

Orosz P. József

## Az egyházzene

– 2. rész –

### A többszólamúság kialakulása

A többszólamúságot is az egyházzeneben fedezhetjük fel először. A kezdeti többszólamúság a VIII-IX. században jelent meg. A gregorián alapidallamot (cantus firmus – szilárd ének) párhuzamos kvintekkel, kvártokkal, oktávval kísérte a másik (sok esetben a többi) szólam. Ez a zeneszerzési technika az *organum* elnevezést kapta a korabeli orgonaszerű, sőt orgonával kísért hangzásáról. A X. századtól kezdve a fauxbourdon kíséretnek köszönhetően megjelent a terc és szeksztt kíséret. A fauxbourdon (álbasszus, hamisbasszus) úgy jött létre, hogy az alapidallamot a jobb érvényesülés érdekében a legfelső szólamba helyezték, így a kíséretben sorozatos szeksztt párhuzamok szóltak. Ez a többszólamúsági forma hasonlít az angol földön és főleg világi zenélésben alkalmazott *gymel* (íkeréneknek nevezett) többszólamú éneklési módhoz. Ez elsősorban párhuzamos terc és szeksztt kíséretben merült ki. Ezzel egy érdekes, egyház-zenei és világi kompozíciós technika összefonódására hívjuk fel a figyelmet. Ilyen még nem történt a zeneirodalomban, mert ugyanazt az alkotási módot eddig még nem alkalmazták mindkét helyen, vagyis világi és egyházi zenében.

A XII-XIII. századtól a kottában már a hangok értékeinek a különbségét (azaz ritmusát) is jelezték.

A kereszténységgel együtt, a papok, szerzetesek segítségével a gregorián zene is elterjedt gyakorlatilag az egész Nyugat- és Közép-Európában.

A középkor vége felé, de még inkább a reneszánszban korszakos változást jelentett a többszólamúság. Ebből bontakozott ki keleten az *ortodoxok*, nyugaton a *római katolikusok* vallásos többszólamúsága. Mindkettőre hatott a környezet népzeneje. Az egy tőről fakadó vallásos muzsika nyugaton mértéktartó, keleten érzelemgazdag zenévé minősült.

Az az elképzelés, miszerint az emberiség hosszú évezedeken át kizárólag csak egy szólamban énekelt, majd valamikor a középkor közepén immár elérte a „fejlődésnek” azt a fokát, hogy megjelenhetett a többszólamúság, naiv túlhaladott, mint minden a történelmet fejlődéssel magyarázó teória. Biztosra vehetjük, hogy az ősember zenéjében is jelen voltak már a többszólamúság bizonyos fajtái. Az már más kérdés, hogy a többszólamúság elméletével a középkor előtt tudományosan nem foglalkoztak. A legősibb görög dallamunk is egyszólamúságot mutat, de azt a dallamot hangszerrel bizonyára nem úgy kísérték, hogy kizárólag azokat a hangokat szólaltatták meg prím vagy oktáv párhuzamban, amit a vokális szólista énekelt.

Fontosnak tartjuk elmondani, hogy az egyháznak meghatározó szerepe volt a tudomány és művészetek terjesztésében. A keleti államvallások ma is meghatározóak

az államban. Gondoljunk csak az egyházi iskolák létre és azok fontosságára, vagy az egyháznak a jogalkotásban betöltött szerepére. Ennyire fontos volt, mert későbbi kisugárzásával a művészetben a gregorián anyag a liturgikus táncokkal és poétikával együtt egy évezreden keresztül a legjelentősebb művészeti tényezőt képezte. Elég, ha a VI. század utáni, napjainkig előre mutató integráns esztétikai kategóriákat magába foglaló alkotásokra gondolunk.

A többszólamú éneklés szabályainak kidolgozása a tropusok keletkezésének időszakától követhető nyomon. Az egyház számára a kvint- vagy kvárt-párhuzamban megszólaló dallamok tropusoknak tekinthetők. Azért kvint- vagy kvárt-párhuzam, mert ez konszonánsan szól a vezető szólammal. A terc csak ezután következik a sorban, habár manapság szinte összecsengőbbnek tartjuk a kvartnál, de a középkori ember sem tartotta disszonánsnak. Sokszor mozogtak merev párhuzamban a szólamok, de ezektől a párhuzamoktól el is lehetett térni. Ránk maradt egy X-XI. századi elméleti könyv, a *Musica Enchiradis*, amelyben mintákat találunk a két szólam mozgására és ellenmozgására, vagy arra, hogy miképpen kezdődhet két szólam azonos hangról, hogyan lépegethet az egyik és maradhat helyben a másik, míg kialakul köztük a kvart viszony, s hogyan lehet olykor ellenirányú lépésekkel oldani az egyhangúságot. A XI. századtól figyelhető meg, hogy a vezető gregorián szólamból hogyan lesz kísérő szólam, inkább alsó szólamban énekeltek, fölötte rögtönöztek virtuóz ellenszólamot. Ebben a században olyan műfaj jelent meg, melynek alapidallama (cantus firmus) már nem gregorián, hanem a zeneszerző által kitalált dallam, bár a szövege latin és vallásos, a liturgiához már nem tartozott szorosán hozzá. Ez a műfaj a *conductus*.

A XIII. századtól megjelent a *motetta*, mely igazi életét aztán a reneszánszban élte. A korszak legjelentősebb mesterei a Párizsban működő Leoninus és Perotinus voltak, akik meghatározó személyiségei koruknak.

Magyar emlékeinket a XII. század első feléből fennmaradt, Fehérvárról származó *Codex Albensis*, a XII század második feléből származó *Pray-kódex*, valamint a XIII. századi *Missale Notatum* jelentik. A Pray-kódexben található a *Halotti Beszéd* is, valamint az első, vonalrendszerre írt hangjegyzés zenei anyagunk: az *Ómagyar-Máriasisalom* is.

