mesterségszerű vonás; a mester pedig, ki föllépésével egy egész típus szolgálatában működik, még nem bír kellő egyéni komponáló súllyal ahhoz, hogy *csak* zeneszerzőként magas tekintélyű lehessen, hanem elsősorban interpretálónak és közvetítőnek számít, ki akkor is csak az egész iskolát, irányt interpretálja, amikor a maga műveiben eleveníti meg azt. E mesterségszerű vonás, az előadó és letevő művészet teljes egybeesése tartozása, fontos jelensége a kornak, melyben a zene individuális vonásainak érvényesítése szorosan összefügg egy-egy mæstro személyes, lelkesítő jelenlétével, aki mint hangszerjátszó, énekes vagy karmester az előadott mű egész típusát juttatja érvényre és csupán azon belül, másodsorban, a maga személyét, mely végeredményben csak *interpretátor* (mint szerző is és mint előadó is a típus érvényesítője). Az, hogy a mester zeneszerző, az magától értetődő; ha beszélnek róla, nem ezt a természetes velejárót jelölik meg, hanem azt, hogy ennek vagy annak a magas úrnak karmestere, hogy ebben vagy abban a templomban orgonista stb.; nem is igen lehetett karmester, akinek nem volt elismert tudása a kompozícióban.

Igy tehát a művészek szellemi és anyagi érvényesülése még igen szorosan összefügg szelvényes életrevalóságukkal, diplomatikus és esetleg intrikáló képességükkel; a szerzői jogvédelem ismeretlen, a megkaparintott mű közönségs, a komponáló munka csak legföljebb a tekintélyt emeli, de megélhetéséért interpretáló munkával kell a legtöbb művésznak megdolgoznia. Ezáltal persze személy szerint megtehetősen közel áll a közönségéhez, s ha nem sokkal is ettől szolgásterűen, mint az előbbi korban, a föltöttestől, de bizonyos patriarchális megszokás kötelékei fűzik össze az ifjú szűk körű publikummal, mellyel állandó érintkezésben áll, s mellyel a kiadott művek elé tett gyakorlati előszók útján is szeret érintkezni, áthidalni akarva a kontrapunkt magas távolságát a kor első törekvésével: a közérthetőséggel. Ugyanakkor, midőn ily módon a zeneszerzők társadalmi tekintélyét és újfajta megélhetését a középosztály emelkedése biztosítja, az újfajta zeneélet az alsóbb zenészek helyzetét is teljességgel megváltoztatja; legföltűnőbb jelenség e tekintetben, hogy a középkor alsóbb polgári bandáinak zenészei és a városok zenekar-zenészei közül a vállalkozóbb rész beolvad az újfajta (főleg színházi) zenekarok muzsikusaik folyton szaporodó tömegébe. Minél kiválóbbakká lesznek a nyilvános zenekarok, annál kevesebb az érdeklődés a régi céhek munkássága iránt, amelyek lassacskán elvesztik tárgyi kiképző szerepüket s mindinkább csak a multságok tánczenészeit rendbentartó szervvé soványodnak (az utolsó két céh: a párisi és a bécsi 1773-, illetve

1783-ban oszlik föl). A nyilvános vállalatok zenekarainak (bár egyelőre kis körzetű) versenyén is így a fizetések emelkedése, valamint a mozgás általános szabadságának kezdetei növelik az orchester-zenész önértékét, összefüggésben a hangszer-technika állandó fejlődésével is; ekkor folyamán megszűnik a zenekari muzsikusi pária-helyzete, miután győzelmes műfajok előadásának szükséges szervévé lett s még a nagyúri zenekarokban is a jobbfejta lakáj helyzetét emelkedhetik. A zenekari muzsikusi műveltség lensége, iszákossága és általában laza erkölcsa továbbra is elriasztó árnyékoldalai maradtak a zenész-pályának, úgy hogy a polgári erkölcs fölfogás meglehetősen kancsal szemmel néz mindenre, ami a muzsikussal összefüggött s mivel most a megnyíló színpadi pálya révén és általában az érzelmes interpretáció színészhajlamai révén a zeneszerző új típusa is bizonyos könnyűvérű színezetet kapott, szűnni kezd a zeneszerzésnek vallás-erkölcstől védett, magasztos és istenes jellege és most már mind több lesz az olyan jobbmódú polgári család, mely valószínűs szerencsétlenségnek érzi, ha sarja muzsikusként megy. De másrészt a még roppant súlyos helyet elfoglaló egyházi zene révén nagyon becsült marad a mesterek munkássága s minthogy az utóbbi egyúttal népszerűvé is válik, a mesterek valahogy középúton állnak a titokzatos tekintély és a teljes érzelmi közelség társadalmi helyzetei közt. A sokféle zeneszerző helyzetét mind egyezik abban, hogy ugyanakkor, amidőn pályáját nem tartják kívánatosnak, szívesen veszik társaságát, vagyis hogy a zeneszerző a

polgári társadalom belső tagjává lesz és most már műveltsége sem az egyházi vagy arisztokratikus, hanem polgári műveltség. Megszűnik a régebbi elszigeteltség, a polgári élet kevéssé közelségébe olvadhat élete, cselekvően résztvehet a kort foglalkoztató áramlatokban, egyéni a polgári származású művész most mintegy teljes életet él, mert midőn még részben az arisztokrácia szállítója, egyúttal a középosztály lellemi törekvéseinek előmozdító tényezőjévé válik (éppenúgy, mint ahogy a többi művészet mesterei is jórészt a nagyúri fogyasztók és arisztokrácia jóvoltából fejlesztik ki polgári erők lendítette eszményeiket). Gyakori eset továbbra is, hogy a zeneszerző igen nagy műveltséggel rendelkezik, de világnézete most már nem az egyházi színű renaissance-féle, hanem sokkal inkább a polgári általános műveltség érdeklődő, szenvedő körébe tartozik. Éppen azáltal, hogy most szabadabb életnek és szabadabb művészetnek lettek tagjaivá, a művészeket sokkal kevésbé köti foglalkozásuk szervezete, sokkal világosabb tekintettel nézhetnek bele a társadalom életébe. Sokan vesznek közülök részt a korszak ifjú és lelkes tudományszomjúságában, a polgári közönséghez való közellétük és a tudományok szűkkörű és összpontosuló világa pedig gyakran rászorítja őket, hogy alkotó módszerüket *tudományosan* igazolják vagy hogy ellenfelek támadásaival szemben *esztétikai* ellenérvekkel védekezzenek (Mattheson, Rameau, Scheibe stb.). Nem csak a maguk foglalkozásán belül törekszenek teljességre s igyekeznek minden módszerhez, műfajhoz, hangszerhez érteni.

hanem azt is roppant nagyra becsüli bennül a kor, ha sokféle egyéb irányban is képzettnél bizonyulnak (l. pl. Lanier-t, Telemant). De másrészt viszont a zene függetlenné fejlődése és a kereslet megnövekedése folytán ez a differenciálatlan műveltség-folyóban úszó művész most már valóban *specializálódott zenésszé* lesz. Ki belső mivoltában nem érzi többé semmiféleképpen a zenészségnél magasabb fő-szervezetnek (papudvari hivatal) kötelékeit, ki most már mindig legelső sorban csak-muzsikusz, s ha gyakran sokoldalú is, de lelki világának legfőbb kincse a muzsika, vallásos életének a földöntúli ihletet megjelenítő üdvössége és nem csupán telmésesoló közvetítője a muzsika. Vagyis a zenészség ugyanakkor, midőn kilép a céh-szervezetből és szabadabb művelődés tagjává lesz, a nyilvános zenekereslet növekvő szükséglete folytán aránylag mindinkább *egyoldalúvá* kénytelen fejlődni; nem annyira foglalkozása, mint inkább egész gondolkozása, életberendezése lesz *zenészebbé*, éppannyira, amily mértékben növekszik a szabad ihletettség fontossága a mesterséges tudás mellett. De az egyoldalúság nem válhatik még műveletlen specializálódássá, minthogy csak nemrégiben lépett ki a vezető világ a kötött életszemléletből és került bele az újba, melynek tudományában a fakultások még alig kezdenek szétválni egymástól. A zeneszerző és a polgári világ személyes közelsége, a zene technikájának egyszerűbbé válása és az új művelődésnek egyelőre általános egysége következtében lesz lehetővé, hogy a zenész-pálya és a többi polgári pálya könnyen közlekedhessenek egy-

hással, oly értelemben, hogy pl. ügyvédek menésszé lehessenek (pl. Kuhnau, Heinichen) vagy zenészek pl. jogot végezhesse (Tartini, Bach fiai); bármely tehetségnek módjában volt magas fokra kiművelődnie, ha nem űzte a foglalkozásszerűen a zenét, részben mert művészi muzsika átvette a régi népszerű zenélgetés gyakorlatát, részben mivel a polgári foglalkozások e korban még *sok szabad időt* hagytak kedvtelések számára. Minthogy pedig nyilvános zeneélet mellett, mely nagyrészt főúri fönnhatóság alatt folyt, az abszolút zenét megszorgalmasabban a polgári körök szűk szférájában művelték, természetes, hogy ez a korszak fejleszti ki a házi zenélés bensőséges gyakorlatát, a (maival szembeállítva) «jófajta dillettánszizmus»-nak nevezett, szűkkörű, értelmes, szakkivonatott zenélő-kulturát, mely a muzsika továbbfejlesztésének egyik legértékesebb föltételévé lett és mely egészen más és sokkal értékesebb műkedvelés, mint a 19. század óta ismert).

A hatalmas maecenás-világ színpompás korának lehanyatlásával megszűnik a képzőművészetek túlnyomóan uralkodó szerepe és a polgári elem erősödésével mindinkább irodalom és zene kezdik a társadalom művészi életét legtöbb súllyal tükrözni. Ha az egyidejű művészetek együttesében egyik vagy másik művészet nagyobb vagy kisebb mértékben tükrözheti a korszak jellemző értékeit, akkor a muzsika e korszakig a legkisebb részt merítette ki a művészetek összefüladatából; az előző korok lelki világát túlnyomóan az önálló súlyú képzőművészetek vetítették ki formába, a zene

pedig alig volt más, mint a vallásos vagy világi költészetnek emelője, társművészete. A képzőművészetek nagysága főúri luxust, az apróbb befelé nézőbb érzelmek közvetítésében igazán otthonos zeneművészetnek nagysága nagy közösségeket kíván, az elmélyedő zenés érzelmekért lelkesedő, azokban felolvadó egyes egyének összefüggő nagy közösségét. Ilyen egyének összetartó rétege azonban reprezentatív módon csakis a középosztály, s ezért van, hogy csupán a középosztály e korbéli súlyosodása, döntő hatalmi tényezővé történő emelkedése útján lesz az élet közügyévé a muzsika, minek művészeti művelése nemcsak a luxus világát, hanem a közélet egész területét át- meg áthálózza varázsszálaival. A most kifejlődő önálló hangszeres zene nem csupán előkelő időtöltés többé, nem marad a nagyurak asztali szórakoztatója, hanem mindinkább az önállósult európai lelkivilág végső mondanivalóinak egyik legértékesebb tolmácsa. Egyelőre azonban még nem az abszolút zene, hanem a költészettel társuló zene (opera, cantata) és az irodalom fejlődött az új társadalom favorit-művészetévé s foglalt helyet a sokhelyütt sülyedő képzőművészetek mellett. Itália artistikus állapotai mutatják legvilágosabban e fordulatot, hol az előbbi kor utólérhetetlen képzőművészetbeli termelése és ízlése lehanyaglik, viszont az élet középpontjába lép a *dalmű*, vagyis irodalmi és zenés összetételű keverék-műforma. Nem csak Itáliában, a korszak vezető zene-országában, hanem mindenütt az irodalommal és a többi művészettel legalább is egyenrangú súlyú művészetté lép elő a muzsika. Csak

eggebbi arisztokratikus hegemoniája ad a képző-
művészeteknek bizonyos előkelőbb színezetet és
politikai valamint filozofikus súlya biztosít na-
gyobb tekintélyt az irodalomnak a zenénél s
gyakoribb egyéni érvényesülést az írónak a
rangszere mögé vonuló komponistánál.

A följelődő nemzeti muzsikálás országai közt
Itália volt legalkalmasabb, hogy a korszak
előrekvéseit legtisztábban képviselje. Régi kul-
túrája, a lakosság nyílt és fogékony esze korán
biztosítottak már fejlettebb társadalmi életet,
amint aminő az egykorú Európa egyéb orszá-
gaiban található, számos kis államának ön-
állóan fejlődő, egymással versengő központjai
vévén pedig sokrétű és gazdag lett decentrali-
zált művelődése. Mihelyt helye szorul a zene-
művészet magas formáiban a népszerűbb ze-
nélésmódnak (16. század), Itália dalmokai lépnek
a kormányrúdhöz és kezdik a maguk módszerét
mindenütt elfogadtatni. Az itáliai formaérzék,
mely a művészi érzelmek alapvető típusainak
a zseniális ösztönével találta meg eszményien
szép megjelenítéseit, hogy aztán egész Európa
boldog lázban utánozza azokat, lelesve róluk
a mintaszerű szerkesztés alaptörvényeit, az itáliai
formaérzék tör utat a maga biztonságában és
gazdag lehetőségeiben a 16. század homofonná
váló zenélése óta a művészi muzsikában és emeli
a maga nemzeti hajlamait nemzetközi érvényűvé.
Minthogy az olasz társadalmi élet ösösztone
individualista, mely ösztön a köztársaságok po-
litikai és művészi életét oly korán emelte párat-
lan magaslatra, ennél fogva az itáliai nemzeti
zeneérzék természetszerűen szintén individua-

lista vagyis alkalmasabb az egyéni szenvedély érzetetésére, mint állandó, kollektív érzelmek megszólaltatására. Emellett Itália a dalolás, a melodika és homofonia őshazája, s most, midőn a korszellem a 16. század kezdő homofóniájából kifejlődő nemzeti és egyéniesedő muzsikát lépteti a szükségletek első sorába, az olaszság varázsos világa lesz a közkeletű zene igazi otthonává. Olasz mesterekhez zárandokol Európa tanulni vágyó zenészserege, olasz mesterek viszik szét Európában fajtájuk vérfölrázó, elragadó és haladó szellemét. Minthogy az itáliai szellem nem elmélyedő és így nem ügyelhet apróbb egyéni vonásokra, — minthogy könnyed formáló tehetsége bizonyos tipizáló formalizmust, kötöttséget fejleszt ki, — minthogy az itáliai szellem a lényeges, nagy vonásokat szögezi le s így alapvető hajlama van széles keretű művészi iskolák, módszerek megalapítására: nem csak hogy elnyerte a korszak zeneművelésének hegemóniáját, hanem helyesebben szólva legnagyobb-részt Itália határozta meg a korszaknak megfelelő, azt tükröző zenélőmódszert. Áldatlan politikai viszonyok, az országrészek dobáltsága idegen államok kezén, szinte lehetetlenné teszik a hazai tehetségek számára, hogy reális pályákon céltudatos nemzeti munkát végezzenek; idegen érdekek hálózatába fonva végképp kifejlődik az olasz tehetségben az a bizonyos könnyűvérű, kalandorszerű vonás, melyre amúgyis hajlamos, és a nemzeti politika bénaságával szemben az irreális világ, a művészi élet varázslatos fényben csillogó hazájává lesz Itália a zeneművészet terén is. S minthogy világkeres-

bedelmének végleges lehanyatlása folytán a hazai gazdagság nem fedezhette többé a ki-
 radó végtelen művészi termés anyagi fölté-
 teleit, Itália szükségszerűen művészi *export-
 szármaggá* alakul, behálózza muzsikusaival, el-
 juttatja műveivel egész Európát, úgy hogy a mu-
 lisikában az olasz nyelv teljesen kiszorítja a
 latint a 17. század folyamán és végleg nem-
 zetközi *zenenyelvvé* lesz. Az olasz nyelv pompás
 hangzatossága jellemző az olasz zene és általá-
 ban az itáliai lélek hajlamaira: az olasz keresi
 a külső fényt, a zajos nyilvánosságot, törekszik
 személyének előnyös és föltűnő érvényesítésére,
 járul a pompának, ünnepeknek, káprázatos
 szertartásoknak; — hasonlóképpen zenéjük is
 behizelgő, közérthető, hatásos és roppant al-
 kalmas nyilvános reprezentációra, tömegek lel-
 kesítésére. Az individualisztikus korszak egyik
 főjelensége, a színpadi (opera-) zene tisztára
Itália találmánya, innen indul ki véget érni
 nem akaró diadalútjára a 17. század folyamán.
 megszállva a nemzeteket bűvészes pompájával
 és elragadóan érzéki nyelvezetével.

De a másik románvérű nagy nemzetnek, a
franciának Középeurópát megelőző társadalmi
 fejlettsége is — mely már a troubadour-költészet
 és az ars antiqua vezető jelenségei óta élénken
 mutatkozott — mély barázdát vág a kor zene-
 fejlődésének útvonalába; végleg kialakul a kü-
 lönösképp francia, élénk, szellemes, graciózus
 zenélésmód (melynek 16. századbeli nagy kép-
 viselője Jannequin volt) és a helyi szavalásmód
 hatása alatt valamint a gazdag táncköltészet
 segítségével önálló jellegűnek formált francia

dalmű. A 17. század közepétől kezdve a királyság politikai súlya *Párist* emeli a világ központjává, a francia irodalom lesz Európa műveltjeinek főtápláléka, a francia divat lesz általános divattá, és hódító fölénye útján a könnyed és gazdag francia zene is divatossá, áhítottá válik a nemzetközi életben. A fiatalabb vérű, nyersebb, de elmélyedőbb kedélyű *németek* egyelőre még nem versenyezhetnek a két vezető művész-országgal. Németország lelkesen tanulmányozza az olasz muzsika lenyűgöző arányait, meghódol utólréhetetlen dallamvilágának, honossá teszi a francia zenélés divatját és eredeti csak az elszigetelt protestáns choral-zenében marad. Igazi tekintélye első sorban az olasz földön képzett és elismert német mesternek van hazájában (mint ahogy pl. mostanáig csak a Németországban elismert magyar zenész birt igazi súllyal a mi hazánkban), nem csak a németiség szétszórtsága, törzsérzése, művészi önbizalmának aránylag kisebb foka és fejletlenebb társadalmi élete folytán, hanem azért is, mert hazai gyakorlata egyelőre valóban nem volt képes versenyre kelni a korszerűen hódító románfajú zenékkal. A német nyelv nehézkessége, egyáltalán nem csillogó, hanem inkább alapos, elmélyedő szerkesztésmódja jellemző a németek zeneéletére is, mely nem oly színészes, mint az olaszé, hanem szűk körben szeret maradni, bensőséges, intim jellegű, emellett pedig nem annyira a melodika szárnyalásában éli ki legegényibb mondanivalóját, mint inkább az alapos, mélyen járó szerkezetekben. Ezért első sorban a német mesterek őrzik meg legértékesebb módon a németalföldi kontra punkt hagyományait

moral-művészetükben és maradnak bizonyos fokig konzervatívek ugyanakkor, amidőn másrészt általában magukba olvasztják a haladó kor minden áttétét is. (Az olaszok a zeneművészet egészében elsők, de a nekik teljesen idegen chorművészet technikájában versenyre sem kelhetnek a németekkel, s ez az a terület, melyen a német zene nagysága és önállósága kiépül.) Mint a kultúra minden ágában, a zene terén is a németek nagy eklektikusok és összefoglalók, kikből a nemzeti sajátosságok egész Európa főeredményein szűrve lépnek elő, és német nagymesterek, kiknek művészetében a régebbi korok hagyományai és az uralkodó formák egész összefüggése a sajátos német intimitással egyesül (Schütz, Bach). Csakhogy a német zene legértékesebb mozzanata, az elmélyedő vallásosság kontrapunktikája nem korszerűen hódító, s így az összefoglaló és újat adó nagy «tanítványok» nem emelkedik a korszak folyamán nemzetközileg elismert érvényre. De miután a körülötte lezajló kulturfolyamatok értékeit magába szívta és a protestantizmus bensőséges morálján szűrve elmélyítette, oly hatalmas és erkölcsi tartalmú épületet készít, hogy alapjául szolgálhat a következő korszak kialakulásának, mely korszak mindinkább éppen a bensőség hangulkozója lesz. A németek tehát a maguk intim világában mintegy titkos kincstárát őrzik a muzsika eredményeinek, anélkül hogy a maguk jellemző vallásos művészetével részt kérnének a nemzetközi forgalom dicsőségéből. Míg a román népek zenélése (éppúgy mint vallása) inkább közügy, addig a német muzsika sokkal inkább

belő ügyes a vallásos individualizmusnak és a családnak. Ezért aztán rajta is mind érezhetőbbé válnak az elkülönülő vonások s 1700 körül már egész világosan tudja a német mester, hogy az ő nemzetének zenélése is minden tekintetben éppoly sajátosságosan jellemző és önálló, mint a többié. — Még legközelebb állt a német izléshez a rokon angolok 17. századbeli gazdag muzsikája. De Anglia, mely a 17. század folyamán elszegényedő némettől végleg átveszi a kereskedelmi hegemóniát, mindinkább teljesen kereskedő- és gyarmat-állammá lesz és nemzeti erőit olyannyira elfoglalja a belső politika és a tengeri uralom hathatós kiépítése, hogy művészi élete elkorcsosul. Az eredeti angol zenetehetség elég erős volt ahhoz, hogy az arisztokrata világ szükségletének kielégítésére nagyszabású önálló mestereket állítson és hogy a 17. század végéig méltó átolvasztója legyen a francia és főleg olasz művészettől nyert hatásoknak; de nem volt elég erős ahhoz, hogy fönn tarthassa volna produkciójának színvonalát, midőn a demokratikus harcok, az ezerfelé elágazó tengerentúli politika oly túlzott mértékben igénybe veszik nemzeti erejét, hogy minden valamire való tehetséget annak szolgálatába kényszerül helyezni. A rideg, művészietlen *puritanizmus* valláserkölcse a világhatalom népének lélekkiépítéséhez nagyon is szükséges volt, de kifejlődésével párhuzamosan hal ki az angolokból a képesség, hogy termékeny művelői lehessenek a zene további életének. Anglia mindinkább idegen, főleg olasz, zenegyakorlat piacává lesz, közönségének hallgatásmódja pedig bizonyos jellemzően üzletszerű vonást ölt, mely külsőséges hatásokon

a virtuóztatás fokán méri a zene értékét. Nagybírási ipara Londont emeli Páris és a holland városok mellett az olasz (és francia) *kótakiadás* hírvényi vezető központjává; a nyugati világ városok fejlődő demokráciája és gazdagsága biztosít kelendőséget a drága opera-, oratorium- és egyéb kiadványoknak, míg a legtöbb német és spanyol munka (főleg a hangszeres és a kantatadobadalom) a 18. század 3. harmadáig leginkább *csak kéziratban* terjed.

Nem úgy képzelendő, hogy a renaissance-korbeli népszerű dal és polgári rögtönzött tánczene elemei csupán az arisztokráta és egyházi korszellem folytán nem kerülhettek kellő súllyal az egykori művészi seregébe; az igazság az, hogy csupán a 16. század folyamán fejlődtek ezen népszerű elemek oly magasra, honnan a művészi zenélés keretébe már lényeges szereppel beléphettek. Vagyis a társadalmi fejlődéssel együtt fejlődő ősi népszerű ariózus (monodikus) zene behatása lassacskán annyira átalakítja az egyházi művészetet, hogy erről végül már (1600 körül) meghullani kezdenek régi szerkezetelvei és belsőleg hasonlónak lesz a népszerű muzsikához: melodikus és harmoniával kísért zenévé alakul. A fejlődés megnevezetesebb elősegítői a hangszerek, elsősorban a lant, zongora és orgona zenéje, mely elsősorban a sokt alkalmas harmonizált zenélés kifejlesztésére ennek a kontrapunktikus világnézettel való kiigyeztetésére. Így lesz a kor a melodikus, kontrapunktikus és harmonikus felfogás *egyensúlyának* korszakává, melynek polifoniája az akkordok rendszere alá rendeli magát s melynek összhangvilága viszont a leszűrt polifonia szólamaiból tevődik össze. Így lesz a kor a modern (harmonikus) hangnemek teljes úttörésének korszakává, miután a világi szellem győzelmi útján a népszerű hangszeres zene ősi dúr-moll-hajlama végleg átítatja a művészi muzsikát; a kiszoruló egyházi hangnemek és a velük összefüggő szolmizációs rendszer 1717-ben

kapja végleges búcsúztatóját a hamburgi *Mattheson* tól. Ami az előző századokban (és főleg a nagy Josquin óta) csak mellékes stilizáló-módszer volt, t. i. a *harmonikus beállítás*, most elsősorban válik fontossá és a zeneszerző két főképességévé lesz az akkord-képzelet és dallam-kitalálás; a dūr és moll esztetikai ellentéte oly értelemben, ahogy pl. már *Carissimi* kis duettjében (Demokritus és Heraklitus dialogusában, 1640 körül) található, hol a nevetésnek dūr, a sírásnak pedig (az egynevű) moll felel meg: szintén csak most fejlődik ki; — úgyszintén a modern moduláció is, mely nem más, mint a népszerű (tánc)-zene tonika-domináns-modulációjának (mely a 16. század madrigaljában az egyházi építkezés rései közül még csak félénken, szinte véletlenül dugja ki fejét) következetes továbbvitele. A népszerű melodikus zene dalformaképzésének átvétele járt együtt a harmonikus hangnemek közzé kerülésével, minthogy a «táncformák» periodizálása a tánczene bandáinak rögtönzéses gyakorlatában a világi hangnemek (domináns-) viszonylatainak épült; az előbbi kor indulókat és táncokat játszó bandáinak szigorú ritmikájú zenéje akkor még rossz értelemben profán és dilettantikus ízű volt, ünnepélyes alkalmak fölvonuló-zenéje pedig szintén másodrendű, mellékesen dekoratív jelentőségű muzsika. A középkor *véteknek* tartja a táncolást, ördög művének az érzéki melodiát, s így csak természetes, ha ezek zeneformáit lenézi; most az acapella világi dal kiszorulásával (a 17. század első harmadában), a népszerű zenekarjáték vezető helyre jutásával roppant fontos művészi szerepre kap a hangszeres zene ősi gyakorlatának fő-tartalma: a *tánczene*, és nem kevésbé a daléneklés házi gyakorlata is. A fényűző kontrapunktika teljes átalakulása útján technikájában sokkal egyszerűbbé lesz a hangszeres kor muzsikája; hasonlóan a népszerű improvizációs tánc- és induló-zenéhez, az új művészi zenében is elsősorban csak (a tenor helyett túlnyomólag a *szopránba* kerülő) melodia és a kísérő akkordok alapja, basszusa fontos. Így kerül a régebbi szólamépítkezés helyébe a *basszus-építkezés*, mely a 16. század nép-

zenei zenélésének formáival és harmoniavilágával
 föl a vezető világi formákba, — így lép társai
 a kontrapunkt egyenjogú szólamai közül (az
 alakuló szopránnak alárendelve, mint annak állandó
 momentumuma, támasza) a basszus, és válnak
 szótárszólamná az e kettő közt meghúzódozó közép-
 szólamok. Már a 16. század végefelé az énekkar-
 szólamokból spartitúrákat intavoláló (vagyis kivona-
 t készítő) kórus-kísérő orgonisták a növekvő
 terhelés kényszere alatt észreveszik, hogy e hossza-
 mulmas munkát sokkal egyszerűbbé és gyorsabban
 tényszerűvé tehetik, ha csupán a felső és a min-
 denkori legalsó szólamot írják ki, a többinek moz-
 gását pedig csak a basszus fölé írt hangközjelző
 jelölésekkel tüntetik föl (*basso seguente*; Gabrieli
 műveinél és még később is gyakran számozás nélkül;
 a basszus számozásában láthatjuk a 17.—18. század
 folyamán kifejlődő összhangzattan gyakorlati mód-
 szerének megalapozását). Midőn az énekkórusok
 hanyatlásnak indulnak és hiányaikat hangszerrel
 pótolni, a zeneszükséglet, produkció és forgalom
 megnövekszik, a roppant drága kótanyomás pedig
 nem alkalmas a szegényedő községek igényeinek
 kielégítésére: az orgonisták (és cembalisták) föl-
 használva a kialakuló új stílus (*stilo nuovo*) ilyen
 lehetőségeit, 1600 körül állandó módszerré teszik a
 leegyszerűsített kótáírást (*Viadana*: «*invenzione com-
 pouda*»), melyben a legmélyebb szólamnak fontos
 szerepe túlzottan előtérbe kerül (*basso continuo*,
basso generale = folytonos basszus, generálbasszus).
 A harmonikus stílus kifejlesztésének főalakjai, az
 orgonisták találják ki tehát azt a lejegyző gyakor-
 latot is, melyet most az új stílus a maga lényeges
 részében átvesz; az egész kor zenéjének stílusára
 roppant jellemzővé lesz a basso continuo «gyorsírása»,
 melyben csak az (egy vagy több) lényeges szolisztikus
 szólam és az akkordépület legmélyebb szólama van
 leírva, a többi szólamot pedig (zenekar számára)
 alkalmilag pótolják (a basszusjelzés alapján), illetve
 rábízzák a generálbasszust leolvasó orgonista vagy
 cembalista rögtönző képességére («generalbasszus-
 korszak»). A billentyűs hangszeren játszó kísérőnek

elmaradhatatlan (és szinte velealkotó) szerepe vonatkoztatva jellemző vonásként a kor haladó jellegű zenéjének egész gyakorlatán és a zenészek legfőbb gyakorlata tanulmányává lesz a számozott basszus rögtönző művészi leolvasása (*seconda prattica*), mely diszciplína nem csupán akkordok helyes kötését jelentette, hanem követelte a vezető melodikus szólamok stílusának megfelelően mozgó *kontrapunktikus kísértől szólamok* képzését is. Nem csodálható, hogy az irodalom lényegbeli megindítói, az olaszok, voltak ezen új rögtönző gyakorlatnak is megteremtői, mely gyakorlat oly világosan utal az összhangok világának és a kontrapunkt melodikájának fokozatos kiegyezésére; a basso continuoval *olasz nemzeti sajtáság*, a bravuros rögtönzésre való hajlam és képesség, érvényesül Európa új zeneművelésében, mely képességnek nem kis szerepe nyílt a más jellemzett hangszervirtuozitás hatásos kifejlésében sem. A generálbasszus-irodalom mellett továbbra is fennmaradó teljesen kiírt szólamozású módszer nagyjában a konzervatív (leginkább egyházi, vokális) muzsikát jellemzi, de az ily módon leírt irodalom jórésze is teleszívódik az új melodikus és harmonikus zeneérzés sajátságaival (Allegri, Schütz, Lotti stb.) (Minthogy a korszak legértékesebb termékeinek legnagyobb része ma már nehezen fölcutatható kéziratokban és a generálbasszus-írás vázlatában maradt reánk, kettős nehézség torlódik a műveket megjelentetni akaró kiadó elé; nem csak másolni kell a régi könyvtárakban fölcutatott kéziratokat [hasonlóan a régebbi korok menzurális irodalmának nagyrészéhez], hanem ezenkívül rekonstruálni is kell az egykorú generalbasszista valószínű lejátszó módszerét is, ami nagy kultúrtörténeti és zenebelátást kívánó, kényes föladat és sok vitára adott már alkalmat [*Mozart* Händel-átdolgozásai, *Francia Bach*-kiadásai stb.]). — Ugyanakkor, midőn az arisztokratikus világ kontrapunkt-formálását a dalformás képződmények kiszorítják, lesz az utóbbiak szerkesztésében igen lényeges *tempo-érzék* is a komponáló ihlet fontos részévé. Eddig a régi zenészkaszt házilag kezelt belső ügye volt a darabok elő-

ismódja, voltak bizonyos hagyományosan meg-
 kötött és a szöveg jellegéből folyó tempo-chablonok,
 hangrösség dolgában pedig jórészt a természetes
 ritmika elve uralkodott, minthogy főszempont
 a szólamok önálló életének hangsúlyozása volt;
 a szövegmegközelítés zenében egyáltalán nem is lényeges
 szempont a pontos időmérték, csakis dalforma-
 szerkezetekben válik a darab jellegének fontos
 tényezőjévé. Mennél kezdetlegesebb a zenegyakorlat,
 annál közelebb áll a rögtönzés hagyományaihoz,
 egyébként annál kevesebb az árnyaló lehetőség és így
 a lejegyzése sem válhatik szükségessé (l. a régi
 madrigalok, ballata, villanella maguktól értetődő széles
 tempóit); most az újfajta hangulatkülönbségekkel
 (l. pl. Gabrieli G.-tól kezdve) sokkal lényegesebbé
 válik elő a tempók különbsége, az érzelmesen árnyalt
 hangzás új dinamikát kelt életre, és részben amiatt
 a szükségessé válik az *előadásjelek fölültetése*, mert
 az új zenésztípus és dilettantizmus már nem él
 természetesen beszorított előadási hagyományokban,
 a formáló képzelet és előadás többértévé lett, a sok
 lehetőséget és szabadabb szellemet nem lehetett többé
 csupán a kódaértékek különbségeivel fölültetni
 1630 körül lépnek föl a tempójelzések [Allegro,
 Moderato stb.] és egyezkednek ki lassacskán az érték-
 jelzések tempómeghatározásával). Minthogy a har-
 monikus, táncformás alakulatok képzésében az egyen-
 esen ritmizált periodusok jutnak főszerephez és
 ezek most mindinkább kiszorítják a menzurális zene
 aprólékos értékviszonylatainak finom különbségeit:
 a zene ritmikája áttekinthetőbbé, egyszerűbbé válik,
 a kisebb részek viszonylag merev arányokba tömörül-
 nek, részletes ritmikájuk fontossága alászáll és a
 ritmus változatos gazdagsága főleg szélesebb át-
 fogású arányok viszonyaiban jelentkezik. De össze-
 függésben avval, hogy a kor mindezen új utakra
 csak most lép rá teljes határozottsággal és — küzdve
 a régi világgal — sokáig még szinte járni tanul,
 s összefüggésben avval, hogy ily módon csupán
 a széles keretű típusokat és kevés egyéni elkülönbözö-
 dést hozhat létre: az új zene-előadás sem rendel-
 kezik még sok árnyalattal, hanem csak kevés, egy-

szerű, általános összefogású időmérték- és hangerősségbeli lehetőséggel rendelkezik, ritmikájában pedig a táncszerű elemek még küzdenek a régi világi egyházi szövevényeivel (legföltűnőbbben a fűgában). — A menzurális zene háttérbe szorulása idején a tabulatúrák népszerű ritmusjeleinek általánosulása (a hangszeres átiratok «fél-tabulatúra»-ján át [l. pl. Frescobaldinál], a táncritmus-követelte taktusvonal véglegesülése, a régi kótairás körmönfont «magatózó» értetődései»-nek (ki nem írt hangnem-előjegyzés módosítójelek) világosan föltüntetett jelzésekkel való fölváltása a modern kótairás kialakulását hozza. Egyelőre még megmarad a scholasztikus szellemű jelzésmód némely fajtája (pl. a hosszú előke kb. 1800-ig). Miután a tabulatura-jelzés használható részét a népszerűvé lett kótairás átvette, a tabulatúrák is mindinkább szükségtelenné válnak és a 18. század folyamán végképp el is tűnnek.

1600 körül az önálló hangszeres stílus és az új zeneesztétika kibontakozása már az egész zenegyakorlaton föltűnővé válik; de a 17. század folyamán mindvégig küzd még a régi fajta egyházi és világi kóruszene az új beállítású műformákkal, melyek a 16. század haladó jellegű irodalmának következetes fejlesztéséből léptek elő. Főleg a velencei irány (Gabrieli G.) rövid hangszeres bevezető- és köz-zenéi nyomán bontakozik ki az önállósuló zenekar-stílus, mely úgy a színpadi, mint az egyházi műformák fontos tényezőjévé lesz. A motett acapella-ideálját új eszmény váltja föl: a hangszerek és énekhangok váltakozására és versengésére (concertálására) épített ú. n. concertáló stílusé. A chanson utánzásából kifejlődött hangszeres canzona (sonata, sinfonia) teljesen kivonja magát az énekstílus hatása alól és a lantzenéből átvett tánc-elemekkel a monodia egyik fő-táplálójává lesz (pl. Banchieri-

1607). Megjelennek önállóan is a lantzene és általában a népszerű zenélés tánc-formái, kibontakozván a könnyed kórusdalok szöveges beállításából és gazdag hangszeres táncirodalmat teremtenek az előkelő műzenében. Tovább fejlődik az orgona (illetve a cembalo) határ-műformája, a motett kíséretétől önállósult *ricercar* és a régi hangszeres gyakorlatból nevezetessé emelkedett *preludium* és *toccata* (Merulo, majd Frescobaldi). A madrigalirodalom hangulatait magába olvasztja és roppantul gazdagítja a hangszeres literatura, amely könnyebb előadhatása, nagyobb szímlékonysága, az új érzésvilágnak teljesen megfelelő hajlékonysága következtében lassacskán fölékerekedik a még sokáig óriási súlyú *acappella*-madrigálnak. Végleg ariózussá lesz a (hangszerrel kísért) solo-madrigal, és a fejlett solo-énekművészet segítségével belőle alakítják a mesterek a korszakalkotó *magánének-irodalmat*, melynek egyszerű, hangszerkíséretes technikája már az elmúlt világ merevebb madrigal-stilusában is megjelenik (Luzzaschi 1601). Az egyházi ének-kompozíció terén Viadana északitáliai templomi karmester (1564—1645) az első, ki következetesen elhagyja a kórusdarabok hiányos, átíratos előadómódszerét és eleve hangszerekkel koncertáló magánénekhangok számára gondolja ki mondanivalóját; az ő *Concerti ecclesiastici*-je (1602) a gyakorlat régi törekvéseit vezeti végleges megoldásba a basso continuo általánosítása segítségével, de stílusa nem mozog még az újfajta érzelmek birodalmában. Ellenben Caccini firenzei énekes és lantos (kb. 1550—1618), aki a világi énekzene területén készít meggyőző mintákat az új zeneszerző-

technika útján, már teljesen az újfajta lelkeséget, szenvedély-festést képviseli. Mikor a 16. század 90-es éveiben műkedvelők és műértők jelenlétében előadja ariózus, cembaloval kísért solo-énekeit, a hallgatók nagy tetszés kíséretében biztosítják Caccinit, hogy azt, amire a solo-madrigalnál még gondolni sem lehetett, t. i. a szöveg tartalmának érzelmes, individuális érzetetését: az ő muzsikája lépteti föl először. Eleinte csak az új mozgalom kialakításában vezető szerepű firenzei nobilek és művészek klasszikus műveltségű és görög eszményekért lelkesedő baráti egyesülése, a «camerata» (accademia) volt melegágya és ismerője Caccini nemes műdal-költészetének, melyben a madrigal-szólamok általános hangulatfestő összhangja helyett a virtuóz magánénekhang kötetlenül, szabadon hullámozva követi a szöveg érzelemhullámozásának minden-kori részleteit (stilo affettuoso) és melyben nem az éneklésen vagy a zeneformán magán, hanem az éneklés tartalmi részén van a főhangsúly («sprezzatura del canto»). A firenzeiek zene-esztétikájában úgy jelentkezik az új szellem, hogy harcot hirdetnek a kontrapunkt öncélú zenélése ellen és jogosnak csak az oly muzsikát ismerik el, mely valami szövegtartalmat pontosan érezhető módon fest, vagyis az érzelmeket, az érzelmes beszédet (a természetet) utánozza. Caccini darabjainak a «Nuove musiche» című kötetben (1601) történt megjelenése csakhamar az új stílus korszakalkotó eseményeként tűnik föl azon lelkes fölkarolás és széleskörű utánzás révén, mely az újkor műdalának eme megalapító lépését követi. Ahogy az egyházi concertáló

stílusban Viadana, úgy elégíti ki a korszak égető szükségletét a madrigal helyettesítésében és hangulatbeli továbbfejlesztésében Caccini; Viadana ommodorát 1610 körül már Németországban is átvutánozzák (Prætorius M., Demantius), Caccini követői pedig, az «arie», «musiche» stb. c. nagy-
 lán változatosságú énekdarabok szerzői még hamarabb behálózzák át műveikkel egész Európa gyakorlatát (pl. az angol *Campion* már 1601-ben adja ki az Ayres c. kötetét énekhangra lant- és basszus-
 orvviola-kisérettel). Caccini világhírében a nagy zeneszerző és nagy énekes eggyé olvadt; ő al-
 titgipította a firenzei nemesen szenvedélyes előadású énekmódszer iskoláját, melyben a virtuóz kolo-
 ratúra is az individuális érzelmek közlését szol-
 gálja, mely kb. a század végéig vezető szerepű maradt és már eleve szorosan összefüggött a drámai zene kialakulásával.

