

10.18132/LFZE.2013.23

10.18132/LFZE.2013.23

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
28. számú művészet- és művelődéstörténeti tudományok besorolású
doktori iskola

**GEORG ANTON BENDA ÉS
CSEMBALÓSZONÁTAI**
Tradíció, háttér, korszellem

DOBOZY BORBÁLA

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2012

TARTALOMJEGYZÉK

Tartalomjegyzék.....	III
Köszönetnyilvánítás	IV
Bevezetés.....	V
I. A cseh barokk zene történeti előzményei	1
II. A nagy cseh muzsikuskivándorlás évtizedei és okai.....	17
III. „Európa konzervatóriuma”.....	32
IV. Georg Anton (Jiří Antonín) Benda élete.....	36
1. Az ifjúkor	36
2. A kivándorlás: Berlin	42
3. A nagy alkotói időszak: Gotha.....	48
4. Az utolsó évek.....	64
V. Georg Anton Benda billentyűs művei.....	65
VI. A berlini szonátaforma kialakulása és jellemző jegyei.....	68
VII. A szonátaforma részeinek 18. századi terminológiája.....	77
VIII. „Sei Sonate per il Cembalo Solo”. Berlin, 1757. Analízis.....	82
1. A nyitó tételek	
1/a. A nyitó tételek fő témái.....	83
1/b. A nyitó tételek első főperiódusainak dramaturgiája	89
1/c. Második főperiódus: a kísérletezés helye.....	92
1/d. Harmadik főperiódus?.....	94
2. A finálék.....	96
3. Benda lassú tételei az affektustan tükrében	103
4. Összegzés	117
IX. Georg Anton Benda csemlalószonátáinak előadásmódjáról.....	128
X. Georg Anton Benda alakja, hatása és zenetörténeti jelentősége	132
XI. Bibliográfia	136

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Disszertációm írása során több olyan alapvető forrásmunkára volt szükségem, amelyekhez már csak könyvtárközi kölcsönzéssel lehet hozzájutni. Köszönöm Szepesi Zsuzsannának és Benyovszky Máriának, a budapesti MTA Zenetudományi Intézet Könyvtára korábbi és mostani vezetőjének, hogy e művek meghozatalában készséggel álltak rendelkezésre.

Hálával tartozom dr. Ardian Ahmedajának, az Institut für Volksmusik Forschung und Ethnomusikologie, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien munkatársának hasznos észrevételeiért, javaslataiért, valamint további, a témámhoz nélkülözhetetlen, de szintén nehezen elérhető könyvek beszerzéséért.

Végezetül köszönetet mondok Dalos Annának, aki a disszertációírás formai követelményeinek megismertetésében, és néhány menetközben felmerült kérdés tisztázásában volt segítségemre.

Budapest, 2012 szeptember

Dobozy Borbála

BEVEZETÉS

A cseh zenetörténet nagy mestereinek életműve Bědřich Smetana (1824-1884), Antonín Dvořák (1841-1904) és talán Leoš Janáček (1854-1928) kivételével szinte teljesen ismeretlen nemcsak a magyar zeneszeretők, de a hazai muzsikuskok többsége előtt is. Ez sajnálatos tény, hiszen e kimagasló egyéniségekben bővelkedő, Európa kultúráját nagymértékben gazdagító, emellett történelmében hozzánk ezer szállal is kötődő nép zeneművészetének jelentős alkotásai hiányoznak koncerttermeink, operaházaink műsoraiból.

Témaválasztásomat e felismerésen túl az is meghatározta, hogy már korán közel kerültem ehhez a zenei világhoz: zeneakadémiai tanulmányaimat Prágában folytattam professzor Zuzana Růžicková asszonynál, ott szereztem meg első csembaló-művésztanári diplomámat. Ahogy az évek folyamán egyre jobban megismertem a cseh zeneirodalmat, benne hangszerem, a csembaló mestereit is, növekvő csodálattal tekintettem arra a kiapadhatatlan repertoárra, amelyben Georg Anton Benda (1722-1795) művei is előkelő helyet foglalnak el.

A 17-18. század nehéz politikai-gazdasági viszonyai miatt sok kitűnő cseh zeneszerző és hangszerjátékos kényszerült hazáját elhagyni, és tehetségét idegen földön kamatoztatni. Így történt ez Georg Anton – akkor még Jiří Antonín – Bendával is, aki népes családjával együtt vallási okokból távozott szülőföldjéről, és kezdett új életet II. (Nagy) Frigyes porosz király berlini udvarában. Az öt zenei tehetséggel megáldott testvér közül a legidősebb fiú, a hegedűvirtuóz-zeneszerző František, valamint 13 évvel fiatalabb öccse, Jiří Antonín váltak messze földön híres muzsikussokká.

Benda alkotó munkássága a század azon izgalmas évtizedeire esik, amikor a barokk hanyatlásával – de valójában már a század elején – elkezdődött egy hosszú időn át tartó nagy változás, útkeresés, a különböző stílusirányzatok kialakulása, egymás mellett élése. Ebből az útkeresésből ő is tevékenyen kivette a részét, sőt egy új műfaj, a melodráma W. A. Mozart által is csodált, legnagyobb mestere lett. Benda főleg e műfajban született műveivel, a maga újszerű megoldásaival és hangvételével óriási hatással volt kortársaira. Chr. F. D. Schubart megalapozottan nevezte őt még életében korszakalkotónak.

Melodramái, daljátékai és más színpadi alkotásai mellett azonban méltatlanul háttérbe szorult, billentyűs hangszerekre írt kompozíciói szintén kiemelkedőek: egy

színes, mélyen meditatív, különleges érzékenységű, ugyanakkor erős drámai vénájú zeneszerző keze nyomát viselik magukon.

A disszertációm témájaként választott mester életét, műveit, ezen belül kifejezetten csembalóra készült korai gyűjteményét a cseh zene évszázados fejlődésének, illetőleg a 18. század északnémet zenei életének a tükrében mutatom be. Georg Benda személyiségének, stílusának jobb megértéséhez a zeneszerző részletes életrajza és szonátainak összehasonlító elemzése mellett szükségesnek tartottam, hogy bevezetőként egy, a korai évszázadoktól az 1700-as évek végéig tartó zenetörténeti áttekintést adjak. Ebben kitértem azokra a fontos történelmi-politikai eseményekre is, amelyek e nép zenei fejlődését alapvetően befolyásolták, és mélyen gyökerező, máig élő hagyományainak kialakulásában nagy szerepet játszottak. Külön fejezet szól még az emigrációban működött, legkiemelkedőbb 18. századi zeneszerzőkről és hangszerjátékosokról. A művek elemzése előtt bemutatom a sajátos északnémet clavier-szonáta műfajának kialakulását és összefoglaló jellemző jegyeit.

Írásomban a kottapéldák – a kottagrafikával készült részletek kivételével – az eredeti első kiadás (G. L. Winter: Berlin, 1757) Hugo Ruf által gondozott új közreadásából származnak (Schott, 1997, ED 9018).

A királyok, fejedelmek és pápák esetében a nevek melletti évszámok uralkodásuk idejét jelzik.

Minden szó szerint idézett idegen nyelvű szöveget, amelynek eredetije annak lábjegyzetében megtalálható, saját fordításomban közlök.

Csupán két lexikon, a *New Grove Dictionary of Music and Musicians* és a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* esetében alkalmaztam rövidítést. Mivel e sorozatok régi és új változatát egyaránt használtam, a lábjegyzetekben ezeket a Grove1-Grove2, illetőleg MGG1-MGG2 megjelöléssel különböztettem meg egymástól.

Remélem, hogy doktori értekezésemmel sikerül e hazáján kívül közel két évszázadig szinte elfeledett, jobbára egyoldalúan láttatott, elsősorban színpadi művei alapján megítélt zeneszerző kivételes személyiségét, művészetét, valamint zenetörténeti helyét értékének megfelelően meghatározni, és az olvasóhoz közelebb hozni.

I. A CSEH BAROKK ZENE TÖRTÉNETI ELŐZMÉNYEI

A népvándorlás során észak-keleti irányból érkező szláv népcsoportok árasztották el Bohémia, a mai Csehország területét. A 10. század folyamán a Prága környéki cseh törzs leigázta és uralma alatt egyesítette a szomszédos szláv törzseket. Az egységes cseh állam létrehozása I. (Szent) Vencel¹ fejedelem, vértanú nevéhez fűződik, aki a kereszténység terjesztésében is élen járt. A nyugati keresztény kultúra nagy támogatójaként német hittérítőket fogadott, akiken keresztül a latin nyelvű liturgikus ének is rövid idő alatt eljutott az országba.² Az első önálló prágai püspökség megalakulásával (973) a német befolyás jelentősen megnőtt. Az egymás után létrejövő nagy egyházi központok, katedrálisok énekes iskolái mellett a 10. századtól betelepülő benedek-rendi, később ciszterci és premontrai kolostorok lettek a külföldről beáramló új egyházi énekkultúra legfontosabb centrumai (Prága, Břevnov, Buděc, Strahov).³ A nagyszerű szervezésnek és a kitűnően felkészített vezetőknek köszönhetően, a kezdetben csak főleg egyházi személyekből álló szűk kör privilégiumának számító gregorián éneklés magas színvonalon, egyre szélesebb körben terjedt el az országban. A külföldi énekeskönyvek használata mellett a kolostorok szkriptorai hamarosan már a saját liturgikus könyveiket készítették. A legkorábbi ilyen írásos emlék egy 11. századi, neumákkal lejegyzett *Proprium*. Missalék, graduálok, tropáriumok,⁴ antifonáriumok, énekeskönyvek,⁵ kódexek sora őrzi e korai századok gazdag repertoárját. A korán jelentkező népi kölcsönhatás eredményeként ennek egy része már a műfaj hazai szerzőitől származik, és elsősorban a védőszentek (Vencel, Adalbert, Ludmila, Prokop), valamint Szűz Mária tiszteletére írt alkotások.⁶

A szlávajkú nép számára azonban a latin liturgikus ének valójában mindig idegen maradt. Éppen ezért minden bizonnyal már a gregoriánnal egyidőben elterjedtek a nemzeti nyelvű, vallásos tárgyú népénekek, amelyeknek legrégebb

¹ Szent Vencel (921-935) Csehország és Morvaország védőszentje, a cseh államiság szimbóluma.

² N. N.: „Vencel”. In: Vizi E. Szilveszter et al. (szerk.): *Magyar Nagylexikon*. (Budapest: Magyar Nagylexikon Kiadó, 2004), 18., 331.

³ Jan Kouba: „Tschechoslowakei. Die Musik in böhmischen Ländern. I. Mittelalter (bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts).” In: Friedrich Blume (szerk.): *MGG I*. (Kassel etc.: Bärenreiter, 1966), 13., 869.

⁴ Szent Vítus Tropárium, 1235.

⁵ Szent György Énekeskönyvek, 14. század eleje.

⁶ Tomislav Volek-Stanislav Jareš: *Dějiny české hudby v obrazech. Od nejstarších památek do vybudování Národního Divadla*. (Praha: Editio Supraphon, 1977), 13.

emléke a *Hospodine, pomiluj ny* (Uram, irgalmazz nekünk) kezdetű. Bár első lejegyzése 1397-ből való, nyelvi és dallami sajátosságai alapján keletkezése a 11. század közepére tehető. Ez a dallam a cseh nép egyik legértékesebb szellemi kincse, évszázadokon át változatos funkciókat töltött be: énekelték csatában éppen úgy, mint zárandoklaton, vagy koronázások alkalmával.⁷ A cseh középkor másik fontos ószláv zenei emléke a *Szent Vencel himnusz* a 13. századból, amely rövid idő alatt hasonló népszerűsége tett szert. Az énekek különleges jelentőségét az adja, hogy nemcsak a szövegük, hanem a dallamuk is fennmaradt.