A többszólamúság korai elnevezése: organum. Tényszerűen az orgona valamilyen hatására gyanakodhatunk. A késő hellenisztikus kor víziorgonája Bizáncban cirkuszi hangszernek számított, arab közvetítéssel a VIII. század második felében jutott el Nyugat-Európába. Az orgona a legnagyobb méretű és legnagyobb múltú hangszer. I.e. a III. században az alexandriai Ktezibiosz találta fel. Bizáncban a hidraulikus nyomást légtömlőkkel helyettesítették.

A további fejlődést a mixtúrák (egyidejűleg több sípot is megszólaltató billentyűk), majd a regiszterek (elkülönített, eltérő hangszínű sípsorok) bevezetése jelentette. A pedál, lábbal nyomható billentyűsor a XIV. század óta tartozik a hangszerhez. Az orgona és az orgona fénykora a barokk. Később a fejlődés külsőségekre irányult, de a zenei mintakép továbbra is a barokk orgona maradt. Dokumentálható, hogy a IX. századtól templomban is alkalmazták. Az orgona a mai formáihoz csak kevésbé hasonlított. Nem volt könnyen kezelhető billentyűzete, sok emeltyűt és rudat kellett

mozgatni ahhoz, hogy változtatni lehessen a hangmagasságon. Sokszor előfordulhatott az is, hogy az egyik hangot még nem sikerült leállítani, amikor a másik már megszólalt. Ilyenkor megfigyelhető volt két hang együtthangzó hatása – az organum-hatás.

Az érzelemgazdag hangzás a keleti emberek lelki alkatából származik, akik a hitükről is népdalszerű közvetlenséggel vallanak. Ezért zenéjük fenséges áradású, természetes erejű.

Ha egy adott helységben, egy adott helyen egy olyan szent személyiség ünnepét ülték, akinek valaminek folytán az adott helyhez több köze volt, igyekeztek ezt díszesebb dallamfordulatokkal érzékeltetni. Van arra is példa, hogy egy-egy hosszabb dallamdíszítést „megszövegesítettek”, egyrészt azért, hogy könnyebben megjegyezhetővé tegyék, másrészt azért, hogy egy konkrét ünnep konkrét tartalmához kössék. Gyakori volt az az eljárás, hogy a megszövegesített dallamdíszítést kvintpárhuzam vagy orgonapont kísérte. Ilyenszerű megoldást hallhattunk a már idézett *In medio ecclesiae* című tropusban, ahol a záró fordulatokban hallható a kvintpárhuzam.

Az idők folyamán a terminológia egyértelműbbé vált. A XII. századtól a többszólamúságnak már több válfaját írták le, s ezek közül csupán az egyikre használják az organum kifejezést. Mindez a franciaországi St. Martial kolostor kézirat-anyagából derül ki. Itt már megkülönböztették a discantust az organumtól. A discantus két egyforma sebességgel mozgó szólam volt, míg az organum egy sajtószerű ének-módot jelentett. Az alsó szólam a gregorián dallamot énekelte, a melódiát sokszor nagyon hosszúra nyújtva, a felső szólam énekese rapszodikus hullámzó ellenszólamot rögtönöz. Ezt a hagyományt veszik át és tökéletesítik a XII. században a párizsi Notre Dame muzikusai, Leoninus és Perotinus.

Az egyházi zene tulajdonképpen az örökérvényű jóért, szeretetért való áhítat egyfajta kifejeződése. Így rokonságot mutat a költészettel és a liturgikus tánccal. Később a mozgást, a liturgikus táncot egyre ritkábban csatolták az énekléshez. Tehát elindult, megkezdődött a három összetevő – zene-tánc-poétika – relatív függetlenedése. De ez a folyamat sohasem jelentett egymástól való teljes elszigetelődést. Latens módon bár, de a történelem folyamán a Mousiké mindig együtt élt és fejtette ki hatását.

Talán a leghosszabb ideig „tapinthatóan” a költészet és az egyházi zene kapcsolata maradt fenn. Ma is létezik. A mozgást, vagyis a táncot a zene és költészet belső lüktetése, ritmusa helyettesíti, valósítja meg. Ez nem véletlen, hiszen a költészet és az egyházi zene formavilága hasonlóan viszonyul az áhítat, a megnyugtató lelkiállapot életre keltéséhez, az áhítatot mindkettő a szépség és a fenség hordozójává teszi. Ezt tükrözik a műfaji keretek hasonlóságai is.

Leoninus készített egy nagy könyvet, a *Magnus Liber*, amelyben az énekesek az egyházi év minden ünnepére találhattak a többszólamúsággal szebbé, ünnepélyesebbé varázsolt gregorián dallamokat. Sajnos ilyen könyv teljes egészében nem maradt fenn, de az egykori *Magnus Liber* lényegében rekonstruálható. Az egyik leghíresebb Leoninus-féle kompozíció a karácsonyi ünnepi mise *Graduale*-jának „többszólamúsítása”, illetve a gregorián dallam új szólammal való „tropizálása”. A kor ízléséhez és követelményeihez alkalmazkodva Leoninus csak azokat a részeket tropizálta, amelyeket az ő idejében szólis-

ták énekeltek. A mű érdekessége, hogy váltakozik benne az organum-szerű és discantus technika. A Perotinus *Viderunt omnes* művének érdekessége, hogy rondo-szerűen jelenik meg a tánclejtésű, vallásos szövegű és dallamú zenei szövet. Ez is bizonyítja, hogy a vallásos zenében is tovább él a Mousiké.