A dráma volt az a terület, hol a 16. század solo-madrigalja leginkább kényszerült indivi-
 duálisan érzelem-festővé alakulni (kb. 1575 óta), hol a cselekmények közvetlen kísérése útján legtöbb alkalma volt a zenének mozgalmasabb, jellegzetesebb nyelvezete kialakítására. Mikor Gesualdo és a «kromatikusok» elmélyítik az akkordok használatát, már az individuális érzelmek éreztetésére törekszenek, és öbeljük kapcsolódnak a drámai zene aláfestései a díszelőadások énekes intermediumaiban. A műkedvelők közt már századok óta élt a lantkiséretes világi ének népszerűen deklamáló stílusa, mely egészen a 16. század utolsó negyedéig megvetett módszer volt a művészet előkelő területein. Hiába hirdették tehát a camerata

tagjai, hogy az ókori görögöknél, kiknek művészete utánozandó eszményként lebegett előttük, elsősorban a *szöveg* volt a fontos és a zene csak a szöveg élesebb érzékeltetésére szolgált, hiába hirdették, hogy le kell rázni a szöveget eltakaró és szétroncsoló «modern» (vagyis keresztényen korbeli) zene nyögét és az antik zenét kell követni, hiába hirdették mindaddig, amíg a tanult művészi muzsikások módszere át nem alakult a zene egész területén olyanná, hogy a firenzei hellenisták kívánságainak is megfelelhessen. Láttuk, hogy az addigi műkedvelőzenélés előtérbe kerülése által lett lehetséges a solo-madrigal, mely elsősorban a lant-átiratok útján fejlődött monodikussá; csakis ezen irányba kapcsolódva pattanhatott ki a gondolat, hogy a dráma zenéje egyszerű, érzelmes szövegdekklamálás legyen átlátszó, az éneket szorosan követő akkordkisérettel. Marenzio említett remek közjátéka (1589) még nem elégíti ki Bardi gróf körét, sokkal inkább *Galilei* V. (a nagy csillagász kiváló atyja, † 1591) kezdő kísérletei, melyekben a lant-átiratok énekszólama az antik zeneírókból levont tanulságok útján szavalóénekké alakul; az ilyesféle énekek (pl. Ugolino éneke Danté-ból Galileitől, a 80-as években) «*stilo recitativo*»-ját kiáltja ki jelszóként a kontrapunkt elleni harcban a firenzei accademia, legjobb muzsikusi útján gondoskodva arról is, hogy a *rappresentazione*-k (színelőadások) zene-stilusává is a *stilo recitativo* váljék. Részt vett az előkészítő munkában Cavalierin kívül még többek közt Caccini is, ki azt állítja a *Nuove musische* előszavában, hogy többet köszönhet

cameratában töltött néhány év tanulságainak, mint azelőtti 30 éves kontrapunkt-gyakorlatának. Azonban Caccini inkább lírikus tehetség; ő az első igazi zenedramatikus, ki a muzsika «stile rappresentativo»-ját legnagyobb meggyőzőképességgel alakítja ki Galilei, Cavalieri, Mei stb. kísérletei és elméletei nyomán: a kiváló intermedium-szerző *Peri J.* († 1633), Caccini vetélytársa, Corsi gróf védenca és Cavalieri utódja Medici-udvar zeneintendatúrájában. Peri (és Corsi) számára bővíti ki Rinuccini költő teljes körűvé a Marenzionak írt (imént említett) intermediumot és ez lett «*Dafne*» címmel a legelső megzenésített önálló színmű (pásztorjáték; nem csak egyes jelenet) vagyis zenedráma (*dramma per musica*), melynek előadását (1594, az Anaparnasso évében) a végre teljesen kielégített hellenisták hatalmas ujjongással fogadták (zenéje elveszett). Természetesen Rinuccinit és Perit bízták meg, hogy Medici Mária és IV. Henrik francia király Füzénzében megült lakodalmának (1600) káprázatos fényéhez a nagyhatású új műfaj bemutatásával hozzájáruljanak; így keletkezett a kiváló gonddal készített «*Euridice*», melynek hallgatói a zenedráma megszületésének hírért egész Európában elterjesztették, s mely számunkra a műfaj legelső fennmaradt képviselője (általában a legelső opera)-ként megjelölt korszakalkotó darab; az «opera» elnevezést csak Menestrier francia jezsuita használja először, 1681). E legelső zenedrámák formája a mitologikus szerelmi történetet hatalmas pompával, szemfényvesztő masinériával és deus ex machinával beállító

antikizáló, merev udvari dísz-színműnek és a ma drigalos intermediumoknak (és balletteknek) egységbe-forrasztásából állott elő. Tanultság, választékos arisztokrata-szellem jellemzi modern versformákban tartott szövegkönyveiket, melyekben a drámai fölépítésnél fontosabb az érzelmes szavalás és a pompa kifejtésére való alkalomadás. Hogy mennyire teljesen az itáliai udvari élet sajátos díszművéről van szó, mutatja az is, hogy «Euridice» szerepeit maguk a Medici udvar legelőkelőbbjei adták elő, kik mindnyájan abban az éppoly büszke mint naiv hitben ringatóztak, hogy a görögök tragédiáját keltik új életre.

Hogy a klasszicizáló pásztorjáték (Beccari, Tasso, Guarini) zenekezelése helyett, mely csak betétként szerepeltette a muzsikát, ily önálló súlyra emelkedett a drámai zene, világosan jelzi a monodikus irány súlyos jelentőségüvé válását 1600 körül. A melodikus, szolisztikus zene úttörése alakította a hellenisták gondolkozását is, mert mikor ők a görög zene följuttatásának hitével járnak körül, az antik elméletet a számukra időszerű szükségletek alapján magyarázzák, vagyis — mint általában a renaissancet mozgalom — csak ugródeszkának használják a görög elméletet ahhoz, hogy tekintélyének és eszméinek segítségével könnyebben jussanak oda, ahová a haladó korszellem eljutni kívánt. (A humanisták történelmi belátása szerint a különböző korok bizonyos fokig összeegyeztethetők egymással; ők még azt hiszik, hogy az antik világot «a jelenbe maradéknélkül átültethetik és mintegy antik módon... élhetnek» [Lamprecht].) Lefebvre 1500 körül élt francia matematikus «éleszti újra» az antik zeneelméletet, Gafori, Zarlino meg voltak győződve, hogy teóriájuk a görögnek egyenes folytatása, még sem jutott egyiküknek sem eszébe, hogy helyreállítsa a görög tragédia beszélő-énekét, mert a *mysterium*

dőlékok száraz pszalmodikus szavalása és később a trágadrigal-átiratok szegényes irodalma még nem volt megelégséges új drámai zene elgondolásának lehetőségéig. Csak mikor a művészi zene individualisztikus kialakulása, a céhszellem formavilágának lejárvásának köszönhetővé teszi az érzelmes jellegű muzsikálás elégséges követelését, csak mikor a műkedvelőfajta poliodikus irány mindenütt elismertté kezd válni a földős jellegűvel szemben, akkor jelentik ki a haladó ellemek, hogy az antik zene utánzása vezet a helyes szolisztikus, lelkes irányhoz. Ismét tehát a haladó világi szellem cégeire a klasszikus művészet, helyet azonban a zenészeknek egyáltalán nem is ismert módjukban utánózni, minthogy a görög elméletet félreértették (a maguk céljai szerint értelmezték), így egyetlen fölfedezett zeneemléket pedig, egy római idorbéli Mesomedes-hymnust, nem tudták megfejteni (először csak kb. 100 évvel később sikerül a francia Burette-nek); a 16. század végi firenzeiek számára Galilei olasz lanténeklése jelentette a görög muzsika újraéledését. A zenefejlődés szükségszerű irányát, az egyházi kóruszene elleni visszahatást és nem az antik zene újrakeltését támogatja tehát a galilei elmélete (1581), mely szerint a tudós csak megvetésével sujthatja a kontrapunktikus zenét, vagyis Caccinié, ki szerint a «modern» (vagyis nem antik) zene csak a *fülnek* kedvez, de nem elégíti ki az *intellektust* (hasonló ellenáramlatok szolgálatában már később Gluck [1767], majd Wagner [1851]). Csak az újfajta érzelmek szolgálatában küzd a görög zenéért az a dilettáns és irodalmár fölfogás, amely a *szavak értelmének* éreztetését követeli a zenétől és ezért nem képes beleélni magát a kontrapunktikus zene hangulatvilágába; e fölfogás az itáliai kritikában a kontrapunkt teljes elítélésévé jelentkezik, mondván, hogy abból csak ordítózás vehető ki, de értelem nem (a flandriaiak elleni mozgalom végső, túlzott végletbe jutott következményei.) A klasszikus példára való hivatkozás volt általában elmaradhatatlan föltétele bármily elmélet sikerének: Gafori (1500 körül) még azt hiszi, hogy a görögöknek kontrapunktjuk volt. A firenzeiek szélesebb klasszikus

műveltsége most azonban azt eredményezte, hogy náluk a monodia általános kortörekvése nem a magas rendes fokozatos fejlődésében jelentkezik, hanem a görög tragödia tekintélyére támaszkodva a kontrapunkt elleni teljes reakcióként, *forradalmi módon* léle föl. A firenzei opera 1600-ban a forradalmak túlszárásával csaknem mindent eltöröl, mi a 16. század művészi zenéjében jelentős szerepet játszott (es Hiller Ferdinánd szerint egyáltalán a zenetörténet legnagyobb forradalma). Mert bár a passziójátékok «lectio»-énekével rokonságban áll a Galilei-, Peri- és Caccini-féle hangvétel (és az egyházi dráma századon előkészítő stilizálása nélkül egyáltalán el sem képzelhető), de — eltekintve attól, hogy a firenzei világi «recitativo»-ja nem tárgyilagos, hanem meghatározóan érzelmes, — a firenzei opera nem csak egyszerűen a fiatal monodikus irányt juttatja érvényre, hanem egyáltalán legelőször helyez a művészi közélet és elismerés központjába oly műformát, mely lényegében teljesen kiküszöbölte a kontrapunkt hangulat világát és ennek helyébe következetesen az újfajta zenélést mint jobbat, helyesebbet, kifejezőbbet állítja. A monodikus énekstílus végleges összeköttetése a basso continuoval csak általában a solo-stílus *forma* volt; a kezdő zenedráma nem elégszik meg ennnyivel, nem elégszik meg a harmonikussá alakuló kísérszólamok egyszerű kivonatos leírásával és avval, hogy az énekszólam önálló dallamvezet legyen, hanem a kíséretből elvben kiküszöböl minden önálló szólamvezetést (csak egyszerű aláfestő akkordok kötéseit engedi meg) és a szavaló-énekű solo-szerepben *minden dalszerű formaképzést elkerül*, hogy az egész kifejezés a szó-értelmezésben összpontosuljon. A görög tragödia énekbeszédének ezen kívánt életrekelte tehát tisztán zenei érték szempontjából aránylag roppant szegényes éneket adott, melyet Doni firenzei tudós 1637-ben találóan «vidrá»-nak (lontra, vagyis sem hús, sem hal; sem beszéd, sem ének) nevezett és mely még leginkább a 18. század ariosójára emlékeztet, mi középút a zenei prózabeszéd (parlando) és az ária közt; de másrészt ugyanez a túlzott végnélküli és unalmassá váló szavalóének *teremtett*

Veg a zenedráma énekstílusát, érzelmes zenefordulatok szoros hozzásimulását a szöveg hangsúlyaihoz észérthető és közhatású beállításban. Vagyis a zenedráma 1600-ban a monodia azon ága, mely az új stílust a lehető legszélsőségesebb végletében állítja a művészi élet központjába, ily módon hatalmas erkésszt adva az új zenélőmódszer elismertetésének. Renekari bevezetői és ritornelljei, a kórusok technikája a 16. század harmonikus stílusában mozog, nem lép még át a monodia reformjába és jelentéktelen; az akkordkiséret összhangvilága is sülyedés nagy madrigalistákkal szemben: de a szempont minderről teljesen eltolódott, fontos volt a műfaj legnagyobb újsága és a görög tragédia életre keltésének lelkesítő hite. Az itáliai termékeny formaérzék nem tárgyalkodott az antik források értelmezésében; hogy a képzőművészetekben teljesen újat, olaszt emertettek az ókori minták nyomán, a firenzei renaissance most a tragédia terén is «úgy lépkedett a képzelődésének felhőin, mint valami megépített úton» (Chrysander). Éppoly távolság választja el a görög tragédiát a firenzei zenedrámatól, mint általában a görög világnézetet és kultúrát a renaissanceétől; a görög dráma vallásos *népünnep* volt: a firenzei színművű szűkkörű előkelő társaság *fényűzése*, — a görög dráma tárgya a nemzet képzeletéből fakadó eleven, a vallásos hittel táplált *mitológia*: a renaissance-dráma tárgya eltanult, az egykorú élettől távoleső *mitologikus történetek*, melynek alakjai csak a vezető elméket foglalkoztatják. Hasonlóság csak a külső beállításban található: a színház berendezésében; itt is szemet szúr azonban a görög természetvallás és a keresztyén spiritualizmus kísérőjelenségeinek döntő különbsége: az itáliai színház *zárt* és kicsiny a görögnek *szabad* levegője és hatalmas méretei helyett. — Hogy tulajdonképpen nem a görög zene följutása fontos a korszakalkotó reformban és hogy alapos különbség lehet az antik és modern zene között, azt megsejti már a reform legnagyobb alakja, Peri, amidőn az «Euridice» előszavában kijelenti, hogy merészség volna a görög zene tökéletes helyreállításáról beszélni, de viszont a «mi zeneművészetünk» csakis a modern

recitativo eredményére juthat a beszéd szoros követésével által (l. hasonlóan 250 évvel később Wagnernél).

A 16. század végével az itáliai imaházak (oratorio-k) egyházi párbeszédei (dialoghi spirituali), melyeket addig mindig kórus-zenével érzékeltettek a szerzők (Palestrina, Animuccia, Vittoria stb.), szintén át kezdenek alakulni a stilo recitativo átvétele útján. Ezen átmeneti idők stílusát képviseli Anerio G. F. római egyházi karmester gyűjteményes munkája, a «Teatro armonico spirituale» (1619), melynek dialogusai-ban a testo (a biblikus történetet elbeszélő «szöveg») részben még kórusos; de részben már a divatossá lett újfajta recitativóban mozog. A lelki gyakorlatok zenés részei (az olasz «laudi») már a 13–14. században kezdtek a latin misztériumokkal, passziójátékokkal (szent cselekmények, azione sacre) azáltal rokonságba kerülni, hogy bizonyos evangéliumi eseménybe kapcsolódtak, melyet párbeszédes formában adtak elő a kórusok, s ezen dialogusok közé ékeltek a testo-t, mely a történeteket magyarázattal kísérte (az ily olasz evangéliumi előadás nevei: rappresentazione, storia, esempio, misterio). Igen közel-fekvő volt tehát a gondolat, hogy ezen csupán elképzelt cselekményű (epikus) laudik előadáshelyén, az oratorióban, a többi azione sacra mintájára oly biblikus színielőadásokat adjanak elő, melyek a szereplőket (gyakran elvont fogalmak képviselőit) valóságban személy szerint reprezentáltatják; ezek közé tartozik a 90-es években Manni költő moralizáló-képletes misztériuma: «A lélek és a test rappresentazioja» (vagyis előadása, Isorelli zenéjével), melynek

mómán Cavalieri számára, kit Rómában ilyen
 otatoriobeli előadások szervezésével bíztak meg,
 szenzei szövegírója: Guidiccioni Laura dol-
 toszott ki egy újabb «Rappresentazione di anima
 e di corpo»-t. Cavalieri ezt a firenzeiek stilo
 recitativojában (mit egyébként Guidotti, a mű
 előadója, *Cavalieri találmányának* nevez) dolgozta
 ki, s így megalapította (1600) a *vallásos zenedráma*
 újformáját (melynek minden alfajával együtt
 1640-től általában «oratorium» lesz nevévé).
 Cavalieri tehát ugyanazt a reformot viszi az
 egyház dramatikus zenéjébe, mellyel ugyan-
 akkor Viadana a vallásos líra műformáiban
 kinyitott új utakat (lehet, hogy a basso continuo
 használatában is megelőzi Viadanát). A laudival
 összefüggő olasz szövegű oratorio-előadásból fejlő-
 dik ki a 17. század folyamán az u. n. oratorio
 volgare (szabad költői formában írt biblikus
 tárgyú olasz oratorium), — a Szentírás rész-
 leteit latin nyelven megzenésítő templomi res-
 ponsoriumszerű motett-párbeszédkekből pedig a stilo
 recitativo felölelése útján a latin oratorium
 (oratorio latino); utóbbiban a testo tovább is
 helyütt az énekkar kezében marad, s a műfaj
 sokkal közelebb áll az istentisztelethez,
 mint a népszerű oratorio volgare. — Úgy a világi,
 mint a vallásos drámai zenében két évtized alatt
 mindenüvé elterjed az új stílus; az angol énekes
 masqueokat (allegorikus vagy mitologikus jele-
 netek, fénykoruk 1512—1640) az olasz származású
Lanieri stilizálja át a stile rappresentativoval
 (1613, egyelőre követők nélkül), Németország-
 ban pedig a nagy *Schütz* írja az első zenedrámát
 (Rinuccini «Dafne»-je Opitz németesítésében, 1627,

zenéje elveszett) és használja először (már 10-es években) az újfajta oratorium zenekezelését.

A zenedráma műfajának életrevalóságát a nagyra hivatottságát hamarosan meglátják a hadi- és udvari zenei irányú mesterek, de meglátják azt is, hogy a camerata-opera szélsőséges szavalómodora és melodiakerülése éppoly akadály a műfaj népszerűsödésének, amily szükséges volt a zenedrámai alapnyelvezet megteremtéséhez. Már 1600-ban áthágják a firenzei elméletet, amikor *Agazzari* karmester az «Eumelio» c. drámában (Róma) helyenként a melodikus variációt, vagyis a monodikus irány egyik tetszetős formamódját szerét alkalmazza. Nem a Peri-féle irány vonulataira épít be győzelmes léptekkel a gazdag itáliai udvari zenei szokásokba, hanem csak annak módosítása; a régi zenei művészet teljes technikájával rendelkező, de a monodiába kapcsolódó mesterek átszővik a zenedrámat a hangszeres és énekes monodia minden rendelkezésükre álló szépségével és Peri nyomdokaitban megteremtik a zenedráma tetszetős, behizelgő nyelvezetét, mely ezáltal éppoly hódítóvá lesz, mint a színpadtól független monodikus formák. *Monteverdi* a mantuai Gonzaga-udvari karmestere (1567—1643) utólérhetetlenül tökéletes madrigaljai révén, melyekben a kromatikus kísérletezéseit és törekvéseit szűri le az új érzésvilág irányában, valamint hangszeres-énekes canzonettái (Scherzi, megj. 1607) révén igen híres és *Gabrieli* mellett az új kor legkincsebb megnyitó mestere már, amidőn urai számára az «Orfeo» c. zenedrámat írja (Mantuában már 1472 óta kedvelt színműtárgy; 1607, Striggio szövegére). Úgy ő, mint az 1608-ban Mantuában

fordult (a kissé átdolgozott Rinuccini-féle szövegére írt) «Dafne» szerzője, a szintén nagyhírű *Giulio Caccini* (firenzei egyházi karmester, † 1642) összekapcsolja a tisztán zenei melodikus táncformákkal a firenzei deklamációs stílusba, felelel a Marenzio-féle dramatikus intermedium egyszerű zenés festéseit, jelentékeny és hatásos szinkron-stílusát és az énekkel egyenrangúvá teszi a szintén monodikus irányban kezelt önálló hangszeres részleteket (toccata, sinfonia, rito-
(o). Még mindketten hatása alatt állnak a firenzei iránynak, onnan kölcsönzik nemcsak a lírai szavalóénekeket, úgyszintén alapelveit is («A beszéd legyen ura a harmoniának és ne a melódia» — írja Monteverdi), de az ő munkáikban megszűnik meg a zene alárendelt szerepe és lesz az előtérrel egyenrangú tényezőjévé a drámának; elszakadnak kezdetétől a szavalóének cselekményétől, a szószólóvábbvivő szárazabb modora (recitativo) a lírai, a hangosabb, lírai terjengő énektől (arioso), amely az arányos építkezés kedvéért (a firenzeiek szerint *értelmetlen*) szóismétlésekbe is kénytelen beavatkozni. A most már nagyhatású szépséggel teli műfaj a maga népszerűsítő képessége folytán válik az egész új korszakvivő irány leg-
vezetőjévé és szószólójává és terjesztőjévé, főleg Monteverdi géniusának drámai zenenyelvezete segítségével, mely (az Orfeo s az egy évvel későbbi Arianna útján) az új stílus számára azok nagyszámát is meghódítja, kik addig annak ellenségei voltak, — mely megformálja a zenedramatikus műfajokat, helyzeteket végérvényes hangulattípusait és az utánzókat hosszú sorát lépteti maga után (l. pl. az «Arianna panasza» nyomán támadt «lamento»-
stílus).

irodalmat). S most lesz az előző század gazdag harmonia-világa is a dráma lényeges árnyalatává, eszközévé, szintén elsősorban Monteverdi által ki a görög enharmonikáról álmódó kromatikus sok (Orso, Vicentino, Gesualdo) legmerészebb *diszszonanciáit* kísérletezésmentes biztonsággal fejlett okszerűséggel állítja új vizekre evező művésze szolgálatába (pl. a szabadon belépő szűrtett szeptimakkordot Orfeóban), miután ultramodernsége már madrigaljai ellen is harcra késztette a maradiakat. Monteverdi Orfeójának zenekarkezelése a kezdő hangszeres monodikus kibontakozásának útján szintén mutat jelentős újításokat, amennyiben gyarapítja a szükséges szerűen meghatározott (obligát) hangszerek főléptetését kívánó hangulatokat és megnyitójában közzjátékaiban jelentékenyen emeli a zenekar programmatikusan hangfestő szerepét; de nagyjában még a madrigal-intermedium (pl. Malvezziénél, Peri mesterénél, 1591) és a firenzei operai hangszeres berendezésében és jellemzésmodorában mozog. Az új zenegyakorlat kialakulása is módon újabb hatalmas lökést kap a zenedráma felől, de még jelentékenyebb az a fejlődés, mely egyidejűleg és a további évek folyamán a színpadon kívül megy az énekes és hangszeres monodikus diában végbe.

A még mindig gazdag és 1600 után teljesebb népszerűvé és mindinkább nemzetivé alakuló régebbi technikájú madrigal-irodalom (Monteverdi, Byrd, Morley, Dowland, Gibbons, Tomkins, Hassler, Schein) mellett a Caccini és Peri hatására alatt megindult monodikus irány új technikáiban főleg olasz mesterek tündökölnek, kiépítve

brudvari (és házi) hangszerkíséretű énekes-beállítás roppantul kedvelté váló és lelkesen használt irodalmát, az u. n. *kantata* (ének-(dub)-litteraturát (cantata da camera), melynek általában színpadi hatással leírt hatásos formái csakhamar templomokban rendezett népszerű zeneelőadásokká is bekerülnek (cantata da chiesa, a templomi recitativum hangszerrel kísért kórusai mellett). A kantata elsősorban az erotikus madrigal-irodalom utódja (sokáig szerepel még madrigal, musica néven is), de szoros kapcsolata van a drámai művel, mellyel megnyilatkozás-módja és formái nagyjában megegyezik; ugyanazok a szerzők alkotják a házi zenélés és az accademiák szűkkörű előadásai számára a kantatákat, akik a drámai előadások zenéit szállítják, s míg a színpadi művészetben a drámai modorhoz és szélesebb közönséghez alkalmazkodva nagyvonalú és hevesebb (al fresco) módszert kell mindinkább használniuk, addig a zenére összpontosított figyelmű közönségnek szánt és *lírikus beállítással* kantata formáján fejtik ki legértékesebb művészetüket. Nemcsak a leggondosabban megírt és legmélyebben megérezett műformája az olasz mestereknek a (többfeltehetően, hosszabb vagy rövidebb) «énekes darab», hanem egyúttal főleg ezen belül fejlesztik is ki mindazt a nevezetes formát és stilizáló módszert, ami az operába átültetve a drámai zenét oly színdaraggá és mind általánosabb hatásúvá tette. Elsősorban itt fejlesztik tovább Peri «*Varie musiche*»-je (1609) nyomán a hangszeres közjátékok művészetét (Sabbatini 1627, Rovetta 1629), az ária és recitativo teljes szétválasztását (Grandi, Rasi, Landi 1620), Caccini nyomán egy

rövid motívumon, később egy hosszabb népszé-
 basszus-melódián való építkezést (*basso ostinato*
 Rossi L., Ferrari 1637), a nemes koloratura
 itt bővítik ki az énekformákat a fokozódó érde-
 lődés hatása alatt (Turini 1629, Ferrari), fejleszt
 ki a nevezetes visszatérő ária-formát (*da capo*
 aria, a refraines strófából előállt igen régi tán-
 cforma kibővítése, mely 1650-től lesz általánosa-
 és a *parlando recitativo*t (beszélőéneket: *Mane*
 1636); a kantata építi ki az operai zárt száma-
 formáló-művészetét, főleg a sokoldalú és korsza-
 alkotó Rossi L. (1598—1653) nyomán, ki le-
 először ír egymástól teljesen függetlenül alakító
 áriák egymásutánjából összefűzött énekmű-
 (ária-fűzer), és a kantata építi ki szintén az op-
 rában oly nevezetessé váló obligát hangsze-
 kíséretet az énekszólamokhoz (Quagliati 1629).
 Legkedveltebbé a solo- és a duettkantata (kamar-
 duett) együttese válik, ezekben lép ki elősz-
 teljes színeivel a modern dúr-moll-korszak
 tobzódik a friss hangulatokban, gyakran al-
 győzve ismételni egy és ugyanazon érzelm
 fordulatot, kadenciát (i. pl. a lángeszű Ferrar
 vagy Sances, Cazzati stb. munkáiban 1640 körül
 ezekben szűrődik le végképp a régi kontrapunktik
 beleolvadva az új kor individuális törekvéseib
 Mert a haladó szellemű mesterek (köztük Mont
 verdi) csupán irányzatukban csatlakoztak a
 elszigetelt és aránylag szegényes firenzei stilusho
 de eszközeikben nem álltak meg annak álláspon
 jánál, hanem minden téren felölelték az addi
 (*acappella*) művészet hatalmas eredményeit i
 miáltal bizonyos vegyes-irodalmat keltettek életre
 és ez az irodalom volt az új irány győzelme

szólóvivője, mert csupán ez mérkőzhetett az újkor múlt korszak nagyságával és gazdagságával, hiálatal hogy a kontrapunktikát és a monodiát összeolvasztotta.

III. Mig Itáliában, a solo-éneklés hazájában, ily módon természetével támadnak az újfajta énekmodort tápláló munkák, addig a korai polgári fejlődést mutató Angliában és Franciaországban a 16. századbeli egyszerű hajlandóságú világi kórusművészet fejlődik hasonló irányban tovább és egyházi zenéjükben nem állnak elő lényeges technikabeli változások a 17. század közepe tájáig (Fontenay, Cosset): ez országok, mialatt az acapella-művészetben tovább is konzervatívek maradnak (főleg Anglia, hol a Madrigal Society 1741-ben alakul s hol a kóruszene művelése mai napig élénk divat maradt), inkább a hangszeres zenében (lant, orgona, zongora) voltak fejlődéblendítői a haladó időknek. Az angol virginalzene, a francia lantzene virágzása (1550—1650) a modern hangnemek fejlett használatával döntő hatást gyakorolt egész Európa zeneművelődésére: variáló és színező képességével a gall szellemesség és ügyes kombinálókészség mintaterülete a francia lantirodalmom és az ennek hatása alatt kialakuló zongorazene, amely utóbbi másrészt itt is (mint mindenütt) függő viszonyban volt az orgonazenével. Könnyedség, a formálás bája, a külső megjelenés megnyerő mivolta kezdte jellemzővé válni az eredeti francia orgonazenében is (megalapítója *Titelouze* 1563—1633), mely a történet folyamán a francia hangszerelő művészet minőn színízlésével párhuzamosan fejlődve a regisztrálás művészetét emeli egyedülálló magaslatra az olaszok formagazdagságával és a németek befelénező kontrapunktikájával szemben. Az olasz kantatavilág kialakuló idején a német mesterek énekművei legnagyobbbrészt azon gazdag, átmeneti irodalomba tartoznak, mely ekkortájt Itália egyházi zenéjében is túlnyomóan uralkodó volt még, t. i. a Gabrieli-féle hangszerekkel vegyes (koncertáló) énekstílusba, és nem annyira szellemében, mint inkább csak elvétve technikájában csatlakoznak a generálbasszus-

irodalomhoz (Prætorius M.-től kezdve, Gesius, De mantius, Schein, Schütz stb.). Hassler (Fugger gróf orgonistája, 1564—1612) az Itáliában képzett nagy német mesterek legelseje, kinek működésében már világosan elnyomja az olasz canzonetta az ősi német kórusdal hangulatvilágát, működése alkonyán szintén csatlakozik az új irányhoz; mint Monteverdinél, a vele sokban összemérhető nagyságú Schein (lipcsei kántor 1586—1630) művészetében is részint összeolvadva, részint pontosan elkülönítve jelentkeznek a régi és új művészet; még a 17. századbéli német zene vezető szellemének, Schütz, szász udvari karmesternek (1585—1672) technikája is inkább csak a művész második velencei tartózkodása (1628—1629) után tükrözi végleg a kor fordulatát. Mialatt Itáliában a régi fajta egyházi zene mindinkább a Palestrina-iskolára szorul és Viadanától kezdve az ősi latin szövegek kezelését is mindjobban átítatja a koncertáló és monodikus zenestilus (Donati 1620 körül, Monteverdi stb.), addig a német egyházi zenében az acapella-irány, éppúgy mint a franciákénál és angoloknál, tovább is az új módszerekkel egyenrangú marad (Crüger, Rosenmüller, Hamerschmidt, Ahle 1650 körül).

Ahogy az olasz hangszeres canzona a friss ének-chanson utánzásából, a ricercar a motett utánzásából, a praeludium, toccata vokális hangzatok elaprózásából (diminuálásából) keletkezett, ahogy Gabrieli, Banchieri hangszeres szimfonái csak az énekművek bevezetései, közjátékai vagy utánzásai, ahogy a hangszeres táncok a táncdalok átvitelei, úgy a 17. századbéli végképp önállósuló hangszeres irodalom kifejlődésekor is teljes fölényben van még a vokális zene, amennyibben ősrégi, fejlett hagyományai folytán keresettebb a fiatal instrumentális zenénél, mely a most beálló fejlődés folyamán elsősorban az énekszólamok hatásos kíséréséről gondoskodik, s teljesen öncélú formái-

is mutatja az énekes-zenétől való függését. Madana hegedűre, cinkre és a continuoval haladó *francia canzona*-jától (1602) kezdve kísérhetjük a monodikus irodalmon végig, ezként követi a sokrészű *«musica»*-k énekes literatúráját a sokrészű hangszeres *canzona*-k gazdag sora (Rossi S. 1607, Marini 1617 stb.), onnan lesz a kantata állandó társává az itáliai zeneszerűsödő zeneművelésben a hasonló fejlődésű hangszeres darab, a *sonata* (*canzona*, *sinfonia*; modern abszolút zene kiindulása). A hangszeres monodia csakhamar megtalálja a maga önálló ágának sajátlagos területeit, a nagyobb ritmikus határozottságot, a táncképződmények gazdagabb használatát, az aprólékos hangszeres kontrapontikát és a különösképp *instrumentális dallam-vezetést*, a bátor, mozgékony szólambeállítást, mely az ének határait elhagyva a hangszer sajátjai szerint alakul. Ily alapon az egykorú orgonaművészzel párhuzamosan mihamar az új hangutak kialakításának nélkülözhetetlen területévé lesz a *sonata*, és pedig főleg (de nem kizárólag) a hegedűt alkalmazó együttesek, s az új kótagyegyző gyakorlat most már részben lényegessé teszi és beolvasztja a régebbi (ki nem írt) diminuálás sokféle cifrázatát is (a régi olasz maniera maradványai miatt azonban még 1816-ban panaszkodik Spohr). Nagyobb mozgásszabadsága folytán a hangszeres irodalom a vokálisnál határozottabban kiélezhetette a népszerű motívumokon és dúrnollkontrapunktikán nyugvó hangulatgazdag érzemfestést és módot nyújtott arra, hogy az érvényesülés egészen új, nagyszabású területe nyíljon meg: a zeneszerző hangszerművész pályája; 1625

körül a teljesen önállósult hangszerkezelés már az öncélú hegedűvirtuozitás is előáll (Farina Fontana, később Uccellini), gazdagon beültetve a hatásos figurációk területét. A részben szolistasztikus, részben zenekari betöltést kívánó, részben pedig a kettő közti választást a tetszésre bízó olasz sonata-művek közt legkedveltebbé a triósonata együttese válik (1650-től a kamaraduett párhuzamosan a legelterjedtebb ensemble), s ezek közül fejlesztik ki a mesterek (először Rossi S. Marini, Merula 1625 körül) a népszerű hangszerkontrapunktika leghatásosabb módozatait, a kiváló vezető hangszerszólam egymásba fonódó melódiai és figurái útján. Eleinte még nagyon is érezhető az új hangszeres irodalmon, hogy érvényesülésének területe a nagyurak asztali mulatsága; minthogy nem áll rendelkezésére a chanson hatásos énelhangja és mulattató szövege, kénytelen halmozni a tempo- és taktusváltást, a részeket szintén kaleidoszkopszerűen váltokoztatni, hogy a neveltségságosan odafigyelő urak jóérzését kielégítsék. Ily módon igen sokrészű, tarka formájú a canzon, s igen jellemzően illeszkedik az önálló hangszeres irodalom kezdeteinek képébe, melyben a mulattató zenész mintegy szemfényvesztő módján a legváltozatosabb képeket sorakoztatja egymás után, majd a technikájával, majd templomhangulatokkal, majd tánc-fordulatokkal lepve meg rövid egymásutánban az érdeklődőket. (A régi chanson programmfestései is friss alakban fölfokozva jelennek meg: Farina dresdeni udvari kamarazenesz «Capriccio stravagante»-jében például [1627] trombitaszó, síp, kutya, macska, tyúkhakas utánzásával s közbeszúrt behízelt tánc

diabokkal mulattatja a hegedűs a társaságot; dőbb Uccellini, Walther J. J. stb. alkalmazták (ilyen mulatságos boszorkányságokat). Annyira elvilegté lesz e sokrétű canzona, hogy még templomban tartott népszerű hangversenyekbe bekerül (sonata da chiesa, ily névvel először viziváló cremonai Merulánál 1637), de hogy az egyszerűbb énekformák nyomán a hangszeres színdarab is használta a hosszabb lélekzetű föltétést és nem mindenki művelte a Frescobaldinál (1628) tetőpontjára lépő közkedvelt tarka építkezést, bizonyítják pl. Buonamente (császári udvari muzsikus) nagyvonalú munkái (1626). Akkorra súlya a zenegondolatoknak nincs még ez időben az itáliai közönség érzésében, hogy egy kompozíció szünet útján elválasztott részekből állhasson; de a hangszeres zeneművek egyfolytában lejátszott többrészes tételei 1650 felé mind inkább *egységesülnek*, a munkák kezdik elveszteni a zenei színdarabok szerű beállításukat, leszűródötté válnak azáltal, hogy a canzona legjellegzetesebb részeit őrzik csak meg és ezeket kibővítik, valamint azáltal hogy egyes végigvonuló gondolatok (motívumok) összetartó stilizáló munkáját mind inkább fejlesztik. E leszűródésnek (mely teljesen árhuzamos a kantata egykorú kifejeződésével) a sokrétű *ricercar* egymotívumos egységesítésével [fuga]) vezető mesterei már a zenés összevetések sokkal figyelmesebb közönségével számolnak, mint elődeik, vagyis a sonata a kedélyesség mélységeinek eszközévé fejlődik, imádott stílusszárré a szív titokzatosságainak éreztetésére, amit nem fölületes mulattatónak, hanem immár belemerülést igénylő, az egyházi zenéhez hasonló

nemesítőnek ismer el a művelt társadalom (l. 1616 körül az északolasz Neri, Cazzati, a Kempis Cesti, Legrenzi remekműveit). Vagyis a hangszeres és énekes «kamarazene» (mely elnevezése ekkor már csak azt jelenti, hogy sem templomi sem színpadi zene) kivonta magát az udvari kamara egyedüli főnhatósága alól és a muzikális világ közkincsévé lett, elterjedve Európa zenéi egyesületeibe föl egész a prágai német collegium musicum-ig (1616—), a hollandiai zenetanyákra és fejlesztve a házi muzsikálás lelkes gyakorlatát (l. a korhangulatot Terborch, Jordaens és más festők családi zenélő-jelenetein).

Ezalatt francia földön a hangszeres kompozíció terén túlnyomóan a tánc (ballet)-zene művelik és pedig főleg vonóshangszerekkel («violons du roi»), az új olasz magánhegedűgyakorlat helyett pedig a régi gamba-művészetet látjuk a franciáknál továbbvirulni. Táncművésztbny. az egyes divatos táncok lexikális egymásutánjaként jelentkeznek (Constantin L., Dumas noir G. 1650 körül), megőrzik eredeti balletjellegüket, nem válnak igazi abszolút muzsikává mint a tisztán-zenei tehetségű olaszoknál (és németeknél), hanem tulajdonképpen színpadi népszerű tánc-jelenetek. Igen jellemző a francia nemzeti zeneérzésekre, hogy számára a muzsika mindig kapcsolatban van valami tárgyi körrel, ménnnyel, a franciák az igazi programzenészeknél a zene csak kísérője vagy magyarázója valaminek, amit az intellektussal kell megközelíteni. Evvel függ össze, hogy Franciaország csak kisebb mértékben ismeri a zenélő magánéletet, a korbeli muzsikája is legnagyobbbrészt ünnepélyes

szalkalmak élénkítésére szolgál, s elsősorban a köz-
 tet reprezentációs művészete. Más képp Angliában,
 1611-12-ekkor még a franciánál jóval gazdagabb, nagy-
 meretű önálló házi zeneművelés fejlődik sa virginal-
 bodalomnak a lanténál sokkal kiválóbb variációs
 technikáját az együttesek (consorts) is átveszik.
 Ekkor még a hangszeregyüttesre írt angol tánczene
 csak a század közepén jut el a ciklikus (többtételes)
 formálásig (Locke, Jenkins), addig Németország-
 ban a zenei társas-élet (Kränzchen, collegium
 musicum, diák-zenék) céljaira már igen korán
 fejlett, ciklikus táncműveket különféle
 együttesekre. A német *tánc-suite* (partita, partie)
 részeinek «következése» egységesen stilizált *több-
 tételes*, tisztára hangszeres műformát ad, vagyis
 az egykorú francia és olasz suite publikumával
 szemben a német suite közönsége nevezhető
 hangszeres zene legelső elmélyedő és aránylag
 nagyvonalúan figyelő hallgatóságának, tekintettel
 arra, hogy *Peurl steyeri* orgonista fejlett, négy-
 tételes variációs-suitejei (fuvózenekarra) már 1611-
 ben jelentek meg, a zenekari suite első nagy-
 mesterének, *Schein*-nek idevágó korszakalkotó
 műve (*Banchetto musicale*) pedig 1617-ben (főré-
 szek: a patetikus, egyháziasan ünnepélyes régi
 olasz *pavana*, ennek ugróstánca: a *gagliarda* és az
 új táncok közül az eleven francia *courante* és az
 egyszerű ritmusú *allemande*). Itt válik először
 általános jelentőségűvé a német városi muzsikások
 régi és fejlett hangszeres gyakorlata (pl. Isaac,
Senfl, *Haußmann*), amidőn a korszellem a tánc-
 formáknak oly roppant jelentőséget biztosít, hogy
 azok hangulatköre a legmagasabb művészetet
 is meghódítja. A világi zene végleges emancipáló-

dása útján egészen más jelentőségűekké lesznek az arisztokrata táncok; a 16. századbeli lantraletett táncpárok és táncvariációk (táncdalok kezdetleges technikájú átiratai és kidíszítései) még nem állottak a gyakorlat középpontjában, nem voltak előkelő formák, most azonban, a tánc-hangulatok általánosan kedvelté válásának és a legművészeibb gyakorlatba való beömlésének idején, a nemesség táncai és az ezeket majmoló előkelőbb polgárság báli muzsikája volt legtermékenyítőbb, legmegragadóbb hatással az új korszak német mestereinek hangszeres képzeletére. Az arisztokrata táncok nem mások, mint művészi formába öntött, tovafejlesztett, kifinomított népszerű (polgári) táncok, melyek gyökere az alsó nép tánca, s leggazdagabb földjük a kecsességben vezető Franciaország, honnan e korban egész Európát elárasztják a bókos táncmesterek ezrei. Részben a francia (ballet-) táncrendek, részben az olasz táncdal hangszeres letevésének gyakorlatát (esetleg még szöveggel vagy annak említésével) utánozzák azok az 1600 körüli német mesterek, kik a fejlett suite-irodalmat előkészítik (Groh, Demantius, Hassler, Franck M. stb.) és pedig gyakran az idegen melódiákat dolgozva fel (mint Praetorius «Terpsichore»-ja, 1612). Mint-hogy a munkákban oly táncok is szerepelnek, melyek ezidőtájt már ósdiak voltak és a bálokon nem divatoztak (pl. a pavana), bizonyos, hogy a zenekari táncok legértékesebbjei *stilizált* táncok és egyelőre előkelő «Tafelmusik»-ként szolgálnak; a divatozó báli táncok is, a műforma önállósulása folytán, a század közepéig mindinkább elvesztik lábalávaló jellegüket a suiteben és teljesen

Realizált táncokká (zenés mulatsággá) lesznek, éppen úgy mint az egykorú olasz sonataba került zenei részek. (Az alsóbb, improvizált tánc-típus, a «Bierfiedler»-ek táncdarabjait, egészen néhezik a kor művészei.) Az olaszok és franciák 1600 utáni suitejei még részben a táncdal (színi-ídi ballett) függvényei (pl. Monteverdi Ballettoja 1607), részben pedig a lanttáncok egyszerű változat-technikájának folytatásai (pl. Marini Romanesca-táncváltozatai 1620), és szellemük nem mérhető össze avval az elmélyedéssel, mely a németek *szabad*, változatos variáló-módszerét jellemzi. A ciklikus egymásután kifejezésében a táncangulatok elmélyítésében tehát a németek, a bensőséges elmerülés népe, jár elől. Hogy mégis a németek nem a canzonát, hanem a suitet szerkezetük föl és nem csatlakoznak az olaszok új monofóniájához, annak alapos okai voltak. Első sorban is a németek a maguk északi, tépelődő jelkével az alapos «vollstimmig» többszólamúságot kedvelik és sohasem érezték szükségét, hogy a németeken németalföldiek technikájával szemben ellen-áramlatot indítsanak, mint az olaszok a tiszta harmonika és melodika érdekében; még amikor a canzonát (és vele a generálbasszust) átveszik is az olaszoktól (Staden, Widmann, Scheidt 1620 körül), akkor is csak a kereteket veszik át, de megtartják a szolid sokszólamú telítettség technikáját, mely ugyan részben Gabrielin is nyugszik, de részben már az (1603 óta I. Jakab katolikus-herceg elöl Németalföldre költözött) angol zenészek virginal-tánc-variációjából illeszkedett be gyakorlatukba. Azután pedig fontos a németek lelki világában, hogy idegen népek sajátságai iránt

bizonyos ábrándosan túlzó tisztelettel viseljeteke s míg a maguk nemzeti táncait e korban plebeusnak tartották, addig az idegen táncok hangulatait egész különös szeretettel és sokkal elvontabban eszményesítik, mint más nemzetek (de az sem tagadható, hogy legváltozatosabbak és legvonzóbbak mindenképp a gazdag francia táncok voltak). Az olaszok canzonáiban előforduló egyszerű táncok eleinte csak a változatosság kedvéért beiktatott ballett-reminiszcenciák (l. pl. Merulánál 1637), a német suite a kor minden lehető gazdagságával állítja koszorúba a különféle nemzeti jellegek melodikáját és ritmikáját; ezáltal az egykorú olasz formáktól csaknem függetlenül, de hasonló gazdagsággal fejlődő roppant értékes hangszeres gyakorlatot teremtve (a modern abszolút zene másik főága). Hogy az északi országok hangszeres gyakorlata régóta fejlettebb volt a dalos olaszokénál, az most tűnik elénk legvilágosabban; a változatos, friss, hajlékony, de aránylag kicsinyes canzona előnyeivel szemben áll a német (és angol) táncok méltóságteljes nagysága és hosszúlélekzetű kontrapunktikája. A 30 éves háború idején még fokozódott a suite nemzetközi jellege, s ugyanakkor midőn Németországot a legkülönfélébb népek tarka seregei dúlják, zenészeinek hangszeres muzsikája minden értékes elemet átvesz az urak báli muzsikájából; mialatt kereskedelme, nemzeti költészete elpusztul, a mindenünnen kapott változatos behatások alatt roppant emelkedik a németiség műzenebeli összefoglaló és formaképző jelentősége.