Zenetörténeti dokumentumok híján csak feltételezni lehet, hogy milyen volt a templomokon, kolostorokon kívüli zenei élet a 11. század előtt. Cosma krónikás⁸ már virágzó népi zenekultúráról, különböző alkalmakkor felcsendülő világi énekekről, sőt, hivatásos zenészekről és azok megbecsüléséről is tudósít.⁹ A korabeli hangszerezés zenére csupán képzőművészeti alkotások, valamint régészeti leletek — elsősorban sípok és más fúvós hangszerek — alapján következtethetünk. A legrégebb cseh írásos dokumentumokban viszont bőven található egyházi figyelmeztetés és tilalom már a 10. században. Ez azt valószínűsíti, hogy tovább élt a pogány hagyományokhoz, a kultikus ceremóniákhoz, táncokhoz kötődő ének gyakorlata, és olyan hangszerek használata, ami kiváltotta az egyház rosszallását.¹⁰

Az utolsó Přemysl-házi uralkodók politikai és kulturális orientációjának köszönhetően I. Vencel (1230-1253) uralkodása alatt a német lovagi művészet, a Minnesang is eljutott Csehországba. II. Vencel (1278-1305) udvara — ő maga is a műfaj művelője — már e divatos énekművészet egyik központja lett. Számos német Minnesänger tartózkodott rövidebb-hosszabb ideig ott, közülük az egyik leghíresebb, Heinrich von Meissen, ismertebb nevén Frauenlob (1250-1318).¹¹ Ennek ellenére a lovagi ének mégsem tudott a nép körében meghonosodni, annak gyakorlata mindvégig az udvar keretein belül maradt.¹²

A középkori cseh zenetörténet fejlődése szempontjából legjelentősebb időszak a 14. század. Luxemburgi János (1310-1346) uralkodása alatt a Minnesang-tradíció lassan lecseng, a német befolyás visszaszorul, és a francia hatás erősödik

⁷ Richard Batka: *Geschichte der böhmischen Musik*. (Berlin: Bard, 1906), 3.

⁸ Cosmas Pragensis (1045-1125), a legkorábbi cseh történetíró.

⁹ I. Vladislav (meghalt 1125) legkedvesebb zenészeének földbirtokot ajándékoz. Gracian Černušák: *Dějiny evropské hudby*. (Praha: Panton, 1974), 47.

¹⁰ Volek-Jareš, i. m. (6. lábjegyzet), 12.

¹¹ Černušák, i. m. (9. lábjegyzet), 47.

¹² Kouba, i. m. (3. lábjegyzet), 871.

meg. A király titkára közel 15 éven át a költő Guillaume de Machaut (1302?-1377), aki egyben korának legjelentősebb zeneszerzője is. Luxemburgi Jánost fia, IV. Károly¹³ követte a trónon. A francia udvarban nevelkedett, nagy műveltségű, széles látókörű, öt nyelven beszélő király uralkodása soha nem látott fellendülést hozott az országra, nemcsak a kultúra, hanem az élet minden területén (ipar, kereskedelem, közlekedés, földművelés, törvénykezés stb.).¹⁴ Sikerült kieszközölnie VI. Kelemen pápánál (1342-1352) — aki korábban oktatója volt Párizsban —, hogy a prágai püspökséget érsekségi rangra emelje, ami által létre jöhetett az önálló cseh egyház. 1348-ban megalapította Prágában Közép-Európa első egyetemét, a róla elnevezett Károly Egyetemet, ahol magas szintű zeneelmélet oktatás is folyt. Emellett az intézmény létrehozása ösztönzőleg hatott a szerelmi- és diáklíra kialakulására, fejlődésére.¹⁵

A császárság székhelyének Prágába helyezésével az egyház szerepe és reprezentációs feladatai jelentősen megnövekedtek. IV. Károly a tudományok, művészetek, különösen az építészet bőkezű mecénása is volt. Nagyszabású templomépítkezésbe fogott. Az istentisztelet és annak zenéje fényűzőbb, pompásabb kivitelezésű lett. Az egyházi év hamarosan 150 ünnepnapot számlált. Sorra alakultak a templomi kórusok, a korabeli liturgikus énekeskönyvek tanúskodnak az egyre gazdagabb díszítésű gregorián korálművészet e nagy korszakáról.¹⁶ A római liturgikus ének egységessége nem zárta ki az önálló nemzeti elemek megjelenését a szekvenciákban, himnuszokban, trópusokban, antifónákban. Hazai ihletésű kompozíciók és latinból lefordított énekek kerültek a repertoárba. A 13. század óta nyomon követhető — főleg karácsonyi és húsvéti — liturgikus játékokban egyre több a cseh nyelvű jelenet, betét. A népi alkotóművészet karakteresen nyilvánult meg a rendkívül népszerű vallásos énekekben. Némelyek később a liturgiában is helyet kaptak, mígnem 1408-ban a prágai szinódus négy kivételével betiltotta azokat. Ez a tény is azt jelzi, hogy sok ilyen dallam létezett.¹⁷

IV. Károly alatt a hangszeres zene szintén nagy fejlődésnek indult, különösen a gazdag Prágában, amelyet akkoriban „Európa legvidámabb városa”-ként

¹³ Német király 1346-1378, cseh király 1347-1378, német-római császár 1353-1378.

¹⁴ Pruzsinszky Pál-Mangold Lajos dr.: „IV. Károly”. In: Bokor József dr. (szerk.): *A Pallas Nagy Lexikona*. (Budapest: Pallas Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság, 1895), 10., 193.

¹⁵ N. N.: „IV. Károly”. In: Glatz Ferenc et al. (szerk.): *Magyar Nagylexikon*. (Budapest: Magyar Nagylexikon Kiadó, 2000), 10., 599.

¹⁶ Batka, i. m. (7. lábjegyzet), 7.

¹⁷ Černušák, i. m. (9. lábjegyzet), 64.

emlegettek. Guillaume de Machaut harmincnál is több hangszert számlált meg a prágai udvarban, ami tulajdonképpen az egész 14. századi közép-európai instrumentáriumot magában foglalja (a fúvós hangszerek széles skálája, hárfa, líra, lant, citera, pszaltérium, fidel, harangjáték stb.).¹⁸ Ekkortájt jelennek meg Prágában a vándormuzsikuskok. Tárgyi emlékek híján itt is csak festmények, könyvillusztrációk gazdag emlékeire támaszkodhatunk, amelyekből kiderül, hogy milyen fontos szerepet játszottak a hangszerek az egyházi, világi életben egyaránt, és következtethetünk azok meglehetősen sokszínű kombinációira is.¹⁹

Új, nagy korszak kezdődött a Jan Hus nevével fémjelzett huszitizmussal.

Jan Hus (1369?-1415) cseh teológus, prédikátor, hitújító, a reformáció egyik előfutára volt, aki nemzeti nyelvű írásaival jelentős mértékben hozzájárult a cseh nyelv irodalmi rangra emeléséhez. Harcolt az egyház és a papság minden privilégiuma, valamint az erős német befolyás ellen (a főpapok legnagyobb része német származású volt). Elítélte a búcsúcedulák árusítását, és az akkor még papi kiváltságnak számító két szín alatti áldozást mindenki számára elérhetővé akarta tenni. Csak az isteni törvényeket fogadta el, hirdette, hogy a keresztény vallás egyedüli forrása a Szentírás, az egyház feje pedig Krisztus.²⁰ XXIII. János pápa (1410-1415)²¹ előbb kiközösítette őt, majd a konstanzi zsinat (1414) elé idéztette. Luxemburgi Zsigmond császár²² menlevelet adott neki. Mivel azonban tanait nem vonta vissza, a császári ígéret ellenére – sőt, valójában a jelenlévő Zsigmond szorgalmazására! – máglyahalálra ítélték, amit 1415 július 6-án végre is hajtottak.²³ Halála nagy felháborodást váltott ki egész Csehországban. Hívei tömegesen szakítottak a katolikus egyházzal, új gyülekezeteket szerveztek, majd a rettenthetetlen Jan Žižkával (1360?-1424) az élen fegyvert fogtak, és 1419-ben megkezdődött a huszita háború. A főleg németajkú katolikusok és a cseh husziták közötti engesztelhetetlen gyűlöletnek többszáz ezer halálos áldozata volt, emellett a művészszerető és templomépítő IV. Károlynak köszönhetően gazdag templomok, kolostorok esztelen elpusztítása, felégetése a bennük lévő nagymennyiségű szent ereklyével, műkinccsel, ékszerrel, felbecsülhetetlen értékű könyvtárakkal, a cseh

¹⁸ Batka, i. m. (7. lábjegyzet), 9-10.

¹⁹ Volek-Jareš, i. m. (6. lábjegyzet), 13.

²⁰ N. N.: „Hus”. In: Dr. Diós István (főszerk.): *Magyar Katolikus Lexikon*. (Budapest: Szent István Társulat, 2000), 5., 114-115.

²¹ A nyugati egyházszakadás következtében (1378-1417) volt olyan időszak, hogy egyszerre három pápa is uralkodott. A Jan Hus kiközösítő XXIII. János bolognai ellenpápa, nem tévesztendő össze a későbbi XXIII. Jánossal (1958-1963).

²² IV. Károly fia, magyar király (1387-1437), német király (1410-1437), német-római császár (1433-1437).

²³ František Palacký: *A huszitizmus története*. Ford. Benedek Gábor, Farkas Géza. (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984), 162-163, 167-171.

nemzet hatalmas művészi és kulturális vesztesége.²⁴ A husziták kezdettől fogva pártokra, szektákra szakadtak, mert — bár szinte az egész nép egyöntetűen mögöttük állt — a különböző társadalmi osztályok érdekei egymástól nagyon eltérőek voltak. A két fő párt közül a mérsékeltebb prágai székhelyű *utraquisták* — *kelyhesek* — két szín alatt vették az úrvacsorát, de nem akartak teljesen elszakadni a katolikus egyháztól, csak reformokat követeltek, többek között nemzeti nyelvű igehirdetést. Céljuk volt még az önálló, független cseh állam kivívása. Ezt a törekvést támogatta a nemesség és a polgárság. A parasztok és kézművesek viszont a radikális, fanatikus *táboríták*²⁵ mögött sorakoztak fel, akik az egyháztól való teljes elszakadásra törekedtek, és minden tanítást elvetettek, ami nem bizonyítható a Szentírásból. A husziták kiváló, hősiessé, ám igen kegyetlen katonák voltak, akiket az ellenük keresztesháborút hirdető pápa és a császár csapatai hosszú éveken át nem tudtak legyőzni. Végül a különböző csoportok egymás ellen fordultak; a kelyhesek szétverték a táborítákat, és Zsigmonddal kompromisszumos békét kötöttek 1436-ban.²⁶

Már a 14. század végétől nyomon követhető az az egyre erősebben jelentkező igény, hogy a nép ne csak passzív szemlélője, hanem aktív résztvevője is legyen az istentiszteletnek, és anyanyelvén dicsérje az Urat, nem pedig a számára érthetetlen latin nyelven. Ez a tendencia Európa több országában is nyomon követhető, de a cseh nép esetében, annak mélységes hite, ugyanakkor erős nemzeti öntudata és hazaszeretete miatt fokozottabb hangsúlyt kap.²⁷ A cseh reformátorok egyik legkorábbi intézkedése volt a nemzeti nyelvű istentisztelet bevezetése. Egyes miserészeket olyan vallásos népénekekkel egészítettek ki, amelyeket mindenki ismert. Ily módon a gyülekezet aktívan részt vett a templomi szertartásban, és ennek köszönhetően rövid idő alatt erős hitélet alakult ki a társadalom minden rétegében. Később ezt a példát más reformtörekvésű vallási irányzatok, felekezetek, majd maga a katolikus egyház is követte. Jan Hus fellépésekor még igazi cseh össznemzeti mozgalomról beszélhetünk, amely a római katolikus egyháztól való teljes politikai és liturgiai függetlenség célját tűzte ki maga elé. Ezzel a társadalom minden rétege egyetértett, mint ahogyan egységes volt a huszita dallamok befogadásában, éneklésében is, ami még szélesebb körben fejlesztette a cseh népre amúgyis jellemző zenei fogékonyságot, jártasságot.²⁸ A huszitizmus a cseh kultúra általános megerősödését hozta magával, és egységes, sajátos énekkultúrát alakított ki az

²⁴ I. m., 229-230.