## A motetta

Olyan énekes műfaj, ahol az eredeti gregorián szöveg mellett egy másik szöveg is megszólal. Ez a szólamok további tropizálása által jöhetett létre. A második szöveg eleinte kommentálta az eredetit, de arra is van példa, hogy a kommentár elszakad az eredetitől, sőt nem is latinul hangzik, hanem a nép nyelvén. Létrejött tehát a középkor egyik legizgalmasabb műfaja. A motetta a francia mot szóból ered, mot = szó, szöveg. A motetta jellegzetes technikája rövid motívumok cserélgetése a szólamok között. Így egy sajátos álkánon jön létre. Ebben az időben még nagy gondot jelentett a hangok értékeinek lejegyzése. Ritmusképletet még nem lehetett pontosan lejegyezni.

A problémát a következő generáció oldotta meg. 1320 körül már két értekezés is foglalkozott a ritmuslejegyzés kérdéseivel: Jean de Muris és Philippe de Vitry. Ők az Ars Nova képviselői voltak. A kor legnagyobb képviselője Guillaume de Machaut 1300 körül született. Ő komponálta a zenetörténet első, többszólamú miseciklusát. A mise mellett számos világi művet is alkotott: rondeau-kat, ballade-kat, virelai-kat. Mindhárom bonyolult refrénes szerkezetű költői zenei forma.

A kor közkedvelt szerkesztési formája az izoritmikus szerkesztés volt. Ennek a lényege a következő: az alapul vett gregorián dallamot a zeneszerző egy állandó ritmusképlettel ritmizálta végig, az sem számított, ha esetleg ez által kerékbe török a melódia. Ehhez kombinálta hozzá a duplumot, triplumot vagy a negyedik szólamot.

Az 1300-as években Franciaország mellett elsősorban Itáliában és Angliában bontakozott ki gazdag zenei élet. Mégis a németalföldi országok, Burgundia árasztotta el egész Európát jól felkészült zenészekkel. A németalföldiek előretörése többnyire politikai okokkal magyarázható. Az angol–francia százéves háborúban, amely jórészt a XIV–XV. századra esett, Németalföld hercegei közvetítő szerepet vállaltak. A két, lassanként nyomorba süllyedő ország mellett a békés Burgundia bámulatos gazdagságot ért el.

A burgundiai zeneszerzők már a reneszánsz képviselői voltak. Három generációt különböztetünk meg: Guillaume Dufay, Johannes Ockeghem, és Josquin des Pres generációit.

Dufay a kornak minden egyházi (és világi) műfaját művelte. Legjelentősebb művei a hat miseciklus, izoritmikus motetták, nyolcvannál több chanson.

Dufay *Magnificat* című művében megfigyelhető az, ahogyan beépítette a respensorális struktúrába a kötöttebb ritmusú, háromszólamú kórusrészeket, líraibb, oldottabb hangulatot kölcsönözve a műnek, ezáltal helyet biztosítva a Mousiké harmadik összetevőjének is. A mű Lukács Evangéliuma híres magasztaló szövegének, *Mária énekének* egyszerű megzenésítése. A háromszólamú részekben a gregorián melódia kissé cifrázva a felső szólamban szól, ezáltal tánclejtést biztosítva a többszólamú részeknek.

Josquin des Pres *Tengernek fényes csillaga* és *Mária ének* című műveiben a szép és fenséges esztétikumát járjuk körül, amely a gregorián dallamiságától kezdődően a nem szigorúan vett egyházi dallamosságon át próbálja megközelíteni a két kategóriát.

Angi István szerint: „A lírában például a szép és fenséges között rendeződik a tartalom az elégiától az ódáig, és nemkülönben az officiumban a csendes imától a zengő himnuszokig. És a legaszketikusabb szemléletmód sem kerülhet szembe a két szépség áhításának ütközésével. *Csak pontosan kell hasonlóságokat keresni a különbségekben.* Mert Krisztus szeretete az Atya vagy a Szűzanya iránt az égi és a földi szeretet komplementaritásának a legszebb példája. Ugyanakkor a hitves szeretete és – kissé romantikus szóhasználatlaltal – az imádott kedves iránti szerelem vajon nem jogosult-e az áhítat szentségére? Hiszen az égben köttetnek az áhítat tárgyai és alanyai között a szent viszonyok, keresztségtől házasságig, és tovább, halálunk órájáig.”<sup>1</sup>

Adriano Banchieri olasz zeneszerző és teoretikus, aki elméleti írásaiban főleg az orgonával, a figurális énekkel és az ellenponttan problémáival foglalkozott, zeneszerzőként a XVII. század elején kibontakozó új formák és stílusok úttörői közé tartozik. Sok madrigál-dramát, illetve inkább madrigaleszk kóruskomédiát komponált pompás jellemző erővel és színes humorral. Pl. *La pazzia senile*, *La prudenza giovanile* kórusműveket. 1595-ben *Concerti ecclesiastici* címmel kettőskarra komponált egyházi műveket, miséket és motettákat. Ezek a művek ütemvonallal voltak ellátva, ez alighanem a legrégebbi ilyen irányú íráskísérlet. A basso continuo kifejlesztésében szintén kezdeményezőnek tekinthető.

A XVI. századi keresztény egyházban támadt ellentétek egyházszakadáshoz vezettek. Luther és Kálvin új egyházakat alapítottak. Az őket támogató német fejedelmek 1529-ben tiltakozást, protestációt írtak alá azok ellen, akik akadályozták a megreformált vallás terjesztését. Innen ered a protestáns elnevezés. Ehhez az ághoz négy jelentős vallás tartozik: az evangélikus, a református, az anglikán és az unitárius. Ezekben a vallásokban a megváltozott liturgia új színnel gazdagította az egyetemes egyházzenét. Ilyen erőteljes új színt jelentenek a reformátusok latinból nemzeti nyelvre fordított zsolttárai.