Hasonló gazdagsággal és hasonló föltételek mellett bontakozik ki a luteránus templomi mu-

lisika új korszaka is. A mult hagyományait tovább
 fejlesztő és az olasz ária-stilust csak igen szórva-
 nyosan átvevő evangélikus kántorok, kik az
 újkeletű monodia vázlatos lejegyzésénél sokkal
 többre becsülték a szólamok alapos kidolgozását
 (szólam-stilus helyett motett-stilus), kiknek élet-
 fölfogásában a zene elsősorban az erkölcsöket
 nemmesítő, Istentől jövő és Istenhez vivő szentség
 (ahogy pl. 1700 körül Werckmeister, Kuhnau
 írásai hirdetik), lettek a protestáns világ művé-
 szetének vezető férfiai. Északon az elvont eszmék
 uralma, a szimbolikus nézés mód csak a belső
 értéket keresi, a külső forma érzéki varázsa ott
 sokkal kevesebbet jelent, és e korban különösen
 föltűnő még a déli művészet pompával szemben
 való ellentét, hiszen a protestantizmus a zenét is
 csak főleg azért tűri meg, mert az az Írás érvénye-
 sítését szolgálja. Így lesz a Luther-vallás *egyetlen*
 művészetévé és a kor német eszményeinek gyűjtő-
 medencéjévé a muzsika, és pedig az a muzsika,
 mely a németalföldi miszticizmus bonyolult gya-
 korlatának közvetlen utóda, vagyis melyben az
 új melodikus népszerű anyag a régi kontra-
 punktika legteltesebb épülettömbjével keres ki-
 egyezést; így lesz a keresztyén kontrapunktika
 ősi hagyományainak modern képviselője a pro-
 testáns zene, mint ahogy maga a protestan-
 tizmus a keresztyénség modernizálása. Itt gyűlik,
 a legjobb idegen eredményeket hálásan elfogadó,
 szerény, megadó lelkű, közönséggel nem, csak
 belső hivatásával törődő kántorok vallásos művé-
 szetében a német zene központi tőkéje, mely
 az addigi muzsika értékeit Dunstapletől kezdve
 Lassoig híven megőrizte és továbbalakította,

mialatt az olaszok a korszerű csillogás zászlójának hatásos színeit lobogtatták. Minthogy a Luther-féle religiozitás lényege «az egész emberi élet gazdagságnak, az élet, szerencse, ható tevékenység után való legmélyebb törekvésnek a vallásosságba történő beolvasztásában áll» (Dilthey), azért lehetett az evangélikus templomi zene a német művészet e korbeli főértékévé, mialatt a katolikus egyházi zene a hanyatlás útjára lép. Két dologbeli mozzanat van, miben itt is legkülönbek a németek: 1. hangszerhasználatuk 2. variáló művészetük gazdagsága. Miután a velencei hangszeres gyakorlatot Gabrieli és iskolájának ellenállhatatlan hatása alatt átvették, az énekes-hangszeres koncertáló stílust a reájuk jellemző alapossággal továbbfejlesztve ideális magaslatra emelik és erőszakkal túlnőnek az olaszokon. Az evangélikus templomi zene «egyházi koncert»-jének (dialogusok, symphoniák, áhítatok) atyamestere Schütz, a különösképp német zeneirány első korszakalkotó művésze («a német zene atyja»), és művészetének örökébe elsősorban a már simább, egyenletesebb modorú tanítványai: Weckmann († 1674) és (a Carissimánál is tanult) Bernhard († 1692) lépnek. Schütz a korszak magaslatán állva annak legtöbb műformájában német szellemű mintákat állított, melyekben még Monteverdinél is mélyebbre ásva keresi a harmoniák realiztikus érzélem-festését és általában hősi módon fejleszti a zene beszélő és festő képességét, míg dallamképzésben és könnyedségben az olaszok mögött marad, kiktől egész életén át nem szűnik meg tanulni. Főműve a *Symphoniae sacrae* sorozata (1629—50), s ezek mellett legnevezetesebbek megdöbbentő nagyságú

oratoriumai (köztük az első német oratorium: *Historia von der freuden- und gnadenreichen Geburt Gottes- u. reinen Sohns* 1664), illetőleg passiói (Jézus szenvedését elbeszélő oratoriumai), mely munkákban részben a régi misztériumjátékok egyszólamú pszalmodikus énekét és acapella-chorusirányát (Walther, Scandelli, Rosthius 16. századbéli [gregorián-] choralpassióinak utódjaként) az olasz operai recitatívóval, solo-énekekkel és hangszeres kísérettel keveri, részben pedig mint a motettpassio műformájának betetőzéseként jelentkező négy utolsó passiójában, 1666) helyesen a régi motettgyakorlat alapján, azonban a lutheránus eleve létező kórusaiban áthágva a szorosan az egyháznak határát és hatalmas igazságú hangulatát építkezésében későbbi korokba előrevilágítva. Ha a zavaros időkben e nagyobb szabású német műformák virágzása megközelítőleg sem mérkőztetik az egykorú olasz oratorium dús aratásával, a choral-művelésből kifejlődő kisebb műfajok annál gazdagabban díszítik a lutheristák szenvedélyesen ápoltt valláséletét. A modern hangnemekkel átítatódó, a község részvétele és növekedése folytán eredeti ritmikus változatosságát elvesztő, schematikus ritmusává alakuló prot. choral kíséretét még a 17. század elején a kórus vállalta (l. pl. Eccard letétjét), de ezt a módszert (Altenburg 1620-ban kiadott *«Intrada»*-i nyomában) a községi éneklés sokkal alkalmasabb *orgonakíséretes* módja szorítja ki, ily módon végleg függetlenítve a községtől a kórus műformáit (choralmotett) és általában roppant jelentőségre emelve az orgonaművészetet, melynek a protestáns egyházban sokkal nagyobb hatóköre fejlődik ki,

mint a régi hagyományokat lehetőleg megőrizni igyekvő katolikus istentiszteletben. A németeknek már valószínűleg régóta nemzeti különlegességük volt kontrapunkttal körülfont egyházi énekek (cantus firmus-ok) orgonán való játszsága (Adam von Fulda a 15. században), e művészet a 16. században továbbépül és a 17.-ben kerül fejlődésének leggazdagabb idejébe, párhuzamosan a suite kialakulásával (és az egykorú olasz basso ostinato-gyakorlattal). Anglia legkülönfélébb hangszeres variációinak hatása alatt lendíti útját 1600 körül a késői németalföldi zeneművészet legnagyobb betetőző nagymestere, *Sweelinck*, itáliai kiképzésű amsterdami orgonista (1562—1621), a tánc- és dalvariáció legbecsesebb újfajta módjait és lesz — úgy mint délen Gabrieli — északra a változó szellem egyik legnagyobb apostola. *Sweelinck* változat-művészete legbecsesebb módon a nála kialakult egy-főtémás és több ellentémás *orgonafügában* érvényesül, mit Gabrieli és Merulo ricercarjainak hatása alatt és a régi motettművészet összefoglalása útján oly bámulatos magaslaton művelt, hogy célzatait e téren csak az egyetlen Bach tudta (száz évvel később) méltóan követni. Az ő szellemének közvetlen örökösei azok az északnémet tanítványai, kik a choralkidolgozás (előjáték, variáció, figuráció) 17. századbeli nevezetes gyakorlatát kifejlesztik, első sorban *Scheidt* (1587—1654), a «*Tabulatura nova*» c. monumentális gyűjtemény (1624) és a «*Tabulaturbuch*» (1650) szerzője, ki előbbi műben a változatművészet teljes gazdagságának fölhasználása útján a protestáns orgonazene (orgonachoral) tulajdonképpen megalapítója, utóbbiban

igdig a községi ének orgonakiséréte terén a leg-
 isválóbb útmutatóként jelentkezik. Az észak-
 német orgonamesterek (Scheidt, Schildt, Schei-
 mann, Prætorius J.) művészetének szoros a ka-
 pcsolata a suitetel (orgonára is írta táncdara bokat)
 működésüket elsősorban az a vallásos miszti-
 mus jellemzi, mely a protestáns zenét gyakran
 elvonttá és komorrá, de mindig alapossá és
 létezőssé teszi. Fontos szerepe volt a német
 állásos zenélésben az u. n. áriáknak is, melyek
 chorallal és a világi dalműveléssel szoros kapcs-
 on főleg az olasz kantata hatása alatt keletkeztek;
 erhein, a nagy költő-zenész törőlmetszett polgári
 alai, melyekben már hamisítatlanul jelentkezik
 igazi germán házi muzsika kedélyvilága, szelle-
 űkben még a régi kórusdal lángjának utolsó
 llobbanásai, míg a század jellemző nagy dal-
 szerzői, *Albert* († 1651) és a német világi dal
 őss klasszikusa, *Krieger* (Carissimi tanítványa,
 1666) már nem vonhatják ki magukat a kantata
 bódító hatása alól s munkáik olasz minták nyo-
 mán írt (gyakran magukkészítette) barokk szöve-
 deken épülnek (marinizmus), zenéjükben pedig
 gyakran eveznek az olasz monodia szellemének
 zizeire.

Schütz működése idején a derűs, hatásos itáliai
 orgonastilust Merulo nagy utódja, az itáliai orgo-
 nisták fejedelme, *Frescobaldi* (Luzzaschi tanít-
 ványa 1583—1644) képviseli, kinek művészete
 a római Pétertemplom világraszóló nevezetessége
 ett. Egytémássá leszűrt fantasiáiban és több-
 témás pompás fonatú ricercarjaiban a déli szelle-
 mű orgonafuga mintákat állító mestereként jelent-
 kezik, roppantul gazdag toccatái tulhaladják

Merulot, nemesen patetikus passacagliái (ciaconas) és különös föladatokat megoldó capricciói ped szintén az utána következő nemzedékek iskolájában. Kiváló német tanítványai: *Tunder* (a nevezetesebb lübecki choralkantata-szerző, † 1667) és *Froberg* († 1667) közül utóbbi a nevezetesebb; Froberg híre a katolikus szellemű Wienből terjed el, hol III. Ferdinand udv. orgonistája volt s hol az olasz Frescobaldi-féle, a francia és angol hangszeres irányt remekül összefoglaló stílusa kialakul. A nagy francia lantművészet (Gaultier) és a virginalisták (szabad figurációs) technikája nyomán építi ki zongorasuitejét a német mester (a francia ordre nyomán leszűrt újabb renddel: a német *allemande*, a francia *courante*, a spanyol *sarabande* és az angol *gigue*, de programmfeliratok nélkül) az összefoglalás és elmélyítés útján azonban fölülmúlja külön-külön mindegyik mintáját, és orgonaműveiben is érezteti a különösképp német mélységet és borongósságot (azt mi később Bach hangulatainak is jellemző bélyegét adja). Mialatt a kantata és sonata, Monteverdi és Frescobaldi művészete a 20-as és 30-as évek pompás virágzás útján véglegessé teszi az új gyakorlat győzelmét mi az operának nem kevésbé megnövekedett jelentőséget biztosít, a hagyományos katolikus egyházi zeneművészetnek is meg kellett éreznie a körülötte áradó új hullámokat. A Nanino G. M.-féle (Palestrina-) iskola legkitűnőbb tagjai is mint Cifra, Allegri, Nanino G. B. már a 16. század vége felé át kezdenek hajlani a színpompás velencei többkórusosság irányára (polychoria) és a 17. század elején az újszerű hangulatok és technika hatása alá kerülnek (újfajta orgona

ozkorlat, hangszerhasználat). Miután véglegessé
 a déli és északi vallás elszakadása, a római
 oliticizmus a pompára, fényre sokszorozott
 tyt fektetett, minthogy megmaradt hatalma
 osorban a román népeken nyugodott, melyeket
 tellette nem utolsó sorban a vallás művészi
 mpája tartott meg törhetetlen hűséggel. Sa hogy
 ellenreformáció korát minden irányban a túlzott
 izskifejtés, a barokk jellemzi, mi egyúttal a közé p-
 ri keresztyénség hatalmas szellemének leha-
 tlását, érzelgőssé válását is pontosan jelzi,
 a római monstre kórusok díszstílusa is jellem-
 en illeszkedik bele abba a keretbe, mely a hívő-
 t szinte önkivületileg fokozott meg hatás útján
 tja meghódítva. Míg a velencei tömeghatások
 ottani zenélés jellegéből folytak, addig a római
 kola a hagyományok túlzása, túlfűtése útján
 el a velenceiek technikájának külső föl-
 kozásáig, fölhasználva az ellenreformáció vezé-
 nek áldozatkészségét hatalmas együttesek ki-
 ításában. *Allegri* († 1652, a pápai kórus tagja,
 romantikus szépirodalom legendás fátyolával
 vont 9-szólamú *Miserere* szerzője), *Anerio F.*
G. F. Viadanahoz hasonlóan gyakran éreztetik
 harmonikus érzés világ átszövődését lágy, érzel-
 es hangvétellel, mi beleilleszkedve az univerzális
 agaslatokon járó *Palestrina*-stílus megcsonto-
 dott módszerébe, bizonyos kimértséggel és fele-
 ássággal ruházza föl a hanyatló római iskola
 arabjait. Az egykorú szentképek kiforgatott
 zemű alakjaira, túlzott mértékű tömjénezésre
 mlékeztetnek, hangsúlyozott egyháziasságra val-
 nak e kompozíciók, végleg kifejlődvén általuk
 stilizált egyházi jelleg, mit a világi zene hódító

zuhatagja folytán csak papos elzárkózás útján lehetett tisztán fönntartani. De minthogy az új zenei korszellem hatásos műveivel kellett versenyre kelni, viszont azonban a római gregorián hagyományoktól sem térhetett el a pápaság, főleg külsőséges hatásokkal tartotta fenn vonzó erejét a római templomi muzsika, és a két *Mazzocchi* műveiben (1635 körül), *Valentini* P. († 1654) 96-szólamú kánonjában, *Benevoli* († 1672) 48-szólamú miséjében (1650), *Bernabei* G. E. († 1687) stb. hasonló munkáiban nem csak hogy a korszerű homofonia erőtlenné teszi az egyházi intencionált kontrapunktikát, hanem ezenkívül az egykori dicsőséget mesterségesen fönntartani akaró mesterkelt művészkedések a régi német-alföldi mintákhoz képest korszerűtlennek és erőltetettnek is tűnnek föl. A római mesterek jónéhánya az új stílusban is működik, miáltal egyrészt egyházi hangvételük mind egyénibbé és behízogóbbé, másrészt templomi szerkezeteik mind merevebbé és szárazabbá lesznek, s bár náluk is végbemegy az újfajta melodika és a régi kontrapunktika kiegyeztetése és sok munkájukban szintén megtalálható (főleg Carissimitól kezdve) az ariózus kontrapunktika, de működésük súlypontja az acapella Palestrina-stílus marad, ezt őrzik és tekintik ideáljuknak (*stile osservato*). Palestrina ideálja azonban a megváltozott időkben elérhetetlen marad, nem mintha a technikai készség hiányzott volna hozzá, hanem mivel a régi szellem veszett ki örökre; a gregorián lanyhán művelt hagyományai elvesztették teremőerejüket a zene életében, s minél nagyobb jelentőséggel lép föl az egyházi zenében is az új melodikájú hangszeres

mus, annál kevésbé töltik be a római iskola hagyományának őrhelyeit elsőrendű tehetségek. A régi szellem utolsó nagy alakja *Foggia* († 1688); a 18. század acapella-művei már a régi szigorú hang követelése és a korszerű behízелgő hangvétel keveredése közben vérszegényekké és határozatlanságokká lesznek (Baj, Casali), vagy pedig visszamixintő stilizálássá, a régi nagyságot utánzó késői rommes akarattá (Pitoni † 1743, a bolognai, velencei és nápolyi mesterek egyházi romantikája idején). Ily módon többnyire merev formalizmusként megjelentkező Palestrina-irány elveszti az élő szervezetek hatóerejét és mintegy az elskatulyázott, féltve imádott szentségek közé kerül, hogy általa törekedjenek a legnagyobb mesterek is legsős vallásos megtisztulásra (mint Scarlatti) vagy elméletírók a zeneszerzés rendszerének egyetemes megalapozására (Fux: *Gradus ad Parnassum* 1725). Németország katolikus zenéjében mindenképp az itáliai koncertáló, a római hagyományoktól elfordult irány (l. Viadana, Monteverdi, Agliano és a többi újirányú mester egyh. műveit) érvényesül és a gregorián művelése a népszerű egyh. énekek mögött háttérbe szorul. Hasonló változásokon megy át a nagy önállóságra jutott állalkán egyház zenéje is a 17. század 2. felében, bár francia földön tovább is fönntartják a gregorián-hagyományt, de a zenekaros egyházi művek XIV. Lajos idejétől már a közszellem minnepélyes, patetikus, egyházi szempontból tartalmatlan stilusához alakulnak (Charpentier † 1704, Lalande † 1725).

Rómában, az ottani hatalmas kóruszenéléssel és orgonagyakorlattal karöltve, szintén széles körben

hódít az újfajta hangszeres és énekes zene és pedig úgy a zenedráma, mint az oratórium és kantata terén. Némelyik római operairó is (pl. Mazzocchi) részt vesz az oratorium további kialakításában, de legkiválóbb és a továbbiakra nézve korszakalkotó nagymestere az oratoriumnak: *Carissimi* (római egyh. karmester, kb. 1604—1674), kinek emellett és evvel szorosan összefüggő főmunkaköre a hódító itáliai kantata. Mialatt Schütz a sokirányú hatásból a maga komor nagyszerűségű, vegyített stílusát építi, Carissimi élére áll a népszerű, közönség-hódító kantatastílusnak és Ferrari, valamint Rossi L. nyomán kimondja benne azt, ami a korszaknak legjellemzőbb alapsajátságává lett; végleg fölszabadítja ugyanis a régebbi egyházi technika alól a zene nyelvezetét, megszűri az áriaformát és egységessé teszi azt, a recitativot vonzóvá és tetszetőssé alakítja, vagyis teljesen és végleg szembefordul a korszakot megindító stile recitativoval és elődjeinek gyakran még szétfolyós alakításával szembeállítja a népszerű dallamokon való egységes, áttetszően lekerekített formálást. Modern hangnemkezelésével, Rossiénál is sokkal fejlettebb, biztosabb hangjával, egyszerű, leszűrt motivikus munkájával, a népszerű stilizálás terén való elragadó bátorságával roppant magaslatra emeli Carissimi az itáliai világi zenélést és ő a legelső, ki az új stílusban a *klasszikus* nevet megérdemli, azáltal, hogy végleges arculatot ad az 1600 óta folyó lelemlett hangulattömegnek. Ez egységes szerkesztést avval a tudatos egyszerűséggel végzi, mely áriáinak kecses báját is biztosítja, s míg Monteverdinek, az új szellem első lángeszének földadata

Aj lehetőségek kipattantása volt, a specifikus zenei énekzene második nagy zsenijének, Carissiminek vált hivatásává, hogy e muzsika finom hajzókonyosságát és behizelgő lágyságát magasrendű formatókéletességgel kapcsolja össze s így végleg tisztosítsa annak ellenállhatatlan, világhódító hatalmát. Carissimi művészete tehát méltó kiegészítője Frescobaldinak és világosan jelzi az egykorú kamarazene-közönség fejlett izlését és lelkes egyházi zeneművelését, mindezenfölül pedig Carissimi az, ki a katolikus világ vallásos zenehangulatát is sokkal korszerűbben és hódítóbban tudta átalakítani a szigorú Palestrina-iskola vele egyidőben alkotó tagjainál (Carissimi az újfajta, római iskola feje). Mert nem az a capella-zene, hanem a tarka, változatos koncertáló énekzene volt megfelelő segítőtársa az építészet barokk stílusának, az 1650 körül csúcspontjára lépő jezsuita stílusnak, és a mai kultúrtörténész szemében Correggio- vagy Guido Reni-féle bájos madonnának népszerűsége a zene terén Carissimi egyházi irányának felel meg. A jezsuiták (és Északitáliában a fülöprenziek) térítő célzatát nagyon elősegítették a zenés oratoriumelőadások s e műfaj legkiválóbb középponti mestere Carissimi lett, többnyire az irodalomból vett latin szövegű históriáival (pl. Jephtha, Salamon ítélete stb.), melyeknek hatalmas kórusai (Anerio G. F. nyomán) a dramatikus és az egyházi irány nagyszerű egyeztetése útján mintaképekké váltak. A hanyatló Palestrina-iskola díszstílusa mellett e munkákban találjuk az újkatolicizmus legjellemzőbb zeneművészetét, amely a műveket világias, szinte édeskés hanggal átjuttatja át és az operához hasonlóan érzéki varázssal

hat (jellemző címe egy 1671-beli itáliai misegyűteménynek: «Szent *szirének*»). Carissimi oratoriuma az egyházi történelmi lauda-párbeszédnek és az előadott cselekményű vallásos zenedrámák (Cavallieri, Gagliano, Kapsberger, Landi) modorának összekapcsolása elképzelt cselekményű zenés eposz-szá (testoval). Úgy a régebbi, mint az újabb római katolikus iskola stílusának nem egy nevezetes mestere támad a németek közt is; ilyen *Bockshorn* († 1665) pozsonyi karmester, vagy *Ker* (Carissimi tanítványa, † 1693), az olaszos rajongás és dramatikus szenvedély délnémet képviselője. De az önállósodás művének nem épp kedvező háborús évek idején a francia táncok teljes térhódításával párhuzamosan a protestáns zenei művészet is mindinkább olasz hatás alá kerül és a német polgárság kb. 1640 táján (az u. n. «à la mode»-korszak) itáliai mintára bevezeti a templomi koncertrendezés divatját; Carissimi egyszerűbb, népszerűbb irányának hatása érezhető a protestáns templomi kantata divatos mesterlein, minők *Hammerschmidt* († 1675), *Ahle* (1673), *Krieger* és mások. Carissimi tanítványa a nagy francia *Charpentier* is, a Lajos-korbeli súlyos vallásos életnek *Dumont* († 1684) mellett legkitűnőbb zenésze, ki elszigetelten maradt remél oratoriumain kívül színpadi zenét is írt (pl. Molière, Corneille darabjaihoz, Lullyvel egy időben).

Mialatt Gagliano (és Peri) nagyjában megmarad a firenzei merev recitativo álláspontján, Monteverdi nagy életművével és a kantata fejlődésével párhuzamosan ragyogó korszaka nyílik a római arisztokrácia zenedrámájának. Monteverdi

mem áll meg az «Orfeo» újításainál, hanem továbbfejleszti, leszűri azokat és ilymódon a velencei operának válik jó szellemévé (l. lejjebb), Rómában pedig a vallásos rappresentazionek nyomán jut érvényre a gondolat, hogy el kell hagyni a firenzei színpad színtörzsjáték-opera egyoldalú tárgykeretét és kifejezőmódját és szélesebb alapokra kell fektetni a zenedráma mindinkább megkedvelt műfaját.

A Barberini családban összpontosul e gazdag reneszánsz zeneéletének művelt érdeklődése és a mai római kiépülésével egyidejűleg a Barberiniek befolyása és a nagyúri kör buzdításának fejlesztő hatása alatt önállósulnak és erősödnek meg a zenedráma stíluselemei is. A firenzeiek üres liturgiáját az egykorú élet lelki világának festése váltja föl részben Tasso és Ariosto elbeszélő költészete, részben az egykorú itáliai dráma hatása alatt, mely az előkelő színezet végett megtartja ugyan a klasszikus kereteket, de szemérmelyeivel az egykorú mozgató eszméket beszélteti.

Landi (a pépai kórus tagja) «La morte d' Orfeo»-ja (1619) nyitja meg a római operák sorozatát, még firenzei nyomokon haladva, de már éreztetve, hogy az opera is folytatni készül Monteverdi és a nagy kantata-szerzők művét vagyis az opera is egyesíteni igyekszik a régi kórusművészet polifóniájának nagy eredményeit a monédiával s ily módon alakítani sokoldalúvá a zenedramatikus nyelvezetét. Igazi hatalmas dramatikus tehetség Mazzocchi D. is (La catena d' Adone 1626), szabadon képezett ariózus recitativojával, dramatikus áriáival és nagyszabású kórusaival, mely utóbbiaknak a zenedráma lapidáris stílusába való beillesztése (az egykorú római egyh. művészettel

összefüggésben) főképp a római operairók saját eredménye. Mazzocchi D. nagy összefoglaló stíluszálását utóleri és nyelvezetének mélyreható mivoltában, újításainak merészségében még Monteverdivel is vetekedik (helyenként túlszárnyalja). Landi főműve, az 1634-ben (a Barberini-palota fölavatásakor) előadott legenda-opera: «dramma musicale il *Santo Alessio*», mely munka nemcsak a legelső igazi nemzeti, modern tárgyú zenedráma, hanem egyúttal a legelső oly mestermű is, mely immár teljesen önállóan és a madrigáltól végleg függetlenül képviseli a zene színpadi stílusát. Szövegét a kiváló Ruspigliosi bíbornok (a későbbi IX. Kelemen pápa, † 1669) írta, ki nagy drámai tehetséggel egyensúlyozza az újkatolicizmus előkelő szellemeinek aszketikus törekvéseit tükröző komoly lélekfestést a változatosság és mulattatás végett közbeiktatott komikus elemekkel. Ezidőben válik Itália kedvenc drámájává az opera, miután a szavalt dráma komoly deklamációját átvette és az olasz vérmérsékletnek oly igen megfelelő dramatikus zenélésmódot a recitativo és ária elkülönöztetése és színpadivá alakítása által önállóvá és nagyszabásúvá fejlesztette. Az ária alakító szerepének és az éneklő művészetnek túlnyomóvá növése is nemsokára megjelenik az operában és pedig először a kantatában. Ezen irányba fejlesztő mesternél, Rossi L.-nál (Orfeo 1647), ki tehát eszerint Carissimi fénykorával egyidőben az áriaopera (koncertopera) megalapítójaként szerepelhet, azé az irány, melyben a szép ének (bel canto) fontosabbá válik a dramatikus építkezésnél és a drámai hangvétel igazságánál. Mély nyomot hagytak

zotovafejlődő hangszeres zene eredményei is a léleket kedvencévé emelkedő műfaj kialakulásában, a violino-alakú vonósok lesznek itt is vezető hangszerekké és a sonata gazdag lehetőségei komédiamatikus nyelvezet sajátos kiegészítőjévé formálódnak az ópera szolgálatába állítva (pl. Monteverdi «Alessio»-nyitánya 3-részű canzona). Miután a színpadi zene képességei rohamosan emelkedtek, legzweifekvő volt a gondolat, hogy a már régóta (1558) zenés részekkel áttüzdelte vígjátékot is szintén «antik mintára») teljesen átformálják komédiamárává és ezáltal tegyék előkelő műfajjává a közönségszerető vásári commedia dell' arte-vel szemben és eredetibbé, változatosabbá a Plautus Terentius utánzásából kiinduló «művelt» commediával szemben. Itt egészen Ruspigliosi hercegének kezdeményezés érdeme, ő írja a mulatságos «Il s'he soffre, speri»-t (1639), megalapítva vele az olasz zenés vígjáték (commedia in musica) műfaját, amelyben a vásári komédia maszkjai jelentkeznek különböző szerepekben, bevezetve a zenés színpadra az alsóbb népi figurák groteszk hatású beállítását és a megneveltető nyelvjárásokat. Zenészei (Marazzoli és Mazzocchi V.) igyekezete, hogy az olasz vígjáték gyorsan pergő beszélőmodorát a zenébe is bevitvigyék, nem visz teljesen kielégítő eredményre, mert az 1654-ben előadott, Calderon hatása alatt készült «Dal male il bene» muzsikája óriási haladást jelent már, amennyiben itt Marazzoli és a római egyházi iskola kiváló tagja: Abbatini (mások közbevető kísérletei után) végleg kialakítják a zenei prózanyelvet, a karrikírozott figurák villámgyors, mulatságos beszédét (a recitativo secco-ot) és Abbatini a személyek énekegyüttesét (a telvonást

befejező vígan csattanó ensemble: *finale*), mely eszközökkel a zenés vígjátékot végleg elválasztották a tragédia zenestilusától; a komoly zenedrámában az ária és az aláfestő zenekar szerepe uralkodó, a *commedia* főereje a *secco*, a finis és egyszerű, behizelgő dalocskák (a kíséret áttetsző könnyed), a tragédia menete főleg díszszelvényekkel, varázslatokkal hat, a komédia gyors perdülésével neveltető figuráival, a tragédia szereplői az egykorú nagyúri élet alakjai ókori istenek vagy hősmaszkjában, kimért gesztusokkal, a vígjáték szereplői leginkább az egykorú polgári vagy népi élet kifigurázott alakjai túlzott, de emberi megfigyeléssel. Komikus elemek kerülnek a pásztortáncjátékba is (már 1629), a mitologikus dráma hatására alatt megjelenik a fantasztikus, kalandos vígjáték és a század 2. felében klasszikus alakokat is állítanak be nevetséges helyzetekben az *opera comica* formába, viszont pedig a komoly zenedráma továbbra is fölhasználja a komikus figurák közbeszólt jeleneteit (mint a bábjáték). A kalandos, varázsszerű és polgári elemek vegyítésében és komikus beállításában, nemkevéssébbé korszakalkotó hatású zenéjében kitűnő mintája a század zenekomédiájának a firenzei «La Tancia» (a Pergola-színház megnyitására 1657, címszereplője egy toscan parasztlány, zenéje *Melani J.*-tól), mely azonban nem csak a római, hanem az időközben (a 40-es években) vezetővé fejlődött *velencei opera* hatását is igen élénken jelzi. *Melani* további vígjátékai is nagysikerűek, népies törekvésű dalocskái világhírűekké lettek, s úgy ezek, mint teljesen modernizált, sima *secco-retitativo*ja, valamint parodizáló és karrikírozó képessége útja

geleg nélkülözhetlenné tette az új, zseniális
 fajta Itália közéletében. (Szövegírója az ügyes
gimiglia). Úgy a komoly mint a víg színpadi
 művek a beszélt drámához hasonlóan igen
 emző tükrei az egykorú itáliai arisztokrácia
 életének gazdag, elegáns nyelvezetükkel, moz-
 gas meseszövéssel és többnyire roppantul
 erkölcsökkel; hogy a színmű előkelő szár-
 mazású személyei főleg komoly, tragikus szerep-
 t nyernek, a polgári és alsóbb származásúak
 pedig már megjelenésüknél fogva komikusak: az
 alkodó társadalmi gondolkozásból folyik.

A firenzei opera virágzása kb. 1625-ig, a rómaié
 50-es évekig tart, de utóbbinak magánjellegű
 működését 1640 körül föltűnően túlszárnyalják
 velencei nyilvános «irikus színházak»-ban (az
 első: Teatro San Cassiano 1637, eleinte műked-
 veléssel) játszó stagionék. A lesúlyedt hatalmú
 erkölcsű Velence a 17. századbeli Európa
 előkelő társadalmának nemzetközi mulatóhelye,
 ahol a kéjre hangoló buja keretben már régóta
 gazdagabbak és leghíresebbek voltak a kar-
 váli multságok (többek közt nagy apparátusú
 zati játékokkal a Márkus-téren), most ezek kere-
 débe állnak a főkéllékké váló zenedráma-előadások
 s, melyek kedveltsége mindinkább növekszik
 és játszó időszakainak kerete mindinkább kibővül.
 Azáltal, hogy az opera nyilvános mulatsággá
 lesz, cselekményében és zenéjében hozzásimul az
 előzetes meggondolások és esztetikai elvek nélkül
 hallgató, szórakozni vágyó, kellemes illúziót váró
 közönség vegyes és tarka izléséhez, miáltal a cse-
 lekmény fölszabadul ugyan a firenzei klasszikus
 merevség alól, de viszont kevés kivétellel nagy-

mértékű irodalmi züllést hoz a mindenáron való mulattatás érdekében. Mi a páholybérló, előadók közben látogatni járó és fecsegő arisztokrácia és többi helyet elfoglaló alsóbb nemesi és az inkább olcsó helyeken ülő polgári közönséget elsősorban vonzotta az udvarok díszelőadásaiból átvett művészetben, az a *masinéria* volt és általában a külsőségek szörnyetegek, elsüllyesztések, fényes ballettel. A helyi jellegű komédiaházak parlagi hangja nem kerül be ugyan a nemzetközi operahallgatósági elsőrendű szöveg-költőinek «könyv»-eibe, de mint Shakespeare — ezek is kénytelenek megszakítani a cselekményt komikus intermezzókkal, melyek itt leggyakrabban nem is illenek be a dráma menetébe. A zene öncélú élvezése a külső dísz követelése és a cselekmény komolytalansága jellemzi a nyilvános operát, melynek cselekményváza a komoly renaissance-drámában csak a külsőségeket tartja meg közönségének egyes összetettsége és a vállalkozás üzlet-mivolt folytán, de viszont módot ad a muzsikának, hogy kifejlessze lapidáris, tüsténti hatással járó, közérthető és közkeletű beszédmódját, a nagyvonalú dramatikus zene népszerű fajtáját, melynek föltűnően beállított meglepő fordulatai lenyűgözik a tanulatlan hallgatót is, s mely áttetszően formált áriáival behízelgi magát a fülekbe (az operai zene, operasujet, operaipar kialakulása). A darabok tartalma az egykorú itáliai nagyúri élet gyilkos intrikái és szerelmi galantériái, vagyis a hadi- és botránykrónika dramatizált vetítése a föllépő figurák félre nem ismerhetően egykorú gavallérok és hölgyek, csakhogy az arisztokraták izlés szerint főleg mitológiai személyeknek vagy

I i hősöknek ábrázolva, kiket a klasszikus alakok egész serege környez és mozgat. De legye-
 zek akár kínaiak vagy törökök is a föllépő alakok,
 özözség izgalmát csak azáltal tartják fenn,
 y maszkájuk mögött a helyi jelleg és idő-
 zség érezhető; anakronizmusokkal szemben
 g a dráma sem volt érzékenyebb, mint a festők
 id bibliai vagy klasszikus alakokat a seicento
 műtűmeiben és viselkedésmódjával, Veronese stb.),
 görögök lépnek föl puskával, Praxiteles zsebórát
 ébredéskor Phrynének, Pluto magyar csizmával
 g epele szörnyetegei közt (Wien 1667, udv. dísz-
 ábrán) stb., és a többny. bábszerű alakok
 művei is mindinkább kifejezesebben schema-
 tasak és egyformák lesznek, mennél nagyobb
 színpadra emelkedik a közönség izlése és a vállalatok
 üzleti kurrenciája. E jellemző iránynak főszöveg-
 a Minato (wieni udv. költő), de a velencei
 színpadra 1660 körül beállt teljes egyeduralmát és
 nemzetközi elterjedését (s e révén általában az
 egész opera európai közdicsőségét) megelőzi még
 a Ruspighiosi nyomdokán haladó kiváló Ferrari
 költő és nagy zeneszerző) és Busenello, kinek
 magas szárnyalású és mély szenvedélyeket raj-
 zoló legjobb szövegkönyvét: «L'incoronazione di
 Poppea»-t Monteverdi foglalta zenébe Velence
 számára (a nagymester utolsó műve, 1642).

E jó fajta és az udvari körök ideáljaival rokon-
 got tartott dramatika mindinkább meglazul és
 műveinek hézagát a zene hódító ariozitása fog-
 szlja el. De a zenének az a mestere, ki e kétféle
 művetelést kivételes ihletettsége folytán még
 egyszerűen teljesítette, vagyis a firenzei eszmé-
 nyeket és az új, nyilvános opera tetszetősségét

összekötötte és azután a maga nyomdokai
 készítette Ferrarit, valamint a velencei opera
 nevezetes mestereit egytől-egyig: a S. Maria
 karnagya, az időssé lett Monteverdi volt. Mialatt
 a római opera, oratorium és kantata kialakult,
 Monteverdi állandóan fejlesztette a hangszeres
 dramatikus kifejezés mód új lehetőségeit és mint
 a korszak lelkiismerete, mint a drámai zene esz-
 tájának föltárója, ő lett az általa életképessé te-
 műfaj első klasszikus nagymestere is, azáltal
 hogy Carissimivel egyidőben az olasz dramatika
 zenenyelv lehetőségeit tökéletes formába öntötte
 (Poppea). Monteverdi, ki kölcsönhatásban állt
 Landival, Mazzocchival, már az 1624-ben Mo-
 nigo szenátornál előadott Tasso-részletben (Tan-
 cred és Clorinda harca) megteremti a vonó-
 tremolóval elősegített «izgatott stílust» (sti-
 concitato), 1638-ban (a madrigálok 8. könyve-
 nek előszavában Platora való hivatkozással)
 kifejti a zene érzelemtanát, műveiben a dráma
 hangulattípusok egész sorát teremti, úgy
 tragikus mint komikus színpadi zenenyelvezetbe-
 termékeny mintákat állít, s így, midőn egy-
 személyben képviseli az opera kifejlődését
 madrigáltól az ária-operáig, a műfajt világ-
 mozgató erővé fejleszti és elismerten verseny-
 képessé a nagy egyházi műformákkal; Monte-
 verdi nem jutott még el az igazi secco-recitativo
 használatáig (mint később Marazzoli, Sacchini
 és művészete amellet, hogy a drámai zene (ma-
 na pig életképes) kimeríthetlen kincstára, a firenzei
 opera előkelő, roppant finom hangvételét is meg-
 tartotta. E magasan álló modor megszűnik az
 operában Monteverdi és az őt utánzó Ferrar

de a velenceiek legnagyobb mesterein időnként is megérezhető a nyoma; ezeknek zenéje eddig jóval fölötte áll szövegeiknek és a művészi régi nagyságának tekintélye, valamint egykorú egyházi és kantata-zene hatása mind-egy bizonyos nemes, nagyratörőkvő vonást kölcsönöz a zeneszerzők működésének, amíg az operaipar teljes szellemi különválása az ének- és szövegírást az érdeklődés első helyére nem lépteti. A hatalmas, szinte vallásosan patetikus, teljesen dramaturgikus *Cavalli* (az első Itálián kívül előadott opera szerzője, † 1676) és vetélytársa, a bájos, érzékeny, melodikus *Cesti* († 1669), a velencei irány megalapítói, még nem uralják a közönséget, hanem uralkodnak fölötte és kialakítják Landi, Monteverdi, Carissimi nyomdokain a hatásos, még nemesen stilizált operamódszert, mely azonban amennyivel népszerűbb, annyival kedvesebbé nagyvonalú is a Monteverdi-félénél. A népszerű zenekari és ária-formák kialakításában vannak elől e mesterek, továbbfejlesztvén a római opera kezdeményezéseit és belekapcsolódva a közönség biztonságba, mellyel Rossi, Carissimi az a megszűrt arányait beállította és a zenekar hangját szólamait kezelte; ezenkívül jellemző program-festésekkel is emelik a hangszerek képességeit és hatását, a kórust pedig (mint már a barokk kórari is) háttérbe szorítják, részben mivel a nagy, ünnepélyes (és különben is túl költséges) operák az újfajta tarkán gördülő cselekménybe nem illett be, részben mert a közönség sokkal mulatságosabbnak és sokkal előkelőbbnek tartotta a magánéneket (*Cavalli* 1642-ben írja utolsó operájáról, a *Bruscos* operáját; már Bontempi egyik opera-

előszava szerint [1662] a dramatikus énekkor az oratoriumba való). Így válik a velencei opera a (továbbra is rögtönzötten kidiszított) virtuális solo-ének, a da-capo-forma és (a hangszeres hangverseny-formával egyidejűleg kifejlődő) koncertáló magánhangszerek együttesével igen hatásossá emelt zenekarművészet otthonává, és divatnak, kasszasikernek, reklámnak dolgozó muzsikusként a század végéig tökéletesen kialakítják azt a fajtáját a zenélésnek, mely méltóan egészítette ki a maga varázsos szirénhangjaival a kápráztató színpadi bonyodalmakat, mely nem átallott a drámától független ária-betéteket közbe szúrni a kedvenc énekesek számára, kiknek népszerűsége és kultusza mihamar homályba merült magukat a darabokat és a szerzőket. A primadonnák mellett, kik 1650-től kezdve tűnnek föl nagyobb mértékben, a primo uomo-k (heréltek nagyipara is Velencéből terjed el (Rómában Rossinus nevű herélt már 1562-ben a pápa kórusban; Landi «Alessio»-ja is herélt-szerep) e többnyire szegény származású, gyermekkorukban üzleti spekuláció folytán megcsonkított férfiak átható, hatalmas szoprán- vagy alt-hangja nagyban elősegítette az operacselekmények kedvelt átöltözéseinek illúzióját (férfiak nőknek és viszont; mint Shakespeare-nél, hol a nőszerepeket is férfiak adták). Legrenzi, Provenzale, Bassani, G. B., Stradella, Pallavicino, Draghi, Steffani, Caldara stb. színpadi munkái képviselik azt a nemesebb fajta ária-operát, melyben a szerzők működésének legértékesebb területe: a kantatáéreztetési szívonál-őrző hatását, s melyben ugyanakkor, midőn a rátarti énekesek hiúsága is

géllegült, a zene önmagáért való szépsége érvé-
 űsült ragyogó formákban ; de amikor e művek-
 s a tisztán zenei formálás az áriát mind gazda-
 dobá és a recitativot mind jelentéktelenebbé
 ízi, az opera dramatikája állandóan veszít
 jelentőségéből és hatásának főszínya a lírikus
 zongvópontokra kerül. Így az érzéki mulatságot
 kívánó közönség, az elkényeztetett énekesek és a
 teratlan fejlődésű népszerű ária-forma és hatásos
 zenekarkezelés együtt véglegesítik az olasz opera
 jellemző beállítását, melyben legmellékesebbé
 a dráma és a szavak, legfontosabbá a behízelt
 zene és a színpadi külsőségek válnak. Ezen alakjá-
 n vonul be egész Európa színpadára a műfaj
 teszi legtöbb helyütt mérvadó mintává, «a»
 dalművézétté az operaszínházat. Igen jellemző, hogy
 a velencei operaszerzők nagyrészt egyházi kar-
 tistesterek, kik tehetségüket a legjövendősebb
 a legtöbb dicsőséget arató műfaj szolgálatába
 állítják (többen, pl. Cesti szerzetes, egyáltalán
 nem is írnak más zenét mint operát). A S. Marco
 nagyja Legrenzi is († 1690), az újabb velencei
 zenei kora feje, kinek fejlett zenekari és forma-művé-
 zete új életet önt a nemes velencei stílusba.
 a fővárosba, hol az eredeti és eleven helyi iránynak
 már 1650 körül a tehetséges Cirilloban támad
 a zenedramatikusa, 1652-ben kerül először s
 attól fogva mind gyakrabban a velencei fajta
 a opera. Németországban főképp Wien lett a
 a velencei dalmű második központjává, főképp
 L. Lipót idején († 1705), ki maga is szorgalmas
 zeneszerző volt (uralkodása alatt 400-nál több
 új operát adnak elő az udv. színházban) ; de olasz
 udv. operaszínháza van 1654-től Münchennek,

valamint 1667-től Dresdennek is, részben olasz részben az itáliai stílust átvevő német mesterekkel. Ez udvari operák a fejedelmek pazar mulatságainak megkoronázása voltak és a nagyurak kegyeibe magukat behízelgő olasz gyarmatosok itt jutnak a legnagyobb jövedelmekhez. A szemfényvesztő művészetük fönntartás nélkül elismeréséhez. Apafi Mihály erdélyi fejedelem szintén tart egy ideig olasz énekeseket, de zivataros idők hamarosan végét vetik a drága fénnyezésnek.