²⁵ Nevüket a Tábor hegyén kialakított bevehetetlen erődjükről kapták.

²⁶ Farkas József-Kápolnai Pauer István: „Husziták”. In: I. m. (14. lábjegyzet), 9., 504-505.

²⁷ Batka, i. m. (7. lábjegyzet), 10.

²⁸ Sára Tibor: *A cseh zene története*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1959), 13.

országban. Felvirágoztatta a cseh nyelvű, gyakran aktuális szöveggel ellátott népéneket, amely a legkifejezőbb megnyilvánulási formájává vált. Az egész nemzet életét mélyen átjárta, és ezzel hosszú időre meghatározta a zene fejlődési irányát Csehországban. Volt azonban negatív hatása is, mert a 15. században átmenetileg elszigetelte az országot Európától és annak kulturális áramlataitól.²⁹ Az össznemzeti mozgalom csak Hus halála után vált osztályjellegűvé, sőt forradalmivá, ami már messze meghaladta az ő tanításait. A radikális irányzatok elvetették azokat a művészeti ágazatokat, amelyek nem segítették reformtörekvéseiket. Ezért szorult háttérbe egy időre a latin korál, a világi líra és a kezdődő többszólamúság. Betiltották az „üres” hangszeres zenét, még a 13. század óta a templomi éneket kísérő orgonát is – sok helyen tönkre téve azt.³⁰ Ez a szigorúság azután a 15. század második felében enyhülni látszott. Az egyes csoportok zenéjének jellegében jól felismerhető a különbség. Az engesztelhetetlenül harcos táboríták lelkesítő, indulószerű, vagy kifejezetten harci dalaival³¹ szemben a mérsékeltabb kelyhesek/utraquisták melodikus, népi elemeket felmutató kegyes énekei a liturgiában használhatóbbak voltak. Ezek mellett megjelentek még egyházellenes satirikus- és gúnydalok, tanaik terjesztését célzó dogmatikus és polemizáló szövegű, valamint jelentős cseh győzelmeket, diadalokat megörökítő történeti énekek. A huszita forradalom és annak zenei öröksége a nép nemzeti tudatának máig ható, az összetartozást kifejező nagy történelmi-zenei élménye. A közösségi éneklés természetes és mindennapi gyakorlattá vált, és nagymértékben megalapozta Bědřich Smetana évszázadokkal későbbi kijelentését: „Zenéjében él a cseh nép.” A korszak énekeinek egyik legfontosabb gyűjteménye az 1420 körüli évekből származó *Jistebnicei Kancionálé*. A huszita liturgiai reform egyik fontos újítása tehát, hogy az istentisztelet egész közössége énekel. Ehhez a nép széles rétegei számára is hozzáférhető, könnyen megtanulható, egyszerű dallamokra volt szükség. Az új huszita ének a régi „egyházit lehozta a népihez, a népit felemelte az egyházihoz”. Ezáltal a 15. század folyamán Csehországban az egyházi és világi zene tökéletes szintézise valósult meg, ami abban az időben egyedülálló jelenség volt egész Európában.³²

A 16. század nagy gazdasági fellendülést hozott, és a huszitizmus alatti átmeneti elszigetelődést követően a kultúra is általános virágzásnak indult. Az 1526-

²⁹ Volek-Jareš, i. m. (6. lábjegyzet), 14.

³⁰ Batka, i. m. (7. lábjegyzet), 11.

³¹ Legismertebb közülük a *Ktož jsú boží bojovníci* („Kik Isten harcosai vagytok”) című ének.

³² Sára, i. m. (28. lábjegyzet), 14-15.

tól kezdődő Habsburg uralom alatt újból felélénkültek és megerősödtek a nemzetközi kapcsolatok, lökést adva egy újabb német bevándorlási folyamatnak. Amikor II. Rudolf³³ székhelyét Prágába tette át (1576), a város ismét évtizedekre Európa egyik legfontosabb zenei-művészeti, egyszersmind a késő humanista tudományos élet központjává vált.³⁴ A császár által erősen támogatott ellenreformáció a templomi gyakorlatban a népi hagyományok visszaszorulását jelentette. A katolikus egyház felismerte ugyan, hogy a huszita örökség túlságosan mélyen él az emberek lelkében, ezért a legnépszerűbb énekeket továbbra is megtúrta az istentiszteleten, de a templomokban egyre inkább a nyugati többszólamú figurális zene hódított tért. Ennek magas szintű előadására a városokban *literátus testvériség* vagy *literátus kórus* (chorus literatorum) néven szövetségek jöttek létre, amelyek a nagy templomok énekes együtteseinek funkcióját töltötték be. Céhes rendszerben működtek, különleges jogokat élveztek; szervezetük ereje és elismertsége a német Meistersinger-iskolákéhoz hasonlított. E kórusok élén a mindenkori városi előjárók álltak. Egymás mellett működtek latin és cseh nyelven éneklő literátusok (előbbieket a katolikus, utóbbiak az utraquista közösségekhez tartoztak), sőt léteztek egyszólamú korálra, illetőleg a vásár- és ünnepnapra többszólamú figurális zene művészi megszólaltatására létrejött énekkarok is. A literátus kórusok elsősorban külországi, főképp a németalföldi vokális polifónia képviselőinek műveit, valamint saját szerzőik hasonló szellemben fogant alkotásait adták elő. Pavel Špongopeus Jistebnický (1550?-1619), Jiří Rychnovský (1540?-1616?), Jan Trajan Turnovský (1550?-1606) és mások az új cseh többszólamúság hazai jellegzetességeket is felmutató (például a Szent Vencel himnusz vagy más ismert, gyakran világi dallam feldolgozása a cantus firmusban), európai színvonalú jeles képviselői. A korabeli gyűjtemények, pazar kiállítású kéziratos kancionálék tanúsítják a tagok lelkes odaadását, pártfogóik bőkezűségét.³⁵

A többszólamúság mellett azonban tovább élt és erősödött a cseh nyelvű vallásos ének hagyománya, amelyet az egyes vallási szervezetek ápoltak saját egyházi szertartásaik során. E szervezetek között az egyik legjelentősebb a Cseh Testvérek (vagy Cseh-Morva Testvérek) közössége a 15-17. században, amely az illegalitásba kényszerült, mérsékelt husziták mozgalma volt. Elutasított minden

³³ Cseh király és német-római császár (1576-1612), I. Rudolf néven magyar király (1576-1608).

³⁴ N. N.: „Rudolf”. In: Vizi E. Szilveszter et al.(szerk.): *Magyar Nagylexikon*. (Budapest: Magyar Nagylexikon Kiadó, 2002), 15., 669.

³⁵ Volek-Jareš, i. m. (6. lábjegyzet), 14.

erőszakot, háborút, és szigorú egyházfegyelmet, erkölcsi tökéletesedést, keresztény egyenlőséget hirdetett. A Testvéreknek fontos szerepük volt a cseh irodalmi nyelv és a nemzeti nyelvű egyházi zene terjesztésében. Ők adták ki az első nyomtatott, himnuszokat és zsoltárokat tartalmazó cseh nyelvű énekeskönyvet (*Pisničky*, 1501), amelyet hamarosan egyre gazdagabb tartalmú kancionálék követtek (1505, 1519, 1522).³⁶ Emigrációba kényszerült tagjaiknak, valamint a nagyszámú német fordításnak köszönhetően a cseh énekanyag a határokon túl is széles körben terjedt, és hatással volt a későbbi evangélikus repertoárra. 1531-ben nagy költőjük, Michael Weisse (1488-1534) 150-nél is több éneket fordított le a mozgalom németajkú tagjai számára, amelyekből Martin Luther számos dallamot vett át saját gyűjteményébe.³⁷ Így találkozhatunk J. S. Bach műveiben huszita eredetű korálokkal.³⁸ A Testvérek püspöke, az egyébként kitűnő muzsikusz Jan Blahoslav (1523-1571) írta a legrégebb cseh nyelvű zeneelméleti munkát (*Musica*, 1558).³⁹ A zsoltárokat Goudimel⁴⁰ feldolgozásában énekelték, amelyeket a költő Georg Streyc (1587) majd később Jan Amos Comenius⁴¹ (1659) adott ki cseh honfitársai számára.⁴²

A művészi kivitelezésű és rendkívül igényes összeállítású *testvéri* kancionálék mellett szintén figyelemre méltóak a szép számban kiadott utraquista és morva lutheránus énekeskönyvek. A század vége felé megjelenő első katolikus gyűjtemények még kevésbé jelentősek. Mellettük a 16. század második felében több német nyelvű válogatás is napvilágot látott.

A korabeli instrumentális zenéről — a vokálissal ellentétben — még mindig csak a fennmaradt hangszerek és a képzőművészeti ábrázolások segítségével

³⁶ Jan Kouba: „Tschechoslowakei. II. Das Zeitalter der Reformation. (Anfang des 15. Jahrhunderts bis 1620.) In: I. m. (3. lábjegyzet), 874.

³⁷ Ezekből néhány kompozíció Jan Hus nevéhez kötődik, de az ő zenével kapcsolatos tevékenysége elsősorban a már meglévő énekek szövegeinek átköltésére irányult.

³⁸ Közülük az egyik legismertebb a János passió második részének nyitó tétele, a *Christus, der uns selig macht* című korálfeldolgozás.

³⁹ N. N.: „Cseh zene”. In: Élesztős László (főszerk.): *Magyar Nagylexikon*. (Budapest: Magyar Nagylexikon Kiadó, 1997), 5., 813.

⁴⁰ A Szent Bertalan éjszaka vérengzéseinek áldozatul esett Claude Goudimel (1514-1572) a Th. De Bèze és Cl. Marot által lefordított úgynevezett *Genfi Zsoltárok* egyik megzenesítője. Az 1565-ben megjelent, elsősorban házi használatra szánt feldolgozások hamarosan tért hódítottak az európai protestáns egyházi zenében, és az egész keresztény világra rendkívül nagy hatást gyakoroltak. Így szól Goudimel ajánlása: „Nem a templomban való énekléshez, hanem Isten dicsőítésére, különösen otthon.” Andrew Wilson-Dickson: *Cantate Domino. A kereszténység zenéje*. Ford. Vandulek Márta. (Budapest: Gemini Budapest, 1994), 66.

⁴¹ J. A. Comenius (1592-1670) cseh-morva teológus, pedagógus, iskolaszervező, filozófus. 1647-ben a Cseh Testvérek püspökükké választották. 1650-1654 között négy évig Magyarországon is élt, Lórántffy Zsuzsanna felkérésére a sárospataki iskola újjászervezésén fáradozott. N. N.: „Comenius”. In: I. m. (39. lábjegyzet), 548.