Palestrina stílusát, zenei nyelvét mintaként tanítják, mert meghatározó módon tudott eleget tenni a sokféle törvényt tiszteletben tartó, szigorú de fantáziadús szerkesztési követelményeknek. Az ő művészete csúcspontja a tisztán énekes zenének. Palestrina csakis énekhangokban gondolkodott. Olyan szólamokat teremtett, amelyeket viszonylag könnyű énekelni. Nagy dallamugrásokat, kényes hangközöket nem használt. Életművében nem találunk egyetlen példát sem az érzelmes kromatikára, arra, hogy egy szólamban, egy irányban két kisszekund lépés volna. Áttetsző, emelkedett, a kifejezést soha nem hajszólo és minden pillanatban megnyugtatóan hangzó muzsika komponálására törekedett. Palestrina műveinek minden instrumentális és kolorisztikus effektustól, virtuóz bravúrtól és mesterkedő szövevényességtől egyaránt mentes, kifejezően deklamált, plasztikus harmóniakon nyugvó és polifóniájában is áttetsző művészete annyira kielégített minden igényt, hogy a tridenti zsinat, az egyházi zene megreformálásának ürügyén tett beható foglalkozása után, eloszlatott minden liturgikus szempontú aggodalmat.

<sup>1</sup> Angi István: *Zenei anyanyelvünk.* In uő: *Zene és esztétika.* Bukarest, 1975.

A tilalmaktól elálltak és a Palestrina stílust hivatalosan is elismerték, aminek jeléül elnyerte a pápai énekhar hivatalos zeneszerzőjévé való kinevezést. Ez a stílus csodálatosan ki-egyenlített, tisztultan nemes, sokrétű és bonyolult polifóniája ellenére is áttetsző és plasztikus. Zenei struktúrájában és szövegdeklamációjában egyaránt tökéletes művészetet idéz a hallgató elé. Klasszikus ívelésű melodikája lényegében diatonikus, a németalföldi mes-terek tradícióit egyedülálló erővel és zsenialitással forrasztja össze a madrigálművészet hatalmas, új lendületével gazdagodott és felfrissült olasz zene szellemével, színpompájával és viruló ritmikai gazdagságával.

## A barokk

A barokk szó portugál eredetű. Szabálytalan, torz alakú kagylót jelent, amely gyöngyszemet is rejthet magában. A kor elnevezését a XVII-XVIII. században nem használták. A következő új stíluskorszak, a klasszicizmus kezdte lekicsinylőleg emlegetni és meghaladandónak minősítette. A Nagy Francia Enciklopédia 1758-ban „a bizarrság legfelső foka”-ként definiálta. Tehát a barokk az, ami nem világos, zsúfolt, kusza, érthetetlen. Ez a művészet az utókor számára elsősorban azért ilyen, mert kifejezése a konvenciók bonyolult rendszerén alapul, színpadias és retorikus, a stílusok elnevezései jobbára az új művészeti megoldásokat kereső későbbi korszakokból származnak. Az utód sokszor lekicsinylő jelzőkkel illeti az előző kor törekvéseit. Láthattuk ezt a reneszánszban, ahol a középkort átmenetnek, götnak, azaz barbárnak nevezték.

A zenei barokk lényege, hogy szípkázóan sokszínű jelenség, ahol előtérbe kerül a hangszeres jelleg. A zenei élet kereteit döntően az ellenreformáció kulturális meg-újhodást hozó hatalmas erőfeszítései határozták meg. A XVII. század közepére készült el végleges formájában az ellenreformáció fellegvára, a római Szent Péter Bazilika, a Szent Péter-térrel. Ugyanakkor fontos volt a megszilárduló protestantizmus befolyása Európa északi felében. Nagymértékben hódított a polgárság hatalomátvételét előkészítő eszme-rendszer, a felvilágosodás. Ebben az időben folytatott korszakalkotó kutatásokat Galileo Galilei, illetve Isaac Newton. A két tudós kutató munkásságát különbözőképpen értékelik.

A barokk a zenében kb. 1600-tól 1750-ig tartott. „Soha ezelőtt és ezután nem volt ilyen általános a zenei műveltség, nem tartozott a zene ennyire az élethez, nem volt benne ennyire része mindenkinek.”<sup>2</sup>

A barokk zenéről azt is elmondhatjuk, hogy nem más, mint az olasz zene hegemoniája, még akkor is, ha az olaszok folyamatosan tanultak a franciáktól és a németektől. Nem csupán a zenés dráma életre hívója, de az egyházi zenében is kedveli a drámai gondolkodásmódot, ahol az individuum diadalmasan előtérbe kerül.

A reneszánsz nyugodt formavilágát mozgalmas, nyugtalan, különleges, sokszor formabontó, szeszélyes díszítőelemek váltották föl, ez vezetett a stílus kezdeti gúnyos elnevezéséhez.

---

<sup>2</sup> Szabolcsi Bence in Pécsi Géza: *Kulcs a muzsikához*. Budapest 1991, Tankönyvkiadó. 43. o.

A római katolikus egyház a reformáció ellen egyesítette erőit, s az egyház-művészet is ezt a célt szolgálta. A barokk templomok díszes külső megjelenése, a belső terek végtelen gazdagsága megerősítette és hirdette az egyház hatalmát. A váratlan, meglepetést keltő díszítés, a dús aranyozás, a csavart oszlopok, művészi faragások, megtört ívű párkányok mehökkentették a betérőt. A mennyezet freskói szinte megnyitották a teret, s azt az érzést keltették, mintha a szemlélő egyenesen az égboltig látna. Ez a távlatokat mutató, úgynevezett illuzionisztikus ábrázolásmód a barokk templomokban igen gyakori volt.