Franciaországban a kultúra élén álló, mindenben vezető udvar veszi kezébe a zenés színielőadások ügyét, miután a nagyúri körök érdeklődése a régóta művelt helyi balleten kívül a kifejlesztett olasz műfaj iránt is fölébredt. Legelőször 1645-ben játszanak olasz muzsikuskok az udvar előtt, melyek ilykép megismerkedik Saccati, Rossi, Cavalieri néhány munkájával, anélkül azonban, hogy az olasz operák melodikus szépségeit kellőképp méltányolni tudná. Legkedveltebb mulatsága az arisztokráciának egyelőre tovább is a ballet maradt és a dráma területén a francia ízlésnek leginkább a zenés betétekkel ellátott színművek feleltek meg, főleg mióta a végtelenül ügyes firenzei származású *Lully* (1632—1687, kiváló hegedűs, színész, táncos, koreográfus és 1659 óta udv. zeneszerző), a nagyszabású királyi zenekarok vezetője gondoskodott a táncok zenei kíséretéről és elrendezéséről. Hogy a kevésbé dallamos, nagyon is beszédes francia nyelv simításra szorul az «antik szellemű» zene felölelése céljából azt már a velencei *Baif* törekvései is jelezték. Kinek párisi körében IX. Károly idején a (hüge-

ottotta harcok miatt rövidéletű) «Académie de poésie et de musique» (1567—84) életre kelt. Ez a csodálatos gazdagsággal kibontakozó nagydobású irodalom segítségével (mely a korszak alkalmozó francia művészete) a következő század szílyán már meg is indulnak a kísérletezések az olasz szavaló-ének átültetésének irányában (amelytől 1650 körül). Akik az olasz nyelv zenés képtiségeit várták volna a franciától is, nem tartották utóbbit alkalmasnak a drámai zenében való részvételre, hol nem csak szellemes vagy egyszerű chanson-hangulatokra van szükség, hanem — mint az olasz mintákon látták — széledobb ariozitás is elengedhetetlen, s hol szerintük a francia nyelv igazi ereje: gazdag fordulatossága nem igen érvényesülhetett (ez «olasz párt» a 18. század végéig talált képviselőkre). Ezekkel szemben álltak és vitatkoztak a bizonyítás minden meggyezésével azok, kik nemzeti erőpróba kérdésének tartották, hogy a franciák versenyre keljenek az olaszokkal a zenedráma terén, és pedig nem úgy, hogy utánozzák őket, hanem a maguk különös, eredeti sajátosságainak kifejlesztése, a francia zenedramatika önállósítása útján. Azon irodalmi férfiak közt (Boileau, Corneille, Lafontaine stb.), kik az olasz művek bemutatásának hatása alatt a francia operáról folyó rezonnirozásokban résztvettek, Perrin († 1675) a «francia párt»-hoz tartozott ugyan, de az ő színpadi művei: «La pastorale» (1659) és az udvari Nagyopera (Académie royale de musique) megnyitására (1671) írt «Pomone» még inkább csak az olasz operatechnika utánzásának tekinthetők. Pomone óriási sikerét nem csak a káprázatos masinéria, hanem

a kiváló zene is biztosította, mi az akkori Páris legkülönb komponistája: *Cambert* († 1677) munkája volt. De *Cambert* bájos zenéje, ha sokkal jelentékenyebb lehetett is minden addigi helyi kísérletnél, nem aknáztta ki a zene dramatikus sajátosságait és a francia nyelv-követelte eredeti lehetőségeket. Az igazi nacionális és amellet drámai zene francia megalapítója *Lully* (1672); ő csak eleinte követi *Cavallit* (kinek párisi előadásaihoz a balletbetéteket írta volt), de későbbi munkáiban teljesen eredetivé válik és meggyőzi az arisztokrata, valamint a tudós és művész közvélemény jórészét a francia opera sikeres lehetőségéről. Miután látta, hogy a műfaj *Perrin* óta tetszést kezd kiváltani az uraknál, minden erejével azon volt, hogy az operát oly intézménnyé alakítsa, mely minden tekintetben megfelel az udvari szellemnek. *Lully* XIV. Lajos titkára és kedvence volt, s operáiban sem más, mint a nagy királyt környező izlés nagytehetségű képviselője, alkalmazója. A közkedvelt, pazar udvari balletet «lirikus tragédiá»-inak és komédiáinak központjává teszi, tárgyaiban, cselekménye beállításában a kor etikettes, ceremóniás, hangos szenvedélyű és józan szavalású klasszicisztikus irányához (*Corneille*, *Racine*) csatlakozik, hősei pedig — ez antik koturnuson járó gáláns lovagok, kiket a varázslás és szellemlények csodái vesznek körül — csupán a «napkirály» példáját tükrözik, midőn életvitelük két forgópontja érzéki szerelem és a mindennek fölött álló gloire. Nem az egykorú olasz opera heves, gyilkos intrikáit látjuk *Lully* érett műveiben, s hiányzik ezekből a kicsinyes burleszk jelenetek tarka

egese is; a szenvedélyek bár pusztítóak, de
bármig méltóságteljesek, mint aminő az egész
teret, mely ezen egymagában álló eredeti udvari
színterét körülvette. Corneille és Molière is ír szö-
vegget Lullynek, de főmunkatársa *Quinault*, úgy
tragédia, mint a kisebb hódoló darabok, a ballet
vagy a komédia terén, és ez udvari költő munkái,
főleg lírikus részleteikben (dramatikus fölépíté-
sükben kevésbé) sokszorosan fölülmúlták az
egykorú olasz költők szövegkönyveit és előkelően
dobogó alexandrinusaikkal, igazi francia stilu-
sukkal alkalmat adtak a zeneszerzőnek, hogy
ez a muzikális szavalás sajátos helyi jellegét
fejtse ki. Lully deklamációja nem más, mint
Racine-féle szomorújáték zenére alkalmazása,
így alapszméjében rokona a firenzei fajtának;
de a nagy zenész nem tagadja meg olasz szár-
mazását és egyszerű, nemes «air»-jeiben, roppant
dehízogó tánczaiban, valamint remek homofon
kórusaiban (melyeknek nagyjelentőségű szerep-
vétele az olasz módszerrel szemben a francia opera
jellemző sajátága marad) nagy melodikus gaz-
daglaga szór műveire, ha abszolút zenei értékben
nem éri is utól a kor legnagyobb dramatikusait
(Cavalli, Legrenzi). E francia nemzeti opera tehát
a dicsőséges központi hatalom éltető sugaraiban
virágzó díszmű, melynek énekszólama csaknem
a maga egészében csupán érzelmes pszalmodia
melynek fölépítése a kórusok, kórusal kísért
és önálló balletok s a magánénekek dramatikus
egyensúlyozásából áll, s így egészen más szerke-
zetű, mint az olasz opera recitativo-aria-épít-
ménye a közbeszúrt kirívó népjelenetekkel. Az
általában reflektív természetű francia hallgatóság

nem emeli az operát a beszélt színmű fölé és, mintha látjuk, zenedrámája is oly módon alakul ki, hogy inkább a színmű átültetéseként és zenekari keretbe foglalásaként hat; a francia «tragédie lyrique» sokkal közelebb áll a komoly drámához, mint az olasz opera, és előadói sokkal nagyobb szabású színészi munkát végeztek, mint a merev olasz énekesek, kik viszont varázsos hanggazdagságukban múltak fölül sokszorosán a sovány énekű, de nagyszerűen deklamáló párisiakat. Minthogy az olasz opera fősúlya a melodikán volt, az énekszólamaihoz járuló zenekari rész nagyjában kíséretnek nevezhető; a Lully-féle *déclamation chantée* egyoldalúsága, a francia szellemesség és a hangszínek iránt való különös érzék a gyakori zenekari festést, jellemzést tett szükségessé kiegészítővé és fejlesztette ki egyedül álló tökéletességre a kivételesen nagyszabású francia zenekarjáték segítségével. Erészben és általában zenekari darabjai (a régebbi kontrapunktikus szövevényű technikát könnyedebbé stilizáló *táncok*, a balletok nyitányából kifejlesztett az udvar bevonulása alatt játszott hatalmas klasszikus *ouverture*) útján korszakos hatást gyakorolt egész Európa zeneművészetére Lully (kb. 1660 óta, «francia módszer»), kinek karmesteri munkássága a zenekarjáték pontos, szinte katonás fegyelmének megalapításával finomabb árnyalásokat és *bonyolultabb ritmikát* állított a zeneszerzők rendelkezésére. Énekének határozott, szinte parancsoló hangvétele, drámájának az egykorú tündöklő irodalommal birt szoros viszonya, táncainak gazdagsága és előkelő levegője, személyének fölfelé hajlongó, lefelé kíméletlen karak-

A korszak tökéletes francia zenehadvezérévé állították Lullyt. Nem csak az udvar szemében, hanem ő «isten»-nek, hanem megfelelő tolmácsa volt a racionalista filozófusainak is, kik a zenében csak a szóhangsúlyozás utánzását látták (pl. Heisterf); míg az udvar számára Lully főképpen egyes mulatságrendező marad, emezek szemében az érzelmek folytonos hullámszerűségét pontosan követő nemzeti zeneszavalásmód megalkotója, a zeneértő közönség állandó kegyeiben pedig a tánc és tánccal kísért melodikus énekei tartották az elsősorban. A német udvari operák a vezető operaiaktól veszik át a fejedelmet dicsőítő prologot és epilogot, és ahogy szerelmeikben a gáláns párisi világot követik, úgy azt is onnan tanulják a német udvarok, hogyan kell az operák kiállítására hajmeresztő összegeket elkölteni; de — a párisi opera 1694–1717 rövid periodusán kívül — egyáltalán a Lully-féle opera Párison kívül sehol sem sikerül kiszorítani a mámorító zenéjű itáliai irányt. — A Lully hagyományait elsősorban tanítványai: Coasse († 1709) és Marais (a kiváló gamba-szerző, † 1728) tartják életben, utánozzák mesterük deklamációját, de annak gyakran merev összhangfűzése helyett lendületesebb tovamozgást vezetnek be a hangszerelés hatásaiban is túlszárnyalják Lullyt. A Lully-stilus további fejlődésének legkiválóbb képviselői Desmarests († 1741), Desbouches († 1749) és főleg *Campra* (egyh. karnagy † 1744), kinél az olasz irány hatása legelőször válik teljes erejében érezhetővé a francia operában (cappella-aria!); a Lully utáni opera-típus dallamosabb, elevenebb és drámai jellemzés dolgában különb a Lully-félénél, vagyis a Lully «unal-

massága» ellen fölmerülő jogos bírálatok szellemében jár el, de megtartja az alap-típus főkelemtípusait, ezek közt a barokk-klassziciztikát is, mely a korszerűség követelését nem is ismeri és például magassarkú cipőkben, parókás hősök közt léptet föl görög isteneket, — de részben ki is tágitja az opera tárgykörét és exotikus, valamint az egykorú népeletből vett cselekményeket illeszti a műsorba (l. pl. Campra eleven, tarka, realizmus-tikus helyiszínezetű «Les fêtes vénitiennes» című balletoperáját). A párisi Nagyopera balletjei lettek ezúton Európa minden népszerű táncánál gyűjtőmedencéjévé. Mialatt a frissebb munkák a divat áramlataival fölmerültek és ismét letűntek, Lully őseréjét nem gyűrte még le sokáig az idő, az ő munkái maradtak a repertoire törzsöke és dísze, egy századon át képviselve a francia barokk hivatalos levegőjét.

Az opera, oratorium és kantata 1650 körül beállt formálásmódja világosan érezteti a művészet iránt lelkesen érdeklődő kiszélesedett körű állandó közönség hatását, s e nagy körben megállandósult eleven közvélemény kihat természetesen az egykorú hangszeres muzsika további alakulására is. Énekzene és hangszerzene kölcsönhatása állandó, de a hangszeres virtuozitás kifejlődésével egyrészt s az énekzene hamisítatlan formáinak kialakulásával másrészt mindinkább meg kellett szakadnia a kétféle formálásmód összekötő szálainak. Az énekeszene még mindig előkelőbb, és ősből gyakorlata folytán előbb is jutott leszűrt beállításhoz (Carissimi), mint az ifjú hangszeres formák, melyek az itáliai közönség hatása alatt szintén a klasszicitás irányába töre-

denek, de egyelőre még a canzona régebbi játszólírási szabályaitól küzdenek. Minél jobban tömörülnek, annál inkább a hallgatóközönség, minél szélesebbé válik, annál inkább szívesebben fogadja a hangszeres muzsika nyilvános előadásait a «*accademia*»-ban, «*collegium musicum*»-ban, «*concerto*»-ban), annál szélesebb kereteket kapnak a művek és annál inkább elvesztik eddigi összefüggésüket. Amidőn a hangszeres zene megkezdik csupán udvari mulattató lenni és nagyobb, köztársasági *művészi hallgatóság* számára készül, addigi szétszórt apró részek bizonyos legfontosabb tétel-típusokká tömörülnek, melyeken belül az *allegretto* és *allegro* motívumok kiemelkedőbbé, *pregnansabbá* válnak és kidolgozás útján teljesen kiérik magukat, miáltal a tételek aránylag terjedelmesebbé válnak, önálló súlyt kapnak, az egész mű pedig pedig elveszti egyszerűen szórakoztató jellegét és objektív művészetet képviselő alkalmassága lesz. Ily értelemben működnek a «*lombard skola*» roppant nevezetes hegedűs-mesterei: *Leopoldo*, *Vitali* (Cazzati tanítványa, † 1692) és *Veracini* († 1716), kik vokális téren is elsőrendűt képviseltek, valamint a virtuóz *Torelli* († 1708) és részben a nápolyi származású nagy kantató- és oratoriumszerző *Stradella* is († 1681). Vitalinál és egymással jellegükben ellentétező tétel-típusok egy önálló képességűvé fejlődnek már, hogy külön-külön *lezárhatja* azokat; nála alakul ki végleg a *sonata da chiesa* (1667. — I. gyors *fugato*, II. *grave*, III. nyugodt, *gagliardaszerű* *allegretto*, IV. gyors *fugato*), melynek beosztása ettől kezdve alapvető lesz, s melynek kontrapunktikus részeit a fugaforma végső kialakításában döntő

szerepűek. Együttal Legrenzi-, Vitali- és Bassani-val véglegesen a hegedűművészet teljes hegemoniája a sonataszerzés terén, mihez a hatalmas cremonai hegedűkészítők (Amati N., Guarneri A. Stradivari A.) legmagasabb virágzásba lendülő mestersége nem kevésbé járult hozzá. Az operanyitány, operaária szabadabb levegője hat a mesterek hegedűkompozícióiba, érezzük e lendületes munkákon, hogy a nagy tudományos fölfedezések korában keletkeztek. Érezzük, hogy a hangszeres zene nyelve most oldódik meg igazán és a régebbi kor kontrapunktikáját most feledtet el teljesen a dúr-moll-harmonika, mely a hangszeres figurációval karöltve oly nagy varázsszá van, hogy a darabok nem győznek dúlni a szelencéiárokban (ugyanazon harmonikus fordulatok ismétlésében). Oly terjedelmű darabok figyelme meghallgatására persze, mint a szöveges zenében, a közönség még nem alkalmas; rövid motívumok néhány rövid perces tetszetős kidolgozásával állanak szemben, több, nagyobb mondanivalójuk ez idők abszolút zenéjének még nincsen. Bár a kamara- és templomi sonata mindvégig közösen használnak táncszerű és nem-táncszerű részeket, a két műforma alapvető különbsége is jobban kiélesedik most, azáltal, hogy a fugásrészek jellemezte és orgonakíséretes templomi darabok stilizálása nagyjában elválik a cembalo-kíséretes kamaraszonátáétól, melyben táncszerű részek uralkodnak (a táncok jelzésével vagy anélkül). Ezen elválást elősegítette az Itáliában ismertté váló német suite is, mely bevezető prælodiumként (sonatina, sinfonia) már régóta alkalmazott táncjellegét teljesen elvesztett vagy nem-táncszerű

ai is (l. pl. *Reusner* csodálatos lantműveiben), s melybe a Velencében tartózkodó igen jó német *Rosenmüller* († 1684, Scheibe szerint levélvetekedő mester) az ottani operasinfonia (másként) hatása alatt a præludium helyére egy-egy rövidebb olasz sonatát helyez (1667, tán meg-
 töltötte őt Poglietti); most ugyanis az olasz sonata kamara ezen újfajta német suite befolyásával
 járul, s ahogy viszont a suite mindinkább átveszi
 a sonata áriaszerű részeit és az olasz népszerű
 kamarabasszusgyakorlatot (az eddigi néhezvértel-
 es kontrapunktika helyett), úgy az olasz
 kamaraszonata a suitenek hatása alatt nyeri
 a műfaj és egymással szemben lezárt tételeinek
 a klasszikus egymásutánját. (A sonata-bevezetésű
 sorozatot 1700 után Corelli és a francia
 műtényű suite teszi majd fölöslegessé.) A suite
 a sonata közeledése azáltal is megpecsételődött,
 hogy nem-táncszerű darabokat is kezdtek sor-
 ba fűzni (Petzold fúvódarabjai 1670) és főképp
 azáltal, hogy a régebbi táncok (pavana, gagliarda
 stb.) végleg elvesztették eredeti jellegüket és
 megszólút formákká lettek. Csakhogy azon nagy
 mesterek, kik mindezen lehetőségek teljes kihasz-
 nálása alapján az olasz sonatát klasszikus magas-
 sra emelik s formáit kiszélesítve a muzikális
 szépség féltett kincsévé teszik, *Veracini* A.
 (1733–1800 körül), Torelli és főképp a római *Corelli*
 (1653–1713), mindinkább összevegyítik a tem-
 plomi és kamaraszonata tulajdonságait, úgy hogy
 1700 után a kettőt nagyjában már csupán a
 a hangszerek különbsége választja el. E folya-
 mat oka lényegében következőképp vázolható:
 a közönség gyorsan továbbfejlődő művészi hallgatás-

módja és evvel együtt a hangszeres forma önállósága oly nevezetessé vált, hogy a táncszerű részek legnagyobbbrészt átvedlettek a táncos független dalformás alakulatokká és a mesterek képesek voltak templomi hangulataikat is ilyen formákban éreztetni. Vagyis a templomi sonata az olasz táncgymásután, a német suite és valahányszor később a francia opera táncai, nem kevésbé az ária, a praeludium, valamint az eleven velünk operanyitány (és az 1680 körül kibontakozó nápolyi) együttesen a maguk rengeteg lehetőségével rendelkezésre állottak a nemzetközi zeneéletben hatalmas szerepre emelkedő olasz hangszeres kompozíciónak, mely immost már méltó társaként sorakozik a teljes fényében ragyogó operához és kantatához. Corelli, a lombard mesterek tanítványa, foglalja egybe döntő jelentőségű működésével mindazt a kincset, mit elődei egy századon át összehordtak, és lesz ama tetőpont, mely a hangszeres irodalomban klasszikus leszűrésséggel képviseli a kor szívverését. Ami behízelt szellemes, pikáns, átszellemült stb. hangulat csak lehetséges volt, mindaz jelen van Corelli magasröptű és ihletett, tökéletesen fejlett formaeztékű művészetében. Corelli nemcsak az egykorú legújabb zene (Lully, Scarlatti) eredményét olvasztja be előrevilágító (néha szinte Beethoven legősibb csiráit bontogató), népszerű munkásságába, hanem egyúttal a madrigal virágkorát kezdve fölmerült minden valódi itáliai szellem lehetőséget is felölel és egyesít összefoglaló (kizárólag a hangszeres formáknak szentelt) életművében. A nagylélekzetű itáliai énekstílus párképeként a nagy mester (Bassanihoz, Veracinihoz)

(sz hasonlóan) nem a virtuóz irányt (Mazzini, Torelli) műveli, hanem a széles, nyugodt, ő hegedűstílust, melyet a nagy angol Purcell vett az olaszoktól. S bár a német hegedűsök általított germán kontrapunkthasználat folyó-
 laként már régebbi idők óta (Baltzer, Herder J. J.) a duplafogások és húrelhangolás (tactura) virtuóz boszorkányságait művelik, Torelli-féle formaművészet hatalmas varázsa
 éppoly kevéssé vonhatják ki magukat (Gungl, Biber), mint az itáliai virtuóz irányú
 eretek. A zongorának Frescobaldi óta első
 ó itáliai mestere, *Pasquini* († 1710), ki a
 első olasz zongorasuiteket és sonátákat írja
 hangszerének igazi olasz stílusát kifejleszti,
 stáiban szintén a meghitt hangú hegedű-
 toalomra támaszkodik és így átmenetet nyújt
 3. század könnyedebb irányába (Zipoli —).
 quini német tanítványa *Muffat* Georg († 1704)
 Kerll († 1693), Buxtehude († 1707), Pachelbel
 706) és a többi kiváló orgonista mellett a
 berger utáni német zongorasuite képviselője,
 első többtétéles zongorasonátákat (1696) pedig
 pcei *Kuhnau* (Bach közvetlen elődje a Tamás-
 ola kántori állásában, † 1722) részben az olasz
 rasinfonia hatása alatt írja. A Frescobaldi-
 dorú Kerllhez hasonló irányú mester a Wien-
 működő *Poglietti* (orgonista, † 1683), ki
 zongorára írt variációs suitejében külön-
 ő ritmusokkal vázol többek közt nemzetiség-
 i vonásokat is (23 «variazioni sopra l'età della
 età vostra», köztük a «Magyar hegedűk»).
 gyászos kimenetelű Frangepán-fölkelést pro-
 mmatikusan festő variációs-suitejében, mely-

nek bevezető Toccatinája bizonyára a korszak indulók ritmikájára támaszkodik, vagy plágiumfülemüle énekét, a háziállatokat utánzó motívumdarabjaiban igen haladó szellemű zenészre mutatkozik Poglietti, a bécsi iskola többi műveivel (Ebner, Fux, Muffat stb.) együtt a könnyebb, játékosabb, melódikusabb zongorastílus képviselője a súlyosabb, jellegzetesen protestáns stílussal szemben. Az 1650 után már mindenütt elterjedő helyi nemzetiségi színpadok kerül be 1660 körül a brit Locke, Rogers, Purcell stb. zenekari angol táncai közé is.

Minthogy az opera közkedveltsége és általa a muzsika közügyggyé fejlődése a zenekari kompozíció jelentőségét is folytonosan növelte. 1650 után széles és határozott lépésekben bontakoznak ki mindazon lehetőségek, melyek az addig sonata-gyakorlatban a zenekar számára kínálkoztak. A «concerto» név 1600 után általában a részre osztott hangtömeget jelez, akár énekhangszerek szembeállítását (e fajta «concerto» betetőzése a Bach-féle templomi kantata) akár pedig solohangszerek szembeállítását a többiek együttesével (ripieni, tutti), de nem követve okvetlenül zenekari (többszörös) betöltést. A század közepe táján, a midőn a francia és az ennek mintájára berendezett angol királyi zenekar (Lully-, illetve Humfreyvel) világhírűvé fejlődik, egész Európában föllendül az orchestra játék s ennek nyomán a kompozíció számára új utak nyílnak meg. Már a kétkórusosság elve képviselő trioszonata is szembeállította egymással az első és a második főhangszert és Nemnél (1644) néhol határozottan meg lehet külön

elzetni egyes szolisztikus részeket a reájuk
 aslaszó tutti-részekről, hasonlóképp Legrenzi-
 is (1663). Ezt a fajtáját a koncertnek, mely-
 n egy kisebb együttes (vagy magánhangszer)
 m a tömeggel szembeállítva, a 70-es években
 szdik alaposabban kihasználni és pedig össze-
 ggésben az opera és oratorium zenekarával,
) l (főleg a velencei conservatoriok és színházak
 t tűnő hangszerjátszói segítségével) leghamarább
 dülhatott divatossá magánhangszerek helyenkénti
 eg szólaltatása (koncertálás); Stradellánál (a
 90-es években) találjuk először a *concerto grosso*-t
 vagy kis solo-együttest: a concertinot a grosso-
 : lal: a zenekarral szembeállítva egybefoglaló
 sonata-műfajt) és a modenai Bononcini G. M.-
 lál egy magánhegedű szembeállítását a tuttival
 1677). E hangversenyző együttesek kifejlődése
 szésben a templomi sonata keretén belül ment
 égbe azáltal, hogy egyes nagyon ünnepélyes
 ereekben (pl. az ostya megszentelésekor) a han-
 ulat magánhangszerek játékát követelte. A sin-
 onia fejlődésével összefüggésben háromrészűvé
 s tartalmában, berendezésében önállóvá, leszűrt,
 agyszabású és jelentőséges műfajjá a concerto
 grossot először Corelli emeli (a 80-as években
 Rómában, Lullyvel versengve gyakran hatalmas
 zenekari betöltéssel) és azóta hasonló nyomokon
 halad Muffat, Gregori, Grossi L. és Torelli is.
 Torelli pedig a hegedűhangverseny első nagy-
 zású mestere (1698) és késői műveiben ő szabja
 meg e műformának azon beállítását, melyen
 utódai (Vivaldi stb.) továbbépíthettek (az első
 kadencia Uccellininél mutatható ki, 1649). Mind-
 ezen új koncertáló lehetőséghez hozzájárul még

a Lully tánczenéjében a zenekar teljességére szembeállított kis fúvó-trió is (melyet a Lully féle nyitányban Steffani alkalmaz először 1696-ban); az orkesztrális betöltés végleges elterjedésével 1700 után a háromrészű zenekari sonata (elsősorban a templomi sonata, a mise- és oratoriumnyitány, vagy a német «starke Sonata» szintén gyakran viseli a «concerto» nevet, de min csupán átvitt értelemben (hangverseny; a világosabb irányú zenekari forma az operanyitány). Függ össze és inkább a «sinfonia» nevet visel pl. Alberti G. M.-nál 1713). A széles melodikus kezelés, fejlett formaképzés, a monodikus gondolkodás mindent átítatásának e korában a sonata mellett és abból kinőve egész nagyszabású birchallma támad így a koncertáló formaképzésnek, melyben a solo- és tutti-részek szembeállításán útján a tételek motivikus anyaga és ennek fejlődése gazdagabbá, sokoldalúbbá válik. Hasonlóan emelkedik a zenekari kompozíció jelentősége, amidőn Lully operanyitánya bekerül a európai forgalomba. E kimért lépésű, méltóságos teljes műforma (3-részű sonata da chiesa, kezdetleges alakja már Landinál 1634), mely oly találóan jelképezi a francia opera hangulatvilágát a eleven, karneváli hangú olasszal szemben, s melyet klasszikus formájában Lully az «Alcidiane» operájában (1658) állít be először, hamarosan mindenfelé bekerül az operákba, főleg Itáliában, hol a nagy-ipar sietségében nem minden darabhoz írtak külön nyitányt. De még nevezetesebb azáltal lesz a francia ouverture, hogy Lully kedvelt táncaiból ú. n. opera-suiteket adnak ki (Amsterdam 1691—), s ezek élére az illető színi

A mű megnyitóját helyezik. Ismét a franciák zenei politikai és kulturális súlya jelentkezik, melyben az újabb (s a magasabb polgárság köreiben is) divatos táncok legkezebbi szintjén való minden szorosabb összefüggés nélkül tarkán felsorakoznak s honnan ezen nyilvánlag élénkebb és szabadabb szellemű újabb táncok a sonata da camera (suitebe) is benyomulnak, — a németek e zenekari formát tüstént veszik és zenekari gyakorlatuk legjelentősebb részére emelik (már 1648 után — ahogy Logau 17. századi költő mondja — a franciák majmává válnak a népek). *Kusser* (pezsonyi születésű zenei tanítványa és barátja *Lullynek*, † 1727) a 17. században s utána *Muffat*, *Fischer J.* (szintén *Lully-tanítványok*), valamint a 18. század első felének német zenekari szerzői: *Fux*, a franciák műfaját leutánczolásáról nevezetes *Telemann*, a hatalmas *Fasch J. Fr.* († 1758) stb. (a sok között *Fasch* legjelentékenyebb kortársai: *Händel* és *Corelli J. S.* is) a *Lully-féle* könnyed kontrapunkti-technikájú, valamint az újabb, még több népszerű német tartalmazó, szabadabb levegőjű táncokat szimfonikus módszerrel önálló hangversenyzenévé, a *Lully-féle* aránylag kisméretű nyitányt pedig hatalmas műformává emelik, mely egyúttal a zenei forma kifejlésében és a már említett zenei epizódok esztetikumának kiépítésében is fontos jelentőségre kap az abszolút zene növekvő területén. Így 1700 körül a régebbi hangszeres műformák mellett gyönyörű sorozatát látjuk az új műforma-lehetőségeknek; a concerto, a németek opera-tánc-suiteje (az ú. n. «francia ouverture»), a szimfonia sokféle kifejező módszere termékenyíti

meg nem csupán a zenekari és hegedű-muzsika, hanem a zongora (Böhm, Telemann stb.) és gamba (Schenck 1695 körül) fejlett irodalmi is. A meggazdagodott kamaraszonáta pedig, nem különül el az orchesterzenétől, de mind gyakrabban kívánja összjátékában az egyes magánhangszerekkel való betöltést, miután a templomsonáta is jórészt a zenekari betöltés irányába fordult.

Minthogy francia földön a hangszeres játék királyi főnnhatóság alatt állott és, mint valami iparág, céhszerű szervezete volt (az ú. «hegedűk királya» fölügyeletével), szabad hegedűművészet egyelőre nem fejlődhetett ki az olasz vagy némethez hasonlóan; a francia muzsik történelmi fejlődésében a dallamdús kezelési igénylő hegedű gyakorlatánál nagyobb jelentőségre emelkedett a szellemesebb irodalmú, kicsinyesebb gamba (*Marais*, †1728), a reáldicsőségű francia lantművelés területén pedig még nagy kiválóságok működnek a 17. században is (*Gaultier*, †1672). Utóbbiak kezéből csak lassacskán hódítják el a nagyurak házi mulattatásának egyeduralmát a *clavecínisták* (zongoristák), kik minden tekintetben csupán folytatás és tökéletesítői a lant- (és a virginal-) gyakorlatnak, lévén egyrészt hangszerük: a spinett általánosan oly lant, melynek húrjait az újjak helyett (a billentyűk közvetítésével mozgatott) tollszappengette (szaggatta), és lévén másrészt hivatásukat ugyanaz a finom és az udvari élet hangulatvilágával szoros kapcsolatban álló gráciás formaképzés. A lantművésztől átvett és a francia filigrán technikát jellemző rengeteg díszítés (*agrément*)

célja náluk is egyes fontosabb hangok kieme-
 ugyan (a dinamikai árnyalások híjján), de
 a hangszerhasználatának módját, behízelt vagy
 a táncos mivoltát, finomkodó túlzottságát a salon-
 zene határozta meg; éppígy a lantzenétől
 átöröklött címek, programmfeliratokszelle-
 me is, mely gyakran mutat közösséget az érdek-
 és állandó központjában álló álklasszikus ballet-
 és általában csak a hajbókos főúri keretben vá-
 rézhetővé. Mint ahogy az ünnepélyes társaság-
 zenén és tánczenén nevelt francia hegedűjáték is
 lefelőre független marad az olasz hangszeres iro-
 domtól és eredeti játéktechnikára tesz szert, mely
 egy sem közelíti virtuozitás dolgában az olaszt
 vagy németet, de viszont mindkettőnél finomabb
 és ritmikájában gazdagabb (l. *Rebel* suitejeit
 1605), úgy a clavicinisták is csupán a táncsuite
 területére szorítkoznak s így egyoldalú, de egy-
 oldalúságában roppant kifinomodott, eredeti és
 elkéletes világot építenek ki. *Chambonnières*,
 VIV. Lajos kamaracembalistája († 1670), nyitja
 meg a nevezetes «pièces de clavecin» díszes tár-
 zának kapuját s ő az első, ki a táncrendet
 művészi változatosság alapján köti egybe ordre-ré;
 Mellemes művészetét tanítványai (Hardelles, a
 mirom idősebb Couperin, La Bègue és D'Angle-
 bert) fejlesztik tovább és közvetítik «a nagy»
 François Couperin-nel (1668—1733), ki a maga
 területén éppoly bámult, nagyszabású és álta-
 lános európai hatású mestere volt az 1700 körül
 folyt időknek, mint Corelli az olasz irányban.
 Hasonlóan ahhoz, ahogyan Lully alapos szerke-
 zetű táncirodalma az utódok kezén mindinkább
 a posodó, homofón és tisztára behízelt, rokokó-

zenévé alakul, mely a polgári közönség állandó növekedését jelző népszerűsödő melodikára minál nagyobb súlyt helyez, a clavecin kezelése is letér a régebbi tánc-polifonia útjáról és homofonná átlátszóvá lesz, mennél inkább kiszélesedik hatása, vagyis mennél inkább érezhetővé válik a polgári körök folyton emelkedő súlya a zongoraművelés terén. Már D'Anglebert s a csúcspontra képviselő nagy Couperin műveinek finom bókolásában, könnyed arpeggioiban, népszerű harmónikájában tisztán jelentkezik a galanterie teljes átvitele a zongorára, s e francia *gáláns stílus* későbbi, ellaposodó, némileg üresen brilláns irányába visz át *Marchand* († 1732) majd d'Andrieu Daquin művészete. A clavecinisták (kik egyúttal nevezetes orgonamesterek is voltak) e fejlődés sor tetőpontján a maguk részéről szintén eljutottak a táncsuitet arra a fokra, hol a táncot elvesztik eredeti mozgásértelmüket és önálló zenévé, *jellemdarabokká* (genre-darabokká) válnak. Mint korának sok zenésze, Couperin is a racionalista filozófusok hatása alatt áll, mikor kijelenti (Pièces I., előszó), hogy az átöröklött suiteformának meg kellett volna merevednie, ha azt a természet és az ember megfigyeléséből merített szellemi elmélyedés meg nem újította volna éltető fuvallatával. A 18. század suiteiről már ezeken a vizeken eveznek, darabjaik többsége végkép elvesztette táncjellegét (miután a 17. század régi táncai, pl. allemande, courante ósdiakká lettek), vagyis a suite és sonata közeli ledése, szoros kölcsönhatása éppen csakis azáltal állhatott elő, hogy a suite részei is igazi abszolút zenévé finomultak. Az oly értelemben vett absz-

bulut zene, mely minden közvetlenül jelzett hangulatfestéstől, eszmetársítástól mentes, a valódi francia zeneérzék számára idegen maradt; Rousseau a Dictionnaireben (1767) mint valami léleketlen lim-lomról beszél róla és idézi Fontenelle jellemző mondását: «Szonáta, hát te mit mész tőlem?»

Angliában a század súlyos belpolitikai harcai és ezek betetőzése: a puritánok rémuralma (1649—1660) maga művészetellenes erkölcsével lehetetlenné tette, hogy az autochton virginal- és cathedral-zene megszabású irodalma régi színvonalán és régi tisztaságában virulhasson tovább az újabb mesterek kezében. Már Humfrey (Lully tanítványa, † 1674) vezeti a francia hangszeres és az olasz kantataművilágot és idegen befolyás érvényesül Cooke († 1672), Locke († 1677), Blow († 1708) és több más udvari muzsikuskus egyházi, valamint világi műveiben is. Teljesen ezek művészetének alapján áll Anglia legnagyobb zenésze és általában a 17. század egyik legelső mestere: Purcell (udv. orgonista és zeneszerző 1658—1695), az angol cathedral-zene megújítója, aki ugyanakkor, midőn II. Károly idején az olasz muzsika végképp elterjed az országban, még egyszer tőljára teljes fényében csillogtatja az «angol iskola» eredeti nagyságát. Purcell, e termékeny és sokoldalú lángész, hatalmas egybefoglalását végzi a régi angol nagymesterek és az újabb francia és olasz művészet stílusainak, jelen van benne az angol stílus erőteljes és nyugodt természetessége, vaskos egészsége, elveszi Vitali, Pasquini, Bassani formamódszerét és a francia orchester-zene jellemzőtechnikáját. Egészen vége azonban úgy suite- és sonata-műveiben, mint színpadi alkotásaiban, valamint világi kantataműveiben (ódák) és a Humfrey óta kantata-formát nyert jelentőséges egyházi *anthem*-műfajban nemzeti marad, és a kórus gazdag használata útján szintén a valódi angol izlés mintaszerű képviselője. — Az opera-műfajjal először a Lully útján Párisban talaját vesztett Cambert ismerteti meg az angolokat (a 70-es

években), mialatt a régifajta zenés *masque*- (melyekbe Laniere óta először csak ismét Purcell útján kerül a recitativós stílus) és az olaszok, később franciák hatása alatt operás elemeket fölvetett, színdarabokhoz betétekként írt *zenés jelenetek* (az új angol opera, 1656—), képviselik a helyi színpadstílust. A dramatikus jelenetek alkalmat adtak ugyan hatásos zenekari festésükkel, kórusaikkal, recitativoikkal a szerzőknek, hogy színpadzenetehetségüket érvényesítsék, de csak korlátozott mértékben, mert a muzsika e művek keretében inkább csak vonzó dekorációként vagy külön mellékcelegményt beiktatva szerepelt és nem vett részt a főcselekményben. *Masque*-zenéket, színművekhez drámai zenebetéteket a század legtöbb nevezetese angol zenésze írt; utóbbiakban az angol stílus leginkább Locke és Purcell képviseli. Purcelltól, különös mélysége, munkásságának csodálatos gazdagsága és igazi nemzeti mivolta révén Shakespeare emlékeztet, sok kisebb alkalomszerű betéten kívül négy teljes színműzene (fia-opera, félopera) maradt fenn, teljes zenedrámája azonban csak egy van: «Dido és Aeneas» (1688 v. 9). Minthogy a korabeli elhúnyt Purcell önfeláldozó törekvését sem a francia izlésű udvar, sem az olasz iránnyal rokonszenvező nagyközönség nem méltányolta, e megható sorsmester, ki végső, tragikus erő kifejtéssel igyekezett megmenteni a valódi angol muzsikát, a komoly irányú nemzeti operazene utolsó képviselője hazájában. Egyáltalán nem véletlen, hogy a 17. század végével Anglia művészi állapotai minden irányban lesüllyednek; a század hatalmas vallásos és szabadsághozmozgalmaiban nagy hatáskörre emelkedett középosztály *nem veszi át* az arisztokrácia művészi hagyományait, hanem életfölfogásában teljesen a *hasznosság* alapjára helyezkedik. Valószínű, hogy szigorú puritán erkölcsök kifejlődését és a nemzedékelmunka zömének egyoldalú, anyagias, célszerűség szempontjából moralizáló gondolkodását a minden erőt lekötő példátlanul nagyszabású angol gyarmatpolitika és világkereskedelem kialakulása tette szükségesszerűvé. Az arisztokrácia izlésével összefüggő

«Academy of ancient music», mely az 1710-ben megalapított és a mai napig ott virágzó olasz operát szelkengett az angol vallásos zene nagy hagyományaival összemérni, ma sem a középosztály szellemét képviseli, hanem csupán a művészi beállítottságában maradt; mindig a 17.—18. század álláspontját képviselő iberi arisztokráciáét és az ehhez húzó lelkekét. A 18. században még elég súlya van a főnemesség művészenek s ez alapon érthetőek Händel oratoriumainak nagy sikerei is, melyek azonban angol földön mindaddig nem tisztán művészi sikerek, hanem jórészt állami vallásos tárgyakkal, nemzeti hagyományok külső megőrzésével és a zene lenyűgöző dinamikai és kórus-ensemble-eszközeivel magyarázandók. A tömegek művészi zeneélvezete azonban a 18. század folyamán megcsúszott, külsőségessé váló olasz opera (seria) ártalmas éneklése és az üres hangszervirtuóztatás lett, ami után az angol közérzés a művészet belső világától egyre inkább eltávolodott. Valódi nemzeti zenét nem találtunk csak könnyebb vérű műfajokban alkotnak az angolok.