⁴² Batka, i. m. (7. lábjegyzet), 16.

kaphatunk képet. Festmények, könyvillusztációk bizonyítják általános jelenlétét a templomi gyakorlatban is. Az orgona szintén visszanyerte régi rangját, sok helyen kezdtek új hangszer építésébe.⁴³ Amikor II. Rudolf udvarát Prágába tette át, színes és mozgalmas zenei-kulturális élet vette kezdetét. A politikát teljesen elhanyagoló császár híres művészekkel, tudósokkal, csillagászokkal és alkimistákkal vette körül magát. Korának egyik legjelentősebb énekes-hangszeres kapelláját vitte magával, amelyben rangos külhoni — elsősorban németalföldi, német és itáliai — muzsikuskok egész sora játszott. Több, mint három évtizedig vezette az együttest Philipp de Monte (1521-1603), a franko-flamand korszak utolsó generációjának nagy mestere, és mások mellett ugyancsak itt működött egy ideig a vokális polifon művészet jeles szlovén képviselője, Jacobus Gallus-Handl (1550-1591).

Egyidejűleg az országban — az uralkodó példáját követve — a többnyire német, osztrák nemzetiségű arisztokraták egymással versengve hozták létre saját együtteseiket, amelyekhez igyekeztek minél nevesebb, mindenekelőtt itáliai vendégmuzsikuskokat megnyerni. Ennek következtében a főúri rezidenciákon is elsősorban a divatos külföldi repertoár csendült fel. A városokban, a nemesség köreiben gyorsan nőtt a műkedvelők száma, akiknek az érdeklődése főképp a lant, a klavichord és a csembaló/virginal felé irányult. A hangszeres zene emlékei mégis szegényesek, túlnyomó részt külföldi műveket tartalmazó orgona- és lant-tabulatúrákra szorítkozik csupán. A 16. század Európájában a már mindenfelé fejlődésnek induló önálló hangszeres zene — hasonlóan a világi vokális műfajokhoz — cseh földön még nem talált kedvező talajra.⁴⁴

A harmincéves háború, amely Csehországban a fehérhegyi csata (1620) súlyos vereségével kezdődött, a nemzet történelmének egyik legnagyobb tragédiája. (Csehország mellett egész Közép-Európa sem tudta évtizedekig kiheverni a hosszú háború pusztító hatását.)

A fehérhegyi csata a harmincéves háború (1618-1648) első jelentős ütközete. A bécsi udvar ellenreformációs és központosító törekvései a cseh rendek felkeléséhez vezettek. II. (Habsburg) Ferdinándot (cseh király 1617-1637, magyar király 1618-1637, német-római császár 1619-1637) a rendi gyűlés trónfosztottnak nyilvánította, és a protestáns pfalzi választófejedelemet, V. Frigyeset (1610-1623) ismerte el királyának. Frigyesnek azonban alig volt támogatója, a lutheránusok és kálvinisták ellentétei miatt

⁴³ Černušák, i. m. (9. lábjegyzet), 103.

⁴⁴ Volek-Jareš, i. m. (6. lábjegyzet), 14.

meggyengült Protestáns Unió (a német protestáns államok szövetsége, 1608-1621) nem állt mögötte. Seregére az ellene felvonultatott császári csapatok a Prága közeli — ma már a városhoz tartozó — Fehérhegyen két óra leforgása alatt döntő vereséget mértek 1620 november 8-án. A gyászos kimenetelű csata után 150 000 cseh protestáns menekült el. A felkelésben részt vett nemesek vagyonát elkobozták, sokat közülük kivégeztek. Az 1627-ben életbe lépett *Megújított Országos Rendtartás* Csehországot megfosztotta önállóságától, alkotmányától, és a Habsburgok örökös tartományává nyilvánította. A korábbi vallási tolerancia után már csak a katolikus vallást engedélyezte, és a német nyelvet a nemzetivel egyenlő jogokkal ruházta fel. A túlnyomórészt protestáns nemesség rekatolizált, vagy elhagyta az országot. Birtokaik kétharmadát elsősorban német főurak (Lichtenstein, Fürstenberg, Schwarzenberg, Wallenstein, Windischgrätz és mások) vásárolták fel.⁴⁵

A cseh protestánsok tömeges kivándorlása, a külföldi invázió, a lakosság nagy részének elpusztulása tönkretette az országot. A könyörtelenül behajtott hatalmas adók és hadisarcok fokozták a nép nyomorát, kilátástalanságát. Prága kiváltságos helyzete fontos európai kulturális központként megszűnt, az udvar már korábban, II. Rudolf halála után (1612) végérvényesen átköltözött Bécsbe. A császár uralkodása alatt beindult reményteljes fejlődésnek hirtelen vége szakadt, ami a zenekultúrára is nagy csapást jelentett. Az elüldözött nemesek birtokait elfoglaló német arisztokráciának nem volt érdeke a cseh nyelvű alkotások támogatása. A szükségset szenvedő, megtizedelt polgárság sem tudta még ehhez a megfelelő körülményeket megteremteni. Az immáron egyeduralkodó katolikus egyház pedig csak latin szövegek megzenésítésére adott megrendelést. 1620 után a zenei élet az erős ellenreformációs nyomás következtében elsősorban az egyre pompásabb, látványosabb kivitelezésű egyházi zenére korlátozódott, amelynek művelésében és terjesztésében a kolostorok, valamint a jezsuita és piarista kollégiumok nagy szerepet játszottak.⁴⁶

A háború után lépett színre a katolikus költő, zeneszerző, organista és regens chori Otradovici Adam Václav Michna (1600?-1676). A sokoldalú tevékenységet folytató, eredeti tehetségű komponista az önálló cseh nemzeti stílus első nagy képviselője. Jelentősége hazájában Heinrich Schütznek (1585-1672) a német zenetörténetben betöltött szerepéhez hasonló. Mintegy kétszáz egyházi énekét –

⁴⁵ N. N.: „Csehország”. In: I. m. (39. lábjegyzet), 803.

⁴⁶ Jaroslav Bužga: „Tschechoslowakei. III. Barock (1620 bis etwa 1740).” In: I. m. (3. lábjegyzet), 878.

amelyeknek szövegeit is ő írta – három nagy gyűjteményben adta ki: a *Česká mariánská muzika* (1647) és a *Svatoroční muzika* (1661) 4-5 szólamú énekeket tartalmaz egyszerű, homofon feldolgozásban, generálbasszus kísérettel (az első ismert csehországi számozott basszus). A dallamok nagy részét a néphagyományból vette át. Az 1653-as *Loutna česká*-ban már hangszeres közjátékok is megjelennek. A velencei iskola hatását mutatja latin nyelvű, koncertáló stílusú műveinek gyűjteménye, a *Sacra et litaniae* (1654) 5 misét, rekviemet, Te Deumot és 2 litániát foglal magában 4-5 szólamra, szólóhangszerekre és orgonára. Kéziratban maradt a *Magnificat* és a *Missa Sancti Venceslai*, amelyekben a homofon és polifon részek koncertáló szólamokkal váltakoznak, lehetőséget adva azok színes kombinációira. Az érzékeny, finom dallamvilágú zeneszerző sok kompozíciója került át későbbi kancionálékba, némelyik közülük ma is él, mint például a nagyon népszerű *Chťíc, aby spal* című karácsonyi ének.⁴⁷ Michna életműve nagy hatással volt a későbbi generációk zeneszerzőire, és művészi szövegeire még a 18. század második felében is születtek új dallamok.⁴⁸ Az erős hagyományú cseh vallásos népének – amely kezdettől fogva e nép zeneiségének legfontosabb tartóoszlopa volt – az emigránsoknak köszönhetően a háború után is széles körben terjedt az európai országok protestáns közösségeiben. Comenius Amsterdamban 1659-ben megjelentette zsoltárokból és egyházi énekekből álló *Kancionáléj*át. Ezen kívül még számos hasonló evangélikus és református énekeskönyv látott napvilágot német városokban (Zittau, Berlin). A katolikus egyház gyorsan felismerte, hogy hazai terjedésüknek legjobb ellenszere, ha kiadja saját, cseh nyelvű énekeskönyveit. Belátta azt is, hogy a jobb befogadás érdekében át kell vennie a közkedvelt, ismert dallamokat, amelyek elsősorban huszita és testvéri melódiák voltak. E korszak legfontosabb hivatalos ellenreformációs énekeskönyve a jezsuita Matěj Václav Šteyer (1630-1692) nagy gyűjteménye, az 1683-ban Prágában kiadott *Cseh Kancionálé*, amely sok ilyen dallamot tartalmaz, immár katolizált szöveggel. Jelentős még Václav Holan Rovenský (1644-1718) összeállítása, a *Capella regia musicalis* (1693), valamint Jan Josef Božan (1644-1716) *Slavíček rájský* (1719) című, mintegy 830 éneket számláló kancionáléja. Ebben az egy- és többszólamú énekek kíséretéhez az orgona mellett más hangszerek is csatlakoznak.⁴⁹

⁴⁷ Černušák, i. m. (9. lábjegyzet), 164-165.

⁴⁸ Volek-Jareš, i. m. (6. lábjegyzet), 16.

⁴⁹ Černušák, i. m. (9. lábjegyzet), 169.

Jóllehet, a politikai körülmények nem kedveztek az új irányzatok elterjedésének, az itáliai zenei áramlatok, így a madrigál, a firenzei motetta-stílus és a korai monódia nyomai elszórtan már II. Rudolf idejében fellelhetők Csehországban, ahogyan azt néhány kézirat és nyomtatott gyűjtemény tanúsítja a század elejéről.⁵⁰ Ezek minden bizonnyal a rövidebb-hosszabb ideig ott tartózkodó itáliai muzsikuskon keresztül, vagy Bécsből jutottak el az országba. A 17. század elején, a barokk korszak beköszöntével a hangszeres zenének és vele együtt a hangszerekészítésnek is viharos gyorsaságú fejlődése vette kezdetét Európában. Ez cseh földön az ország és a társadalom katasztrofális helyzete miatt néhány évtizedes késéssel következett be. Az első operaelőadás II. Ferdinand 1627-es prágai koronázásához köthető.⁵¹ A cseh zeneszerzők azonban – itáliai, francia, német, vagy angol társaikkal ellentétben – még sokáig meg voltak fosztva attól a lehetőségtől, hogy magasabb formák bonyolultabb szerkesztésű műfajaiban anyanyelven komponáljanak. Ebben az időszakban csak népdalok és vallásos énekek születtek nemzeti nyelven. A harmincéves háború után közel ötven év kellett ahhoz, hogy a zenekultúra ismét magára találjon, azonban magára talált, és ez a korszak a cseh zenetörténet egyik legragyogóbb időszakát eredményezte. Hamarosan megismétlődött a jól ismert folyamat: az idegen zenekultúra gyorsan keveredett a hazaival, a polifon kompozíciók cantus firmusa valamelyik ismert cseh dallam lett.

A század második felétől a zene fontos központjai – a kolostorok és jezsuita kollégiumok mellett – a nemesi rezidenciák lettek. A betelepült és immár meghonosodott osztrák-német arisztokraták – közöttük gyakran a klérus magas rangú tagjai – igyekeztek udvaraikban minél rangosabb együtteseket létrehozni. Az ének- és hangszertanulás az előkelő családokban a kötelező tanulmányok részévé vált. A zene nélkülözhetetlen lett a társadalmi élet legkülönbözőbb eseményein: esküvők, keresztelők, névnapok, bálók, vadászatok és egyéb összejövételek alkalmával, ahogyan nélkülözhetetlen volt már a templomokban is. (A zeneszolgáltatást sokszor a személyzet tagjai látták el, akiket igen gyakran csak akkor alkalmaztak lakáj vagy más feladatkörre, ha zenei felkészültségük megfelelő volt.) Különösen Karl Lichtenstein-Kastelkorn (1664-1695) olmutzi püspök

⁵⁰ Jan Němeček: *Nástin české hudby XVIII. století*. (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955), 28.