A barokk korban megerősödött a központi hatalom. Az egy kézben összpontosult anyagi és politikai erő a művészetben is kifejezésre jutott. Az egyházzal szinte versenyezve hatalmas rezidenciák, kastélyok épültek. A mérhetetlen gazdagság, a pompa az építető hatalmát, műveltségét hirdette. A középkori várak hegycsúcsokon, a barokk kastélyok hatalmas parkokkal körülvett, sík területeken épültek. A kerti sétányok a lakosztály felé futnak, ezzel hangsúlyozzák az épület fontosságát és a benne lakó tulajdonos hatalmát. A díszes palotával és annak berendezésével, az épületet közrefogó, művészi kialakított parkkal a barokk utolérhetetlen formagazdagságát teremtette meg. A zene, a tánc, az irodalom, az építészet, a festészet és a művészet megannyi ága virágzott a barokkban.

A reneszánszsal összehasonlítva, ahol a négy-öt egyenrangú szólam volt a megszokott, a barokkban a generálbasszussal kísért énekes vagy hangszeres szóló vált tipikussá. Az énekkari műfajokban a senki mással össze nem téveszthető egyéniségek megnyilatkozásai voltak a meghatározóak, gondoljunk csak a szólókantátákra, oratóriumokra, passiókra. A virtuozitás, a virtuóz előadó-egyéniesség kultusza is tipikusan barokk jelenség. A basszussal és harmóniakísérettel alátámasztott, individuális vezető szólammal vagy szólamokkal történő komponálásmód ennek a tendenciának a technikai vetülete. Ez azt jelenti, hogy a horizontális gondolkodásmódot szem előtt tartó szerkesztés helyett a vertikális gondolkodás és szerkesztési mód került előtérbe. Ez a rajongó, szenvedélyes, izzó barokk muzsika valósággal lázba hozta a kor emberét. A zeneszerző pontosan előírta, hogy egy-egy szólam milyen hangszercsoporttal együtt szólaljon meg. Ezzel már a hangszínt is megkomponálta (gondoljunk csak a kantátákra, oratóriumokra, misékre). A hangszeres együtteseknél kialakult a magas és mély vonósok négy szólama, amelyben egy-egy szólamot többen is játsztak. Ez a barokk zenekar magja. A tömörséget a csembaló, az orgona vagy a lant folyamatos kísérete, az úgynevezett continuo biztosította, amelyben az irányító szerep leggyakrabban a csembalóé volt.

A barokkban kezdtek arra törekedni, hogy egymással kontrasztot képező szakaszokból, tételekből állítsák össze a műveket. Ez a folyamat már a késő-reneszánsz kórusmotettáival, illetve a madrigállal megkezdődött. Ez a fűzészerű megformálás, a kontinuitás igénye terebélyesedett ki oly módon, hogy nagyvonalú formaíveket alakítottak ki anélkül, hogy az ellentéteket hangsúlyozták volna. Így indult meg a páratlan és páros, a lassú és a gyors, a beszéd és dalszerű szakaszok szembeállítás, majd éles határvonallal való elkülönítése. A barokk zene jellegzetes hajtóereje a motorikus-energikus ritmikai lüktetés, nem csoda tehát, ha a táncművek integrálódtak a legkomolyabb barokk műfajokba

is. Az énekhang továbbra is mindenfajta zenélés forrása és ideálja maradt, de megtörtént a hangszeres zene teljes emancipációja.

A legfontosabb egyházi műfajok: mise, oratórium, kantáta, passió, motetta, zsoltár.

## Zeneszerzők

**Claudio Monteverdi** legnagyobb liturgikus műve, a *Vespero della Beata Vergine* 1610-ben jelent meg nyomtatásban. A kompozíció a Mária-ünnepek ún. vecsernyéjének zenei anyagaként használható. Ez a vecsernye a szerzetesek napi szolgálatának utolsó előtti imaórája, amely a Mária-ünnepen a szokottnál gazdagabb. A szerző a liturgia szerint előírt tételek közül megkomponálta a nyitó *Deus in adiutoriumot*, az öt zsoltárt, az *Ave maris stella* himnuszt és a *Magnificatot*. A kórusra és nagy hangszeres együttesre írt zsoltárok előtt és után azonban hiányoztak az őket hagyományosan keresztvező antifónák. Helyettük négy egyházi koncertet alkotott, amelyek az öt zsoltárral váltakozva szólalnak meg. A koncertek szólamszáma egyre növekszik, a fokozás hozzájárul a ciklus ívének kialakításához. A negyedik koncert, az *Audi caelum* szövege Máriához fohászkodik. Szinte profán játékba kezd az akkoriban divatos visszhang-kórusok mintájára a két tenor szólista, a második a fohász végének valamilyen új értelmet hordozó töredékét visszhangozza, így jelenítve meg az „égi választ”. Egy ponton azonban a játék véget ér, és a szólistákat felváltó kórus csendes imát mond Szűz Máriához. Ez az ima az egész vecsernye ciklus érzelmi középpontja, amely egy 6-os lejtésű táncra minősül, megőrizve az ima fennköltségét és a szólista–kórus közötti kérdés–felelet zenei dialógust.

**Heirich Schütz** a barokk zene itáliai forradalmának fő közvetítője volt német földön, a kora-barokk koncertáló stílust és a basso continuo-t elsősorban az ő közvetítésével ismerték meg Németországban. Ő volt a legkövetkezetesebb német megvalósítója a firenzei Camerata központi gondolatának: a zene alapvető célja a szöveg szuggesztív kifejezése. Számára a szöveg elsősorban a Bibliát és Luther műveit jelentette. Távolba tekintő, gyakorlatias zeneszerző volt. A lerombolt Németország protestáns templomai számára tudatosan komponálta a lehető legszerényebb erővel előadható egyházi koncerteket. Végtelenen eszköztelen, mégis megrázó szépségű kései passiói, melyekben az evangélista megszemélyesítője akkordikus kíséret nélkül, egyedül deklamálta szövegét, páratlan alkotásai a zenetörténetnek. Az ő nevéhez fűződik az első német nyelvű opera, a *Dafne* megkomponálása. Sajnos a kézirat elveszett.