62 Könnyen megértjük, miért nyomult be Európa minden tájának zenegyakorlatába az olasz énekes stílusa, ha megpillantjuk azt a kimeríthetetlen gazdagságú virágzást, melyben az operával szorosan összefüggő itáliai cantata és oratorium Carissimi után is tovább pompázott. Az operát művelő mesterek legnagyobb részének személye, a szerelem gyötrelmeinek és ujjongásainak ártatlan szépségű és változatosságú tolmácsa: a színpadon vagy magánkörben előadott cantata. A nő Legrenzinél és főleg *Stradellánál* († 1681) gyönyörűen azon végleges, áriák láncolatából font alakot, melyet Carissimi még nem tett általánossá, melyet a további mesterek átvesznek és a 18. század első tizedeiben megcsontosítanak, magától értetődő sablonként használnak (a két fiatalabb

Bononcini, Gasparini, Conti stb. stb.). Ahogy a velencei Rovetta († 1668) munkái már a következő hangszeres művek (Neri, Cazzati) fejlettebb és folyékonyabb készségeivel lép eléünk, úgy Stradella művészete is hasonlóképpen átvezet a Corellivel párhuzamosan föllépő, a forma kevésebb teivel már nem birkózó modern nápolyi irányba (Scarlatti A.), mint Legrenzi, később Bassani és nevezetesebb kortársaik sonatái. Stradella az 17. század 2. felében a Carissimi által tört új út az élenkebb árnyalásnak és modulációnak, szenvedélyesebb barokknak és az énekhang sokszor virtuózabb kezelésének voltak zászlóvivői (Stradella maga ünnepelt énekes). Művészete annyiban is átmenet a Carissimi- és a jellemzően nápolyi fajta közt, hogy bár áriák sorozatában adja a mondanivalóját, de a régi fajta, nemesebb kontrapunktikus szellemben, mely a szöveg behatásos költői tolmácsolását előbbre helyezi még az ária önmagáért való érzéki várásának, belcantojának tündéri hangzásának. A leginkább német udvari szolgálatban működő, sokoldalú velencei *Steffani* a (század első felében) Quagliatiban meginduló kamaraduettnak válik legklasszikusabb képviselőjévé (1683) és szintén a kontrapunktikusabb elmélyedőbb irányzathoz tartozik még. Bassani már — a maga és Corelli hangszeres darabjaihoz hasonlóan — közvetlenül bevezet a Scarlatti modorba Stradelláénál fejlettebb, végleg leszűrt formaszerkezetével, pregnánsabb és teljesen önálló súlyt nyert népszerű tematikájával, lágy, főleg vadó hangvételével. Mind e mesterek az operaszerkezetét állandóan követő olasz oratorium

gölgálatában is kiválót alkottak az olasz s majd
 szben a francia zenedramatikus hatások és
 okkoncertáló hangszerhasználat hatalmas méretű
 használása útján (l. pl. Stradella «S. Giovanni
 Battista»-ját). Az opera világhatalommá emelke-
 zésével a mindenütt hozzá hasonult olasz orato-
 rium a Carissimiben csúcspontjára lépett latin
 oratorium formáját is befolyásolja, miután Spagna
 mai kanonok szövegei a szentek történeteit
 1663), követői pedig mindenféle csodás histó-
 riákat vegyítenek a lehetséges tárgyak közé,
 a kórus pedig mindinkább háttérbe szorul az
 oratórius soloének mögött. Ezen végképp operássá
 tett oratorium az itáliai szerzetesrendek kezében
 továbbra is a vallásos érzés fokozására rendezett
 nagyszabású előadások keretében virul és legne-
 vesebb iskolája Bolognában található, ugyanott,
 ahol a vallásos érzés érzélgős barokkjának festé-
 szete is otthonos volt (Guido Reni, Carlo Dolci).
 A bolognai iskola (és a reátámaszkodó paduai,
 melynek főalakja Vallotti, † 1780) nem csupán
 a korszerű kantata- és oratorium-szerzésben neve-
 zetes, fölhasználván az olasz és később a francia
 énekes és hangszeres gyakorlat lehetőségeit, hanem
 tudós egyházi stilusa által is, melyben a régi
 római hagyományok száraz gyakorlati és akadé-
 mikus elméleti fönttartója lett, és nemkevéssbé
 nagyszerű énekmódszere, vezető jelentőségű ének-
 mesterei útján; a bolognai jelleg atyamestere
Colonna († 1695), későbbi képviselői: a világhírű
 énekiskolát alapító *Pistocchi* († 1726), *Perti* († 1756),
 a pisai *Clari* († 1754) és *Ariosti* († 1740 körül) a
 francia hangszeres és opera-irány befolyását is mu-
 tatják, de elsősorban már az 1700 után győzedel-

mes nápolyi iskola hatása alatt írják műveiket. A velencei irány képviselőjében mutatkozik a némileg önálló wieni oratorium (sepolcro) is, melynek szerzői (Draghi, I. Lipót császár) a hangszerezés gazdagságában tútesznek olasz mintákon. Az opera formáihoz és tárgyaihoz legközelebb álló oratorium, a vallásos opera, lett ilymódon a műfaj legáltalánosabb alakjává, minek következtében nem csodálható, ha az érzéki hatású ariákkal együtt 1700 körül már erősen érzékelt tartalmú szövegek is bekerülnek a gyakorlatába (oratorio erotico), a testo pedig végképp eltűnik belőle. — Nem csupán Angliában, hanem a németek protestáns kantatájában és oratoriumában is — az elvilágiasodásra történő minden panasz ellenére — állandóan növekszik az olasz irány aria-recitativós befolyása (Weckmann után az ú. n. «nagy kantata»: *Bach* Joh. Christoph, *Bach* Joh. Michael, Buxtehude, Telemann stb.); *Sebastiani* brandenburgi udv. karmester passiója óta (1672) az opera és olasz oratorium hatása alatt a biblikus szöveghez szabadon költött lírikus részek, allegorikus alakok járulnak s ugyanitt jelenik meg először a protestáns choral is e német műfajban. Teljesen eredetiek a németek tovább is orgonistáik nagyszabású chorművészetében maradnak (az északnémet Reinken, Buxtehude, Böhm, Zachau), míg az orgonaművészet egyéb formáiban (fuga, passacaglia stb.) állandó átolvasztását találjuk náluk idegen, főképp olasz elemeknek (a délnémet Kerll, Pachelbel, Muffat). Az áhítatos összejövetelek dalművészete (Theile stb.) a pietizmus térhódításával (1675—) mindinkább ahhoz a behízeglő és világias irányhoz

laktakozik, mely 1700 után «gáláns» néven köz-
színdyeltté válik.

1700 körül az újfajta olaszos német kantata és oratorium legmelegebb fészke az önálló, gazdag és a 30 éves háborúban meglehetősen megkímélten maradt Hamburg, hol az élénk kereskedelem folytán leggyevesebben gyülekeztek a legkülönbözőbb nemzet-
iségi hatások s hol a hangszerjátékot is magas szín-
vonalon tartotta a jómódú polgárság körében (nagyrabecsült szerepet játszó zenészség. A világi (színdarab) kantata formáját végleg *Neumeister* lelkész szövegei honosítják meg a luteránus egyház zenéjében (1700) s a choralokkal átszőtt kantatát is az ő szöveg-reformja hozza először; e munkák legkiválóbb zenébe foglalója a roppant népszerű Telemann († 1767, és 1712 óta Bach J. S.). Neumeister nyomán család Hunold hamburgi költő, kinek teljesen el-
származott (az evangelistát és choralokat kiküszö-
bölő) passio-szövegét legtöbb sikerrel *Keiser* (1674—
1738) zenésíti meg. Legnépszerűbbé a sokoldalú *Mattheson* (1681—1764) ügyes és gáláns művei te-
lik Hamburgban az oratoriumot, főleg a divatos *Brockes* erőltetett, dagályos szövegeire, melyek is-
mételten a műfaj szerves részévé teszik az evangalista (versek szedett) elbeszélését és a choral-éneklést, s amelyek az allegorikus személyek közbeszúrt «szemlé-
letek»-eiben (áriák) is jellemzően mutatják, minő mélyre süllyedt a 30 éves háború zaklatásai után a német költészet (a choral-kantatához ily módon hasonlítóvá tett Brockes-féle passio többi jobb meg-
komponálója: Keiser, Telemann, Händel). A közfel-
fogás az egyházi műfajok zenéjére nézve már hasonló volt az olaszok és franciákéhoz: minthogy az operában «az isteni muzsika leginkább láttatja jelessé-
gét» (*Mattheson*), az Úr dicsőségére énekelt zenét sem szabad megfosztani e nagy előnyöktől. Oly nagy távolság nem választja el ugyan a hamburgi vallá-
sos zene értékét a mintául szolgáló olaszétól, mint ízléstelen versezőiteit a szintén barokk, de gyakran költői magasságú itáliai ének-szövegektől, de azért a legtöbb megzenésítés is alatta marad példaképe-

nek, az olasz kantatának és oratoriumnak. Hasonlóképpen az 1678-ban jómódú tanácsurak vállalatáulként megnyitott nyilvános operaszínház sem versenyezhet olasz és francia mintáival. A német eszméletvilág e korban még minden igazi értékét a vallásos elmélyedésből meríti s a vallás zenéjének alapos jámbor munkája tükröződik a németek világi, házi kamarazenéjében is, csak 1700 körül lesz túlnyomóvá a román országok szabadabb technikája a collegium musicum-ok zenéjében; de az operazene régóta megalapozott kultúrájával a városi és vallási alapokon szervezett német muzsikások nem rendelkeztek minthogy közönségük sem volt, melyből kiindulva e műfaj szükséglete eredeti módon föllépett volna. Teljesen hiányzott a németekből az a megfelelő vérmérséklet, mely világi tárgyakon épült, a komoly lelkét tükröző drámát nagyvonalú, színpadhatást adó zenével kerek egészzé kötve a közélet szerves emanációjaként tűzhetett volna a karneval csúcsára. A Versailleset utánzó udvarok francia darabjai és az olaszoknak otthont adó udvari színházak idegen növényzet fejlett luxusát ültették el érintetlen és hálás talajon (l. pl. Dresden, Bayreuth, Braunschweig hatalmas operaházait). Itt nem virult sokoldalú színházi élet a 16. században s a német középosztály dramatikus világa a középkori moralitások óta főképp a latin iskolakomédiák és népszerű farsangi játékokra (minőket pl. Hans Sachs is írt) szorítkozott és hiányzott belőle a klasszikus hagyományokon nevelt eredeti szellem, formakészség, zseniális elevenség. Az olasz opera hódító műfaját legtöbb helyen egyszerűen át kell hogy vegyék a németek s már sokat tesznek nemzetiségükért, ha az idegen darabokat németre fordítva adják elő. Hol eredetiek maradnak, nem hagyhatják el a vallásos tárgyak dalszerű dialogusainak stílusát, mert csakis e téren volt sajátos gyakorlatuk (ilyen alapon készült a jámbor, visszamaradt nürnbergi *Staden* «Seelewig»-je is, 1644, a legrégebbi fennmaradt zenéjű német opera). Biblikus tárgyak uralkodtak eleinte Hamburgban is, az egyetlen német helyen, hol nem főúri, hanem polgári ízlés szabta meg a műfaj sorsát s hol eszerint

németet opera aránylag legnemzetibb életét élte és minden más eredeti próbálkozást elhomályosított a megnyitó darab zenéjét Theile karmester írja). Már e kezdő időben is kitűnik, hogy a német polgári közönség többségének színpadi ízlése a legalacsonyabbrendű vásári mulatságot követelte és nem tudott fölemelkedni az olasz vagy francia opera egységes stilizálásának élvezéséhez. Viszont pedig a kiemelkedő szellemek legnagyobbbrészt mindenáron az olasz opera klasszikus tárgyait és berendezését követték a német színpadon látni s ez áramlatnak engedve vezetik be 1682-ben (Franck) a mitológiai és történelmi tárgyakat (eleinte főleg Strungk operájával). Csakhogy a két ízlésirányt a tehetségtelen arcbrettisták, kik többnyire idegen minták vázai szerint dolgoztak, nem képesek szervesen kiegyeztetni egymással, a papság pedig a durva és trágár részletek ellen eleinte hevesen tiltakozik, később pedig miniatűr teljesen elfordul a lesülő intézménytől. Míg zenekarát tekintve kitűnő produkál a hamburgi dalszínház, énekeseiben hanganyagot és játszóképességet tekintve olyannyira mögötte marad az olasz, illetve a francia mintáknak, hogy úgy ezen, valamint dramatikus hiányait mindinkább bombasztikus és vásári külsőségek (lefejezések, élő állatok stb.) túlzott fölhasználásával kell pótolnia (1708—). Minthogy az általában partikuláris szellemű és nem annyira nyilvános életet élő német közönségnek legkevésbé sem volt egységes az ízlése, a vállalat fönnttarthatása érdekében azonban mindenfajta kíváncsiságot ki kellett elégíteni, olyan periódusába kerül végül a hamburgi opera, melyben az egyes darabok vallásos, mitológikus, történelmi és helyi vásári elemeket kevernek olasz és francia nyelvű áriákkal, a Hanswurst pedig a legkomolyabb sujtakat is minduntalan durván megbontja trágár tréfáival. Ez erőltetetten életben tartott komédiát aztán könnyű szerrel szorítja ki a Hamburgban 1738-ban letelepedő olasz opera. Virágzó korában legkülönböztetve zenés szervezője a hamburgi operának *Kusser* és főleg a roppant termékeny *Keiser* (1695-től) volt,

kit sokoldalúsága, ötletessége és példátlanul nagydallambeli invenciója folytán Mattheson és Hassler (ki tanítványa volt) a világ legkiválóbb zeneszerzőjének nevez. A hír és dicsőség szárnyaira kapott mester Kretzschmar szerint a korszak három legkiválóbb zenekari koloristájának (Monteverdi, Keiser, Rameau) egyike, kinek egyéb tekintetben is sokat köszönhet Händel és Bach J. S.; legkevesebbé azonban épen legkiválóbb dolgai: a nagy tragikus jelenetek hatottak a könnyűvérű környezetben s így nem csoda, ha egyéniségének léhábbszerű tulajdonságai kerültek túlsúlyba és művei közt igen sok a fölületes munka. Keiser a legelső jelentékeny zenedramatikusa, aki az olasz és francia hatásokat a német zenekultúra levegőjében egyeztetette ki mesteri módon s érzésben Händel főleg belőle indul ki hamburgi operáiban (1705—8); igazi eredetiségről persze szó sem lehet a külföld utánzásának jegyében működő német operában, legföljebb némileg Keiser azon plattdeutsch komédiáiban, melyek helyi vonatkozású tárgyakat vittek a színpadra. Tekintettel a német opera elszigeteltségére és virágzásának nagy akadályaira, nem csodálható, ha a német tartományok operaszerzői főleg az olasz irányt művelték és ha a fordításokat is mindinkább maguk az eredeti külföldi darabok váltják föl az egész birodalomban.

Még akadálytalanabbul hódít teret a két fő opera irány *Skandináviában*, hol az egész zeneélet olasz és francia kultúra hatása alatt alakul ki. *Spanyolország* gyönyörű művészetvirágzását, mely az irodalomban örökértékű (Vega, Calderon) s a zenében Itáliához méltó (bár tőle befolyásolt) hajtásokat produkált, a 17. század második felében hanyatlás váltja föl, mely később teljes lesüllyedésig fokozódik. El kellett pusztulnia a spanyol művészet-kulturának, mert a káprázatos gazdagság, melyhez gyarmatbirodalmai juttatták az országot, az Armada pusztulásától (1588) és Anglia tengeri egyeduralmától kezdve hirtelenebbül fordult át szegénységbe, hogysem az addig zsírjába fulladó és tétlenséghez szokott társadalom e súlyos gazdasági válságot normális fejlődés keretén belül elviselhette volna. Épp azidők-

in hiányzott tehát az egészséges társadalmi átlátás lehetősége, amidőn termékenyítő középosztálynak kellett volna a műveltség sorompói középírói és új vért juttatnia az arisztokrata művészet körébe. A nagy zeneországok fokozatos társadalmi fejlődésével szemben a roppant zökkenések tesztet eredményeztek a tétlenségre amúgy is hajlamos spanyolok kulturális életében. Még kevésbé voltak megfelelő műveltségfejlődésbeli előfeltételei a területi agrárállamoknak, hol a középosztály és eredeti városi élet teljes hiánya túlságosan nagy és áthidalhatatlan távolságot hagyott a büszke földesúri rend és az igaás jobbágy között. Orosz-, Lengyel- és leginkább Magyarország elkeseredett és állandó harcok mindenfajta nyugodt fejlődésnek útjában állottak; eredeti művészi élet kialakulása ily módon lehetetlenség volt ez államokban. Az oroszok egyházi zenéje e korban még mindig az ősi byzanci módra készített és használja és semmi összefüggés közte s az európai külsőségeket fölvetett udvar 18. századbeli zeneműveltségei közt, melyeknek csúcspontja az 1764-ben nyugati mintára berendezett operaszínház (olasz és francia darabokkal s szokatlanul nagy énekkarral). A részekre szakadt, szomorú állapotú Magyarországnak zeneélete sem nélkülözi a tragikus vonást, minthogy a népmuzsikájában élő hatalmas elevenező csak elégtelen mértékben nyilatkozhatik meg. Az, hogy Báthori Zsigmond erdélyi fejedelem udvarának zenetanítója, a kiváló északolasz orgonista: *Diruta* 1593-ban megjelent nagyszabású elméletkönyvét (a billentyűs hangszerekről) a fejedelemnek ajánlja («Il Transilvano» címmel), csak a gazdag udvar műveltségét s nem a magyar zeneviszonyokat jellemzi. Többszólamú nemzeti zenének magyar földön csak a rögtönzött zenekari kíséretű úri (nemesi) muzsika vagy palotás zene nevezhető, melynek műveletlen összhangosítása némiképp a nyugati zene hatása alatt, dallamvilága pedig részben a népdal, részben az úri népszerű dal és tánc, részben pedig a kuruc idők harci muzsikájának átvétele útján cigány cifrázatokkal és előadómóddal alakul ki. A szegénységben tengődő nép-

cigánytól teljesen elűt a fejedelmien fizetett úr cigány, milyen pl. Cédrón, Bercsényi zenekarvezetője vagy Barna Mihály, Csáky gróf bibornok udvari primása (1737 körül). A cigány, mint nemzeti kel-lék, mellett továbbra is nevezetes marad még a lan-tos költők úri danolása, minő a kecses trubadúré: *Amadé* László báróé († 1764). Magyaros részek, az egyházi partikularizmus fejlődésével, az itteni egy-házi énekgyűjteményekben is mindjobban szaporodó számmal találhatók, és Bartalus szerint előfordulnak a többszólamú egyházi zenében is, melynek 17. szá-zadbeli egyetlen fönnmaradt magyar képviselője az erdélyi *Kájon*i, minorita, mikházai orgonista tabula-túragyűjteménye (*Organo Missale* 1667). Az ellen-reformáció egyházi barokkjának jegyében, az itáliai koncert-stílus hatása alatt készíti herceg Eszterházy Pál nádor az 1711-ben nyomatott «*Harmonia coelestis*»-t, melynek kisméretű, tetszetős, dallamos (s helyen-ként magyaros) részeiben a főúri szerző tehetséges dilettánsnak bizonyul; nem «a régibb, egyszerűbb» (Bartalus), hanem az újabb, Bécsben előadott olasz operák népszerű stílusának lelkes utánzójaként je-lentkezik e munkájában Eszterházy, kit a politika és többféle kedvtelései sokkal jobban lekötöttek, hogysen elfogadható fokra emelkedhetett volna a zene mesterségbeli részében (nem mérhető pl. az egykorú velencei Marcellohoz). — Csapások és eredeti zenéjük elfojtásának korává lett az ellenreformáció ideje a *csehek* számára. A jezsuiták és a nemesség égisze alatt az egész cseh nyilvános zeneéletet át-hálózó olasz egyházi barokk legfőbb helyi képviselője *Habermann* († 1783), a 18. század racionalisztiku-sabb irányú egyházi zenéjében pedig *Czernohorsky* páter (Tartini, Gluck és Tuna tanítója, † 1740) a legkiválóbb mesterük. 1700 körül jelennek meg elő-ször olasz operatrúppok Prágában, az első állandó olasz operaszínpad pedig 1724-ben nyílik meg ugyan-ott és uralkodik a muzikális ízlés túlnyomó terü-letén.

1700 körül jutott delelőjére a száz évvel előbb megindult újfajta fejlődés. Mialatt a kor tudo-

mánya és szellemének szabad iránya Newtont, Leibnizet, Huyghenst és a 18. század kevély, szertartalos, minden hagyománnyal bátran szakító francia racionalizmusát szüli, az egyházi zene civilizációsodásának folyamata teljessé válik, az opera a legelterjedtebb zenés műfajjá és világszertartalommal lesz (Gottsched szerint kb. 10-szer annyi operát írnak mint színművet), a polgárság állami muzsikálása pedig központjába kerül a komoly zeneművelésnek. A londoni középosztály legkorábbi kialakulására vall, hogy ott már 1672-ben rendezi *Banister* hegedűs a legelső nyilvános és belépődíjas hangversenyeket. Németországban 1668-ban alapítja Weckmann orgonista a híres hamburgi collegium musicumot, melynek önként meghívott hallgatóközönsége a legújabb szimfoniákat és francia nyitányokat jó előadásban kapta; e zenélő társaságok lelke a diákság volt, a haladó szellem mindenkori fullajtárjai, kik az ország többi nagyobb városában is hasonló mozgalmakat tettek lehetővé (pl. Lipcsében többek közt Bach J. S. alatt). Végül a francia zenekarjáték és közönség-fejlődés nagyszerű következményeként 1725-ben alapítja *Philidor* A. a *Concerts spirituels*-t (egyh. ünnepeken a színházat pótló előkelő zenekarhangversenyek), melyek példája a többi országban is csakhamar hasonló vállalkozásokat serkent életre. Itália nagyobb városaiban a conservatoriok zeneelőadásai válnak mind nevezetesebbé. Az olaszok tovább is megőrzik egyeduralkodó hatalmukat a dalmű és hegedűzene területén, a franciák a balletben és zongorazenében, de a német mesterek konkurrenciája most már szintén erősödni kezd, miután az orgona-

irodalomban már a 17. század közepe óta vezetőkké lettek s most a zenekari muzsikában hatalmasan csillogtatják a protestáns zeneformákban és házi zenélésen megizmosodott formálhatóságukat. Nagy szerepük lett a németeknek a mind jelentékenyebbé váló zongorairodalom népszerűbb, polgárabb, közkedveltebb irányában is, mely a zongorát a 18. század kedvenc házi hangszerévé emelte a mellőle lassacskán kiszoruló lant helyébe.

A tiszta, csengő hangú clavichord és az erőteljesebb, inkább akkordikus játékra szolgáló clavicembalo irodalma legelőször Angliában, majd a 17. század 1. felében a francia clavecinistáknál kezd elválni az orgonától, míg Oiasz- és Németországban e folyamat csak a század fordulója táján lesz erősebben érezhetővé. Amikor a zongora ilymódon nem csupán segédhangszer többé, irodalmában mindjobban érezteti kialakuló közönségének izlését és az inkább hivatásos zenészek kezében maradó hegedűlitteratúrával szemben jórészt a jellemző *dilettánsirodalomként* kezd szerepelni, mely csak «plaisir»-t, kellemes szórakozást nyújt, kedvelteti magát és esetleg u. n. «gyakorlat»-nak szolgál. Ez irodalom egyelőre az említett rövid hangú és crescendo-képtelen zongorák számára készül, de már 1711-ben válik ismertté a firenzei *Cristofori kalapácsszerkezetű* új modellje, melyet 1722 körül először a német *Silbermann* G. tökéletesít s mely a zongora mai képességeinek kifejlődését alapozta meg azáltal, hogy a hang árnyalását a billentés különféle módozataitól tette függővé (*pianoforte*). Ugyanez időtájt kapta másik hatalmas lendületét a zongorairodalom a zeneelmélet részéről, mely már *Gafurius* óta (1496) ismerte a hangrendszer temperálásának elvét, de végleges gyakorlati erővel az *egyenletesen mérsékelt* 12 félhangban való hangolást csak *Werckmeister* német orgonista elméletírásai nyomán léptette életbe (1691—). E nagy, a modern hangnemváltást (mo-

forrásiót) teljesen fölszabadító eredmény egyenes következménye volt a modern hangnemek győzelmének; és végső megszüntetése a (még 1750-en túl is mentéktelen nyomokban itt-ott fölbukkanó) egyházi hangnemrendszer és az egyenlőtlen temperatúra tömörségeinek (a 12 dúr- és mollhangnem követetett használatának bizonyára legelső összefoglaló érvét Bach J. S. írta «Das wohltemperierte Klavier»-ben [1722], a modern hangnemekör írásmódjának teljes elmélete pedig a szintén német Walther J. G. publikonja óta [1732] áll készen).

(De egyébként is roppant nevezetes változásokat hoz a korszak zeneelmélete. Mersenne francia szerzetes füléhangok tüneményét a zeneelmélet alapjává teszi [1636], Kircher német jezsuita enciklopédiája 1650-ben ismerik meg és szintén jelzi, hogy a tudományos gondolkodás helyet kezd szorítani magának a muzsika tanulmányozásában. Történelmi, tudományos és scholasztikus elemek vegyítése, általában a még szét nem vált ágak naiv keverése jellemző a kor kibontakozó elméletére, s csak a 18. század hozza meg itt is a világi gondolkodás teljes úttörését (pl. Matthesonnál, le első valódi zenei publicistánál). A kontrapunktista tanítómesterek (Berardi, Bononcini G. M., Fux, a világhírű bolognai Martini, Vallotti stb.) még továbbveszik ugyan tanaikat céhszerű titokzatsággal, de világi műveikben a korszerű iránynak követhetnek s így maradi törekvéseikkel csak halvány nyomai lehetnek az előbbi kor egységes gyakorlatú egyházi mestereinek; minthogy pedig elméletük alapjaként az elszigetelt Palestrina-stilust használják a szigorú iránnyal mintegy gátat vetni akarva a zene ellaposodásának áradata elé), *szétválasztják az elméletet az élő gyakorlat zömétől*, mely a generációs asszus művelésével és a világi formákkal éppúgy szakadt a régi egyházi iránytól, mint ahogy az új műveltség az egyházi gondolkodástól. Még a mester személyes tanítása oktatja a készülő zenészt, de most már nem a kész mesterségbe vezeti be, hanem csak az alapokat rakja le számára, míg az élő gyakorlat művészetét elsősorban az iskolán kívül vagy pedig világi mestertől tanulhatja meg a készülő

zeneszerző. A Palestrina-stilus nem eleven, csak stilizált irány e korban, elmélete pedig az elvonatkoztatás teóriájának lesz törzsökévé, míg a gyakorlat teljesen emancipálja magát minden elmélet alól s megszünteti az elmélet és gyakorlat szoros együvértartozását; de amily nagy tekintélyű még a Palestrina-stilus, éppolyan a teóriája is, mely mellett eltörpül a gyakorlat után kullogó, tudománytalan generálbasszuselmélet és zeneszerzésttan. A kort jellemző kétféleség uralkodik itt is mindaddig, míg a felhang-elnelet és matematikai zenetudomány (Descartes, Sauveur, Bernoulli, Euler) és a végleg összhangossá, akkorossá lett zeneművelés kellő súlya a tudományos összhangzatlan megalapítását lehetővé nem teszi. Rameau alapvető munkássága (1722—) fekteti le a további idők számára a hangzatok funkcióinak és kötésének tanát, valamint a hangrokonság elvét, és pedig oly messzemenő belátással, hogy közvetlen utódjai (pl. Kirnberger) távolról sem, csak a 19. század tudománya (Riemann) vonta le tanításának szükséges végső következtetéseit. Rameau korában a zeneszerkesztés súlypontja a kontrapunktikáról végleg a harmonikára (homofóniára) tolódik át, és e jelenség persze összefügg a zongora- és általában a zenegyakorlat fokozott elnépszerűsödésével, minelkövetkezményeként most már a tempójelzések használata is sokkal differenciáltabbá válik. — A legelső magyar zeneelmélet-írást Maróthy György debreceni professzor készíti 1743-ban (megjelent a «Magyar harmonikus» c. többszólamú református énekgyűjtemény mellékleteként, 1774).

A zene történetírása — összefüggésben a világirodalom általános föllendülésével — e korban indul meg és egyúttal részben le is válik az elméleti írások polihisztórikus összegzéseiről, önállóvá lesz (Printz 1690— Martini 1757), ellenben magán hordja az individualisztikus kor történetírásának általános sajátosságát: azt t. i., hogy az eseményeket külön-külön, elszigetelve vizsgálja és nem keresi a jelenségek közt lévő szerves összefüggést. Printz, Bon-tempi stb. zenetörténeti munkái nagy szorgalommal összegyűjtött adathalmazok, miket nem fű-

magasabb rendű egységekbe a kezdet nehézségeivel kezdő vizsgálat; a korszak történelmi érzéke csak események egymásutánjának gépies föl sorolásáig az egyes elszigetelt nagy jelenségek erkölcsi hangvételének szempontjáig jutott. E krónikaszerű, leíró, pragmatikus történetírás, mely az alakulató adatszerű vagy morális adottságoknak, merev egységeknek tekintti, szorosan összefügg a kor egyéniség-felfogásával, mely szerint az individuum független, saját belső, elszigetelt törvényeivel határolt alakú és nem láncszeme az összeségnek. Hasonlóképpen az esztetika és művészetkritika is gyermekkorát éli a részben teologikus képzetekkel vegyített fogalomrendezésében, részben pedig a francia racionalisták minden multtal szakító, mindent előlről építő és éppen ezért egyoldalú és szükségszerűen kezdetleges filozófiájában. Már láttuk, hogy a világi érzelmekben hogyan alakította 1600 körül a firenzei monodisták természet-utánzó elméletét. Ez esztetikai árányal szoros kapcsolatban alakult ki az egyéni érzelmek hullámzásából táplálkozó modern zeneművészet, csak hogy a muzsika nem volt soha és nem is maradhatott egyszerű követése az érzelmes beszéd hangsúlymenetének, hanem a maga építkezésében — mint minden művészet — elvont és az élet jelenségeitől csak átvitt értelemben befolyásolt maradt, minthogy nem az élet, hanem csakis a maga külön belső művészi törvényei szerint épülhetett. A racionalista filozófia, ahogy az a 18. század folyamán főleg Franciaországban kialakult (és a francia-olasz operakérdésben is a pamfletirodalom vezető szellemereje lett), teljesen és fokozott mértékben mutatja a firenzeiek 100 évvel azelőtti gondolkodását; az *objektivistikus esztetika* (Bossuet, Boileau) követeléseit alkalmazza a zenére is, szerinte a zenei szép attól függ, hogy (művészien, ízlésesen kiválasztott) tárgyát, a természet jelenségét, kellő igazsággal tudja-e utánózni a zenemű (utánzás-elmélet; Dubos, Pluche stb.) A zenészek persze egyáltalán nem csatlakoztak az ésszerűséget hirdető filozófusok nézetéhez és hangsúlyozták az *érzéki szép* fontosságát és függetlenségét (Lalande, Couperin,

Leclair stb. írásai); utóbbi fölfogásba kapcsolódtak azok a gondolkozók is, kik az opera kérdésében az u. n. olasz pártot képviselték a szigorú racionalisták Lully-imádatával szemben (Raguenet 1702 stb. és főleg Crousaz 1715). Hasonlóan és még több súllyal védik (a pietisztikus iránnyal szemben is) a zene függetlenségét és magasrendű hivatását az elméletíró német orgonisták (Werckmeister, Kuhnau), éreztetve a protestáns zeneművészet idealisztikus szellemét, mely a német zene legnagyobb alkotásai előföltételének, a később beálló német zenei hegemonia alapvetésének bizonyult; velük szemben csak a franciák hatása alatt álló németek ragaszkodnak az érzelmes és utánzáselmélethez (Mattheson, Gottsched). Az olasz gondolkozók a zene vallásos jelentőségének hangoztatásán (Berardi 1681) kívül leginkább a közkeletű opera kérdésében foglalnak állást (hasonlóan a franciákhoz); csaknem egyértelműek abban, hogy az opera, mint *irodalmi műfaj*: alsórendű, — de míg az antik poétikára (Aristoteles) hivatkozó maradi párt (Muratori, Marcello stb.) teljesen elveti a «melodramát» (operát), addig a haladók (Martelli, Crescembini stb.) a zene és a fantasztikum győzelmes varázsát és a műfaj önállóságát hangoztatják. Az utánzás-elmélet túlsúlya nagyon érthető jelenség, ha meggondoljuk, hogy a zene kb. 1600-ig csupán szövegillusztrációként jelentkezett, illetve a filozófusok (főleg a franciák!) elsősorban olyan szerepében voltak hajlandók helyesnek elismerni; az abszolút zene nagy föllendülése a 18. század folyamán az önálló és független törvények alapján létrejövő zenei szép esztetikáját alakította ki, melyhez 1750 körül már meglehetősen közel áll a franciák néhány legjobb gondolkozója (Batteau, az enciklopedisták), melynek *tudományos megalapozását* a képzelet önálló törvényeinek hangoztatásával a német *Baumgarten* végzi (1735 óta), s melynek legjelentékenyebb és a zene belső területéről kiinduló elméletírója és igazi megalapítója Rameau (1754). A zenészek gondolkozásában a zene mindinkább oly érzésművészetté lesz, mely nem függ semmiféle mintától, nem képes határozott érzelmeket tükröz-

inni, csak bizonytalanokat (Quantz, Bach Ph. Em.), így is az ésszerűséget a művészi képzelet uralma uralja ki az esztétikából és előkészíti az u. n. romantikus zenegondolkodást. Hogy a művészetek egymástól független, autonóm esztetikája a tudományban és általában művészet és mesterség szigorú választása a köztudatban még csak kezdő gyermekkorát éli, következik a középosztály tudományos életének egyelőre még csak tapogatózó fejletlenségéből.

Mint hogy Itália legbecsesebb tartományai majd spanyol, majd a német császári korona szolgálatában éltek, politikai úton is szinte magától kiderült, hogy az olasz operaszerzők főtörekvése az európai udvarok meghódítása lett s hogy az opera főképpen európai udvari operává alakult. Már származásánál és pompás kiállításánál fogva a főúri ízlés tükrözője volt a színpadi dalmű jellemző előkelő helyzetére, hogy az operadalkészek és énekesnők ünnepest és vagyonokkal kezelt kedvencei lehettek a fényűzés társadalmának, mialatt a színészek még megvetett szelvények voltak. A 18. század olasz operáiról elsősorban külföldi fejedelmi operaházak számára dolgoznak és szövegeik, valamint zenéjük pontos tükrökre a századbeli süllyedő, végképp elpuhuló, enerválódó arisztokrácia ízlésének. Kb. 1670 és 1720 között termettek azok a művek, melyek az olasz opera világuralmát teljessé tették s melyek révén e műfaj a zenés műfajok királyává emelkedett és a muzsikát a világi közélet egyik uralmodó kultúrerejévé tette; de párhuzamosan a főúri osztály szerepével: vezető helyét az olasz udvari opera továbbra is, akkor is megtartotta még, amidőn igazi belső ereje már lehanyatlott és nagy-

részt léha szórákozássá vált. A Lully utáni francia chablonnal egyidejűleg alakul ki az olasz *opera seria* (komoly opera) chablonja, mely már nem az itáliai közönség tarka karneválkedvéből lép elő, hanem az udvari színházak páholysorát mulattatja. Az udvari opera seria megszünteti a 17. század darabjainak zagyva összevisszaságát, egységet és bizonyos nemes egyszerűséget önt a cselekményekbe, viszont végleg megpecsételi az ária és pedig főleg a virtuóz *koloratúra-ária* uralkodó szerepét, oly módon, hogy a darabok dramatikája végképp háttérbe szorul és a zene, a fülbemászó, dallamos zene foglalja le az érdeklődés teljességét, (az improvizációs ének-manierák pedig értéktelenné, külsőséges dísszé válnak). Minthogy a 18. század főképp dacapo-áriák és recitativók váltakozásából összeillesztett színpadi darabjai teljesen az énekesek dalprodukció-sorozatává lettek, melyben a klasszikus maszkok már csak közismert és érdektelen díszletei a szereplőknek, úgy a zeneszerzők, mint a szövegírók munkája elsősorban az énekesek kiszolgálására irányult, az udvari chablonopera pedig méltán viseli a «koncert-opera» elnevezést. Zeno († 1750) és főleg Metastasio († 1782) bécsi udvari költők szövegei tetőzik be (részben Corneille és Racine hatása alatt) a klasszikus külsőségekben mozgó opera seria formafejlődését, és méltán osztottak a műfaj nagy ünnepeltségének dicsőségében, mint-hogy tisztán és leszűrve nyújtották azt a vázlatot, melyen a főúri ízlés vezető zeneműfaja épülhetett. Metastasio, korának legnépszerűbb olasz költője (kinek néhány versét Csokonai magyarba ültette) képviseli azt a valódi olasz operaköltészetet.

lyben a szavak olvadozó muzsikája szinte már magából a kész melódiát, melyben a cselekvény csak a recitativok és fél-recitativok (accompaniedo-k) alatt zökken tovább, s melynek főszámai az áriák, e sztereotip frázisokból összeállított, kontenciákkal, szóvirágokkal kibélelt általános érzéki szemlélődések. Végleg eltűnnek a Cavalli-féle nagy drámai jelenetek, minden egyebet kiszorít eddel canto (szép éneklés) vezérszempontja és az egész, behízeltgő operaáriák túlsúlya az egész zenei alakulására döntő befolyást gyakorol; azáltal, hogy a secco és az ária teljesen szétválnak egyaránytól, a zenész egyáltalán nem vesz részt a dráma alakításában, annál kevésbé, mivel a reflexiókban mozgó áriák alkalmával sem a résztvevő szereplők személyes lelki világa nyilatkozik meg, hanem mintegy általánosságban az érzelmek maguk. Látható, hogy az érzéki zene önálló élete van itt különösen, hozzáillesztve a drámához és így csak természetes, ha az ünnepektől maestrok itt-ott *pasticcio*t (pástétomot, vegyes mindenfélét, vagyis több munkájuk legjobb számainak új keretben való összeragasztását) adatnak elő az énekesek és közönség gyönyörűségére. A Metastasio-féle operairány persze elsősorban az elpuhult főúri osztály jellemző élvezethajhászásának keretében alakul ki, s tárgyaiban, valamint ezek merev, elvont beállításában is a 18. századbeli arisztokráciára jellemző. A kontinens fejedelmi udvarai már eleitől fogva sokkal kötöttebb és merevebb szellemet parancsoltak a színházra, mint az angolok fejlettebb, szabadabb társadalmi viszonyai; az opera seria klasszicisztikus báb-alakjai az etiquette szabályainak szorítójában mozognak,

mondandóik sajátja «csillogó fölületesség mélység nélkül, prózai érzületek és gondolatok, az illető figyelembevétel és látszólagos erkölcs ; mert darabokból a kéjjelgés levegője árad, de azt nem nevezik meg, hanem mindig csak a szívről van szó» (Schlegel Metastasióról). S így a 18. század első felének legelterjedtebb drámai műfaja minden szépségében és leszűrtségében is süllyedő világfölfogás képviselője volt, melynek megromló szelleme, üres formalizmusa éles kritikát kényszerít ki sok helyütt, s mellyel szemben fiatal egészséges, népszerű zenedramatikus irányok mindinkább hangsúlyozzák, hogy a földszint közönsége : a polgárság lassacskán érvényesíteni kezdi a maga önállósuló, új világokat kibontakoztató ízlését. Marcello szatirája (1720-as években) és Goldoni szatirikus vígjátéka (A smyrnai imprezárió, 1761) csak a legélesebb pellengérré-állításai annak az iparszerű operatákolásnak, mi az operaláz legforróbb korában (1720—60) az önkényeskedő és kiméletlen énekvirtuózokat (primadonnák : Cuzzoni, Durastanti stb., primo uomok : Senesino, Farinelli stb.) emelte a zenéi siker tetőpontjára. De a legádázabb bírálatok hallatára se feledjük el, hogy az igen nagy számú tehetséges operaszerző, amidőn (szó-
 kás szerint darabjának előadó helyén) a szerepeket az énekesek igényeihez alkalmazta, legszebb dallamait szórta ki a részegítően muzsikáló versekre, s azok a tapsok, melyek a jól sikerült zenének és előadásnak szóltak, a korszak lelkéből jöttek. Vagyis az énekes-garázdaság, egyoldalúság és visszaélések mellett is mindvégig ott ragyog az olasz opera melodikájának és ének-

zavészetének utólérhetetlen fénye, mellyel szem-
 e e korszak végéig semmi más színpadzenei
 yly hasonló mértékben nem érvényesülhetett
 evezető társadalom világában.