⁵¹ Černušák, i. m. (9. lábjegyzet), 163.

kroměříži, valamint Franz Anton Sporck gróf⁵² prágai és kuksi együttese képviselte európai színvonalat. Sporck operatársulata Velencéből jött, és annak vezetését hamarosan Antonio Denzio tenorista vette át. Az énekes Antonio Vivaldi személyes jóbarátja volt, ennek köszönhetően az itáliai mester többször járt Prágában, és néhány operájának ősbemutatója is a gróf kastélyához kötődik. (Az együttes mások mellett A. Lotti, T. Albinoni, L. Leo műveit is repertoáron tartotta.) Csehországban Vivaldi hangszeres kompozíciói szintén nagyon népszerűek voltak, és jelentős hatást gyakoroltak a honi hegedűjáték későbbi fejlődésére.⁵³

Lichtenstein kapelláját eleinte a sajátos stílusáról ismert németajkú cseh („deutschböhmi”) zeneszerző Heinrich Ignaz Franz Biber (1644-1704) vezette, aki a hegedű kezelésének és technikai lehetőségeinek tökéletes ismerője volt. Korai darabjaiban gyakran használta a scordaturát, amely különleges hangzási effektust eredményez, és az egyes fekvésekben nehéz fogásokat könnyebbé, jobban kivitelezhetővé teszi. Rövid kroměříži működése után Pavel Josef Vejvanovský (1633?-1693) követte őt az együttes élén, aki Michna mellett a 17. század második jelentős cseh mestere. Kitűnő trombitás lévén, egyházi és világi kompozícióiban egyaránt fontos szerepet kapnak a rézfúvós hangszerek. *Baletti, Sonata* vagy *Serenata* címmel ellátott hangszeres műveiben gyakori a hazai népi dallamok feldolgozása.⁵⁴ A kiemelkedő kulturális tevékenységet folytató nemesek közül meg kell még említeni Johann Adam von Questenberg gróft.⁵⁵ Jaroměřicei (Morvaország) kastélyában több, mint 25 éven át működő együttese František Václav Míča, a komornik, zeneszerző és karmester (1694-1744) irányításával a legújabb itáliai operákat adta elő, esetenként cseh vagy német fordításban.

⁵² F. A. Sporck (1662-1738) nagy műveltségű, zeneszerető főúr, a művészetek bőkezű mecénása. Az első állandó operatársulat létrehozója és fenntartója Csehországban. Kastélyai, parkjai, könyvtárai, képtára a szépség, a művészetek és a tudományok iránti nagyfokú érzékéről, igényéről tanúskodtak. Sporck levelezett J. S. Bach-hal is, aki 1737-ben a grófnak elküldte a H-moll mise *Sanctus* tételének eredeti szövegét. Valószínű, hogy Bach három *Missa brevis*-ének (BWV 234-236) is ő volt a megrendelője. Němeček, i. m. (50. lábjegyzet), 38.

⁵³ Černušák, i. m. (9. lábjegyzet), 163.

⁵⁴ I. m., 165.

⁵⁵ J. A. v. Questenberg (1678-1752) felvilágosult főúr, mecénás, a művészetek (zene, színház, festészet) elkötelezett támogatója. Hangszerek gyűjtője, maga is kitűnő lantjátékos.

Az itáliai zenei áramlatok, főleg az újonnan térhódító nápolyi iskola⁵⁶ hatása érződik a 18. század eleji zeneszerzők egyházi alkotásaiban, amelyekben a népi melodikus elemeket is megjelenítő többszólamú, kontrapunktikus szerkesztésmódnak és a concerto-stílusnak figyelemreméltó szintézisét figyelhetjük meg. A cseh mesterek közül – az eddigi ismeretek alapján – elsőként Josef Leopold Václav Dukát (1684-1717) jelentette meg ilyen típusú gyűjteményét. A *Cithara nova* (1707) szólókantátákat tartalmaz két concertáló hegedűvel és generálbasszus kísérettel. Josef Antonín Plánický (1691-1732) 1723-ban kiadott *Opella ecclesiastica seu XII ariæ nova idea exornatæ* című sorozatában az új igényeknek megfelelően, a gazdagon díszített szoprán, alt és basszus áriákat színesen kombinált hangszerek kísérik. Említést érdemelnek az áriákat bevezető drámai hangvétellű recitativói.⁵⁷ Az új stílus követői még mások mellett a szintén elsősorban egyházi zenét komponáló Václav Gunther Jakob (1685-1734), Česlav Vaňura (1667-1736), Jan Josef Ignác Brenntner (1689-1742) és Šimon Brixí (1693-1735).⁵⁸

Egyedülálló jelentőségű a sokoldalú Bohuslav Matěj Černohorský (1684-1742) munkássága. Az iskolateremtő ferences pap, orgonista és komponista Csehországban a késő barokk legnagyobb hatású mestere, zeneszerzői és pedagógusi tevékenységével alapvetően meghatározta a zenei fejlődést hazájában. 1710-ben rendi előljárói Rómába küldték, ahol az Assisi Szent Ferenc Bazilika főorgonistája lett, ezt követően néhány évig Padovában működött. A velencei polifon művészetet legmagasabb fokon elsajátító „Padre Boemo” nagy tekintélyt vívott ki magának már Itáliában is. 1720-ban hazatért Prágába, ahol a Szent Jakab templom kórusának irányítása és a zeneszerzés mellett aktív pedagógiai tevékenységet is végzett. 1731-ben ismét Padovába ment. 1742-ben romló egészségi állapota miatt haza indult, útközben azonban meghalt. Kevés dokumentum maradt fent életéről, műveinek legnagyobb része is sajnálatos módon elveszett, illetve megsemmisült a Szent Jakab templomban 1754-ben kitört tűzvészben. Megmaradt alkotásai nagy mesterségbeli tudásról tanúskodnak, amelyek közül az egyik legkorábbi, a *Vesperæ minus*

⁵⁶ A 17. század végén kialakult, a bel canto énektechnikát a legmagasabb szintre fejlesztő új stílus, nagy jelentőségű reformokkal. Fő jellemzői: gyors-lassú-gyors szakaszokra tagolt nyitány, a recitativo accompagnato bevezetése a rec. secco mellett, drámai erejű, gazdag ornamentikájú, gyakran koloratúrák da capo áriák, szólóhangszerek használata, azok modern concertáló stílusú szembeállításai. A nápolyi iskola hagyományteremtője és legjelentősebb képviselője A. Scarlatti (1659-1725), mellette L. Leo (1694-1744), F. Durante (1684-1755), J. A. Hasse (1699-1783), N. Piccini (1728-1800), G. B. Pergolesi (1710-1736), N. Jomelli (1714-1774).

⁵⁷ Němeček, i. m. (50. lábjegyzet), 78-79.

⁵⁸ Černušák, i. m. (9. lábjegyzet), 166.

solemnus c. kórusműve a letűnőben lévő ötszólamú szerkesztésmódot követi; a *Regina coeli* szoprán hangra, szóló csellóra és orgonára készült kantátája viszont már a modern, koncertáló stílusban készült. Életművében kimagasló helyet foglal el nagyszabású, trombiták, vonósok és orgona által kísért motettája, a négyzólamú *Laudetur Jesus Christus*. 1729-ben jelent meg nyomtatásban, egy évvel azután, hogy pápai rendelettel ezt a köszönő formulát vezették be a katolikus egyházban.⁵⁹ A nagy ciklikus formákban is járatos mesternek két miséje maradt fent. Értékes orgonadarabjai, elsősorban fűgái a kontrapunktikus szerkesztés magas művészetének mintapéldái. Dallamvilágában — és több fűgatómájában is — nyomon követhetőek a vallásos népelemek. Bár életműve torzó maradt, nevéhez mégis egész zeneszerzőiskola kötődik, amelynek képviselői az európai zene fejlődéséből tevékenyen kivették a részüket. Ehhez az iskolához tartozik elsősorban Josef Seger (1716-1782), valamint a külföldön működő Jan Zach (1613-1773) és František Tůma (1704-1774). Mindhárman a barokk és a klasszika közötti átmeneti időszak zeneszerzői.⁶⁰

A gazdag harmóniavilágú, mélyen expresszív Jakub Josef Norbert Seger a legtermékenyebb cseh orgonaszerző a 18. században. Egyszerre két templomban is szolgált Prágában. Prelúdiumok, fűgák, toccaták és más darabok százait liturgikus célú felhasználásra is komponálta, ezek mellett főképp régi stílusban alkotott misék, motetták, zsoltárok, litániák tartoznak életművébe. Említést érdemel *Fundamenta pro organo* címmel írt, mintegy 200 generálbasszus gyakorlata, amely gyűjteményt Csehországban századokon át orgonatanárok generációi használták az oktatáshoz. Tanítványai közül Josef Mysliveček (1737-1781) Itáliában, később Antonín Leopold Koželuh (1747-1818) Bécsben szerzett magának európai hírnevet.⁶¹

František Xaver Brixi (1732-1771) a leghíresebb cseh muzikusdinasztia tagja, a kitűnő egyházi zeneszerző, Šimon Brixi fia. Kimagasló tehetségének köszönhetően már 21 évesen regens chori lett a Szent Vítus templomban, amely a prágai zenei élet legrangosabb állásának számított. Funkcióját haláláig megtartotta. Az átmeneti korszak nagy alakja, valójában az ő zenéje készítette elő a talajt Mozart művészetének megértéséhez, prágai befogadásához. Fiatalon, 39 éves korában halt meg, mégis sokoldalú és gazdag életművet, mintegy 500 kompozíciót hagyott hátra. Legnagyobb részük egyházi alkotás: közöttük található több, mint 100 ünnepi és

⁵⁹ Němeček, i. m. (50. lábjegyzet), 83.

⁶⁰ Černušák, i. m. (9. lábjegyzet), 167.

⁶¹ Milan Poštolka: „Seger, Josef”. In: Stanley Sadie (szerk.): *Grove I.* (London: Macmillan, 1980), 17., 104.

rövid mise, litániák, oratóriumok, vesperások, motetták, kantáták; nevéhez kötődnek még szimfóniák, versenyművek különböző hangszerekre, orgona- és csembalódarabok. Művészetére jellemző: gazdag harmóniavilág, pregnáns ritmus (a ritmikus elemek állandó, érdekes kombinációja), népies melodika, a kontrapunkt mesteri kezelése, valamint a belső feszültséggel teli nagy kifejezőerő, amely mindig újat hoz a hallgatóságnak. Színes hangszer-összeállítású, aránylag kis létszámú zenekart használ, szerkesztésmódjában a súlypont a hegedű- és a vokális-szólamokon nyugszik. František Brixl nagy hatást gyakorolt kortársaira, és bár sohasem hagyta el hazáját, neve mégis ismertté vált Közép-Európa katolikus országaiban. Művei másolatokban széles körben terjedtek, ma is sok kompozíciója megtalálható Bajorországban. Halálával egy gazdag, nagy korszak zárult le, utána sokáig nem lépett a színre jelentős zeneszerző Csehországban...⁶²

⁶² Volek-Jareš, i. m. (6. lábjegyzet), 21.