A firenzei születésű **Jean-Baptiste Lully** a barokk kor legfranciásabb zeneszerzője. Művei a külföldi, elsősorban olasz befolyástól mentes francia stílus zsinórmértékévé váltak. Az általa alkalmazott újdonságok rövid idő alatt a francia zene alapvető vívmányai lettek. Sok egyházi művet írt: motetták, Miserere, Te Deum a legjelentősebbek. Lully nagyságának egyik forrása a hagyományokból folyton új formák létrehozására képes kreativitás. E mögött a nagyság mögött nehéz felfedezni XIV. Lajos gátlástalan, féltékeny és zsamoki kegyencét.

**Arcangelo Corelli** már életében nagy hírnévnek örvendő zeneszerző és hegedűs volt nemcsak Itáliában, hanem német és francia földön is. A kor ízlésének megfelelően legendásan tudott rögtönözni, különösen ötletesek voltak díszítései. Összesen hat, nyom-



atásban megjelent opusa templomi triószonátát is tartalmaz. A triószonáta elnevezés a szólamok számát jelöli, előadhatták négyen is (volt rá eset, hogy öten szólaltattak meg triószonátát). A mű hangszeres volta bizonyítja, hogy a barokkban a hangszeres zene került előtérbe, de ez nem mond ellent a Mousiké jelenlétének sem, mert a szöveg jelenlétét a zenei szöveg líraisága biztosította, a táncot, vagyis a mozgást a zene belső lüktetése hordozta. A barokkban a hangszeres zene előretörése frontálisan történt. Ugyanis harmóniailag, dallamilag, dinamikailag, technikailag, komponisztikailag ugyanúgy szólal meg a zene, akár vokális, akár hangszeres legyen, az eszközzrendszer azonos. Tehát a barokkban így volt jelen a zenei szinkretizmus.

**Henry Purcell** az angol zenetörténet egyik legnagyobb alakja, a barokk kor egyik legsokoldalúbb komponistája volt. A sajátos angol hagyományt követő színpadi műveiben, vokális kamarazenéjében, alkalmi ódáiban, egyházi kompozícióiban a technikai igényességet a szuggesztivitással, a humor és groteszk iránti hajlamot a merészen egyéni hanggal és harmóniakezeléssel ötvözte. Népszerűek voltak kantátái. Jelentős mestere volt a motettához közel álló angol egyházi kórusműfajnak, az anthemnek. Sok egyházi és világi kórusművet komponált különböző ünnepekre, ezáltal Händel számára is mintát szolgáltatott. Stilisztikai szempontból fontos, hogy dallamvonal-vezetése lelki melegségről, közvetlenségről tesz tanúbizonyiságot.

**Giovanni Battista Pergolesi** nagy jelentőségű olasz zeneszerző. Első művei oratóriumok: *La morte di San Giuseppe* és *La conversione di San Guglielmo d'Aquitania*. A zenetörténelem úgy tartja, hogy Pergolesi a vígopera megteremtője. Első vígoperája, *Lo frate 'nnamorato* Nápolyban kedvező fogadtatásra talált. Sikerét Szt. Emidnek a tiszteletére komponált hálaadó miséje hozta meg. 1733-ban írta legsikeresebb, a *La serva padrona* (*Úrhatnám szolgáló*) című vígoperáját. Ez a kis operabuffa, amely a lehető legegyszerűbb apparátusra készült, az olasz és francia vígopera-irodalomnak is a kiindulópontjával szolgált. *A la contadina astuta* című operabuffája is sikernek örvendett. Az *Olimpiade* című nagy-operája Rómában megbukott. A *Flaminio* című zenés komédiájának nápolyi bemutatója után elhatalmasodott rajta a tüdőbaj, és legszebb oratóriumának a *Stabat Mater*nek befejezése után, alig 26 évesen érte utol a halál.

A *Stabat Mater* (*Állt az anya*) – Krisztus sirató, Szűz Mária gyászatát idéző XIII. századi szekvencia valószínűleg Jacopone da Todi ferencrendi szerzetes himnusza. A költő a kereszt tövében álló édesanya iszonyatos fájdalmáról fest megrendítő képet. Szövegét jelentős szerzők, pl. Josquin des Pres, Giovanni Perluigi da Palestrina, majd később Rossini, Verdi, Dvorak, Kodály, Penderecki, Terényi zenésítették meg, de talán a legismertebb a Pergolesi *Stabat Mater*e.

Pergolesi kompozíciója 1736-ban keletkezett. Szerzőnk tüneményes tehetség, váratlanul derékba tört géniusz, aki jóformán mindabban, amit rövid élete során alkotott, útmutatójává, kezdeményezőjévé lett egy teljes évszázad zenei fejlődésének. A mű keletkezése körül sok legenda született. Sokáig hitték, hogy a szerző utolsó alkotása. Volt olyan legenda is, mely szerint az utolsó strófa megzenésítését (*Quando corpus morietur tétel*) nem is tudta befejezni, s ezt neves kortársa, Leonardo Leo írta. A tudományos kutatás mai állása szerint a teljes mű Pergolesi alkotása, nem utolsó műve, de halála évében írta. Az a csodálatosan üde hang, az a ragyogó színesség, könnyedség és dallamosság, amely

bizonyára közvetlenül nápolyi környezetének dús dallamvilágából inspiráltan virágba szökken, magában álló csoda volt nemcsak az olasz, de minden nemzet zenei színpadán. A szín és ragyogás, grácia és könnyedség azonban sokkal többet jelentett itt, mint egyszerű virtuózkodást. A polifónia adta lehetőségek zenei nyelvezetén keresztül érzékelteti a fájdalom, elesettség hangját, azt, ahogyan a kis és nagy szekund disszonanciák konszonnanciákká oldódnak.