Az ária-opera, az öncélú bel canto viláгурalmá-
 : kezdete a nápolyi *Scarlatti* Alessandro
 (1659—1725) nevéhez fűződik, ki stílusának lé-
 égében a vele egykorú északolasz mesterekkel :
 affani-, Bassani-, Pollaroloval stb. nagyjában
 egyeznek, de működésének kivételesen nagy-
 bászú mivolta által *Nápolyt* emeli Itália legelső
 zenevárosává. Amit különösképp délolasz ki-
 evezésmódként gyakran a nápolyiak kezdeménye-
 zéséből fakadónak tulajdonítanak (az ú. n.
 «népséges» stílus), legnagyobbbrészt közkincse volt
 időszaknak, éppen úgy, mint ahogy pl. Corelli
 olodikáját sem lehet kizáróan rómainak nevezni.
 minthogy Scarlatti korszakalkotó működésé-
 l kezdve a nemzetközi olasz opera, oratorium
 kantata legkiválóbb mesterei, a bel canto
 jobb előadói és a legkeresettebb karmesterek
 yaránt nápolyiak voltak, bizonyos, hogy a
 csőség legnagyobb magaslatára hágó «nápolyi
 kola» nem csak külsőséges összpontosulását
 lenti a zeneéletnek egy városban (mint a ve-
 ncei opera), hanem sokkal többet és egészen
 ást. A nápolyi vérmérséklet és zeneiség volt
 gyanis legalkalmasabb arra, hogy a tisztán
 melodikus varázsra épített kompozíciót minden
 orszerű lehetőségében kifejlessze, s e körülmény-
 en bizonyára nagy része van a délitáliai éghaj-
 latnak. A nápolyiak született hajlamaiknál fogva
 különösen eleven, hajlékony, színpadias, érzéki
 úzó dallamképzésben tűnnek ki s élénk, ellen-

állhatatlan temperamentumuk a zenén át tör le legtalálóbban. Már az 1650 táján működő nápolyi Cirillo is (főleg komikus operáiban) éppen abban különbözik az egykorú északolaszoktól, mi a 18. századbeli olasz opera különös sajátága: «az eszmék elevenségében» (ahogy Martini mondja) népszerűségében és friss modernségében (ellentétben pl. Cavallival, Cestivel, kik még éreztetik a firenzei pszalmodiát). Vagyis valószínű látszik, hogy a nápolyi helyi zenedialektus tett az ottaniakat legalkalmasabbá az 1700 körü teljes uralomra jutott újfajta melodikus irány mindenekfölötti képviselőjére. Még világosabb lesz ez észrevevés *Provenzale*-nél (1675 körül) a nápolyi iskola igazi megalapítójánál, ki a 17. század legkiválóbb nápolyi dalműírója és az ottani zenészképző konzervatóriumok nagy jelentőségének is egyik alapvetője.

E régebbi nápolyi iskolának azonban Scarlatti szerzi meg világhírét, azáltal, hogy nem csupán a különösen mozgalmas, energikus ritmizálású és gyönyörűséges ívelésű, forró lüktetésű dallamvezetést illeszti roppant nagyszabású fejlesztett formaképzésbe (*nagy* *dacapo*-aria), hanem hatalmas sokoldalúsága által is, mi alkalmassá tette őt, hogy patriarchájává lehessen egy száz évre szóló, minden irányban működő és mintákat szolgáltató zenetermelésnek. Scarlatti Rómában kezdi működését és magáévá teszi a római iskola *acappella*-stílusát, de éppúgy Carissimi Stradella és Corelli kamaramódszerét is, s mindez irányban termékenyen működik, a bolognai mesterekhez hasonlóan, nem maradva mögöttül az énekművészet személyes képviselőjében, hang-

Bizonyosan és karmesteri képességekben sem. Lásd, hogy Scarlatti régies stílusban alakított egy-
mi dolgai nem szárazak és tudományosak,
nem ezeket is átfűti a szenvedély melegsége,
főleg az irányban pedig mindazt, amit Bassani,
Monteverdi stb. derék és mesteri módon képviseltek,
a zsenialitás csúcsaira emelte és nagyvilágivá,
általánosabb érvényűvé tette. Egyezik kitűnő
korszak kortársaival Scarlatti abban is, hogy egy-
mely műveiben nem olvasztja egybe a régi (római)
szolidizált kontrapunktikus stílust az új (zenekari)
virtuózussal, hanem külön-külön, egymás mellett,
széleskörűen használja őket, s egyezik abban is, hogy
nagygyűjtő iskolázottsága folytán fönnttarthatja
a 17. század nagymestereinek szolid, sohasem
üblöletes letevő módszerét és nem esik át üres
homofoniába, bár az öncéllá lett melodikusság
szerepe az ő működésétől datálódik. A dráma
történetétől nagyjában függetlenített opera- és
oratórium-zenének, azon kantatának és zenekari
egyházi zenének, melyben a szöveg nagyrészt
csak alkalom az önmagában nagyhatású muzsi-
kálásra, Scarlatti lett első mintaszerű nagymestere,
akinek roppant jelentőségét és értékes forrásszerű-
ségét akkor látjuk csak igazán, ha összehason-
lítjuk a késő velenceiekkel, kik szintén az egyed-
uralmú énekvirtuózítás szolgálatába helyezték
működésüket. E késő, 1700 utáni velencei opera-
szerzők ugyanis (Albinoni, Lotti, Vivaldi, Porta,
Gasparini stb.), eltérően nagyjában kitűnő kan-
tata- és egyházi stílusuktól, üres és semmit-
mondóan chablonos virtuóz-irányban tákolják
össze színpadi műveiket, melyek ízetlen, közön-
székes melodikája, fölületes hangszerelése áthidal-

hatlan ellentétben van Scarlatti nemes, alapos módszerével és általában a nápolyi iskola dallam-életének friss erejével. Legrenzi még nem csak hogy tetőpontján állt a nemes művészetnek, de Bassani- és Stradellához hasonlóan egyenesen átvezetett a nápolyi stílus modorába, azonban a Bécsben működő Draghi, Ziani (1680 körül) valamint Caldara (†1736) operái már hajlanak az ellaposodásra és szükségessé teszik a déliek győzelmes fölülkerekedését. Jomelli szerint egyházi munkáiban, mások szerint a szintén rengeteg számú kantátaiban nyújtotta Scarlatti a legkülönbet, mely utóbbiakban tán legtisztábban érvényesül döntő jelentőségű formaérzéke, nagyszabású harmonikai gazdagsága és hangulatfestő képessége. De világhíre leginkább onnan származik, hogy első nagymestere a 18. század udvari operájában közkeletűvé lett zenei «kulissza-stílusnak» s ezirányú jelentőségét mi sem mutathatja világosabban, mint az, hogy az előtte is régóta használt *dacapo*-formát, valamint az ú. n. Scarlatti-féle vagy *nápolyi nyitányt*, melynek alapvető formája (egy élénk, egy lassú és egy igen gyors rész egymásutánjával) már Marini sonatái közt megjelenik (1655) s mely az 1690-es években veszíti el fugátós jellegét (és alakul modern, dalformás szerkezetté, egyidejűleg Corelli sonataformájával), Scarlatti személyes találmanyanak tulajdonították; ő volt ugyanis, ki a visszatérő áriaformát a kor követelésének megfelelően kibővítette és ellenállhatatlan tartalmúvá tette és ugyancsak ő volt, kinek kezében az olasz operamegnyitó tökéletes képviselőjévé lett azon örömteljes, színpadias és friss ünnepi hangulatnak,

egyet a rövid velencei nyitány aránylag még
 ellenül éreztetett. Ez a fényes erejű nyitány
 hiszen ellaposodik a későbbi nápolyiak kezében
 egyszerű, lármás jelzésévé lesz a darab meg-
 oldásának, úgy hogy a Lully-félével sehogyan
 mérkőzhetik művészi szerkezetét tekintve,
 ennél újszerűbb és népszerűbb tartalmú.
 Évébként a bájos, síma, előkelő, hódító nápolyi
 arust találjuk Scarlatti közvetlen utódainál:
 -ri-, Fago-, Greconál is. Legkiválóbb tanít-
 váya *Durante* († 1755), főleg a régies és modern
 egyházi stílus, valamint a kamarazene egyik
 legalkalmas, merész harmonikájú képviselője, kinek
 száma operája azonban (Hasse szerint) száraz
 és cikorányos. Mint Scarlatti, Durante is át-
 viszi egyházi zenéjébe az opera melodikájának
 hatásos hangszerelésének új módozatait és
 ez — bár mindig nemes marad — az egyházi
 operaszerűségének egyik képviselőjévé. A bel-
 soho általános, minden téren való uralmának,
 igazi nápolyi melodika teljes kibontakozásá-
 k képviselője az újabb nápolyi iskola, melynek
 virágzása 1725 körül azokat a bizonyos
 zédes, hosszú lélekzetű melódiákat és roppant
 egyszerű, de épp oly behízelgő és találó zenekari
 festéseket teremti («dolce stil nuovo»: Leo,
 nci, Pergolesi, Porpora). Most lassacskán kivész
 arlatti ősi gyökerű, nagy gazdagságú technikája,
 zeneművészet teljesen arra a lejtőre kerül,
 melyen az olasz barokk mindinkább szentimen-
 lis hangulatok könnyen emészthető, lágy, síma
 fejezésévé süllyed, melyen semmi sem marad
 meg az elmúlt idők méltóságából, ellenben
 minden a megnyerő, behízelgő modorra össz-

pontosul. A 18. század első fele a zenének csaknem egész területén a kontrapunkt hagyományainak teljes meglazulását, fölbomlását képviseli, vagyis azok az individuális áramlatok, melyek száz évvel előbb a polifónia és homofónia összeolvadását eredményezték, most újabb társadalmi fejlődés hatása alatt teljesen megbontják a 17. század polifón elemeinek építkezését, végül túlnyomóan melodikussá, egyszerű aláfestésűvé alakítják a zeneművészet egészét. A nápolyiaknál Vinci- és Porporával indul meg a tulajdonképeni routine-komponálás és az elődeiknél már értelmes koloratúrák énekhangkezelés ellapossodása. Az udvari opera és énekvirtuozitás valódi fénykorát (1740 körül) a nápolyi neveltség mesterei homofón és fülbemászó irányba jelölték (Terradellas, Jomelli, a német Hasse stb.), mely azonban a jobb munkákban mindig érezteti még az iskola nemes hagyományait.

1700 után a kantata-irodalom túlnyomó része is a szövegek aranyfüsttel bevont frázisos tartalmatlansága és a zene operás dallamossága jellemzi, s a hatásos, közérthető népszerű munkák tömegében mindinkább megfogyatkozik azoknak száma, melyek a Scarlatti-féle alaposságra hajlítottak (Durante, Astorga). Jellemző a 18. század ízlésére, hogy Astorgának, a roppant kíváncsi nagyúri dilettánsnak († 1750 körül) és Pergolesnek, az újabb nápolyiak legtehetségesebbikének (1710—1736) népszerű egyházi műveiben (főleg az utóbbinak legendás hírével Stabat mater-ébe vélté a valódi egyházi stílust föltalálhatni, mintha e munkák még megőriznek valamennyit a Durante-iskola kontrapunktikájából; csak

eggy e művek, mint általában az olasz és a legtöbb
 alföldi kortársak művei is, már tisztára az
 illátszó, kristályos jólhangzás, végképp ellá-
 tvult érzelgősség alapjára helyezkedtek, a vallásos
 érzés mélysége teljesen hiányzik belőlük s helyet
 a az érzéki dallamvezetés színpadias, könnyei-
 men is derűs meghatottságának. Oly időbe érkez-
 tünk, melyben az 1700-ig kialakult és leszűrt
 megfogalmazást nyert zenélő lehetőségek nem
 szoltak többé alkalmasak fölfelé haladó megúj-
 tasra, hanem csakis vagy a barokknak túlhalmo-
 zása vagy pedig az eszközök ellaposítása útján
 a haladást engedtek a chablonná vált formá-
 ron belül. Ha tehát Corelli, Scarlatti módszere
 maga nemében klasszikusnak mondható, úgy
 az utódok romantikusok abban az értelemben,
 hogy náluk mindinkább egyes formaelemek ki-
 melkedése eredményezi a művészet további
 egyszerűségét és hatásosságát (édes harmonika
 a fölötte lebegő kirívó melodika). Az ily zsúfolt
 korokban, melyekben az uralkodó világfölfogás
 es egy keletkező új világ harca már teljes erővel
 dúl, de a fölhalmozódott rengeteg kifejezőlehető-
 ség közül még nem vált el világosan az az irány,
 mely a továbbhaladást képviselheti, sőt épp azok
 az irányok a legdilettantikusabbak és az előbbi
 kor szempontjából a legnagyobb ellaposodást
 képviselő, melyeket az alulról fölfelé hatalomra
 törő friss kasztok ízlése állít elő egyelőre több
 rombolás mint építés útján: az ily zsúfolt korok-
 ban nagy szerepe szokott lenni kiváló mesterek
 kezében a *visszatekintő* összefoglalásnak, azon
 stilizáló eljárásnak, mely a klasszikus formaalko-
 tás minden lehetséges eszközével megmenteni

igyekszik mindazt, ami értéket a művészet letűnn kezdő korszaka különféle irányokban fölhalmozott. Ilyen összefoglaló mesterek voltak a 16. század újmadrigaljának romantikus korában Lasso és Palestrina, és csak ilyen alapon értelmezhető korszakunk két betetőző főnagymesterének (a két ú. n. régi klasszikusnak), a német Händelnek és Bachnak működése is. Hasonló irányú, visszatekintő, régít és újat egyesítő iskola lett — és pedig sokkal inkább, mint a világi utakon előre törő nápolyi és nagyobb jelentőséggel mint a tudós bolognai — a késő-velencei egyházi stílus iskolája is, melyet főképp *Lotti* († 1740) képvisel. A Monteverdi—Legrenzi-irány legnemesebb hagyományait a római iskola barokkjával összeolvastva *Lotti* képviseli legtalálóbban azt a tisztára egyházas zenét (pl. a nagy Crucifixus-okban), mely a valódi templomi hangulatokat már csak a régiek munkáin körösz-tül érzi át, melynek vallásossága teljesen át van szőve szenvedélyesen dramatikus elemekkel, anélkül hogy színpadiassá válnék, mint oly gyakran a nápolyiak. *Lotti* és kortársa: *Caldara*, ez ünnepelt chablon-operaszerzők, egyházi munkáikban a római iskola eszközeit használják annak merevsége nélkül, minthogy tudatosan a korszerű individuális, sőt érzelgős és lágy modern hangvétellel itatják át és teszik roppantul hatásossá műveiket, de mindig oly nemes mérsékléssel járnak el, hogy ezen késő-velencei templomi irány lett legméltóbb lezárója az itáliai egyházi stílus dicsőségének. A 17. század koncertáló egyházi irányában veszendőbe ment a Palestrina-féle tárgyilagos katolikus zenélésmód; *Lotti* stílusa

loolsó föllobbanása a régi nagyságnak, de csak passzázalló emlékezés-ként és az individuális érzésekbe olvasztva. Hogy ezen retrospektív irányra mennyire az ellaposodás, melodikus túltengés nevelés ellensúlyozását szolgálja, azt *Marcello*, a velen-i patricius körök dilettáns-kedvencének († 1739) híres zsoltárműve (Parafrasi sopra i Salmi) is mutatja, mely Hiller J. A. szerint a régi zene jeljes komolyságát egyesíti az újnak «gráciáival és szépségeivel». Végeredményben tehát a veleniek is — hasonlóan a nápolyiakhoz — a modern szerelmek megnyerésére irányuló lágy, gyakran szinte bájosnak mondható egyházi hangvételt alkalmaznak és így ők is képviselői a 18. század jellemző, mindinkább ellaposodó katolikus zeneirányának. A nápolyiak nagyhatású, de Scarlatti után eloperásodó oratoriumával szemben e műfaj egyházbibb jellegű művelését leginkább Bologna és a wieni udvar gyakorlata nyújtja. I. József és IV. Károly császár választékos ízlése, valamint Zeno költő reformmunkái, melyek az erotikus és a Spagna-féle vegyes eredetű tárgyakkal föllépő oratoriummal szemben a bibliához térnek vissza és a drámai egységesség elvét viszik köröszűl, a Bécsben működő zeneszerzőket nagyobb elmélyedésre kényszerítik (Draghi, Ziani, Badia, Fux, Caldara, Conti, Bononcini M. A. stb.); természetesen azonban, hogy Zeno a korszerű aria-recitativo-berendezést oratoriumaiban is megtartja. Az 1700 utáni olasz mesterek és az ő hatásuk alatt dolgozó németek legtöbbje rengeteg stílus-közösséget mutat az oratorium-kompozíció e korbéli legnagyobb mesterével: az Angliában működő Händellel, ki személyes univerzális ere-

jénél fogva összefoglalja és lezárja a korszak ezirányú fejlődését. A 18. század első felében állandóan fokozódik a «szirén-hangú» olasz zene befolyása egész Európában; a német fejedelmi udvaroknál működő kiváló itáliai mesterek mellett, minő pl. Dresdenben Lotti, Münchenben dall' Abaco, a német udvari zeneszerzők is jórészt olasz stílusban dolgoznak (Strungk, Hasse, Graun).

Scarlatti és a nápolyi iskola a drámai zenekar berendezésében is korszakalkotó lett, amidőn a nagyarányúan hódító színpadzenei módszert minden irányban kialakította és az egész egykorú zenevilágot utánzásra készítette. Az elmúlt, 1600 előtti korszakban a hangszerek hangja még csak az énekhangot teszi testesebbé, teltebbé, vagyis ezen régebbi kor még nem ismeri a szólamok rajzának individuális megszínezését és árnyalását. 1600 után a hangszerek tökéletesedésével összefüggésben és az ízlésváltozás nyomán mindjobban megkívánják a zenedarabok, hogy bizonyos fokig meghatározott együttes adják elő őket, vagyis a hangulatok egyéniesülésével a hangszínérzék kifejlődése jár együtt. A Gabrieli-korban már megjelennek az önálló hangszeres szólamok, de a hangszerek pontos megjelölése még nagyjában hiányzik. 1600 körül a vonós-, fafuvó-, rézfuvó- és pengető-csoportok a billentyűs hangszerekkel együtt az önálló zenekari muzsika céljaira állandó egységben egyesülnek. Körülbelül 1629-ig fennmarad a régebbi madrigal-kísérő zenekar gyakorlata, melynek tetőpontját és legnagyobb gazdagságát Monteverdi Orfeoja jelzi (1607); a madrigal-zenekar hárfaszerű pengető hangszerei (theorbák, lantok) kisérszben még Scarlattinál is megtalálhatók és a 17. században a cembalo mellett a zenekar hangzását igen jellegzetesen befolyásolták. Végigvonuló vonása az egész 17. századnak és pedig főképp Itáliában, a generálbasszus hazájában, hogy a zeneszerzők (a kiszélesedett népszerűbb produkció hatása alatt kialakult egyszerűsített kótairás segítségével) csak a legfőbb szólamokat írják ki pontosan, a többinek

egyelevenítését pedig a karmesterre, illetve a kísértő
 fuvolabalistára bízák. Csak a század utolsó negyedé-
 sben kialakult koncert-stilus vezet a hangszerek
 szerepének pontos föltüntetéséhez az egyidejű szín-
 ződművei munkákban is, eltekintve a zenekarban
 állandóan fontos szerepű cembalo szólamá-
 s, melynek rögtönzése a continuo-jelzés alapján
 lejátszóra volt bízva. Teljesen differenciált zenekari
 hangzás már csak azért sem lehetséges tehát e kor-
 szakban, mivel az univerzális hangszer: a cembalo
 és a többi kísértő akkordhangszer) állandó zenekari
 szereplése bizonyos egyforma alapszínezetet kölcsön-
 zott az együttesnek. Mindazonáltal nevezetes a
 fejlődés, mi a szolisztikus irány, az árnyalások és az
 álló hangszerek hatásai fontossá emelkedése követ-
 ztében a hangszer-használatot éri. A régebbi
 családokból csak azok a regiszterek maradnak
 meg és tökéletesülnek tovább, melyek legmozgáko-
 yabbak, magán-használatra alkalmasnak bizonyul-
 nak, legjellegzetesebben képviselik a maguk családját
 (pl. a sokféle Pommer közül a fagót) és az együttes-
 ben legtisztábban olvadnak össze a többi hangszerrel.
 Nevésbbé tökéletes tisztaságuk miatt csak óvatosan
 alkalmazzák a fafúvókat a zenekarban, a 17. század
 utolsó negyedétől kezdve azonban már mindinkább
 szaporodik ezeknek szolisztikus szerepeltetése is; a
 nagyvilági operában szükséges hatásos és már jellege-
 zesebb használatukat pedig Scarlatti véglegesíti. Mint-
 hogy az egész korszakon át csak tágabb értelmű, közös
 individuális hangulat-tipusokat szolgál a művészet,
 a hangszerek különös jellege sem érvényesül teljesen,
 csak nagy vonásokban alkalmazkodik a hangulathoz,
 nagyjában tekintve pedig egy hangszer sem mondható
 nélkülözhetetlennek, mert a munkák szerkezetét a
 hangszín még nem befolyásolja alapvető módon,
 lévén a szólamok *rajza* a döntő és szinte független
 a hangszertől, mely a szólamot a füllel közvetíti;
 eszerint az egyes darabok lényegén általában nem
 változtat, ha megfelelő hangszerek helyettesítik
 egymást (alternatív hangszerkezelés), s a korszak
 gyakorlatában tényleg igen gyakori az ilyen föl-
 cserélhetőség jelzése (aminthogy gyakori a munkák-

nak egyik hangszerről másakra történő átdolgozása is a művészet sérelme nélkül). Hasonlóképpen jellemző, hogy (a szólambetöltő cembalo állandó jelenléte folytán) egyes nem-vezető hangszerszólamok egyáltalán el is maradhatnak, anélkül, hogy szenvedne az együttes hatása (szólam-redukálás). Általában egy bizonyos, ilyen megszorításokon belül jellegzetes össz-kolorit tartozik az egyes zenerészekhez s ahogy az egyes részek hangulatát az egységes motivikus munka mindvégig egyenletesen megőrzi, úgy a darab elején beállított hangszerelés is többnyire az egészen (vagy legalább is hosszabb részleteken) át lényegében egységesen megmarad (mint ahogy a korszak jellemző főhangszerének, az orgonának vagy a cembalonak regiszterbeállítását is kezelték: *registrszerű hangszerelés*). Ez a beállítás középút a (németeknél még elevenen megőrzött) kórusos és a még csak alig megpendített kolorisztikus (vagyis a hangszint, mint eleve meghatározó tényezőt szerepeltető) zenekarkezelés között és mutatja, hogy a színezés e korban még nem más, mint a hangszerektől függetlenül, általánosságban megszerkesztett formák élénkebbé, igazabbá, jellegzetesebbé tévése; mint a renaissance-festészetben, itt is az első, a döntő: a rajz, — a színezés pedig csak utólagos kidomborítása és megelevenítése a már kész formáknak. Hasonló okoknál fogva érthető, hogy a korszak kamara-zenéjében sem lényeges, hogy a műveket zenekari vagy magán-betöltéssel adták-e elő és az, hogy a kótában egyáltalán meg sem említett hangszerek is hozzáértetődnek az előadáshoz, éppenúgy, mint a 17. század operájában. Midőn a kompozíció a 16. század kontrapunktikájából az egész vonalon kibontakozik és szabadabb módszerek szolgálatába áll, 1630 után, Monteverdi későbbi műveiben és Landi-, Cavallinál stb. bontakozik ki az itáliai leegyszerűsített (de kísértő akkordhangszerekkel továbbra is gazdagon ellátott) zenekar képe, melynek tipikus központjává a violino-alakú hangszerek válnak. E zenekar szólamai most már annál kifinomodottabbakká és önállóbbakká lehettek, mennél nagyobb súlya lett az ensemble leegyszerűsítése folytán az egyes szó-

ának; a madrigal-zenekar csak a kórus vissz-
 tagja volt, Gabrieli zenekara is csak egy kezdő
 zéssel több ennél: a maga lábára állt orchester,
 hasonlóan az új stílushoz, eleinte csak egyszerű
 beadvatokkal próbálkozhatott s csak lassacskán hódít-
 totta meg és illeszthette be a maga önálló céljaira az
 újult zenekorszak szólamgazdagságát. A velencei
 zene kezdetleges hangszinérzékénél már sokkal hala-
 szottabb álláspontot foglal el Lully, ki az olasz zene-
 dtrhoz (az «óriás gitár»-hoz, ahogy később elnevezték)
 gazdag fuvó-csoportot illeszt s ezt meglehetősen ön-
 zóságra emeli, sőt az egyes csoportokat már szembe-
 állítja egymással. Természetes, hogy ezáltal s
 általában a hangszerek technikájának, valamint a
 koncert-stílusnak folytonos fejlődésével roppantul
 megerkedik a zenekar hangulat-festő készsége is, mit
 Scarlatti is gazdagon kihasznál. Scarlatti általában a
 modern zenekarkézelés legfőbb megalapítója, azáltal,
 hogy a különböző csoportok egymástól eltérő szerepét
 legleg szétválasztja és a fúvók obligatórius szerep-
 sését állandó szükségletté emeli. Úgy a finomabb,
 érzékenyebb hatások kiépítésében, melyeket a cembalo
 kivételes kikapcsolása útján («senza cembalo») és a
 gyakori előadásjelek útján ér el, mint pedig általá-
 ban a nagyhatású, fényes zenekari stílus, a zenekari
 főhangzás modern fogalmának megvalósítása által.
 Elődei és kortársai, a korszak törekvéseinek
 példás leszűrőjévé és továbblendítőjévé lesz. Bár
 a 17. század végétől kezdve általánossá kezd válni a
 szólamok egyetemes föltüntetése (kivéve a continuo
 kidolgozását), az együttesek még sem válnak szigo-
 rúan meghatározottakká és továbbra is jellemző
 marad ugyanazon darabok különféle berendezésű
 (művészi) előadása. Míg Händel és a német ouverture-
 írók az olasz és francia gyakorlat teljes gazdagságát
 fölhasználják, addig az újabb nápolyi iskola mesterei
 az ária-stílushoz alkalmazkodva teljesen leegyszerű-
 sítik Scarlatti gazdag zenekarát, hogy az énekhang
 egyeduralmát teljes mértékben hangsúlyozzák. Az
 autochton német zenére az itáliai leszűrődöttséggel,
 választékos takarékosággal szemben — a kontra-
 punktikus maradisággal összefüggésben — jellemző

a régi fajta hangszergazdagság megőrzése és az *orgonastilus* általános mérvadó kihatása a zenekar kezelésére; így Bachnál is, ki elavult hangszereket újból életre kelt és az eszközök gazdagítására még új hangszert is konstruál (viola pomposa) az egykorúak teljes készlete mellé. Bach az 1700 körül tetőpontra lépő s főleg a németeknél igen fejlett clarino (trombita)-virtuozitást is mindenkinél bátrabban érvényesíti. A szólamok rögtönzött kicifrázását szolgáló manierák még e korszakban is jelenvannak és jellemzően hozzátartoznak az előadás hatásához (főleg Itáliában); a 18. század folyamán, az új, megszűrtebb hangszerelés keretében, kezdik elveszíteni talajukat és a század közepétől kezdve a változott stílus mind kevésbé tűri meg már őket. Teljes kipusztulásukról azonban a 19. század első évtizedei előtt nem beszélhetünk.

A barokk túlhajtása és a romantikus-fajtnak nevezett túlságos ariozítás jellemzi a Corelli-korszak után hatalmas gazdagsággal továbbviruló hangszeres irodalmat is. Ahogy az operaszerzők Scarlatti formáit, úgy őrzik meg és lényegben nem lépik túl Corelli formálásmódját a sonataírók, s ami újat adnak, ami művészetük vonzóvátevését szolgálja, abban szintén hasonlóak az egykorú operacírókhoz, amennyiben a formakezelést chablonná s evvel szemben a vezető szólamot virtuózzá s általában a gondolatokat túl-behízeltgővé, túlságosan önmagukért valóvá teszik. S ahogy a 18. század olasz operájának sajátosságai szorosan összefüggnek a megszapordott nemzetközi operaközönség ízlésével, úgy a 18. század olasz, nemzetközi hatású hangszeres szerzői is sokkal nagyvilágibb módon alakítják munkáikat a Corelli-féle módszernél, minthogy a megindult nyilvános hangversenyélet és a nevezetessé váló *utazó virtuozitás* (főleg az olasz

(Művészek révén) hamisítatlan *hangverseny-*
 vé alakítja a hangszeres formákat a sülyedő
 k zsúfoltsága s az édeskés, érzékeny
 ödika segítségével. Még némileg a klasszikus
 pontot képviseli *Veracini* F. M. († 1750), e
 almas, az egész művelt világban ünnevelt
 ész, kinek munkái a Corelli-stílust hatalmas
 etekbe fokozzák s részben már különös, kivé-
 s gondolatszövéssel hatnak. A külsőleg hatá-
 dabb, némileg már virtuóz irányban ellopított
 iai klasszicizmus képviselője *Vivaldi* († 1743)
 ixi a Torelli—Albinoni-féle hegedűhangverseny-
 ana legjelentősebb kiépítője (a tutti-ritornellek
 ildern kezelésében s az olasz szinfoniától vett
 romtétéleltség chablonná tevésében kb. a század
 repéig utánczolt mintaképeket állít) s igen sok-
 alalú mester; a valódi koncertszerű hangvétel
 gteremtése által, friss, modern stílusa, remek
 maérzéke következtében a zenefejlődés egyik
 nagyobb szabású alakja. Nem csak Vivaldinál
 Veracininél, kik operákat is írtak, hanem általá-
 n igen nagy hatása van a hangszeres irodalom
 ngulataira az operazenének, mint azt a föl-
 nően szaporodó programmos művek (l. pl. a
 ngeri vihart festő Vivaldi-koncertet stb.), a
 ssú tételek gyakran patetikus dramatisz-
 angja és a nagyobb méretűvé fokozott hangszeres
 citatívók mutatják. Veracini művészetét *Gemi-*
niani (a legelső hegedűiskola szerzője, † 1762)
 s *Tartini* (a páduai hegedűs-iskola megalapítója
 s a modern vonókezelés atyja, † 1770) homá-
 yosítják el, kik már világosan egész újfajta
 — az újabb nápolyiakhoz hasonló — közönség-
 erbuváló dallamtúlzással, színpadias, nagyvo-

nalú ecsetkezeléssel és loholóan sikerre igyekvő virtuóz gondolatcsoportokkal lépnek föl, részben már tágitva a Corelli-féle formavázon is. Az a praelékosabb kontrapunktika itt teljesen megszűnik a polgári elemében mindjobban megszaaporodó hangversenyközönség megbabonázására már nem alkalmas a Caldara-, Abaco-féle klasszikus sonata hangvétel, a hegedűs éppoly varázslatos és a élet tovarohanó forgatagában éppoly jelentős deklamátorrá válik, mint aminő az operaénekes. Sőt a külsőségek hiánya folytán sokkal nemesebb igazabb ennél. Geminiani és Tartini éreztetik még az itáliai művészet nemes szenvedélyét, de náluk e hangvétel állandóan beletorkollik már az egykorú divat lapos érzelgősségébe, mi szintén a koncertéletben fiatal polgári elem ízlésével lehet összefüggésben. Csak azáltal nevelhetett új áhítatos, lelkesedő nemzetközi nagyközönséget a hangszeres irodalom, hogy a nyilvános hangversenyélet föllendülésekor már a formálás teljes végső biztonságával rendelkezett és így a kifejező behízslgő dalolásra, a tematika édességére és a virtuóz elemek érdekességére fordíthatta figyelmét. A különösképp hegedűs melodika és a roppantul leszűrt, gazdag figuráció vezet át első sorban egy új korszakba, abba, melynek közönsége már a polgári elem megerősödött állapotát s melynek zenéje már a barokk és rokokó elemeiből kibontakozott polgári ízlést mutatja (1750—). *Locatelli* († 1764) alig őriz meg már valamit mestere, Corelli művészetéből és részben azt az ellaposodást képviseli, melynek elemei a 18. század közepén föltűnővé váló megújulást szolgáltatották koncertjeinek kadenciáival (*capricci*) *Locatelli*

hozza meg a hegedű gyakorlat-irodalmát.
 Innan a nálánál idősebb *Somis* (a piemonti
 hegedű-megalapítója † 1763) tanítványai már
 az itáliai hegedűstílus végleg elbravúrosodott,
 dallásosodott állapotába vezetnek át (Nardini,
 Graun, Pugnani, Giardini). *Leclair* (*Somis*
 tanítványa † 1764) művészete, melyben az olasz
 hangulatok szintén elvesztik előkelőségü-
 k és lapos, virtuóz homofoniába sülyednek
 kívül, hogy valami új formáló-lényegnek a régini-
 k átütését éreztetnék, a francia hegedűiroda-
 lom 2. korszakába vezet át, abba, melyet az előbbi
 korszak tánc-egyoldalúságával szemben az itáliai
 sonata átvétele emel gazdagabbá. E korszak tarka
 és naiv párisi hangversenyközönségére
 jellemző a *Leclair*-ben túlzott mértékben föllépő
 csaplagatás-technika és általában a külsőséges
 játékok halmozása; a franciák programkedvelő
 hangszeres ízlésére pedig jellemzőek *Leclair* szelle-
 mes kolorisztikus tréfái és a sokoldalú *Mondon-
 ville* († 1772) *üveghangtechnikája*, mik a francia
 hegedűjáték jellegzetességévé lesznek. Míg ily-
 módon a franciák a hanyatló ízlés rosszabb érte-
 lőben vett hangversenyirodalmában eredeti ágat
 nemelnek, melynek több közössége van a clave-
 rínistákkal, mint az itáliai hegedűsökkel, addig
 a németeknél (az akkordos hegedűjáték régi
 hagyományainak eredetiségétől eltekintve) leg-
 nagyobbbrészt az olaszok utánzása dívik a sonata-
 irodalomban. Szorosan összefügg az újabb nápolyi
 operaiskola melodikájával, az újabb hegedűiro-
 dalom modern irányú hangulatgazdagságával és
 a gyors hangvételével *Scarlatti* fiának: *Domenico
 Scarlattinak*, a 18. századbeli olasz zongorazene

legnagyobb képviselőjének (1683—1757) munkássága is. Scarlatti Domenico továbbfokozza Pasquini, Greco, Durante művészetét, tökéletesen képviseli már a zongora népszerűségének behízelt irányát (azt, mely elsősorban a műkedvelőknek kezdett támaszkodni), ő is elhagyja a kontrapunktika súlyosabb beállításait, gyors tempóival levegős gondolataival szabad szárnyalást visz a formákba, és nem csak igazi itáliai, magával ragadó vérmérsékletében különbözik a kimértebb gáláns-stílustól, hanem univerzális hangulatbeli sokoldalúsága és teremtmőereje által is, mely megengedte, hogy helyenként a korszerű világfölfogáson a lángész előreérzésével túlmutasson. E részben teljesen tútesz olasz kortársain és tán leginkább Bach ihletettségre emlékeztet, kinek súlyos mélységétől persze gyökeresen megkülönbözteti jellemző szellemes könnyedsége. Utódainál (Marcello, Paradisi, Martini stb.) a polifonia mindinkább teljesen eltűnik, a hegedűsöknél tapasztalt szentimentalizmus és érzéki melodika túlzott uralma pedig szintén ellaposítja az irodalmat és hangsúlyozza egy újfajta közönség ízlésirányát («érzékenység»); a polgári zongorastílus egyik jellemző technikai beállítását hozza *Alberti* (dilettáns, † 1740), tudniillik a balkéz egyszerű tört-akkordjaihoz a dallamszólamot jobbkézbe helyezve (*Alberti-féle basszusok*), mely módszer később Mozartot és korát jellemzi legföltehetőbben.

Lotti, Geminiani, Telemann, Veracini F. M., Vivaldi, Durante, Scarlatti D., Fasch J. F., Tartini, Locatelli legjelentősebb kortársai a barokk-stílus tetőpontján és ellaposodásának idején *Rameau*

1683—1764), *Händel* (1685—1759) és *Bach* J. S. (1685—1750).

Voltaire írja a XIV. Lajos koráról szóló műben, hogy Lully utódai között Rameau volt az első, ki a francia opera stílusát nemzeti szellemmel megújította. Campra pedig, XV. Lajos udvari mestere, úgy nyilatkozott Rameau operáiról jelentőségéről, hogy a mester első operájában (1733) tíz közönséges operára való anyag található és az ilyen zeneszerző el fogja homályosítani minden kortársát. Rameau igazi jelentősége a francia opera számára az, hogy amikor ennek eredeti nemzeti stílusát a Lully óta fölhalmozódott hatalmas új anyaggal fölfrissíti és ismét tökéletesen életképessé teszi, — teljesen eredeti, teljesen francia marad, nem úgy mint pl. Campra, ki az egész melodikus elemeket csak egyszerűen beilleszti a Lully-féle keretbe. Hogy Rameaut Rousseautól és Marpurgtól kezdve (a napjainkban még Laloyig) annyiszor és annyira félreértették, hogy művészetét tudákosnak, szárazan kiszámítottnak mondták, annak részben az az oka, hogy a nagymester a modern összhangzattan és zeneesztetika megalapítója lévén: valóban nagyszámú (és számos írásában ellenőrizhető) elméleti gyelmangettséggel rendelkezett; részben pedig az, hogy valódi, vérbeli *zenedramatikus* lévén, főereje nem az abszolút muzsika, hanem a lejellemző, a vezető zene terén keresendő, s mint a legtöbb igazi zenedramatikusban, benne is vannak az abszolút zenei kitalálóképesség tekintetében némi hiányok. Nehéz volna eldönteni, hol nagyobb Rameau, az elméletben vagy a gyakorlatban; mindkettőben olyannyira túlnő párisi környe-

zetén, hogy a működésével szemben fölmeri aggályoskodás a kortársakat zavarba hozó föl-nyes nagyság természetszerű hatásaként mutatkozik, és az is érthető, ha a mai teoretikus elmélet kiépítésében, a mai zeneművész a francia opera korszakalkotó újraépítésében látja őt legkülönbnek. Rameau a Lully-féle szavalóének sokkal nagyobb szabásúvá és a 18. század értelmében igazabbá emeli, új, megragadó drámai erőnt a kórusok kezelésébe és a zenekar szerepét oly fontossá emeli, hogy ily irányú kezdeményezései a drámai zene történetében általában új fejezetet nyitnak meg. A keretek ugyanazok maradnak, a tárgyak nem változnak, a végigvonuló hangvétel most is francia a legigaziból értelemben, de az udvari opera jellege még teljesen megváltozott színben mutatkozik, mert a Rameau-féle zene stílusa már nem merev és etikettes, nem csupán az udvari élet mulatságát többé, hanem a szellem új áramlatainak, a «természet» és az igazság keresésének eredményei állítja a zenedramatika szolgálatába, alakjait kiemeli a klasszicisztikus szorítóvasból, sokkal általánosabb emberi jellemzést juttatva neki (némi hasonlatossággal ahhoz, ahogy a festészetben Watteau jelentkezik pl. Lebrunnal szemben). A Lully-féle opera tánc-gazdagságát is megőrzi Rameau, de itt is oly mértékben gazdagítja a formák kifejezőképességét, hogy a francia ballet általa jut nemzetközi sikereinek teljes magaslátára. Nem a táncok eredeti ritmikus berendezkedése a fontos többé, hanem az a költői ihlette megalkotott számos különféle helyzetfestés, hangulat-jellemzés, mi a 18. század bájos, pikáns

mm francia táncait a hangszeres karakterdara-
 legkülönbjeivé és a korszellem kedvenceivé
 se. Itt főképp Couperin befolyása volt döntő,
 Rameau az, ki a nyert hatásoknak a maga
 gyszabású önálló művészetébe történt fölszívása
 nán ez új irányú táncművészetnek a legmesszebb-
 bő nemzetközi elismerést biztosítja. A zenekar
 gesztes használatában (programm-nyitányok,
 gulatfestések, önálló dramatikus zenekari ké-
 (k) fölötté áll az egész egykorú Európának,
 nthogy (némi részben még Händelnél is hala-
 ttabb módon) egyesíti a francia és olasz gya-
 rlat eredményeit, ahhoz hasonlóan, ahogy az
 sz melodikát a maga eredeti módján a nemzeti
 usba olvasztotta. Egészben véve a 18. század
 gyabb, gáláns iránya jelentkezik a francia opera
 stilusában, mely midőn a folyton növekvő
 sz befolyással szembe valódi francia és emellett
 modern módon tetszetős megoldást állít, ugyan-
 kor egyúttal a közönség újabb világfölfogását
 mesteri módon képviseli. Rameauban a francia
 rt, mely eleinte a hagyományok fölforgatójának
 túlzott újítások szörnyetegjének tartja őt,
 b. 1737 óta a nemzeti opera igazi apostolát
 nepli s csak az olaszok egyoldalú hívei nem
 ódolnak meg gazdag és nagyszabású művésze-
 lőtt (melybe a 18. század nagy operareformátora:
 luck egyenesen belekapcsolódik). Couperin irá-
 yából kiindulva a clavecin-irodalmat is mester-
 úvekkel gazdagítja Rameau s a hangszer sza-
 labb, nagyobb szabású használata, valamint a
 gáláns hang mögül kivilágító univerzálisabb, új
 dőket előre érző nemes nagysága által a román
 ellegű zongorakompozícióban méltóan egészíti

ki Scarlatti Domenico művészetét (helyenként Beethovenre mutat előre mindkettő). Kamarazenéjében is hasonló értékeknek, valamint a réformákon belül küzdő újszerű tartalomnak képviselője Rameau, s ha az olaszokkal szembe inkább a részletek kifinomítására, nem annyira a forma kibővítésére törekszik, ha inkább szellemességével, mint éneklő képességével tündökölt, csak valódi francia mivoltát árulja el. Így tehát általában összefoglalója és betetőzője mindannak, ami eredetit és nagyot a francia zenegénius e korszak küzdelmei folyamán teremtett.