II. A NAGY CSEH MUZSIKUS-KIVÁNDORLÁS ÉVTIZEDEI ÉS OKAI

A cseh-morva zenekultúra mindig szorosan összefüggött az ország politikailag változékony, bizonytalan helyzetével. A gyakori harcok, háborúk/belháborúk miatt a nagytehetségű muzsikuskok már a 15-16. században elvándoroltak, ezért Csehország csak ritkán és rövid időre¹ tudott Európa zenei élvonalába kerülni.² A legjobb művészek állandó szétszóródottsága miatt hiányzott a kohéziós háttér egy egységes, önálló nemzeti iskola kialakulásához, generációkon átívelő stílusirányzatok létrejöttéhez.³ Idegen földön viszont figyelemreméltó, gyakran korszakalkotó műveikkel, esetenként reformtörekvések élén állva, jelentősen hozzájárultak az európai zene fejlődéséhez.

A cseh muzsikusz-emigráció minden eddiginél erősebb hulláma a 17. század végén kezdődött, és a 18. század negyvenes éveiben érte el tetőpontját.⁴ Ehhez az ellenreformáció vallási intoleranciája, a gazdasági-kulturális elmaradottság mellett a hazai kapellák telítettsége, a muzsikusz-túlkínálat is hozzájárult.⁵ A nagy kivándorlási folyamat okai minden bizonnyal visszanyúlnak 1612-ig, amikor a császári udvar végérvényesen átköltözött Bécsbe, vele együtt a nemesség legnagyobb része is elhagyta az országot. A zenei élet a birodalom fővárosára koncentrálódott, Csehország már nem tudott annyi muzsikust foglalkoztatni. Amíg korábban csak a legkiválóbbak távoztak el, a későbarokk időszakában már tömegek választották ezt a megoldást.⁶ A cseh zenei fejlődés és a muzsikuskok működésének színtere ketté vált:

¹ A Luxemburgok alatti francia zenekultúra (14. század), valamint II. Rudolf reneszánsz udvara (16. század).

² Kivételt jelent a cseh nemzeti zene későbbi tartós, csodálatra méltó felemelkedése, ami B. Smetana és A. Dvořák művészetében csúcsosodott ki a 19. században. Karl Michael Komma: *Das böhmische Musikantentum*. (Kassel: Johann Philipp Hinrichthal-Verlag, 1960), 153.

³ Annak ellenére, hogy minden időben neves külföldi zeneszerzők egész sora is tartózkodott cseh földön, a nyugtalan és kiszámíthatatlan közeg őket sem vonzotta tartósan.

⁴ Korábban, a 15-16. században a németalföldi, később pedig az itáliai muzsikuskok szintén jelentős európai szétáramlása és térhódítása figyelhető meg, de ezek csak bizonyos évszázadokra korlátozódtak, és alapvetően különböztek a cseh emigrációtól. Míg az előbbieik országuk gazdasági és kulturális fénykorában távoztak külföldre, és terjesztették az általuk képviselt új zenei stílusokat, irányzatokat, addig a cseh muzsikuskok a jobb jövő reményében, gazdasági-szociális nehézségek, vagy politikai-vallási elnyomás miatt hagyták el hazájukat. Gracian Černušák: *Dějiny evropské hudby*. (Praha: Panton, 1974), 217.

⁵ A szegényebb néprétegeknek nem volt lehetőségük tehetségüket más területen kibontakoztatni, alkalmi zenéléssel tudták keresetüket kiegészíteni, ezért volt olyan sok jól képzett hangszeres Csehországban.

⁶ Vándorzenészek is megjelentek – sokszor csak szezonálisan – bandákba verődve egész Európában. Utcákon, kocsmákban, vásárokon szórakoztatták a népet, alkalmasint elszegődtek nemesekhez, főurakhoz, egy-egy családi vagy más ünnepre. Ily módon is terjesztették saját nép- és tánczenéjüket. Černušák, i. m. (4. lábjegyzet), 217.

hazaira és külföldre. Általában a „nép fiai” mentek el — sokszor regénybe illő, kalandos módon —, akik tehetségük, majd megszerzett tudásuk révén később gyakran a legmagasabb körökbe is bekerültek.⁷ Szinte nem volt olyan kisebb-nagyobb európai zenekar, amelyben ne találánánk cseh fúvósokat, „deutschböhmi” hegedűsöket.⁸ Kivándorlási célpontok azok a híres zenei centrumok vagy udvarok voltak, amelyek hagyományosan jó kapcsolatot ápoltak Cseh-Morvaországgal.⁹

Bécs és annak pezsgő kulturális élete sok biztos megélhetésre vágyót vonzott. A császárváros a 18. század első felében nem állt az európai zenei történelem középpontjában, sokkal inkább a nápolyi opera fontos fellelegvárának számított. Híres itáliai és német mesterek működtek itt, akik kitűnő továbbtanulási lehetőséget is biztosítottak a fiatalok számára. Kezdetben tudásukat tökéletesítették náluk, majd állandó munkahely után néztek egy főúri vagy színházi zenekarban. Akit a francia kultúra érdekelt, az a rokokó, a gáláns stílus szülőhazája, elsősorban Párizs — az ország művészi-kulturális központja — felé vette útját. A vallási okokból távozók a német protestáns rezidenciákba tartottak. Ezek között első helyen állt Nagy Frigyes porosz király berlini udvara. Az uralkodó szívesen fogadta az üldözötteket, és az új élet kezdéséhez szükséges feltételeket biztosította számukra. Berlin és Gotha protestáns udvaraiban elsősorban a Benda-család tagjai voltak a kiemelkedő cseh muzsikusok. Érdekes módon, Itáliát hosszabb tartózkodásra csak kevesen választották. Ennek oka lehet az opera meghatározó szerepe, amely minden más zenei formát háttérbe szorított, ezért elsősorban azok mentek oda, akik a drámai műfajokban akarták tehetségüket kibontakoztatni. Ott a cseh zeneszerzők közül egyedül Josef Mysliveček (1737-1781) tudott sikerrel meghonosodni.¹⁰

A nyugatabbra tartó, majd nemesi/főúri zenekarokban elhelyezkedő hangszerjátékosok általában szabadabban mozoghattak. A híres szólisták — akik többnyire jelentős zeneszerzők is voltak — koncertezhettek még távolabbi városokban is.¹¹ Akadtak olyanok, akik egész életüket idegenben éltek le, anélkül,

⁷ Érthető, hogy szinte mindegyikük magában hordozta a népi tradíciókat.

⁸ Észak-, Nyugat- vagy Dél-Csehország évszázadok óta zárt német nyelvterületeiről, valamint a német nyelvsziget Deutschbrodból származó németajkú muzsikusokat hívják „deutschböhmi”-öknek. (Ma úgy mondanánk: szudéta-német.) Komma, i. m. (2. lábjegyzet), 156.

⁹ I. m., 154.

¹⁰ Jan Němec: *Nástin české hudby XVIII. století*. (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955), 189-190.

¹¹ Nem úgy Ausztriában, Bécsben, ahol sokkal kisebb mozgástérrel rendelkeztek. Munkaadóik gyakran teljesen kisajátították alkalmazottaikat.

hogy akárcsak egyszer is hazalátogattak volna.¹² Viszont a különböző udvarokban szolgáló emigránsokat összetartás jellemezte, rendszerint szoros kapcsolatban álltak egymással. Gondoskodtak az állandó utánpótlásról, elsősorban hazai földről. F fiatal muzsikuskok is gyakran keresték fel ismert honfitársaikat továbbtanulás céljából.¹³

František Ignác Antonín Tůma (1704-1774) korán elkerült Bécsbe, ahol Johann Joseph Fux (1660-1741) tanítványa lett. Később szinte egész életében a császárvárosban tevékenykedett, mint megbecsült zeneszerző és pedagógus. Korábbi mestere Černohorský és Fux is az ellenpont nagy művészei voltak. Mindkettőjük hatása jól érezhető Tůma kompozícióiban: egyházi műveiben a kontrapunktikus — olykor még a szigorú Palestrina-stílushoz is visszanyúló — szerkesztésmód uralkodik, és szinte egész életműve a későbarokk szellemében fogant, jóllehet, a gáláns-érzékeny stílusra is lehet példát találni nála. Fontosabb liturgikus művei: 50-nél több mise — közöttük 14 a capella alkotás —, közel 30 zsoltár, 5 Stabat Mater. Hangszeres zenéje számos trió- és kvartett-szonátát, szinfoniát és partitát tartalmaz, elsősorban vonósokra és continuóra.¹⁴ František Tůma a cseh zeneszerzők azon kis csoportjához tartozik, akiknél a nemzeti hang nem szólal meg.¹⁵

A hegedű- és orgonaművész, zeneszerző Jan Zach (1713-1773) a klasszika talaját előkészítő, nyitott, haladó szellemiségű kismesterekhez tartozik. „Az egész zenei világ nagyra tartotta őt, mint szakmájának jelentős személyiségét.”¹⁶ A nyugtalan, negyvenes éveitől állandóan utazó, különböző német, osztrák és itáliai városokban működő komponistának elsősorban egyházi zenéje jelentős. Ezek között van 35 mise, 35 offertórium, 3 rekviem, zsoltárok, motetták, vesperások, himnuszok. „Kevert stílusú” műveiben egymás mellett él a velencei és a nápolyi iskola. Az introvertált melankólia, a drámai kifejezőerő és a nemzeti karakter — a cseh népi melodikus és ritmikus elemek — egyaránt jellemzik alkotásait. Sokrétű, változatos hangszeres zenéje mintegy 40 vonós szimfóniát és partitát, versenyműveket furolára,

¹² Csak később jön el a nagy nemzeti érzések ideje, amikor a művészek, zeneszerzők nem egy idegen ország, hanem hazájuk javára akartak tevékenykedni és annak kultúráját gazdagítani.

¹³ Komma, i. m. (2. lábjegyzet), 158.

¹⁴ Milan Poštolka: „Tůma, František Ignác Antonín”. In: Stanley Sadie (szerk.): *Grove 2*. (London: Macmillan, 2001), 25., 878-879.

¹⁵ Richard Batka: *Geschichte der böhmischen Musik*. (Berlin: Bard, 1906), 28.

¹⁶ „Die ganze mus. Welt schätzte ihn als einen bedeutenden Mann seines Fachs.” (Schilling, *Encyclopedie VI*. 1838.) Idézi Walter Senn: „Zach”. In: Friedrich Blume (szerk.): *MGG 1*. (Kassel etc.: Bärenreiter, 1968), 14., 958.

oboára, gordonkára és csembalóra, valamint számos kamara- és orgonaművet foglal magában.¹⁷

Jan Dismas Zelenka (1679-1745) Černohorský mellett a barokk korszak egyik legeredetibb, legjelentősebb cseh mestere. 21 évesen lett Erős Ágost (1694-1733) szász választófejedelem drezdai zenekarának nagybőgőse. Bécsben J. J. Fuxnál, Velencében A. Lottinál tanult, majd visszatért Drezdába. Az ugyancsak ott működő J. D. Heinichen (1683-1729) halála után utódja azonban nem ő, hanem az Európa-szerte ünnepest J. A. Hasse (1699-1783) lett, mint királyi karmester. Zelenkának csak az „egyházi zeneszerző” („Kirchen-Compositeur”) cím jutott, majd végül a Hasse iránti általános rajongás miatt az udvarban teljesen háttérbe szorult, elszigetelődött, elmagányosodott.¹⁸

Már bécsi tanulmányai előtt keletkezett műveit is komoly mesterségbeli tudás jellemzi. Nagy kortársai: J. S. Bach (1685-1750),¹⁹ G. Ph. Telemann (1681-1767), J. J. Quantz (1697-1773), aki ellenpont-tanulmányokat folytatott nála, J. A. Hiller (1728-1804), G. A. Homilius (1714-1785) és mások csodálták kontrapunktikus művészetét, kromatikus alterációkban gazdag harmóniai találékonyságát, sajátos hangszerelését. Rochlitz²⁰ szavaival élve művei „...mély értelemről, harmóniai tudásról és azok alkalmazásában való jártasságról tanúskodnak”.²¹ Zelenkát vokális kompozícióiban is a hangszeres gondolkodás jellemzi, mindig szem előtt tartva azonban az énekes lehetőségeit. Instrumentális zenéje magában hordozza a cseh népi dallam- és ritmus-elemeket, záró tételei általában vidámak, rusztikusak. Halála után életműve teljesen feledésbe merült, csak az utóbbi évtizedekben kezdik jelentőségét felismerni. Főbb művei, amelyeknek nagy része mindmáig kiadatlan: 20-nál több mise, oratóriumok, litániák, kantáták, zsoltárok, rekviemek, Te Deum, Magnificat, hat triószonáta.²²

A cseh zeneművészek mély muzikalitása, virtuozitása, tökéletes hangszerkezelése hamarosan egész Európát meghódította, és mindenhol keresetté

¹⁷ Milan Poštolka: „Zach, Jan”. In: I. m. (14. lábjegyzet), 27., 708-709.