A szerző az élet táncosan perdülő formáit lényegükben ragadta meg. Ez az időszak az olasz opera-, oratórium- és kantáta-kultúra nagy tavasza volt. A témaszöveg új technikáját kezdeményezte. Apró szökellő motívumok játékból, kergetőzéséből, népiesen szabad csapongásából új melódia alakult ki. Az általa alkalmazott „éneklo allegro” messzire ható újítás. Talán, ha Pergolesi tollából nem születik meg a *Stabat Mater* oratórium, akkor az is lehetséges, hogy szegényebbek lennénk a mozarti *Requiem Lacrimosá*jánál. De mindezek forma- és technikortörténeti reformok voltak, az az új, gyengéd, melankolikusán álmódzó líra, amely Pergolesi műveiben, mindenekelőtt pedig a legmaradandóbb művében, a *Stabat Mater*ben megszólal, a költői kifejezésmód legmagasabbrendű, legszubjektívebb régióiban nyitott meg egy új birodalmat, és szinte természetes, hogy míg ragyogó humorának számtalan örököse és folytatója támadt, addig lírájának ezek a magányos, tiszta magaslatai érintetlenül, folytatás és vetélytárs nélkül maradtak.

A mű formailag a következő: 12 tétel, 5 ária, 7 duett. A mű körüli bonyodalmak nemcsak a keletkezésre vonatkoznak, hanem az előadásra is. A textus körül is vannak zavarok, mind zenei, mind pedig szövegi vonatkozásban. Szinte azt mondhatni, hogy ahány kiadó, annyi verzió.

A szerző a zenei nyelvezettel és stílussal fordul a Fájdalmas Szűzhez, amit a legjobban tud: a nápolyi operáival. Így a *Stabat Mater* nem egy részlete Pergolesi akár-melyik operájában (vígoperában is) benne lehetne, mint ahogy azt az összehasonlító kutatás be is bizonyította, hogy a *Stabat*ban több helyen korábbi műveiből „vett kölcsön” részleteket. Pontosan ez a zenei nyelvezet elvonatkoztató, absztraháló, általánosító jellegének a sajátja. Nem klasszikus, illetve klasszicizáló oratórium, hanem a XVIII. század emberének saját őszinte hangját szólaltatja meg. De az is biztos, hogy Pergolesi zenéje érzelmi kifejezésmódjában követi Jacopone da Todi himnuszát. A zenében is érezni a nyugtalanságot, a mély fájdalmat, a golgotai tragédia feszültségét.

**Antonio Vivaldi** a Corelli utáni nemzedék vezető hegedűvirtúóza. Életének nagy részét szülővárosában, Velencében töltötte, végül Bécsben, meglehetősen elfeledve halt meg. Szólókantátájában, a *Laudate puer*ben, amelyben a 112. zsoltárt dolgozza fel, megfigyelhetjük, hogy mennyire közel került egymáshoz az énekes és hangszeres technika, szinte egyik utánozza a másikat. Vivaldi nemcsak a hangszertechnikai titkokat ismerte a legapróbb részletekig, de mélyrehatóan ismerte az emberi hang lehetőségeit is. Így a hangszeres művek mellett jelentősek a vokális művei is. Említésre méltó a *Stabat Mater* oratóriuma.

A barokk művészet jellegzetes stílusjegye az ellentétek szembeállítás. A festők szembeállítják a fényt az árnyékkal, a hideg színt a meleg színnel. A zenében a halk-hangos szembeállítás gyakori, vagy a lassú-gyors ellentétének a kiemelése. Pl. Vivaldi *Stabat Mater*ben találkozunk hasonló megoldással.

**Johann Sebastian Bach** neve nem csupán egy nagy zenetörténeti korszaknak, hanem már-már a zenének a jelképe. Műve azt illusztrálja, hogy a zeneművészet milyen monumentális teljesítményekre képes. Univerzális alkotó volt abban az értelemben, hogy mindig minden tekintetben a maximális célt tűzte maga elé. Gyakran játékos, humorban ugyanúgy „nem ismer tréfát”, mint a szenvedők iránti részvétben, de kivételt nem ismerő szokása, hogy csakis a legnemesebb anyagból, az emberileg lehetséges legnagyobb koncentrációval dolgozott. E tekintetben elődei közül csupán Schütz hozzá fogható. Kielégíthetetlen tudásvágy jellemezte.

Többszöri állásváltogatás után 38 évesen Lipcsében telepedett le. Ebben az időszakban kompozícióinak túlnyomó része egyházi jellegű. Ekkor Bachot már jól ismerték, legalábbis mint orgonistát és orgonaszakértőt. Műveit sok helyen megmosolyogták, zsúfoltnak és ódivatúnak tartották. Zeneszerzőként soha nem vívott ki magának olyan elismerést, mint Georg Philipp Telemann, aki egyébként megérdemelten volt korának ünnepezt zeneszerzője.

Lipcsében mutatták be a *János passiót*, amelyet egyébként nem ott írt. A *Máté passiót*, a *H-moll misét*, és nem egészen 200 fennmaradt egyházi kantatájából mintegy harmincat még Weimarban komponált. Igen jelentős billentyűs kompozíciók születtek itt mind orgonára, mind pedig csembalóra. Különleges helyet foglalnak el az életműben az utolsó évek monumentális kontrapunktikus sorozatai: a *Musikalisches Opfer* és a *Die Kunst der Fuge*. Ezekben Bach egyrészt a németalföldi mesterek óta példátlan komplexitású polifon konstrukciókat létrehozva összefoglalta és betetőzte a barokk ellenpontművészet másfél évszázadát, másrészt a zenehallgatót is a kifejezés egészen új régióival ismertette meg.