A korszerű stílus kiaknázottságának és a ropogóssá váló, megzaporodott különféle irányok erős szétforgácsoló tarkaságának megérzése Rameau a francia zenestílus hatalmas összefoglalásának készítette, mely összefoglalás után eredményes továbbhaladás ugyanazon stílus-körben nem volt többé lehetséges. A német Händel szintén kort betetőző munkát végez, de univerzálisabb módon, benne a korbéli germán szellem minden nagyvilági zenetehetsége összpontosul, benne a német zenészek tanítvány-szerepe jelentkezik oly lenyűgöző méreteken, hogy munkássága az idő uralkodó formáit a legáltalánosabb európai közönség művészeteként érvényesíti és egyúttal a német zenetehetség nemzetközi jelentőségét minden addigi mesternél kiviláglobb módon elismerteti. Míg Rameau alig mozdul ki hazájából, Händel főképp Itáliában képezi ki magát és a szolid német orgonista-művészet alapvető neveléséből kiindulva a Hamburgban fölszívott francia stílust az olasszal oly módon egyesíti, hogy hatalmas eszméinek megvalósításában a kor minden

alkalmas módszere szabadon és a legkülönbébb kombinációkban rendelkezésre áll. Händel műve az olasz és francia opera, az oratorium, az színházi formák, a suite, concerto grosso stb., mindegyikével az egymás mellett és egymással szemben álló lehetőségeknek egy lángészben összpontosult érvényesülése, Händelnél mindezek a lehetőségek legteljesebb formakifejezéssel, a tartalom legbelső képességeivel érvényesülnek, Händel munkái mindegyike az európai közösség trónusán általános és örök értékűvé emelik mindazt, ami a kor folyamán a többi mesternél azok egyes irányában szétszórva kialakult. Ez összefoglaló műve minden tekintetben a lezajló korszak elismert zenei képességeinek és nyilvános erőviszonyainak tiszta tükrö, jelen vannak benne a francia táncalakulatok, a francia valamint német hangszerelés hatalmassága, a német alaposság és nagyvonalúság, de főleg és elsősorban a győzelmes itáliai formák és dallamképzés, melyet csak még nemesebb veretűvé, határozottabb vonalakká, hosszabb lélekzetűvé tesz a germán nagyester átfogó, az egyes jelenség fölött lebegő egyszersmind univerzalizációja. Ha Scarlatti A. szépművészetéhez hasonlítjuk, mely egyik legjobb forrása, Händel művészete nem egyszerűen az egyoldalú olasz bel canto továbbfokozásaként áll elénk, hanem úgy állítja be az olasz művészetet, ahogy az a művelt Európa összességének zenevilágán átszűrve jelentkezik, vagyis Händelnél nem az eredeti ízű itáliai zenét kapjuk, hanem ennek módosítását, melyben a részegítő dallamhangzás egy bizonyos északiassal, a formáknak önmaguktól kiolvadó remek harmo-

niája bizonyos tudatosabban kormányzó meg
gondolással párosul. És megérezni Händel éle
művén, hogy az itáliai formanyelv az ő számára
nem a szív ösztönszerű kiömlése, hanem csak
eszköz azon célra, hogy általános érvényű ci
lopszi tervét végrehajtsa. Mialatt az új
nápolyiak ellaposítják az ária-operát és -or
atoriumot, Händel roppant küzdelmet folyt
az olasz opera visszaéléseivel és divatos kívána
maival Londonban, hol 1720—40 a műfaj le
kiválóbb mestereként ünneplik. Már Itáliában
(1707—10) föltűnt a «caro Sassone» erőteljes
az olasz módszeren belül is ennél nagyobb léle
zetű komponálása, és később sem esik Händel
abba a laposabb olasz-német stilizálásba, me
a kb. 20 évvel később Itáliában ünnepelt más
német mestert, Hasset jellemzi, ki persze már
udvari opera legromlottabb idején működött.
Händel erő kifejtése számára szűk az egykor
opera chablonja és összefoglaló nagy tervekk
dolgozó szelleme nem elégszik meg avval, hogy a
egyes műformákat külön-külön érvényesítse
mintákat (Steffanit, Corellit stb.) fölülmúló m
don. Miután csodálatosan alkalmazkodó zen
képessége Angliában Purcell művészetét is elsaj
títtatja vele, úgy hogy egyházi zenéi révén
(a 10-es években) az újból életre kelt Purcel
ünnepli benne az angol társadalom, már 1720-ba
bemutatja első angol oratoriumát («Esther»-t)
melynek nagyszabású kórus-használata telje
ellentétben áll az olasz oratorium módszerével
tisztára az angolok helyi gyakorlatának érvényes
lése és egyúttal a régi zene művelésére alapító
londoni Akadémia klasszicisztikus (vagyis a görög

ögódia-kórus fölelevenítésére irányuló) törekvések korszerű megvalósítása. A tömegkórusok hazánálátával (először 1733: «Deborah») Händel egy operairó korában vegleg letér az olaszoktól az oratoriumban és leghatalmasabb módon egyesíti az angol társadalom fejlett vallásos művelését a divatos olasz formálásmóddal. 1734-ben *Pastor fido* c. operáját is kórusokkal teszi a magasabb ízlésnek megfelelőbbé.)

Méltán érzik magukénak a köztük csaknem 50 évig működött Händelt az angolok, mert csakis az ő módú, művészileg pedig már szinte semleges, a nagyszabású eszközöket nyújtó környezetben valósíthatta meg az egyéni erejének megfelelő hatalmas tervét. Händel egyénisége óriási erőkben képviseli legnemesebb magaslatait a korszak patetikus megjelenésű világfölfogásának. Amikor a barokk stílus leggazdagabb eszközeit használja, soha sem hajlik azon elapadás felé, mely korát már a legnagyobb mértékben jellemzi. Magyis művészetének minden szála egy hatalmas, szefogó eszmében futott össze, hogy megvértedjék minden alpárrival vagy mellékessel szemben, s ez eszme: a korszak legnagyobb eredményeinek és szépségeinek népszerű, de mégis magas formában való összpontosítása. Händel elklatott életének betetőzése és célkeresésének megnyugvása az általa újjáformált nagy kórusmű, a londoni oratorium lett, melynek létrejöttét az angol társadalom viszonyainak nem utolsósorban köszönhetjük. A londoni arisztokrácia ugyanis e korban már vissza kezdett húzódni a nyilvános művészet irányításától, mely most a közönség igényeit kielégítő pénzvállalkozások kezébe ment

át. Händelt vezérlő egyénisége a divatos olasz opera-vállalat élére állította, de végre is méltatlannak kellett éreznie tehetségéhez, hogy a divatos cikkek művészietlen és külső körülményektől sodort árfolyam-üzleteinek izgalmaiban sodorassék; ezért próbálkozik a színpadon előadó szcenikus oratoriummal s mikor bibliai tárgyú darabok színpadi előadását a londoni püspök megtiltotta (1732), hangversenyek oratorium-előadásait indítja meg rendszeresen, vagyis oly műfajt állít működése központjába, melyben tehetségét is teljes mértékben összefoglalóan érvényesíthette s mely egyúttal az angol közönséget pártkülönbség nélkül vonzotta. Händel oratoriumai többnyire ószövetségbeli tárgyat dolgoznak föl oly módon, hogy a vallásos élet legfenköltebb mozzanatait elevenítik meg; emberek fölötti méretekben állnak bennük elénk a legfönségesebb érzelmek és jellemek típusai. A csodalekvő, szemlélő vagy elbeszélő kórusoknak és kiszélesedett, a színpad hiánya folytán zeneileg mélyebben átjellemezett opera-számoknak egymás utánja mutat még némi távoli rokonságot a műforma két régebbi nagyságával, Carissimivel és Schützcel, de egészben véve a zenés eposz teljesebb új beállítást mutatja, azt, mely egyenesen a újabb fajta divatos olasz vallásos operából nőtt ki. Hogy Händel művészetét mennyire befolyásolja a német és angol protestáns muzsika, világosan mutatja a hatalmas méretekre tágitott anthemnek nevezhető énekműve: a «Messiás» (1742), melyben társai között legkevésbé van nyom az opera-gyakorlatnak s mely a német kantata, angol anthem és olasz oratorium egyedülálló

egyaslaton és módszerrel történt egyesülése az európai keresztyénség alapvető eszméinek szolgálatában. A nagy közösség, mely a Händel-féle — és stílusösszefogás hatalmas erő kifejtését nyitja, a vallásos eszme, a legbecsesebb tehát, éppen a korszak művészi erői megnevesedve egyesülhettek. Itt is irányadó az angol környezet, mert míg a kontinensen fölületessé válik a vezető örök vallásos élete s az egyházi zene ereje egyjában lehanyatlak, addig az angolok religiozusa meleg talajt biztosít minden valódi vallási művészetnek; a Zeno oratoriumait megzenésítő bécsiek, velenceiek egyoldalú chablonjával mebeállítva tűnik ki igazán a Händel-féle végső megoldások szövegbeli és zenebeli egyedülálló mélye. A nagymester tehát eltekintve világi munkáitól, melyekben a korbéli olasz stílus beépítője, főműveiben az opera egyeduralmának szívével szembe gátat állítva egyesíti az egyházi és világi művészetet oly általános súlyú állásos művészetté, mely összeforrasztja az egyházi zene fonségét az opera legnemesebb magulataival. A korszak zenetörténetének két legkiemelkedőbb mozzanata: az egyházi zene világyasodása és az olasz ízlés győzelme jelentezik Händel megoldásában; e művészet a valódi európai, minden egyházi maradványtól megszabadult keresztyénség eszményének zenés megjelenése, a sokféle irányban szétkülönbözőt kor lehetőségeihez képest legáltalánosabb, s legnépszerűbb stíluson belül a lehető legnagyobb mértékű érvényesítése e közösségnek. Händel kora utóljára fogja egybe a művelt társadalom teljes egészét egy közösen átértett, általános

érvényű vallásos világnézetbe ; a következő kor szakban, a vallásos érzés és művészet telje elegyéniesülése idején, az ily univerzális átfogó nem volt már többé lehetséges : Händel oratoriuma a vallásos zene egyik tetőpontja és általában az oratorium-műforma legmagasabb megnyilatkozása, vagyis az individuális és a rég univerzális vallásos világfölfogás kiegyeztetésének korlezáró erőpróbája. Hogy Händel egyúttal előre is mutat, hogy hangulatbeli gazdagsága technikai sokoldalúsága és végtelen kitalálóképessége a következő kor fejlődésének nem egy lehetőségét hozza napvilágra, az kivételes nagyságát nem kevésbé hangosan hirdeti.

Händel hadvezérszerű, nagyvilági jelenségével szemben a német protestáns orgonista befelé néző művészetének összefoglaló mestere Bach. Míg az arisztokrata körökben mozgó londoni művész lapidáris drámai stílusa, áttetsző és első hallásra lenyűgöző módszere a népszerű nagyság forró ünneplésében részesül, Bach a kispolgári német városi zenész életkörülményei közt belső kötelességét teljesítve, közönséggel nem törődve alkot a templom és intim zeneművelés számára, műveit alig ismerik és csak kis körzetben terjesztik. Mindketten a vallás művészetére fordítják legértékesebb erejüket, de míg Händel az általános európai vezető érzésvilág ideális megszólaltatója, addig Bach a különösképp német vallásos miszticizmus részletekbe merülő mélységes lélekfestését képviseli. Mindketten mentesek maradnak — összefoglaló munkájuk és főleg magasztos lelki életük segítségével — a süllyedő kor ellaposodásra hajló irányától, s amikor a legmodernebb

hangulatokat használják is, széles látókörű átlátásuk segítségével általános érvényességet, egyteljes eszme-kört képviselő súlyt biztosítanak műveiknek. A hangulat-tipusok teljesen átfogó, összefoglaló képviselőjében Bach Händelnél mélyebbre nyúl, amennyiben a protestáns zongonisták ősi hagyományát, a németalföldi contrapunktművészetet is felöleli, s ily módon az északi zeneművészet két teljes korszakának összegyeztető művészeként jelentkezik; Händel elmélyített olasz zene legáltalánosabb érvényesítője, Bach a németiség tanítványszerepét az önkényes oldaltól mutatja, benne (mint Schütz, Buxtehude, Pachelbel stb.-ben) a korszerű formálásmód és újítások az északi contrapunktika önálló és az előbbi korba visszanyúló hangulatvilágába illeszkedve érvényesülnek. Vagyis Bach a nem-divatos, a belső vallásosság szolgálatában létrejött, a korok teljes északi életének kincstárát csendben összegyűjtő német protestáns zeneművészetnek legfőbb képviselője, lezárója, letéteményese minden értékek, mi a német zene következő korbéli vezető nagyságát megalapozta; Bachot a Schein- és Schütz-féle törekvések beteljesítőjének nevezhetjük a régi polifón hagyományok, az olasz nódsszerek és a choral- (orgona-) zene egységbe olvasztása terén. És a Schütz-féle mélyiséges vallásos elmerülés legnagyobb és utolsó képviselője ő, mikor zenéjében a vallásos német élet teljes hangulatkörét szólaltatja meg, azt a minden külsőséget és konvenciót leromboló belső világot, mely Luthertől kezdve minden lélekben külön-külön önálló egyéni küzdelem útján erős

várként fölépült s a pietizmus tanaiban mélytől el leginkább. Bár a pietizmus puritán mozgalmában nem kedvez a zenének, Bach misztériumokba mélyedő vallásos munkái mégis e mozgalom szellemére utalnak, hasonlóan ahhoz ahogyan Lasso a misztika utolsó és legnagyobb képviselője volt a németalföldi zenében. Lassora emlékeztet a korlezáró összefoglaláson kívül a metafizikai magaslatok oly szerű éreztetése is. Bachnál, mi a művészet birodalmán túlra utalja a hallgatót, a lényegét közvetítő művészetanyagot mintegy mellékessé teszi és a zeneszerzőt a művész legmagasabb hivatásában mutatja, ott, hol a művész a prófétával érintkezik. Bach nem csupán a kor formáinak, kifejezőmódjainak legáltalánosabb összefoglalás útján való lényegre-szűrője, hanem egyúttal a germán zenetehetség legmagasabbrendű képviselője is, kinek munkáiban az eredeti germán zeneszellem először válik nemzetközi érvényű világnagysággá. Míg Rameau (idősebb korában) és Händel általánosan elsőnek elismert zeneszerzőkként éltek, addig Bach híre főképp utólráhetetlen orgonajátéka révén terjedt el, a polifonia magaslataira épített munkáinak értékét a lapos homofoniába süllyedt korban csak kevesen sejtették (Händel műveinek is a 19. század lett igazi fénykorává, de Bach műveit tulajdonképpen csak a 19. század kezdi megismerni és értékük szerint elismerni). Bach, családjának és általában a német zenészségnek hagyományát folytatva, csakis hivatásával törődött, a divat és a siker legkevésbé sem érdekelte; az olasz opera módszerét csak úgy vette át, hogy az kantata-műveinek nemes

aját szolgálja, vagyis beolvasztotta a maga bédeti hangulat-tömegébe, nem úgy, mint korának szatos német zenészei, Keiser, Telemann, Heidenhen stb., kik templomi műveikben is a fülbe-
 mászó homofón déli stilust alkalmazták. Semmi-
 en jellemzőbb a 18. század zenetörténetére,
 mint az, hogy mennyire *nem* ismerték e században
 a kórt; ő a politonia és homofonia kiegyezteté-
 sének utolsó megmentője és betetőzője oly korban,
 mely az egyszerű szerkesztésmód és fülbemászó
 imiozítás álláspontjára helyezkedett, melyben
 a Bach-féle *etika* csak a nagymester személyes
 egye volt már, a Bach-féle művészet elmúlt
 kők erkölceinek utolsó, legnagyobb erőpióbája,
 amár megváltozott, csaknem egészen idegenné
 lett környezetben. Ma már látjuk, hogy Bach
 a legnagyobb lírikusok egyike, de a protestáns
 me ella posodásának idején, a 18. században,
 nem érthették meg őt, szükségszerű volt, hogy
 akkor még át sem tekinthető univerzalitásának,
 egészenek alkotásait legtöbben agyafúrt *mate-
 matikának* tartsák.

Händel korösszefoglaló műformája a nagymester
 személyes ereje révén helyi viszonyok segítségével
 életkezett; Bach csupán kész műformák adott
 teretein belül működik, de oly módon, hogy
 az alkotó-típusának idegen opera kivételével)
 valamennyi korszerű műformát a teljesítőképesség
 egvégső fokán állítja be, minden lehetőséget többé
 már a korszerű hangulatkörben tovább nem
 fokozható módon kiaknaz. De Bach legelső sorban
 hangszeres zeneszerző, az *orgonastilus* hatása érez-
 hető legtöbb munkáján, még énekszólamainak
 kezelésén is, vagyis mintegy a német orgona-

művészet jegyében áll elénk működésének össze-
sege, és hangzásukra, motivikájukra nézve is
mindig ezzel a különösképp jellemző bélyeggel
jelennek meg művei (kivéve a stilus-utánezatokat
pl. a francia suiteket); a hagyományos német
telített hangzás és alapos sokszólamúság ural-
mának ezen utolsóízben történt nagyszabású
fönntartása ellentétben áll az olaszok érzéki és
kristályos hangzáskezelésével, Bach orgonás zene-
karkezelése a lezajló korszak északi zenekarstilu-
sának végső betetőzése és nélkülözi a nápolyi
irány könnyed áttetszőségét, ének-kezelése pedig —
bár itt is a leghaladottabb kifejező-eszközöket
használja — mintha inkább eszményi regiszterek
megszólaltatása volna, semmint az emberi hangé,
mely az olaszoknál (Steffani, Scarlatti stb.) sokkal
inkább a maga természetes hajlama szerint énekel.
Händel vaserejű stilusa sem teszi külözhetővé
a lány olasz irány munkáit, pedig ezekhez áll
legközelebb; még kevésbbé Bach, ki legteljesebb
univerzalitása mellett is a korszak igazi német
reprezentánsa, ki a német zenész gyakorlatát,
ennek végtelen tanulékonyságával, sokoldalúsá-
gával, elmélyedésével, konzervativizmusával és
másrészt haladó előretörekvésével, állította be
kivételesen nagyszabású méretekben. Csakhogy
e megszorításon belül szinte átláthatatlan nagyság
nyílik meg előttünk: Bach a Merulo és Sweelinck
óta kifejlődött orgonaművészet minden műfor-
májának (præludium, *fuga*, toccata, fantasia,
passacaglia stb.) végső betetőzője, a (Scheidt-féle)
choral-földolgozás legéslegnagyobb mestere, ki
után az orgonastilus ellaposodik és Bach nagy-
vonalúságával szemben aprólékos hatásvadászatba

sz; Bach a concerto grosso lehetőségeinek teljes építője (Brandenburgi koncertek, 1721); a zongora 18. századbeli fejlődésének egyik legfőbb megkötője a hangszer technikájának emelése, Vivaldi-féle koncert átültetése és ennek teljes további kifejlesztése által; Bach a suite fejlődését minden lehetséges gazdagságának kiaknázásával lezárja, nem csak a Corelli-féle irány végső következményeit vonja le (mint a concerto grosso-n is Händel), hanem általános összefoglalást ad a hegedű és a táncok végső átszellemítése által. A sonata és suite egymásbaolvadásának folyamatát befejezéshez lendíti; Bach a korbeli sonatatól mérhetetlen mestere azáltal, hogy az olasz hegedű- és német orgonastilus legfőbb eredményeit itt is egybeolvasztotta; a gamba-technikával sokon nemet polifón hegedű-technikának soha nem ért művészetű emléke a solo-hegedűre írt 6 munkája; zenekari partitái (ouvertures plusieurs instruments) a «francia nyitány» legbecesebb jelentkezése. Vallásos világnézetét legközvetlenebbül érvényesítő templomi munkái kantata formálásmódjait tetőzik be; Bach passiói, oratoriumai, nagy (h-moll) miséje (1733), kantátái és egyéb egyházi művei a legvégső lehetőségeit nyújtják mindannak, mi a luteránus stentisztelet szelleméből zenévé alakulhatott. Az eloperásodó protestáns zene korában, amellet még megtartja a Neumeister- és Brockes-féle vázat a korszerű áriaformával együtt, egyházi munkáit a vallás legigazibb ősi szellemével itatja át, régi jogaiba helyezi ismét a mérvadó egyházi prózaszöveget, a choralt és a motettszerű kórust (Picander költő közreműködésével), az operás

elemeket pedig a vallásos összhangulatba olvasztja (a korszerű divatot képviselő versszövegeinek színvonala át nem hídalható távolságban van a megzenésítés mélységétől). Ahogy Palestrina a szárnyrakelt világi madrigal színgazdag korában a gregorián choral alapján álló énekművészetnek az új idők stílusát és a régi hagyományok szellemét összeolvasztó nagymestere, úgy Bach az olasz áriaopera virágkorában a korok stílusait egybefoglaló végső titánja a protestáns choral alapján épült koncertáló vallásos művészetnek. Míg azonban a katolikus istentisztelet Palestrina munkáit legfőbb díszei közt megőrizte, a luteránus szertartások azon régi berendezkedése, mely Bach korában még gazdagon szerepeltette a zenét, megszűnt a következő racionalisztikus időkben, úgy hogy a sokáig feledésbe merült Schütz, Bach és a többiek fönséges alkotásai, a protestantizmus eme legcsodásabb kincsei, a renaissance-gazdag 19. században nem az őket megillető helyen, hanem csak hangversenyzeneként szerepelhetnek. Derűs karácsonyi oratoriumában általában a liturgikus karácsonyi játékok utolsó állomását képviseli Bach, evvel szemben az örök fájdalom és megbékélés nagyheti misztériumainak legnagyobb alkotásait a passiókban, főképp egész művészete koronájában: a Máté evangéliuma szerint való passióban (1729); ez alkotás (a benne szereplő testo: evangelista által) még közelebb áll az epikához, mint a dramatikus Händel oratoriumai és közelebb áll ezeknél a Carissimi-féle megoldáshoz is; stílusának főkülönbsége az inkább tárgyilagos hangvétellű olasz irányú oratoriummunkákkal összehasonlítva pedig a benne ural-

Bodó lírában, a tárggyal való teljes érzelmi egybe-
 vadásban található. A biblikus historiák és
 fabelák mondánivalója, a drámai erejű kórusok
 (urbæ) hangvétele, a choralkantata minden nagy-
 szabású eredménye itt egyesül leghatalmasabb
 módon oly végsően lekerekített összefoglalásban,
 melyen túl az egyházi zenének további fokozása
 hasonló irányban nem képzelhető. Ha Schütz az,
 aki az ígért földjét meglátta, úgy Bach a trium-
 phátor, a minden oldalról összegyűlt erők egységes
 győzelemre-vívója, ki midőn a szent hagyományt
 a korszak minden lehetséges módszerének leszűrt
 használatán belül is elevenen tartja, midőn a mu-
 sikája minden lehetséges eszközén át az északi
 kereszténység magasztos világképét tárja föl:
 a protestantizmus egyik legnagyobb prédikátora-
 ként lép elénk.

Bach korában a kiválóbb, ünnepeelt német zené-
 szek már letérnek a 17. század orgonistáinak alapos
 fugastilusáról és abba a homofón irányba eveznek,
 mely a 18. század gáláns stilusát jellemzi (Muffat
 Gottl., Graupner, Förster stb.). Még azok, a régebbi
 módszerekhez közelebb álló, komolyabb irányú
 német mesterek is, kiknek művészete helyen-
 ként igen emlékeztet Bachra, mint pl. Tele-
 mann, Fasch J. F., már egész világosan jelzik
 a patetikus irányból a gáláns irányba történő
 átmenetet, vagyis az elődök (Pachelbel, Buxte-
 hude stb.) hatalmas komolysága megszűnik és
 a zeneművészet arra a pályára jut, melyre már
 az egykorú olasz hangszeres szerzőket is lejutni
 láttuk. Egyáltalán nem maradi mester ezek-
 kel szemben Bach, mert ő is alkalmazza az
 átmenő korszak új eszközeit, csakhogly oly-

annyira az elmúlt korok teljes készletébe olvasztva, hogy kezében a gáláns stilus elemei is a legmagasabb ideál szolgálatába állnak. Ha pedig az egykorú kiváló olaszokhoz (Lotti, Albini, Durante, Astorga, Marcello) hasonlítjuk, azt látjuk, hogy Bach az újfajta kontrapunktika, kromatika minden merészségét épp oly mértékben használja mint ezek, hogy dallamkitalálása (gyakran épp olasz hatás alatt) éppen oly hatásos mint ezeké, de ő sohasem képviseli a déli stilust, a heves, teátrális hangvételt és a szenvedélyes modern tematikát oly egyoldalúan és az egykorú izlés szerint, mint a legnagyobb olaszok is, hanem mindenkor sokkal leszűrtebb, általánosabb, nagyobb szabású; a korszerű nagyságokkal összemérve Bach művészete, bár hasonló stilusúnak, de mintegy koron kívül állónak, örök időkre szólónak tűnik: lelkének nagysága túlemelte őt az áramlatok időszerűségein. Bach a kontrapunktikus barokk stilus legkimagaslóbb képviselője, csak hogy nála a stilus fogalma annyira kibővül, hogy magába foglalja a határos stilusok teljességét is és ezen mérhetetlen épületben csak a legmegtisztultabbnak, legmagasabbnak van helye. Bach szinte mindent tudott, amit mások tudtak, de mivel érzésvilágának mélysége nem helyezkedhetett el korának tetszetős, bájos kifejezés módjában, kénytelen volt mindazt fölhasználni, amit számára jelen és mult nyújtottak. Csakhogy ily módon a konzervatív irányúak túlságosan elevennek és tarkának, a haladó irányúak túlságosan súlyosnak és bonyolultnak kellett hogy lássák; ezért nem lehetett népszerűvé, ezért állt be megközelíthetlen hegyóriásként a történelembe. Az

1720 utáni idők Németországban is mindjobban kezdtetik a polgári dilettantizmus kiszélesülésének hatását, uralkodóvá lesz a fugaszerkezeteket is egyszerűsítő homofónia, Bach tanítványai (Nielmann, Agricola, Kirnberger stb.) és kiváló zenei már jórészt a modern érzelgős, bájos, játszi stílusban működnek, 1740 táján már a csinos, szórakoztató operazenet író Hasse és Graun a legnépszerűbb egyházi szerzők, Scheibe pedig (1745) éppen úgy mint Rousseau (1767) a kontrapunktikus fölbbszólamúságot általában «gót» és barbár(!) dalálmánynak jelenti ki. Az érzelgős melodika egyeduralmának e korában, a polgári «érzékenységgel» első bimbózásának idején nem csodálható, hogy a divatos zeneirányban működő Nagy Frigyes király különös meghatottságot érzett, mikor a nagy Bach megjelent udvaránál és fugákat ögtönzött előtte.

Láttuk, hogy a korszak folyamán miként kerülnek túlsúlyba a régebbi egyházi alakulatokkal szemben a velük összeolvadó arisztokratikus és lassan kibontakozó polgári világi elemek; az arisztokratikus és egyházi elemek a népszerű táncalakulatokkal vegyülő polifóniában élnek tovább, és minél nagyobb lesz a súlya a nyilvános polgári közönségnek, annál kevésbé polifón a zeneművészet, annál hathatósabban keresik a zeneszerzők a táncformás dallamvilág eredeti népszerű ízét. A kor folyamán összekopácsolt két ellentétes elem: a kontrapunktika és a dalformás, ritmikus alakítás közül a társadalmi fejlődés hatása alatt az utóbbi győz; az egyezkedő egyházi és világi szellem közül az utóbbi lesz a győztes, a zeneművészet végleg és visszavonhatatlanul a

szabad, eredeti európai artisztikum szolgálatába lép a vallásos zene terén is; a suite újabb táncainak mind jobban és jobban éreztetik a polgári homofónia népszerű ízét, a kontrapunktikus földolgozást végleg a kizárólagosan akkordikus beállítás és a táncos elemek eredeti ritmikája váltja föl a fuga, a polifonia utolsó menedéke, homofonná alakul (Marpurg stb.) és elveszti jelentőségét. Csakhogy amidőn a népszerű elemek kizárólagos uralma felé törtet a művészet és az ily módon leegyszerűsödő, átlátszóvá alakuló szólam-szerkezet már nem elégítheti ki önmagában a tehetséget, a fejlődés további lendületét a formszerkesztés új beállítása hozza, az, minek legfőbb ismertetőjeleként a melodikus édesség túlsúlyát jelöltük meg. Azoknál a szerzőknél, kik műveik többségében a régebbi formálás keretein belül igyekeznek ez új tónust érvényesíteni, az egyoldalú szentimentalizmus határozott hanyatlás jegyében lép föl (Telemann stb.) és még azoknak művészete is, kik a formát határozottan tovább bővítik (Veracini F. M. Tartini, Locatelli stb.), amennyiben nem bontakoztak ki teljesen a kor-szak motivikus formaszövéseinek módszeréből, zsúfoltnak, túltelítettnek, hanyatló kor zenéjének hatnak. E zsúfoltságon belül csak a legkiválóbb munkák (pl. Bach-, Händelnél) képesek a virtuóz, erőltetett tetszetősség hatását elkerülni. Ellenben a polgári izlés döntő kibontakozásának idején a naiv homofónia jegyében oly mozgalom is jelentkezik, mely a sokféle törekvés mellett leginkább volt alkalmas, hogy új tartalmat és új fejlődésirányt adjon a művészetnek, t. i. a kor-szak jellemző ünnepélyes, motivikusan és a harmo-

ával egyezkedő kontra punktikával szerkesztett
 éjével szemben *ellenzékként* föllépő naturalisz-
 mus mozgalom, melyet főképp a polgári elem
 rája, a vásári komödiából kilépő vígopera
 (játék, operette) és az ennek hatása alatt
 keletkezett új irányok képviselnek. Hatott ez irány
 maga friss, bájos, egyszerű dallamaival a 18.
 század első felének nem egy szerzőjére, de végső
 következményeiben csak a század közepe táján
 jelentkeznek, amikor a formálás új módszere lép
 életbe azáltal, hogy e kezdetlegesnek tűnő újfajta
 polgári hangulatkör lassacskán mindenütt fölé
 emelkedik az elmúló korszak formálásmódjának.
 A komoly operában kedvelt komikus betétek
 szerepe legjelentékenyebbé Nápolyban lett, hol
 a népnek legtöbb hajlama van a groteszk karri-
 kozásra. A víg intermezzok (közjátékok) oly
 módon alakultak tovább Itáliában, hogy a nyelv-
 használatban előadott bohócjelenetek a 17. század
 vége felé már többnyire a fölvonások befejezésére
 szolgáltak, vagyis kitágultak és nagyobb súlyt
 kaptak; Nápolyban, az ottani opera kifejlődésekor
 még inkább parodisztikus módon, az elő-
 zott komoly cselekmény kigunyolását végezve
 mint pl. a komoly cirkuszi produkáló pihenése
 közben a bohóc) és attól elválva jelentkeznek
 mint intermezzók. Az első összefüggő cselekményű
 a főcselekménnyel fölváltva (a fölvonásközök-
 közt) lebonyolódó ilyen komödiát állítólag *Orefice*
ta (1709), Scarlatti is pompás tréfásságú inter-
 mezzókat teremtett, de az új irány valódi ízét
 először az új-nápolyiak vezetői: Vinci és Pergolesi
 hozták, főleg utóbbi a világhírű «*Serva padrona*»-
 ban (1733) és «*Il frate innamorado*»-ban, mely

utóbbi már önálló színdarab, vagyis a külváros színház túlnyomóan polgári közönsége számára írt tréfás opera: *opera buffa*. E műfaj, mint keletkezése is mutatja, tulajdonképpen az opera seria kimért merevsége, chablonossága ellen fölléptiltakozássá lesz, mihelyt a mögötte álló polgári erők kellő súlyt nyernek az arisztokratikus publikummal szemben. Az ártalmatlanul gúnyolódó intermezzokban nem fenkölt és unalmas hősök, hanem már megjelenésüknél fogva nevetséges alakok: a vásári multság maszkjai szerepelnek a polgári és nép-élet szerelmi bonyodalmai peregnek le bennük természetes, eleven mozdulatok, *népies dalok* kíséretében, s főszereplőjük nem a koloratúrák herélt, hanem a viccelődő basso buffo (a szólózásra használt mély hang is nevettető hatású még e korban); a szerelmesek dalai telve vannak földi egyszerűséggel, sikerüket naiv szentimentalizmusuk, nem pedig hideg virtuozitás biztosítja. De az opera seria leszűródése egyrészt, másrészt pedig a buffo-közönség erősödése a vígopera kiválását és önállósulását eredményezte s most aztán teljes erejében előtörhetett mindaz, mi a nápolyiak legjellemzőbb és legtehetségesebb műfaját, az opera buffát oly ellenállhatatlanná tette. A nápolyiak a szexuális és alkohol-komikum, a zenés tréfa, hang-karrikatúra, bolondos mozgalmasság, vicces arcjáték, meglepetés, szójáték királyai; náluk találjuk csúcspontján a már Rómában a 17. század első felében megpendített gyors parlando-éneket, itt lesz először igazán jelentékennyé a polgári sujet és a (már Melaninál pedzett) egyszerű népies dalocskák szerepe. Azáltal, hogy ez irányzat a dráma tar-

almába és a zene anyagába új elemeket öntött, a klasszikus népies (vagyis a népzene anyagától fölművészen befolyásolt) hangulatkör került a művészetbe, melynek mindenütt hanyatló energiáit egy módon ismét alsóbb néperők acélozzák rugalmassá. Az opera buffa jellemző típusának igazi megalkotója a pompás *Logroscino* (kb. 1700—63), minél a pezzo concertato (koncertáló darab: komikum céljából több személy egyszerre-énekelése) kinő a Scarlatti-, Leo-féle egyszerűségétől és fokozott alakjában a személyeket külön-külön jellemző bonyodalmas, hatásos fölvonás-gáró jelenetként: finale buffo-ként jelentkezik, amely ellentétben a föltaláló Abbadini egyhangú gáró-számaival, igazi életet és értelmet önt a cselekményt végsőre feszítő befejezésbe, ily módon

finale világraszóló nevezetességét tulajdonképpen megteremtve. Egyszerű népies dalszerzés, parodisztikus hajlam és polgári cselekmények jellemzik az egykorú velencei opera buffát (Buini) s hasonlóan a Párisban is kifejlődő vígoperát, az opéra comique-ot is. A francia genre s jórészt a vásári arlekinádok utódja, melyek 1712-ben a théâtre de la foire rendszeres előadásaiiba torkollanak (Lesage író vaudeville-jei), virágkora azonban Favart és Sedaine szövegeinek nagy sikerével (30-as, 40-es évek) indul meg. Úgy e francia, valamint az egykorú angol irány (Ballad-Opera) részben szintén a komoly operával való szembehelyezkedése révén lesz roppant népszerűvé; zene tekintetében azonban nem versenyezhet egyikük sem az olasz buffo-iránnyal, minthogy az első időkben a muzsikát nem teljes dramatikus szerkezetek, csak a csevegések közé

szúrt dalok képviselik bennük. Mialatt a chablonos komoly-opera előkelő közönségének nagyrésze ez egyszerű multságokat túl közönségesnek, a bennük mozgó személyeket durváknak és a népiesből táplálkozó zenét silánynak találta, a színházlátogató polgárság viszont itt, a vígoperában jutott legelőször oly művészi zenés multságához, mely szabadabb szellemének megfelelt, melynek levegőjében a hanyatló ünnepélyes stílus uralmát aláásó új, termékeny hangulatok lebegtek. Nem hiába a polgárság köréből kerültek ki a természetellenes koloratúra-visszaélés legnagyobb ellenségei, a «nature», a természetesség hangoztatói; az ifjú «fölvilágosodás» merész, tekintélyromboló századában a vígopera köre lett a zene elavult tekintélyeinek is kikezdője.

A muzsika egész területén elterjeszkedő új formavilág csak lassú átmenetben hódít. Már Scarlatti Domenico friss tempóiban és a korszerű motívum-építkezésen átütő szabad hangulatkezelésében megérezzük, hogy a nápolyi melodika kellő rugalmassággal kecsegtet a tejlődés követeléseinek áthidalására. Világnézet-változás előkészületeinek halvány éreztetése van már az újabb olasz hegedűsök (Veracini F. M., Geminiani, Tartini stb.) munkáiban is, melyeknek érzелgős lapálya igen közel érintkezik már egy újabb fajta, szabadabb beállítású iránnyal, a polifon szerkesztés nyomait végleg lerázó polgári izlés «érzékenység»-ével. Vivaldi programzenéje szabadabb, naturalisztikusabb hangszerelést készít elő, Somis hasonló irányban halad, a két Sammartini (1740 körül) a régebbi fajta patetikus irányt modernizálja át levegős gondolatokkal és finom

hanghatásokkal. A régebbi hangulatok virtuóz műfői (Porpora, Nardini stb.) is igyekeznek hozzá hasonlítani az új áramlatokhoz s a német zenekari szerzők (Fasch, Förster, Graupner stb.) munkáiban sok újszerű mozzanat érezteti az idők változását. Bach legtehetségesebbik fia: Friedemann, a homofónná lett fugastilusban nem csak az átmeneti idők érzélgősségét érezteti, de már az egészen újfajta szubjektívizmust is. A társadalmi fejlődés következtében létrejött világszemlélet-változás legelőször Pergolesinek, az újabb nápolyi líra legnépszerűbb képviselőjének munkáiban (triószonáták 1730 körül) lép eléink élre ismerhetetlenül; az opera buffa forradalmi műve, a Bach—Händel-kort aláásó áramlat, befolyolják a hangszeres kompozícióba és teljesen új szellemet visz belé. E szellem még a rokokó művek szempontjából nézve is dilettantikus játékszogatásnak, a komoly tematikus szerkesztés helyébe és póriás elvizenyősítésének tűnhetik, mint hogy egészen más kiindulása van, egészen más módon nézve található meg benne az érték; lényeges eredménye az, hogy a teljesen homofónná lazított keretekbe a népies, természetes gondolkodás termékenységét ülteti. Itt is, mint a vígoperában, a természet szeretete, minden nesterkélttség elhagyása, magától értetődő egyszerűség uralkodik, s míg a Corelli-féle tematikában még a gondolatok zárt, tömört egészlet képeznek, addig Pergolesiben mintegy megnyílnak a tematika pórusai és levegő megy közéjük. A hanyatló kor zeneformálásának lapályos kiszélesülése itt válik igazi értékke azáltal, hogy az új természetszemlélet a formát alkalmassá alakítja

oly *szubjektív* gondolatkör felölelésére, mely felé az 1700 utáni motivikus szerkesztésmód törekedett ugyan, de melyet csak ezen szerkesztésmód teljes áttörése útján lehetett érvényesíteni. Szabadság, egyéni líra akcentusai, teljes népszerűség jellemzi Pergolesi és követői friss, naturalisztikus gondolatait, formaszövést; hogyha Haydnt (szül. 1732) a polgári zenélés egyik klasszikus mesterének nevezzük, akkor az újfajta nápolyi hangszeres munkák ezen irány megindítása. Händelben, Tartiniben még erős nyomokban tapasztalható az arisztokratikus elszigeteltség; e művészet mesterséges világításával, kimért szerkesztésével szemben a napsütést, a természet-hangulat megjelenését, a szabad levegőjű szerkesztés kibontakozását képviseli Pergolesi.

Pergolesi valószínűleg első alkalmazója a sonata-tételben szabad részekkel váltakozó fugatóknak és ugyanott az ú. n. «éneklő allegro»-nak, vagyis a többszólamú tematika-szerkesztés helyett az akkordokkal kísért, húzamosan a felső szólamban éneklő ariózus téma-beállításnak (az opera áriastilusának átvitele a hosszú lélekzetű hangszeres dallamvezetésre). Miután az arisztokrata ízlés hanyatlása és a polgári ízlés növekvő befolyása homofónná züllesztette a muzsikát, a polgári ízlés erőteljes úttörése épp a homofóniába kapcsolódik bele és ezt *előnnnyé* alakítja át a maga természetes gondolkozásának bekapcsolásával és a szubjektív világnézés új formálásmódjával. Utóbbi szembehelyezkedik az individualizmus korának ama fölfogásával, hogy az egyes tétel egy-egy megbonthatatlan hangulattípust képvisel, melynek merev egységét az alapmotivika végigszövése biztosítja; még az 1680 utáni (ú. n. praeklasszikus, a kétrésű dalformás praeludiumból fejlődött) szonátaforma is e kontrapunktikus szerkesztő-elv birodalmába tartozik, vagyis *egy-témás*, szerkezete egy tipikus alapmotivum szekványos

oldolgozásából alakul. A tételek ezen elszigetelt egységessége összefügg a kor egyéniségének elzárkózottságával, melyet az új «érzékenység» testvéribb, természetesebb közlekedése megszüntet; megbukik nemcsak az esztetika «utánzás-tan»-a is, mely szerint az egyes tételek valami határozott jelentéssel bírnak és csakis arra szolgálnak, hogy ezen jelentést egyszerűen éreztessék. A szubjektívebb életfölfogás nagyobb ellentéteket visz a sonata-szerkezetbe és a klasszikus érzellem-hullámvás új birodalmait nyitva meg: megszünteti a tételek merev egységét. Együtt pedig a kontrapunktikus motivum-szövés helyébe a homofón dallamvilág újfajta tematikát állít, mely nem alkalmas a tételen végigvezetett egységes földolgozásra, melynek nem annyira a szonáta-vonala, mint inkább jellegzetes harmonizációja, többszólamú egysége a fontos, melynek tüstént pregnánsan és véglegesen meghatározott jellege inkább arra alkalmas, hogy a tétel boltozatának állérje legyen, nem pedig szövete. Händel népszerű kontrapunktikája még a fugastilus körzetében mozog, Pergolesi játszi és még kezdetleges rövid témái már vagy a teljesen figuratívvá lett ál-fugátót képviselik vagy pedig a népies kíséretű polgári dallamképzést. Ezen egyféleképp beállított és egytémás szövésre nem alkalmas jellegzetes téma-alakulatok bizonyára az opera buffa együjtteseinek és dalainak elvetése alatt keletkeztek és a sonata-tétel szubjektív, naturalisztikus fölépítésének oly módon válnak alapjává, hogy a szonátaforma két téma-csoport zembeállításának esztetikumából alakul (átmenet az ú. n. klasszikus szonátaformába). E témák ellentéte Pergolesinél még nem igen érezhető, de épp az egyéni érzésmód differenciálódásával lesz mindinkább fontossá és a következő korszak zeneszövésének egyik alapmozzanatává (főleg Stamitztól kezdve). De a régebbi fajta szerkesztésmódon belül is már a század eleje óta érezhető az a formafejlesztő törekvés, hogy a szerkezetek főtematikájával szemben egy melléktematika lépjen föl, így a fuga epizódjaiban (a francia nyitányban), a Vivaldi-féle hangversenyforma ellenmotivumában, a concerto grosso con-

certino-témájában, a Bach-féle nagy præludiumo-
epizódjaiban; Scarlatti Domenico szintén a két-
témás præklasszikus formát műveli, de kezdő témák
leggyakrabban még túlságosan aforisztikusak, mellé-
kesen jelzettek. A kéttémás szerkesztés felé való
átmenetet képviseli többek közt Tartini, Alberti,
Nardini, Fasch, Graupner, Bach Ph. Em., a két-
Sanmartini és — mint hallottuk — Pergolesi is.
A kétféle hatása az említettek legtöbbször érezhető.
Adva van már tehát a homofónia és a két-témás
szerkesztő-gondolat, amikor ezeknek termékeny ki-
aknázása és igazi okadatolása az újfajta natura-
lisztikus hangulatbeállítási alakjában stílusváltozás-
ként előáll.