¹⁸ Janice B. Stockigt: „Zelenka, Jan Dismas”. In: I. m., 27., 773-774.

¹⁹ Zelenka fellépett a Bach által vezetett *Collegium Musicum* együttesel a lipcsei Zimmermann kávéházban. C. Ph. E. Bach szerint édesapja ismerte és tanulmányozta Zelenka műveit, amelyek hatással is voltak művészetére. Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach*. In: Stanley Sadie (szerk.): *Grove monográfiák. A Bach-család*. F.n. (Budapest: Zeneműkiadó, 1989), 103., 126.

²⁰ Johann Friedrich Rochlitz (1769-1842) német zenei író, évtizedeken át a jelentős zenei szaklap, az *Allgemeine musikalische Zeitung* munkatársa, szerkesztője.

²¹ „...zeugen sie von einem Tiefsinn, von einer Kenntnis gelehrter Harmonie und einer Geübtheit in deren Handhabung...” Idézi Hubert Unverricht: „Zelenka”. In: I. m. (16. lábjegyzet), 1196.

²² Stockigt, i. m. (18. lábjegyzet), 774-776.

tette őket. Egységes játéktílusuk, lendületük és fúvósaik telt, szép hangzása zenekaraiknak meghatározó jelleget adott. Felkészültségük, igényességük és rátermettségük sok európai együttesben juttatta őket vezető szerephez, mint maestro di capella, vagy koncertmester. Így a hegedűvirtuóz-zeneszerzők közül Heinrich Ignaz Franz Biber (1644-1704) Salzburgban, Franz (František) Benda (1709-1786) Berlin/Potsdamban, Johann Baptist Georg (Jan Křtitel Jiří) Neruda (1707-1780)²³ Drezdában, Johann Wenzel Anton (Jan Václav Antonín) Stamitz (1717-1757) Mannheimben szerzett magának és együttesének nemzetközi hírnevet. Az itáliai és francia koncertmesterek zavaró irányítása helyett a cseh hegedűsök új módszert vezettek be: egy fej- vagy könyökmozdulattal akár 40 embert is a legtökéletesebb összhangban tudtak tartani.²⁴

Kétségtől a *mannheimi iskola* néven ismertté vált, ott kialakított új zenekari stílus és hangzás volt zenetörténeti szempontból a legnagyobb jelentőségű reform, amely cseh emigráns muzsikuskhoz kötődik. Fő reprezentánsának, a hegedűvirtuóz J. V. A. Stamitz-nak két nagy érdeme van: a mannheimi udvari zenekart korának legjobb, legegységesebben játszó együttesévé fejlesztette, és az együttesre írt kompozícióiból – szimfóniák, zenekari triók – származtatható a bécsi klasszicizmus kialakításában oly nagy szerepet játszó változások többsége.²⁵ E stíluselemek külön-külön már megjelennek itáliai, bécsi, német és cseh mestereknél, de az ő műveiben kapnak egységes, új művészi arculatot. A csehországi Deutschbrodban²⁶ született Stamitz 1744-ben lett Karl Theodor²⁷ pfalzi választófejedelem mannheimi udvarának első udvari hegedűse, 1748-ban már „hangszeres zeneigazgató”. Mellette működött még honfitársa, a hegedűs és basszista Franz (František) Xaver Richter (1709-1789),²⁸ Ignaz Holzbauer (1711-1783), 1753-tól mindkettő „udvari zeneszerző”, az ugyancsak csehországi születésű Anton Filtz (1733-1760) zeneszerző és csellista, aki

²³ J. B. G. Neruda 30 éven át (1750-1780) volt koncertmester és sikeres pedagógus Drezdában a szász választófejedelem udvarában. Szimfóniák, hegedűversenyek, triószonáták szerzője. Černušák, i. m. (4. lábjegyzet), 219.

²⁴ Itáliában túlzásba vitt mozdulatokkal, Franciaországban lábbal dobogva próbálták a koncertmesterek a taktust ütni. Stamitz nevéhez fűződik az elegáns, könnyed új vezetési stílus. Komma, i. m. (2. lábjegyzet), 159.

²⁵ Gerhard Nestler: *Geschichte der Musik. Die grossen Zeiträume der Musik von denen Anfängen bis zur elektronischen Musik*. (Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag, 2005), 388.

²⁶ Ma Havlíčkův Brod.

²⁷ Karl Theodor (1742-1799) 1742-től pfalzi, 1777-től bajor választófejedelem. A művelt, művészszerető uralkodó regnálása kulturális, tudományos szempontból is nagy jelentőségű, és a 18. századi Mannheim fénykorát jelenti.

²⁸ Richter írt 83 szimfóniát, triószonátákat, kvartettekét, divertimentókat, csembalóversenyeket. Op. 5-ös számú 6 vonósnygyese a műfaj jelentős korai darabjai. Elméleti műve az *Anweisung zu der musikalischen Tonkunst und regulären Composition*. Němeček, i. m. (10. lábjegyzet), 228.

korai halála ellenére figyelemreméltó életművet hagyott hátra és az itáliai Carlo Giuseppe Toeschi (1731-1788), eleinte koncertmester, majd Stamitz halála után „kamarazene-igazgató”. A mannheimi iskola második generációjához tartoznak az alapító fiai, Anton (1750-1796) és Karl Stamitz (1745-1801), valamint a későbbi irányítást átvevő Christian Cannabich (1731-1798).²⁹

Az „iskola” egyik legfontosabb újítása a mai értelemben vett szimfonikus zenekar klasszikus elődjének a kialakítása. A barokkban valójában nem beszélhetünk egységes zenekarról, csak együttesekről, amelyek hangszeres összeállítása a mindenkorai igényeknek megfelelően változik. Egyetlen állandó és biztos pont a *generálbasszus* vagy *basso continuo* („folyamatos basszus”) volt, amely basszus szólam fölött (vagy alatt) számokkal jelzett harmóniákat a billentyűs játékos improvizálta. Ezért többnyire a *maestro al cembalo* volt az, aki hangszere mellől az együttest vezette. A sokszínű összeállításokban az azonos fekvésben játszókat egymást gyakran könnyűszerrel helyettesíthették: például oboa-fuvola, vagy hegedű-fuvola, cselló-fagott stb. Az előadók általában a rendelkezésre álló lehetőségek között válogattak. Ezzel a tetszés szerinti megoldással szakítottak egyszer s mindenkorra a mannheimiek, pontosan meghatározva a zenekarban lévő hangszereket, sőt azok állandó ülésrendjét is. E zenekar alapját a nagybőgővel megerősített vonósnégyes alkotta megsokszorozva, amely az 1756-os személyi lista alapján tíz 1. hegedűt, tíz 2. hegedűt, négy brácsát, négy csellót és két nagybőgőt jelentett. Mellettük a fúvóskar: két-két fuvola, oboa, klarinét, fagott, kürt és trombita.³⁰ Mindez a korabeli viszonyokhoz képest meglehetősen erőteljes hangzást eredményezett. Az oboa és a fagott közé bekerült az eddig vulgárisnak számító klarinét, amely Mozarta is nagy hatást gyakorolt mannheimi tartózkodása alatt.³¹ Hogy mennyire megszerette, azt a hangszer repertoárjának legvarázslatosabb darabjai, az A-dúr klarinétötös (KV 581), valamint az A-dúr klarinétverseny (KV 622) bizonyítja. A generálbasszus fokozatos kiszorulásával egy másik instrumentum is előtérbe került: harmóniailag fontos helyeken, a hangzás kitöltésére megjelentek a mindig párban alkalmazott kürtök. Nem tekinthető véletlennek e két hangszer fontos szerephez jutása: *a cseh népi zenekarok állandó tagjairól* van szó.

²⁹ Peter Rummenhüller: *Die musikalische Vorklassik*. (Kassel etc.: Bärenreiter, 1983), 89.

³⁰ Gyakran játszott azonban csak kisebb zenekari együttes: 2 oboa, 2 kürt, vonósok és timpani. Němeček, i. m. (10. lábjegyzet), 227.

³¹ Rummenhüller, i. m. (29. lábjegyzet), 92.

A mannheimi zene középpontjában álló vezető felső szólam, a dallam, valamint a basszus fundamentum-szerepe mellett a középső szólamok háttérbe szorulnak, kísérnek. Ez a szerkezeti változás egyben felfogásbeli változást is jelent, mert a *hangzás* válik elsődlegessé. A barokkban jelentés- és szerkesztésbeli szempontból a hangzás másodlagos fontosságú. Ilyen értelemben mindegy, hogy Bach concertója hegedűn vagy csembalón szólal meg, a mű mondanivalóját és lényegét nem befolyásolja. Az új stílusirányzatban viszont már nem annyira a kompozíció, sokkal inkább a hatásos, virtuóz, technikailag tökéletes *előadás* vonzotta az embereket: Stamitz együttesének, „a tábornokok hadseregé”-nek³² különleges hangzása valósággal extázisba hozta korabeli hallgatóit.³³ Így ír róla Schubart:³⁴ „A világ egyetlen zenekara sem múlhatja felül a mannheimiek előadását. Fortéja mennydörgés, crescendója zuhatag, diminuendója kristályfolyam távolodó csobogása, pianója tavaszi fuvallat.” „A porosz taktika és a mannheimi zene a németeket minden nép fölé helyezi.”³⁵

Ugyancsak Stamitz nevéhez fűződik a kontraszt alapelvének felfejlesztése két egyenértékű, de egészen ellentétes zenei gondolat tematikus konfliktusáig. Ez a bécsi klasszikus szonátaforma kialakulásához vezető út első, legfontosabb lépése volt. Jelentős reformja továbbá a szimfónia kibővítése 4 tételesre, a finálé előtt bevezetett menüett (+ trió) beiktatásával. A hazai tradíció ebben is szerepet játszik: a korabeli Csehországban a menüett igen kedvelt tánc volt, amely Stamitznál nem kecses, rokokó szalonzeneként jelenik meg, hanem cseh népies elemeket gyakran idéző, már igazi szimfonikus tétel.³⁶ A mannheimi iskola jelentősége túlnőtt a klasszikán. A dinamika minden korábbinál nagyobb fontossága — annak szigorú és pontos előírása

³² „Die Armee von Generälen.” Ch. Burney ismert megjegyzése, amely arra utal, hogy egyetlen európai zenekarban sem játszott együtt annyi kitűnő szólista és zeneszerző, mint itt. Idézi Rummenholler, i. m., 94.