Bach következetesen törekedett a tőle eltérő egyéniségű mesterek műveinek tanulmányozására. Ami jó zenéhez hozzáfért, azt mind át akarta szűrni magán, hogy nyelvezetét és gondolkodásmódját gazdagítsa. Műfaji sokoldalúsága rendkívüli. Korszakos remekműveket alkotott az opera kivételével szinte minden korabeli műfajban. Összefoglaló jellegű életműve olyan újítások egész sorát tartalmazza, amely nélkül a zeneirodalom szegényebb lenne, ilyen például a csembalóverseny műfajának kialakítása. A bachi monumentalitásában természetesen benne van a zene szinkretizmusa. Gondoljunk csak a *Máté Passió* *Warlich du bist auch einer von denen* tételére vagy a *Bin ich gleich von dir gewichen* korálra szintén a *Máté Passió*ból, a *H-moll mise Sanctus*, *Osanna*, *Benedictus* teteleire.

A *Máté passió* egyike Bach legnagyobb szabású s egyszersmind legréjtélyesebb műveinek. Első változata valószínűleg 1727-ben szólalt meg először Lipcsében. Ezt további előadások követték 1729-ben és talán 1736-ban. Halála előtt néhány évvel azonban újra elővette, tovább változtatott rajta immár minden gyakorlati cél nélkül. Az eleve két kórusra írt művet úgy alakította át, hogy mindkét kórus kíséretét külön orgonára bízta – noha a Tamás-templomban időközben elbontották a második orgonát. A közövelvonalzóval megszerkesztett, részben piros tintával írt kalligrafikus partitúra így kizárólag az utókornak készülhetett.

Bach idejében az előadói apparátus ötven fő körülire tehető. Ebből a létszámból kellett kiállítania a két kórust, két zenekart, szólistákat. Egy kórus tehát nem állhatott több mint 12 emberből. A szoprán szólamot kisfiúk, az altot férfiak énekeltek.

Néhány évtizeddel ezelőtt egy német kutató azzal a tézissel lepte meg a zenesztársadalmat, hogy Bach H-moll miséjével kapcsolatban bökkenők vannak, mert a mű hangneme nem h-moll, valamint a mű maga nem mise. A hangnemmel kapcsolatban valóban tévedés történt, mert az első tételt leszámítva a mise egyértelmű hangneme D-dúr. A tévedés oka egy hagyatéki leltári leírásnak tulajdonítható. A másik kérdés már bonyolultabb, ugyanis egyes részeket a lutheránus egyház követelménye szerint, önálló műként komponált meg. Ezeket élete vége felé illesztette össze és egészítette ki olyan részekkel, amelyek csakis a római katolikus szertartás szerint használatosak. Az indító ok, hogy mindezt miért tette: rejtély. Az ellentmondásokat különösen a *Sanctus* tételben fedezhetjük fel. Az *Osannág* terjedő szakaszt Bach még 1724-ben megkomponálta, amit lutheránus templomban is előadhattak. A visszatérő *Osanna* és *Benedictus* részeket 1747 után illesztette a műhöz. Ezek csakis római katolikus templomban szólalhattak meg. Érdekes az a tény is, hogy nem érzékelhető semmi stílusterés a részek között.

**Georg Friedrich Händel** a barokk kor ünnepezt egyénisége. Német zeneszerző, Szászországban született. Élete jelentős részét Angliában töltötte, ezért az angolok is magukénak tartják. Nagy hatással volt művészetére az olasz zene. 1706-ban Itáliába utazott, ahol bővítette és kiérlelte gyakorlati zeneszerző tudását. A száznál több kantáta java már érett remekmű, csak úgy feszíti őket a fiatalos alkotóerő és ötletgazdagság. Itáliában Firenze, Róma, Nápoly és Velence között ingázott pártfogótól pártfogóig, ismeretséget kötve a vezető olasz zenészekkel: Corelli, Alessandro és Domenico Scarlatti segítettek tanulmányaiban. 1712-ben végleg letelepedett Londonban. Választott hazájában Händel sokféle műfajban komponált. Hangszeres zenéje olasz és francia minták nyomán született, egyházi műveire már az angol hagyomány követése a jellemző.

Miután az opera társulata csődbe jutott, az oratórium műfajában alkotott örök értékű műveket: *Saul*, *Sámson*, *Júdás*, *Makkabeus*, a leghíresebb talán a *Messias*, amelynek *Halleluja* tétele még napjainkban is a leggyakrabban hallható. Ezeket a többnyire ószövetségi tárgyú műveit színpadon rendszerint szcenírozva adták elő, a szólóénekesekkel, valamint a zenekarral egyenrangú súlyt képviselt a kórus. Az oratórium, mivel nem igényelt külföldi énekes sztárokat, olcsóbb, drámaibb és közérthetőbb, mint az olasz opera, már első megjelenésre átütő sikert hozott (*Esther*). Az 1742-ben Dublinban bemutatott *Messia*t már Händel életében kultikus tisztelet övezte.

Händel érdekes fordulatokban és meglepetésekben bővelkedő pályáján a *Messias* 1742-es dublini bemutatója és az azt követő diadalmenet volt az egyik legkiemelkedőbb pillanat. Jézus alakja nem jelenik meg személyesen a műben, csak a kórus és a névtelen szereplők idézik fel alakját. Voltaképp nincs cselekménye: az első rész a karácsonyi, a második a megváltás aktusa körül forog. A *Hallelujah* tétel a maga égre tornyosuló örömráradatával az oratórium legfelemelőbb része. A harmadik rész – ez a legrövidebb – az utolsó ítélettel foglalkozik.

Szembetűnő a különbség a német földet soha el nem hagyó Bach és a „kozopolita” Händel életkörülményei között. Fontos hangsúlyozni, hogy a maguk módján mind a ketten szenvedélyesen tanulmányoztak mindenfajta nemzeti stílust, ami csak a kezük ügyébe került, és azokat saját stílusuk zeneszerzői eszköztárává tették. Így válhattak mind a ketten egy hosszú zenetörténeti korszak összefoglalóivá, sőt jelképeivé.