1750 körül tehát a félszázad óta készülő új
áramlatok kerek összefoglalás alakjában, egy-
megváltozott világ hangjaként jelentkezhetnek.
Ily világításban a Steffani-, Pergolesi féle ária-
erjesztő szelleme, a Geminiani-féle gazdag dina-
mikai jelzések (hegedűiskolájában), az Alberti-
féle basszusok zeneszociológiai szerepe, Händel
hatalmas szabadsághangulatai és új látókört
megnyitó jellemzései («Jephtha» 1751) teljes jelen-
tőségükkel mutatkoznak. Gluck (szül. 1714,
hangszeres műveiben a témák ellentétezése már
föltűnővé válik, az új vígopera-tónus nagyjelentő-
ségű újításai már teljesen kibontakozva virul-
nak; a kontrapunktika végleg alá van rendelve
levegős homofón gondolatoknak, a széles ecset-
kezelés már mindvégig a természetes, polgári
tartalomnak szolgálatában áll. Nem a kidolgozás,
hanem a téma-egyedek maguk a jelentősek, nem
a szólamok mozgása, hanem a harmoniabeli for-
dulatok; minden mesterségszerű vonás eltűnik,
a zeneszerző most már valódi «költő», a hallgató
pedig az egyszerű, népies gondolatokkal telített

vészethez most már sokkal intimebb, rokonabb érzéssel közeledik. A zenealkotás nem az a nyomos tekintélyes foglalkozás többé, a muzsika barátta, a lélek tanácsadójává, kedves társává bíz lenni. A bátor, eltökélt, szabad, bensőséges, objektív hang újítja föl a lezüllött művészetet az érzékes szerkesztés újszerű csodái mellett a hiány, hanem a stílus főfeltétele, hogy a szerzők nem árulnak el többé alapos kontrapunktszültséget (l. Händel ócsárlását Gluckról). Az első következményeiben a Pergolesi-féle irányváltozás legelőször Stamitz J. (szül. 1717) nagybírási művészetében jelentkezik (polgári szimfónia; modern vagy klasszikus szonáta-forma, azis tematikai és dinamikai ellentétek, zenekari naturalizmus és harmonikus figuráció), kinek müncheni működése már a német hangszeres kompozíció európai hegemoniáját vezeti be. Bach Ph. Em.-nél (szül. 1714), a berlini iskola (H. J. G., Quantz, Benda F., Agricola stb.) jelenél és a német polgári zongoradilettantizmus, a többszörös zongoraszonáta népszerűségének azis megindítójánál, szintén megtaláljuk az egyszerűbb, szélesebb formavázatot, de az ő műveinek tartalma még a gáláns irány cefes gondolatörében mozog, lényegében nem lépte át az új korszak átfordulásának határát. A suite iránt való érdeklődés már a 40-es évektől kezdve láhanyatlik, a francia nyitányt Scheibe szerint már 1745-ben nem egy zeneértő nevetségesen lavultnak mondja; a lezajlott korszak formái az új tartalmat felölölő új szonátaformában egyesülnek, a canzona- és ricercar-ág a maga szabadabb ritmikájával, a suite a táncformák

szigorú ritmusú és szimmetrikus alakulataival utóbbiak túlsúlyával egyesülnek a modern szimfóniában. Az a népszerű daltömeg, mely 160 körül a zeneformák elnépszerűsítésének folyamatát megindította, időközben annyi friss népzenei elemet szedett föl és közvetített a művészettudományhoz, hogy a népszerű, táncformás, akkordikus, melodikus alakulatok 1750-ig fölszívhatták, magukból olvaszthatták az egyházi kontrapunkt egész készletét és így a valódi európai lelki muzsika (a hangszeres formák) nyelvezetét kialakíthatták. Világos, hogy e folyamat a polgári elem súlyának növekedésével együtt ment végbe; az 1600 körüli népszerű dal egyszerű dalformája éppen úgy fejlődik az 1750 körüli szonátaformává, min ahogy a régi, csekély jogú, otthon lant mellett vagy a zenetársaságban muzsikáló polgárság széles koncertközönség törzsévé fejlődik. A táncformák ily módon való emancipálódása és középosztály ízlésének úttörése szorosan egybe tartozó jelenségek, nem választhatók szét egymástól.

NÉV- ÉS TÁRGYMUTATÓ.

- Abaco E. F.** 260, 266
Adami A. M. 201, 291
Adolot zene 15, 135, 147 sk.,
 179 skk., 218 skk., 228 sk.,
 246, 298
Adpella stilus 78, 89, 93,
 95, 98 sk., 101, 111, 115,
 134, 156, 160, 176 skk.,
 228, 194 sk., 252
Ademia 105, 162, 164, 175,
 171, 217, 231, 274
Adentus 31
Adamatio 31
Adompagnato 249
Adm de la Hâle 39 sk., 46
Ad de St. Victor 42
Ad von Fulda 80, 190
Adazzari A. 172
Adéments 226
Adicola Joh. Friedrich 287,
 297
Adle J. R. 178, 198
Ad a (Tagelied) 38, 41
Adbert Heinr. 191
Adberti Domenico 130, 268,
 296
Ad Giuseppe Matteo 224
Ad binoni T. 253, 265, 286
Aduinus 26
Ad Alexandre), regény 25
Adampolitika 62, 120 skk.
Adlegri 158, 192 sk.
Adlemande 183, 192, 228
Adltenburg Michael 189
Admadé báró 240
Admati Andrea 103
Amati Nicola 218
aszt. Ambrosius püspök 18,
 21, 30
Anerio Felice 116, 193
 — **Giovanni Francesco** 170,
 193, 197
Animuccia Giov. 97, 109, 170
anthem 88, 229, 276
antik szinjáték 109, 164, 166,
 168 sk., 201, 274 sk..
 — **zeneelmélet** 31 sk., 84, 106
 sk., 164, 166 sk., 169, 174
antiphona 31, 88, 109
antiphonarium 30
Apafi Mihály 210
arabs kultura 38
Arcadelt J. 105, 116
arioso 168, 173
Ariosti A. 233
Ariosto 199
Aristoteles 20, 50, 60, 246
ars antiqua 44 skk., 65 sk.,
 69, 75, 109, 151
 — **nova** 65 skk., 73, 75, 78,
 80, 101, 107 sk.
Artus-legenda 39
d'Astorga, Emanuele 256, 286
asztali zene 58, 148, 180 sk.,
 184
Bach Friedmann 293
 — **Joh. Christoph** 234
 — **Joh. Christoph Friedrich**
 147
 — **Joh. Michael** 234
 — **J. S.** 153, 158, 190, 192,

- 222, 225, 235, 238, 241, 243,
 258, 264, 268 sk., 278 skk.,
 293, 296
 Bach K. Philipp Emanuel 147,
 247, 296 sk.
 Badia C. A. 259
 Baïf J. A. 210
 Baj T. 195.
 Bakfark Bálint 120
 Balassi Bálint 119
 Ballad-Opera 291
 ballata (ballade) 38, 69, 159
 ballett 109 sk., 166, 182, 184
 skk., 204, 210, 212 skk.,
 224, 227, 241, 270
 Baltzer Thomas 221
 Banchieri A. 111, 115, 160,
 178
 Banister John 241
 Barberini család 199 sk.
 Bardi 164
 barditus 23
 bárdok 22, 25
 Barna Mihály 240
 barokk stílus 191, 193, 197,
 216, 232, 235, 240, 255, 257,
 264 skk., 268, 275, 286
 Bartalus István 240
 Bassani G. B. 208, 217 sk.,
 220, 229, 232, 251, 253 sk.
 basso continuo, basso gene-
 rale, basso seguente 157
 sk., 161, 168, 171, 175, 177,
 179, 185, 219, 243 sk., 260
 sk., 263
 — ostinato 176, 190
 Báthori Zsigmond fejedelem
 239
 Batteau 246
 Baumgarten 246
 bazilika-stílus 18
 Beccari 166
 Beethoven 116, 220, 272
 bel canto 200, 232, 249, 251,
 255, 273
 Benda Franz 297
 Benevoli C. 194
 Berardi A. 243, 246
 Bercsényi Miklós gróf 240
 Bernabei G. E. 194
 Bernhard Christoph 188
 Berno apát 49
 Bernoulli D. 244
 Bertran de Born, trubadúr
 betűs hangírás 48
 Biber H. I. F. 221
 Binchois 70
 Bini 267
 Blow John 229
 Boccaccio 64
 Bockshorn S. 198
 Boëthius 19
 Böhm Georg 226, 234
 Boileau 211, 245
 Bononcini Giovanni Battista
 126, 141
 — Giovanni Maria 223, 243
 sk., 243
 — Marc' Antonio 231 sk., 243
 Bontempi G. A. 207, 244
 Bossuet 245
 bourdon 26
 Brookes 235, 283
 Brumel 91
 Buini G. M. 291
 Buonamente G. B. 181
 Burette P. J. 167
 Busenello 205
 de Buus J. 103
 Buxtehude 221, 234, 279, 283
 Byrd W. 88, 104, 174
 byzanci egyházi zene 30
 — zeneelmélet 32
 de Cabezón, Don Antonio 10
 caccia 65
 Caccini G. 161 skk., 167 skk.,
 174 sk.
 Caldara A. 208, 254, 258 skk.,
 266
 Calderon 201, 238
 Cambert R. 212, 229
 cambrai-i iskola 70
 Champion Thomas 163
 Campra A. 215 sk., 269
 cantata (kantáté) 148, 155, 171
 skk., 187, 191 sk., 196 skk.,
 206 sk., 216 sk., 220, 222

- 231 skk., 251, 253 sk.,
 276, 280, 283
 firmus 75, 98, 190
 genus 29, 44 sk., 48
 ana, canzon da sonar,
 mata 95, 103, 114, 160,
 skk., 185 sk., 201,
 7, 297
 netta-modor 116, 172, 178
 cio 180, 192, 266
 al Peire, trubadúr 39
 imi G. 156, 188, 191,
 196 skk., 200, 206 sk.,
 231 skk., 252, 276, 284
 ntras 91
 G. B. 195
 odorus 19
 46
 avallieri Emilio 110, 164
 171, 198
 F. 207, 210, 212 sk.,
 252, 262
 zoni G. 103
 ti M. 176, 182, 217, 232
 n Imre 240
 58, 60, 131, 139, 143 sk.,
 6, 226
 ellem 54, 59 sk., 63, 76
 k., 82, 106, 118, 123,
 6, 159, 167, 243
 alo (clavicembalo, clave-
 n, spinett), cembalista
 3, 107, 134, 157 sk., 161
 ., 218, 226 sk., 242,
 1 skk.
 Marc Antonio 182, 207,
 9, 252
 abonnière 227
 son (egy- és többszólamú)
 1, 48, 69, 71, 89, 94 sk.,
 13, 159 sk., 178, 180, 211
 pentier Marc Antoine
 15, 198
 estáns) choral, choral-
 művészet 80, 85 skk., 89,
 3, 152 sk., 189 skk., 234
 k., 279, 282 sk.
 al-rítmus 29, 44, 47, 49
 protestáns) 189
 Chrysander K. F. Friedrich 169
 ciacona 192
 Cifra A. 192
 cigányok 119, 239 sk.
 cink 51, 102, 179
 Cirillo 209, 252
 Clari G. C. M. 233
 clarin-fűvás 264
 clavecin l. cembalo
 clavecinisták 226 skk., 267,
 271
 clavichord 103, 242
 Clemens non Papa 97
 Colasse Pascal 215
 collegium musicum 182 sk.,
 217, 236, 241, 298
 Colonna G. P. 233
 commedia in musica 201 skk.
 compositio 46 skk., 66, 117
 concentus 30
 concerto, koncertáló stílus
 160 skk., 175, 177 sk., 188,
 195, 197, 222, 233, 258,
 284, hangszeres concerto
 l. koncert
 — grosso 223, 273, 283, 295
 conductus 45, 66, 69
 conservatorio 102, 223, 241, 252
 consort 183, 217
 Constantin L. 182
 Conti Francesco B. 232, 259
 contrafacta 42
 Cooke Henry 229
 Cordier Baude 69
 Corelli 219 skk., 223, 227,
 232, 251 sk., 254, 257, 264
 skk., 274, 283, 293
 Corneille 198, 211 skk., 248
 Correggio 197
 Corsi Jacopo 165
 Cosset 177
 Cotton J. 46
 Couperin-család 227
 — François 227 sk., 245, 271
 courante 183, 192, 228
 Crescembini 246
 Cristofori B. 242
 Croce Giovanni 115
 Crousaz 246

- Crüger Johann 178
 Csáky Miklós gróf 240
 Cuzzoni Francesca 250
 Czernohorsky B. 240

 dacapo-aria 176, 208, 215, 248,
 252, 254
 daljáték 39, 289 skk.
 D'Andrieu J. F. 228
 D'Anglebert 227 sk.
 Dante 64, 67
 Daquin L. C. 228
 deklamációs ének (a francia
 operában) 214, 270
 Demantius Christoph 163,
 178, 184
 Descartes 244
 Desmarests H. 215
 Despres l. Josquin
 Destouches A. C. 215
 dilettantizmus 57, 67, 73, 82
 skk., 87 sk., 107 sk., 129,
 147, 156, 159, 163 sk., 167,
 240, 242, 256 sk., 259, 268
 Dilthey 188
 diminuálás l. manierák
 Diruta Girolamo 239
 discantus (déchant), discan-
 tista (déchanteur) 44 skk.,
 60, 68
 Dolci 233
 Donati Ignazio 178
 Doni G. B. 168
 Dowland John 104, 174
 Draghi Antonio 208, 234, 254,
 259
 dramma per musica, zene-
 dráma 165, l. még opera a.
 Dubos 245
 duda 36
 Dufay 70 sk., 78
 Dumanoir G. 182
 Dumont Henry 198
 Dunstaple John 13, 70, 88, 187
 Durante Francesco 255 sk.,
 268, 286
 Durastanti Margherita 250
 Ebner Wolfgang 222
 Eccard Johannes 87, 91, 18
 Edda 22
 Egyházatyák 19 skk.
 egyházi drámák 43, 108 skk.
 236, 284 sk.
 egyházi népdal 29 sk., 85 skk.
 100
 életrajz 139
 ellenreformáció 193, 240
 enciklopedisták 246
 Ephraem 33
 Erzsébet angol királynő 88
 estampida 37
 Eszterházy Pál herceg 240
 esztetika 82, 137, 145, 16
 162, 245 skk., 269., 295
 Euler 244

 Fago N. 255
 fagót 261
 fantaziálás 141, 158, 287
 farcitura 98
 Farina Carlo 180
 Farinelli 250
 Fasch J. Fr. 225, 268, 28
 293, 296
 fauxbourdon 45, 47, 66, 98
 Favart 291
 III. Ferdinand császár 192
 Ferrari Benedetto 176, 19
 205 skk
 Festa Constanzo 97, 105
 finale 202, 191
 Finck Heinrich 80
 Fischer Johann 225
 Foggia F. 195
 Fontana G. B. 180
 Fontenay 177
 Fontenelle 229
 Fornsete 46
 Förster Christoph 285, 293
 francia nyitány 214, 219, 255
 opera-szvit 224 sk., 24
 263, 283, 295, 297
 Franck J. W. 130, 237
 — Melchior 184
 Franko (a kölni és a párisi)
 Franz Robert 158

- ocobaldi G. 160 sk., 181,
 191 sk., 197, 221
 (Nagy) Frigyes 287
 eberger J. J. 192, 221, 279
 cola 89 sk., 94
 uenllana M. 102
 78, 102, 114, 160, 181,
 190 sk., 217, 225, 234, 254,
 282, 285, 287 sk., 294 sk.
 eger, patricius 178
 J. J. 195, 222, 225, 243,
 259
 irieli Andrea 103, 112 sk.
 Giovanni 103, 112 skk., 116,
 157, 159 sk., 172, 177 sk.,
 185, 188, 190, 260, 263
 rius Franchinus 81, 166
 sk., 242
 iagliano Marco 173, 195, 198
 iarda (saltarello) 102, 183,
 217, 219
 ns stílus 228, 235, 268,
 271, 285 skk., 297
 ilei Vincenzo 164 sk.,
 167 sk.
 aba 103, 107, 182, 226, 283
 parini Francesco 232, 253
 paro da Salo 103
 stoldi 90, 116
 ultier Denis 192, 226
 a scienza 37
 issler-dalok 42
 lasius pápa 29
 miniani Francesco 265 sk.,
 268, 292, 296
 erálbasszus l. basso ge-
 nerale
 (Nagy) Gergely pápa 30
 Gergely pápa 30
 -) germán istentisztelet 24
 sius Bartholomaeus 178
 sualdo, venosai herceg 106
 sk., 128 sk., 163, 174
 vaært 30
 irlandajo 102
 Giardini Felice 267
 bbons Orlando 104, 174
 gue 36, 192
 Giorgione 107
 Giovanni da Cascia 67
 Glareanus 84
 Gluck 167, 240, 271, 296 sk.
 Goldoni 251
 Gombert N. 97
 Gonzagák 172
 gótok 19
 gót stílus 34, 45, 91, 100
 Gottsched 246
 Goudimel 89
 görög filozófia 19, 31
 (ó-) görög istentisztelet 18
 — kötaírás 29
 de Grandi A. 175
 Graun Johann Gottlieb 267,
 297
 — Karl Heinrich 260, 287
 Graupner Christoph 285, 293,
 296
 Greco Gaetano 255, 268
 Gregori Giov. Lorenzo 223
 gregorián (choral) 25, 30 skk.,
 35 sk., 40, 43 skk., 51 sk.,
 55, 61, 66, 68 skk., 75, 85
 sk., 88, 98, 112, 115, 127,
 194 sk., 284 — frank gre-
 gorián gyakorlat 27 — ke-
 leties koloratúrák a gre-
 goriánban 27, 29
 de Grocheo Johannes 65
 Groh Johann 184
 Grossi L. 223
 Guarini 166
 Guarneri Andrea 218
 Guidiccioni Laura 171
 Guido (arezzói) 48 sk.
 gymel 45
 II. Gyula pápa 96
 Habermann F. J. 240
 Hammerschmidt Andreas 178,
 198
 Handl Jakob 101
 hangszerelés 51, 78 sk., 95,
 102, 105, 107 sk., 114 sk.,
 201 sk., 206 skk., 214 sk.,
 224, 260 skk., 270, 273,
 282 — «ensemble» 51,

«concerto» 95, 261 — re-
giszteres hangszerelés 262
Hardelles 227
hárfa 51, 65
(pogány) hárfások 19, 22
Hasse J. A. 140, 238, 255 sk.,
260, 274, 287
Hassler H. L. 174, 178, 184
Haußmann Valentin 183
Haydn J. 294
Händel 140, 158, 225, 231,
235, 238, 258 sk., 263, 269,
271 skk., 288, 293 skk.
hegedősök 119
Heinichen Joh. David 147, 281
IV. Henrik francia király 165
heréltek 208, 290
Hermann, salzburgi szerze-
tes 42, 46
Hermannus contractus 49
Hieronymus egyházatya 20
von Hiller Ferdinand 168
Hiller Johann Adam 259
von Hofhaimer P. 87, 91
Homeros 22
Huebaldus 28, 48
humanisták, humanizmus 61,
63, 81, 84, 90 sk., 109, 166
Humfrey Pelham 222, 229
Hunold (Menantes) 235
Huss 81
Huyghens 241
hűbériség, lovagi szellem 33,
54, 63
hymnuszok 30 sk., 33, 42, 69
igricek 53
Ingegneri M. A. 115
intermezzo, intermedium 102,
109 sk., 163, 165 sk., 173
sk., 289 sk.
invenció 129 sk., 140, 146, 156
Isaac Heinrich 80, 183
iskolajátékok, diákzenék 91,
109, 183, 236
Isorelli 170

I. Jakab angol király 185
Jannequin 94, 103, 151

XXII. János pápa 46
Jenkins John 183
Jomelli N. 254., 256
jongleur 25 sk., 33, 36, 40,
51, 58
Jordaens 182
Josquin 13, 79 sk., 81, 91, 97,
105, 115, 129, 156
I. József császár 259
jubilációk 29
Justinianus római császár 20

kadencia (koncertben) 223, 266
Kájoni Gáspár 240
kálvinista zene 86, 88 sk.
kamarazene 67, 106, 116, 182,
236, 252, 255, 262, 272
kantóráus 87
kapitalizmus 122
von Kapsberger J. H. 198
II. Károly angol király 229
(Nagy) Károly császár 25, 27
IV. Károly császár 259
V. Károly császár 97
IX. Károly francia király 210
katharok szektája 34
Keiser Reinhard 235, 237 sk.,
281
a Kempis N. 182
keresztes-dalok 39
keresztesháborúk 34, 37, 52
von Kerll J. K. 198, 221, 234
Kircher Athanasius 125, 137,
243
Kirnberger J. Ph. 244, 287
kísérő gyakorlat 158, 164, 168
sk., 261 sk.
klasszicizmus 15, 72, 196, 216,
220, 257 sk., 264 skk.
kobzosok 53
koloristák 87, 103
koncert 208, 222 skk., 261,
263, 265, 283, 295
kontrapunkt (középkori) 63
skk., 72 skk., 81, 83, 109,
112 sk., 115 skk., 128 sk.,
133, 135 skk., 152, 155 skk.,
162, 164 sk., 167 sk., 176
sk., 185, 187, 190, 194,

- 199, 218, 256, 279, 287,
 298
 kiadás 82, 117, 126, 155,
 157 sk.
 anzchen l. collegium mu-
 seicum
 tzschar A. F. Hermann
 238
 eger Adam 191, 198
 matika, kromatikusok 93,
 106 sk., 111 sk., 114 sk.,
 163, 172, 174
 hnau Johann 147, 187,
 221, 246
 ruc harci muzsika 222, 239
 sser Joh. Sigmund 225, 237
 rleis 29

 Bègue 227
 fontaine 211
 (Leich) 30, 37, 42
 Lajos magyar király 80, 91
 V. Lajos 195, 198, 212, 227
 V. Lajos 269
 Lalande Michel Richard
 195, 245
 aloy Louis dr 269
 ambert Michel 211
 amprecht Karl 166
 andi Steffano 175, 198 skk.,
 206 skk., 224, 262
 andino Francesco 67
 aniere N. 146, 171, 230
 ant, lantosok, lantzene 67 sk.,
 73, 83, 87, 90, 95 sk.,
 102 sk., 107 sk., 117, 119
 sk., 129 sk., 130, 132, 155,
 160 sk., 164, 167, 177,
 183 skk., 192, 226, 242,
 260, 298
 e La Rue Pierre 79
 li Lasso Orlando 82, 110 skk.,
 116, 129, 187, 258, 280
 audi spiritali 109, 170 sk.,
 198
 Lebrun Charles 270
 Lecerf 215
 Leclair J. M. 246, 267
 lectio 168

 Lefebvre J. 166
 Legrenzi G. 182, 208 sk., 213,
 217 sk., 223, 231 sk., 254,
 258
 Leibniz 241
 Leo Leonardo 255, 291
 X. Leó pápa 96
 Lesage 291
 Lionardo da Vinci 96, 107
 I. Lipót császár 209, 234
 Locatelli Pietro 266, 268, 288
 Locke Matthew 183, 222,
 229 sk.
 Logau 225
 Logroscino Nicola 291
 Lope de Vega 238
 Lotti Antonio 158, 253, 258
 skk., 268, 286
 de Lully Jean Baptiste 198,
 210, 212 skk., 219 sk.,
 222 skk., 229, 246, 248,
 255, 263, 269 sk.
 Luther 80 sk., 85 skk., 98,
 188, 279
 Luzzaschi L. 110, 161, 191
 lyra 20, 51, 103

 de Machault Guillaume 68 sk.
 madrigal 65, új-madrigal 93
 sk., 97, 100, 104 skk., 109,
 111 skk., 128, 161, 163,
 169, 174 sk., 200, 206,
 220, 258, 263, 284, solo-
 madrigal 107 skk., 115,
 128, 161 skk., 260
 maestro al cembalo 134, 157
 sk., 261.
 magyar népdal, népzene 53,
 89
 Malvezzi 174
 Manelli Francesco 176
 manierák (diminuirozás, ko-
 lorizálás) 95, 102, 108,
 178 sk., 248, 264
 Manni 170
 Marais Marin 215, 226
 Marazzoli Marco 201, 206
 Marcello Benedetto 130, 240,
 246, 250, 259, 268, 286

- Marchand Louis 228
 Marenzio Luca 105 sk., 110,
 116, 164 sk., 173
 Mária-kultusz 38
 Marini Biagio 179 sk., 254
 — Giambattista 191
 Maróthy György 244
 Marpurg F. W. 269, 288
 Martelli 246
 Martini padre 243 sk., 252,
 268
 Maschera Florentio 103, 115
 masque 109, 171, 230
 Mattheson Johann 145, 156,
 235, 243, 246
 Mátyás király 96
 Mazzaferata G. B. 221
 Mazzocchi Domenico 194,
 196, 199 sk., 206
 Mazzocchi Virgilio 194, 201
 (Editio) Medicea 61
 Mediciek 109 sk., 165 sk.
 Mei 165
 Melani Jacopo 202, 290
 melizmatikus ének a grego-
 riánban 27, 29
 menestrel (minstrel) 37, 66
 Menestrier C. F. 165
 menzurális (mértékes) kóta-
 írás 48 skk., 65, 71, 84,
 117, 158 skk.
 Mersenne 243
 Merula Tarquinio 180 sk.,
 186
 Merulo Claudio 103, 161, 190
 skk., 232
 Mesomedes-hymnus 167
 mesterdalnokok 54, 57, 86
 Metastasio 248 skk.
 Michelangelo 96 sk.
 I. Miksa császár 63, 80
 Minato 205
 Minnesänger 40 skk., 57
 mise 30, 43, 69, 71, 86, 113,
 224, 283
 misztérium-játékok, morali-
 tások l. egyházi drámák
 misztikusok, mystika 42, 85,
 187, 280
 Molière 198, 213
 de Mondonville Cassanea 267
 Moniglia 203
 monochord 20
 monodia 27, 155, kísért mo-
 nodia, monodisták 107 skk.,
 110, 115, 136, 155, 160,
 164, 166, 168 sk., 172 skk.,
 177 skk., 187, 191, 199, 245
 Monteverdi Claudio 13, 128,
 172 skk., 176, 178, 185,
 188, 192, 195 sk., 198 skk.,
 205 skk., 238, 258, 260, 262
 Morales Christobal 97
 Morley Thomas 104, 174
 motetus (régEBBI) 47 skk.,
 65, 107
 motett (újabb motetus) 69,
 86, 102, 161, 171, 178, 190,
 újfajta motett 112, 187,
 189, 283
 Mouton J. 91
 Mozart 158, 268
 Muffat Georg 221 skk., 225,
 234
 — Gottlieb 285
 Muratori 246
 de Muris Johannes (Parisius)
 84
 musica ficta 64
 műkedvelés 57, 67, 73, 82
 skk., 87 sk., 107, 129, 147,
 159, 163 sk., 167, 242, 268,
 287, 297
 mysterium-játékok 108, 166
 sk., 170, 189
 Nanino Giovanni Bernardino
 116, 192
 — Giovanni Maria 192
 nápolyi nyitány 220, 254
 Nardini P. 267, 293, 296
 Neidhardt von Reuenthal,
 Minnesänger 40.
 német kórusdal 80, 90, 178,
 191
 nemzeti zene 62
 népdal, népzene 11, 25 skk.

- 33, 36, 39, 46, 53, 55, 57
 sk., 83, 184 sk., 291
 poszerű dal és tánc 39, 46,
 55, 57 sk., 73 skk., 80,
 83, 86, 89, 94, 102, 106,
 108, 117, 128 sk., 135,
 147, 155 sk., 161, 163,
 184, 239, 287, 298
 Pri Filippo (szt.) 109
 Massimiliano 182, 222, 232
 rumák 29, 37, 48
 Reumeister Erdmann 235,
 283
 Rusiedler 120
 Newton 241
 Schelmann Christoph 287
 Botker Balbulus (szt.) 30

 Schetus 52
 clo, clugny-i apát (szt.) 49
 officium diurnum 30, rímes
 officiumok 42
 Okeghem Jean 78 sk., 95
 107
 Szeresztýén ének 31, 121
 pera 110, 148, 151 sk., 163
 skk., 192, 196, 198 skk.,
 220, 223 sk., 230 skk.,
 236 skk., 241, 245 skk.,
 262 sk., 267, 269 skk.,
 273 skk., 280 sk., 284
 pera buffa 290 skk., 293, 295
 perette 289 skk., 295 sk.
 Pitz Martin 171
 ratorium 109, 170 skk., 189,
 196 skk., 206, 208, 216,
 223 sk., 231 skk., 251,
 253, 259 sk., 274 sk., 283
 skk.
 ordre, táncrend 184, 192, 227
 Orefice 289
 organistrum 26
 organum 28, 44 sk., 47, 66, 68
 orgona, organisták 20, 30,
 51 sk., 68, 79, 87, 93, 95,
 99, 102 sk., 104, 114, 116
 skk., 132, 139, 155, 157,
 161, 177, 179, 189 skk.,
 195, 218, 228, 234, 241,
 262, 264, 272, 278 skk.
 orosz egyházi zene 30, 239
 Oroszlánszívű Richárd 39
 Orso 174
 Osiander Lukas 87
 ösköltészet 22, 38
 összhangzattan 244, 269

 Pachelbel Johann 221, 234,
 279, 285
 Palestrina, Palestrina-stílus
 13, 82, 98 skk., 109, 112,
 115 sk., 129, 170, 178,
 192 skk., 197, 243 sk.,
 258, 284
 Pallavicino Carlo 208
 palotás zene 119, 239
 Paradisi P. D. 268
 Parcival-monda 39, 41
 parlando 168, 176, 201, 290
 Pasquini Bernardo 221, 229,
 268
 passacaglia 192, 234, 282
 passio 43, 109, 168, 170, 189,
 234 sk., 283 skk.
 pasticcio 249
 pastourel 38
 pásztorjáték 39, 110, 165 sk.,
 199, 202
 Paumann Konrad 87
 pavana (passamezzo) 102, 183
 sk., 219
 Pergolesi G. B. 140, 255 sk.,
 289 sk., 293 skk.
 Peri Jacopo 165, 168 sk.,
 172, 174 sk., 198
 periodizálás (dalforma-szer-
 kesztés) 26, 89 sk., 116 sk.,
 129, 156, 159, 298
 Nagy Perotinus 46
 Perrin Pierre 211 sk.
 Perti J. A. 233
 Petrarca 64, 105
 Petzold Johann 219
 Peurl Paul 183
 Philidor Anne 241
 pianoforte 242
 Picander 283

- Piccini Nicola 140
 pietizmus 234, 246, 280
 Pistocchi F. A. 233
 Pitoni G. O. 195
 plágium 140 sk.
 Plato 20, 60, 206
 Plautus 201
 Pluche 245
 pogány istentisztelet 18, 24,
 43, 53
 Poglietti Alessandro 219,
 221 sk.
 Pollarolo Carlo Francesco 251
 Pommer 261
 Porpora Nicola A. 255 sk.,
 293
 Porta Giovanni 253
 portatif 68
 præludium, intrada 102 sk.,
 161, 178, 218 skk., 282,
 294, 296
 Prætorius Jakob 191
 — Michael 87, 163, 178
 primadonnák és primo uomók
 250
 Printz Wlfg. Kaspar 244
 programzene 15, 94, 104 skk.,
 110, 135, 174, 180, 182,
 192, 206 sk., 221 sk., 227,
 230, 265, 267, 269 skk., 292
 Provenzale Francesco 208, 252
 Provence 37 skk.
 psalmodia, pszalmódikus
 ének 20, 167, 189, 213,
 252
 Pugnani Gaetano 267
 Purcell Henry 221 sk., 229 sk.,
 274
 puritanizmus 154, 229 sk.
 quadrivium 32
 Quagliati P. 176, 232
 Quantz Johann Joachim 247,
 297
 Quinault Philippe 213
 quintkör 243
 quodlibet 47
 Racine 212 sk., 248
 racionalizmus 215, 228, 240
 sk., 245 sk., 284
 Radom N., lengyel egyh. ze-
 nész 69
 Raffael 96, 99
 Ragueneau François 246
 Rameau Jean Philippe 145,
 238, 244, 246, 268 skk., 280
 Ramis de Pareja 81
 Rasi 175
 Rebel Jean Ferry 227
 recitativo 164, 168, 171, 173,
 189, 196, 198 skk., 206,
 209, 213, 230, 248 sk.,
 259, hangszeres recit. 265
 regens chori 134
 regösök 53
 Reinken Jan 234
 renaissance 14, 57, 59 skk.,
 74, 80 skk., 84, 90 sk.,
 96 sk., 100, 104 skk., 108
 sk., 111, 123, 127, 130, 135,
 145, 155, 166, 169, 204, 262
 — a XIX. században 280, 284
 Reni Guido 197, 233
 responsorium 31, 171
 Reusner Esajas 319
 ricercar 103, 114, 161, 178,
 181, 190 sk., 297
 Riemann Hugo dr. 244
 Rinuccini Ottavio 165, 171,
 173
 Riquier Guiraut trubadúr 38
 Rogers Benjamin 222
 roi des violons 226
 rokokó-stílus 227 sk., 266,
 293
 románc 38
 román stílus 34
 romantizmus 15, 257 sk.,
 264; középkor «romanti-
 ká»-ja 35; romantikus
 zenefölfogás 247
 romanzo költészet 37
 rondeau 46, 69
 de Rore Cipriano 105, 128
 Rosenmüller Johann 178, 219
 Rossi Luigi 176, 196, 200,
 207, 210

- Salomone (zsidó) 179 sk.
 Shius N. 189
 (Radel) 46
 Sseau J. J. 229, 269, 287
 Ssetta G. 175, 232
 Rudolf császár 101
 Slik orosz fejedelem 30.
 Spigliosi G., cerveteroi
 herceg 200 sk., 205
 Sabbatini G. 175
 Strati F. 206, 210
 Stas Hans 236
 Strmartini Giovanni Bat-
 tista 292, 296
 Giuseppe 292, 296
 Stes G. F. 176
 Stabande 192
 Stori D. 255
 Stveur J. 244
 Stndelli A. 189
 Starlatti Alessandro 195, 220,
 232, 251 skk., 257, 260
 sk., 263 sk., 273, 282,
 289, 291
 Domenico 267 sk., 272,
 292, 296
 Steibe J. A. 145, 219, 287,
 297
 Steidemann H. 191
 Steidt Samuel 185, 190 sk.,
 282
 Steinh Johann Hermann 174,
 178, 183, 191, 279
 Stenck J. 226
 Stildt M. 191
 Stiegel Friedrich 250
 Stola cantorum 31, 59
 Stolistika 34, 50, 60 sk.,
 66, 126, 160, 243
 Stütz Heinrich 114, 153,
 158, 171, 178, 188 sk.,
 196, 276, 279, 284 sk.
 Stordatura 221
 Stotus Erigena filozófus 28
 St Sebastiani J. 234
 Stedaine Michel 291
 Selbstverständlichkeiten
 (Riemann) 160
 Senesino 250
 Senfl Ludwig 80, 91, 183
 sepolcro 234
 serpent 102
 Shakespeare 104, 124, 204,
 208, 230
 Silbermann G. 242
 sinfonia 160, 169, 173 sk.,
 178 sk., 218 skk., 241,
 254 sk., 265; polgári
 szimfónia 297 sk.
 sinfonista 139
 sirventes 39
 IV. Sixtus pápa 96
 skaldok 22
 Sombart Werner 122
 Somis G. B. 267, 292
 sonata 114, 160, 179 skk.,
 185, 192, 201, 217 skk.,
 228 sk., 232, 254, 264 skk.,
 283, 293 skk.
 Spagna Arcangelo 233, 259
 spartitura 95, 157
 Spohr Ludwig 179
 Squarcialupi Antonio 87
 Staden Johann 185
 — Sigmund Th. 236
 Stamitz Johann 295, 297
 Steffani A. 208, 224, 232, 251,
 253, 274, 282, 296
 Stoltzer Thomas 80
 Stradella A. 208, 217, 223,
 231 skk., 252, 254
 Stradivari Antonio 218
 strambotto 94
 Striggio A. (ifj.) 172
 Strungk N. A. 221, 237, 260
 suite, partita 102, 183 skk.,
 191 sk., 218 skk., 225,
 227 sk., 273, 282 sk., 288,
 297
 Sweelinck J. P. 118, 190, 282
 szeptenciák (sequentiák) 27
 skk., 33, 42 sk., 100
 szolmizáció 49, 117, 155
 Sylvester János 89
 syrx (Pán-síp) 51
 taboriták 85

- tabulatura (táblázat) 83, 96,
 117, 119, 132, 157, 160,
 240
 Tallis Thomas 88
 Aquinói szt. Tamás 36
 tanácsbanda (városi muzsi-
 kusok) 58, 95, 102, 143,
 183
 Tartini G. 147, 240, 265 skk.,
 288, 292, 294, 296
 Tasso 105, 166, 199, 206
 Telemann G. Ph. 146, 225 sk.,
 234 sk., 268, 281, 285, 288
 temperatura 242 sk.
 tenor 49, 74 sk., 77, 80, 86,
 89 sk., 115, 156
 tenorini 90
 tenzona (Sängerkrieg) 38, 41
 Terborch 182
 Terentius 201
 természetgazdaság 24, 52, 122
 Terradellas D. 256
 Theile Joh. 234, 237
 theorba 260
 Tinctoris Johannes 70
 Tinódi Sebestyén 119
 Titelouze Jean 177
 Tiziano 92
 toccata 103, 161, 173, 178,
 191, 282
 Tomkins W. L. 174
 Torelli Giuseppe 217, 219,
 221, 223, 265
 történetírás 244 sk.
 trio 224 sk.
 tropusok 29, 43
 troubadour, trobador, trou-
 vère 36 skk., 45 sk., 50,
 52 sk., 55, 60 sk., 64 sk.,
 69, 101, 130, 151
 tudósok a XVII. században
 125 sk.
 Tuma Franz 240
 Tunder Franz 192
 Turini Francesco 176
 Tutilo 43
 Uccellini, Don Marco 180
 sk., 223
 újlatin költészet 33, 42
 Urio F. A. 140
 Vagans 36
 Valentini F. 194
 Vallotti F. A. 233, 243
 vándorzenészek 19, 26, 38,
 36, 41, 55, 58, 82, 86
 városok jelentősége, pén-
 gazdaság 52, 54 skk., 86,
 122, 133, 236, 239
 vásári komédia 43, 109, 201,
 289, 291
 vaudeville 291
 Vecchi Orazio 110 sk., 165
 Veracini Antonio 219 sk.
 — Francesco Maria 265, 268,
 288, 292
 Verdelot Ph. 105, 107
 Vergilius 60
 Veronese 92, 205
 Viadana 161, 163, 171, 174,
 sk., 193, 195
 Vicentino, Don Nicola 106 sk.,
 174
 viella, fidula, viola 26, 38,
 51, 68, 103
 világi (modern) hangnemek
 (dúr és moll) 26 sk., 40,
 49, 61, 75, 83 sk., 114 sk.,
 127, 155 sk., 176 sk., 181,
 218, 243
 villanella, villota 89 sk., 110,
 128, 159, 184
 IX. Vilmos, trubadúr 38
 Vinci Leonardo 255 sk., 28
 violino-alak 104, 201, 262
 virginal 104, 177, 183, 185,
 192, 226, 229
 Vitali G. B. 217 sk., 229
 De Vitry Philippe 65
 Vittoria L. Th. 101, 170
 Vivaldi Antonio 223, 255,
 265, 268, 283, 292, 295
 Voltaire 269
 Wagner Richard 167, 170
 waldensek szektája 34

- | | |
|---|--|
| Walter von der Vogelweide 141 | Wolfram von Eschenbach 41 |
| Walter Johann 189 | Zachau F. W. 234 |
| Wolffh. Gottfried 243 | Zarlino Gioseffo 84, 166 |
| Wolffh. Jakob 181, 221 | zenedráma l. opera |
| Watteau 270 | zeneelmélet 31 sk., 76, 84, 106, 132, 157, 242 skk., 270 |
| Wickmann Matthias 188, 234 | Zeno Apostolo 248, 259, 277 |
| Wieland 1241 | Ziani P. A. 254, 259 |
| Werbőczy Hármaskönyve 53 | Zipoli D. 221 |
| Werkmeister Andreas 187, 242, 246 | zsidó zsoltár-ének 21 |
| Wolmann Erasmus 185 | zsinatok 85 |
| Wieland 81 | — budai 53 |
| Wallaert Adrian 91 skk., 100, 103, 105 skk., 113, 128 | — laodiceai 31 |
| | — tridenti 43, 98, 100 |



TARTALOM.

Előszó	Oldal
Bevezetés	
I. Az Egyház zenéjének túlnyomó uralma (350—1000)	17
II. A világi (udvari) műzene ébredése (1000—1300)	38
III. Az egyházi és udvari művészet szoros köl- csönhatásának kora (1300—1600)	51
IV. A világi zene teljes önállósulása. A polgári közönség kibontakozásának kora (1600—1750)	120
A szonáta leszármazása	Melléklet
Név- és tárgymutató	29