³³ Az 1750-es években a dokumentumok szerint ott működő 42 muzsikuskivándorlás egynegyede már Csehországból származott. Komma, i. m. (2. lábjegyzet), 155.

³⁴ Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791) német költő, orgonista, zeneszerző, zenei író. *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* c. művét fia, Ludwig adta ki 1806-ban Bécsben.

³⁵ „Kein Orchester der Welt hat es je in der Ausführung dem Mannheimer zuvorgethan. Sein Forte ist ein Donner, sein Crescendo ein Catarakt, sein Diminuendo – ein in die Ferne plätschernder Krystallfluss, sein Piano ein Frühlingshauch.” Christian Friedrich Daniel Schubart: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. 1806. (Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1977), 122. „Preussische Taktik und Mannheimer Musik setzen die Deutschen über alle Völker hinweg.” (Lord Fordice) Idézi Schubart, i. m., 122.

³⁶ Černušák, i. m. (4. lábjegyzet), 177.

—, az egyes lassú tételek mély érzelmessége, a hangszerelés színei már a romantikához vezető közvetlen utat mutatják.³⁷

Franz (František) Benda (1709-1786), Jiří Antonín 13 évvel idősebb bátyja kalandos előzmények, utazások után 1733-ban lépett be Frigyes porosz koronaherceg kapellájába. Vallási okokból hagyta el hazáját, mert áttért a lutheránus hitre. 1742-ben sikerült az időközben már megkoronázott Nagy Frigyes király segítségével egész családját Berlinbe hozatnia. Hamarosan korának legnagyobb, messze földön híres hegedűvirtuóza lett, az uralkodó megbecsült muzsikusa, később koncertmestere. Különösen adagio-játékát dicsérték. Egy tanítványa megfogalmazása szerint játéka „szíve legmélyéről fakadt és szívhez szóló volt. Nemegyszer sírtak az emberek, amikor adagiót játszott.”³⁸ Reichardt³⁹ szavaival: „Hallották volna csak egyszer is, hogyan képes Benda erőteljes vonójával hallgatójának a szívét ostromolni, a legnagyobb bánatra hangolni, és hogyan csepegtet azután ismét vigasztalást és édes reményt belé, milyen határtalanul uralja hallgatóinak a szívét.”⁴⁰ Életében művei is komoly elismertségnek örvendtek. Nagy tehetsége volt a szép dallamok kitalálásához, de saját bevallása szerint gyengébb elméleti alapjai miatt inkább „rafinált és éneklő”, mintsem bonyolultabb írásmódra törekedett. Legeredetibbek 3 tételes hegedűszonátái, amelyek formai és tartalmi szempontból az átlag fölé emelkednek. Berlini nagy muzsikustársa, C. Ph. E. Bach művészete, valamint a cseh népi dallamvilág hatása jól nyomon követhető műveiben. Az északnémet hegedűiskola alapítójának számít, életműve kompozíciós szempontból kevésbé jelentős.⁴¹

Bécsben működött a csehországi Kopidl noból származó Josef Antonín Štěpán (1726-1797). Vidéki kántor-tanító apjától kapta első, népzenei hagyományokban is

³⁷ Rummenholler, i. m. (29. lábjegyzet), 103.

³⁸ „Er gestaltete aus dem Herzen und drang in die Herzen ein. Nicht nur einmal hat man Menschen weinen sehen, wenn er das Adagio spielte.” Jiří Berkovec: *Lob der Musik. Fünf Kapitel über tschechische Musik und Musiker*. (Orbis, 1975), 41.

³⁹ Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) német zeneszerző, utazó zenei író, kritikus. Korának egyik legjelentősebb dalkomponistája, Goethe, Klopstock, Herder, Schiller és mások műveinek megzenésítője. Legjelentősebb publicisztikai munkái: *Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend* (1774-76), *Über die deutsche komische Oper* (1774), *Musikalische Kunstmagazin* (1781-92). Felesége az énekesnő, clavier-művész, dalszerző Juliane Benda (1752-1783), František Benda lánya.

⁴⁰ „Hätten Sie nur einmal gehört, wie Benda mit seinem gewaltigen Bogen das Herz seines Zuhörers zu bestürmen, zur äussersten Wehmut zu stimmen weiss und wie er denn wieder Trost und süsse Hoffnung in das Herz giesst, wie er uneingeschränkt das Herz seiner Zuhörer regiert.” Johann Friedrich Reichardt: *Schreiben über die berlinische Musik. Hamburg, 1775*. In: *Briefe, die Musik betreffend*. (Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1976), 72.

⁴¹ Helmut Wirth: „Benda, Familie”. In: Friedrich Blume (szerk.): *MGG I.* (Kassel etc.: Bärenreiter, 1949-51), 1., 1623-24.

gazdag zenei képzését. 1741-ben a porosz seregek elől Bécsbe menekült, ahol Georg Christoph Wagenseilnél (1715-1777) folytatott tanulmányokat. Štěpán rövid idő alatt, mint briliáns csembalista, zeneszerző és pedagógus szerzett magának hírnevet. 1766-tól — valószínűleg mestere ajánlására — a császári család zenetanára, *Maestro di cembalo della Corte Imperiale di Vienna* lett, többek között Maria Antonia hercegnő, a későbbi tragikus sorsú francia királyné, Marie Antoinette (1755-1793) oktatója. Korán jelentkező szembetegsége, majd vaksága miatt 1775-ben befejezte udvari szolgálatát, de továbbra is aktív zeneszerzői és pedagógiai tevékenységet folytatott. Élete végén minden vagyonát a kopidlnoi iskolára hagyta.⁴²

A Bécsben érvényesülő erős itáliai hatás nemcsak Štěpán zeneszerzői stílusát befolyásolta jelentősen, hanem még a nevét is Giuseppe Steffanra változtatta. Életműve középpontjában szóló csembalóra, majd később fortepianóra készült alkotásai (szonáták, capricciók, divertimentók stb.) állnak, de ezek mellett szimfóniákat, concertókat, daljátékokat és egyházi műveket is komponált. Hat csembalószonátából álló első gyűjteményét József főherceg, a későbbi II. József császár⁴³ esküvője (1760) alkalmából írta, és ajánlása is a hercegnek szól.⁴⁴ Ezek a művek még nem kialakult formájúak, némelyek soktételesek, a szvit és a szonáta közötti átmenetet képviselik. 1757 előtt keletkezett G-dúr szonátájának lassú moll-bevezetője prototípusa lett későbbi szonátáinak és concertóinak. A saját útját járó komponista egyéni hangja elsősorban 1770 után készült műveiben mutatkozik meg, amelyek az átmeneti időszak legérdekesebb billentyűs darabjai közé tartoznak.⁴⁵ E kompozíciók első tételei már háromrészeseek, kontrasztáló melléktémával, kidolgozással. Štěpán három kötet dalt is komponált német szövegre; ezek Cramer⁴⁶ nem túl hízelgő kritikái ellenére nagyon népszerűek voltak, és széles körben terjedtek. Hangjának frissességével és népies egyszerűségével egyike volt azoknak, akik hatottak Schubert dalművészetére.⁴⁷ Harmóniavilága kromatikus modulációkban gazdag, rendkívül kifejező dallamvilága a hazai tradíciókból táplálkozik. A Mozart előtti bécsi iskola egyik legeredetibb, legelőremutatóbb személyisége. Jóllehet, művei hosszú időre a feledés homályába merültek, a cseh mester nemcsak a klasszika

⁴² Němeček, i. m. (10. lábjegyzet), 207-208.

⁴³ Német-római császár (1765-1790), magyar király (1780-1790).

⁴⁴ Němeček, i. m. (10. lábjegyzet), 241.

⁴⁵ Howard Picton: „Štěpán, Josef Antonín”. In: Stanley Sadie (szerk.): *Grove I.* (London: Macmillan, 1980), 18., 119.

⁴⁶ Carl Friedrich Cramer (1752-1807) német filozófus, zeneműkiadó, zenei író.

⁴⁷ Komma, i. m. (2. lábjegyzet), 163.

fontos előfutára volt, hanem — Stamitzhoz hasonlóan — jelentős láncszem is már a romantikához vezető stílusfejlődésben.⁴⁸

Florian Leopold Gassmann (1729-1774) fiatal éveiben sikeres operaszerző volt Velencében (1757-1762), ezt követően Bécsbe ment, ahol 1763-ban Chr. W. Gluck (1714-1787) utódjaként elnyerte a rangos *udvari zeneszerző*, majd *udvari karmester* címet. Velencében ismerte meg Antonio Salierit (1750-1825), akit magával vitt a császárvárosba, ahol az ifjú muzsikus a tanítványa lett, majd halálát követően utódja. Az ő kezdeményezésére jött létre a *Wiener Tonkünstler-Sozietät* 1771-ben az osztrák zeneszerzők özvegyei és árvái támogatására, amely egyesület szervezte a város első nyilvános zenei eseményeit is. Gassmann szintén az átmeneti korszak komponistája, a Mozart előtti időszak egyik legjelentősebb opera buffa szerzőjének számít. Életműve mintegy 20 operát (buffa, seria), oratóriumot, miséket, világi kantátákat, ezek mellett 33 szimfóniát, 8 vonósötöst, 37 vonósnégyest és számos más kamaraművet foglal magában.⁴⁹

A Seger-tanítvány Josef Mysliveček (1737-1781) 1763-ban ment Velencébe, ahol Giovanni Pescettinél (1706-1766) éneket és zeneszerzést tanult. *Semiramide* c. első operájával, amelyet 1765-ben mutattak be Bergamóban, egy csapásra berobbant az ottani zenei életbe. Ezután rövid idő alatt egész sor operát alkotott, és néhány éven belül Itália ünnepelt, legjobban fizetett komponistája lett. Mysliveček műveit hamarosan Európa szinte minden jelentős városában játszották, hasonló lelkesedéssel fogadván azokat. 1771-ben Bolognában az Accademia Filarmonica tagjává választották.⁵⁰ A zeneszerző teljesen átvette a könnyed operastílust, nem igényelte a mélyebb, dramatikusabb nyelvezetet. Tökéletesen ismerte az énekhangot és az olasz nyelvet, ezért tudott idegen létére éppen Itália földjén olyan óriási sikereket aratni. Elsősorban színpadi szerzőként tartották őt számon, de kitűnő hangszeres műveket, szimfóniákat, triókat, vonósnégyeseket, vonósötösöket is komponált. W. A. Mozarthoz jó barátság fűzte, aki csodálta különösen gazdag melódiavilágát, amely nagyon közel állt hozzá, és az itáliai hatások mellett a cseh tradíciókban is gyökerezett.⁵¹ Melegen ajánlotta nővérének billentyűs kompozícióit, „...mert ezek olyan szonáták, amelyek mindenkinek tetszenek, kívülről könnyen megtanulhatók, és

⁴⁸ Dana Šetková: „Štěpán”. In: Friedrich Blume (szerk.): *MGG I.* (Kassel etc.: Bärenreiter, 1965), 12., 1260.

⁴⁹ George R. Hill: „Gassmann, Florian Leopold”. In: I. m. (14. lábjegyzet), 9., 564-566.

⁵⁰ Daniel E. Freeman: „Mysliveček, Josef”. In: I. m., 17., 582-585.

⁵¹ Němeček, i. m. (10. lábjegyzet), 233.

tetszést aratnak, ha az ember a megfelelő precizitással játssza azokat”.⁵² Zenei nyelve hasonló volt Mozart itáliai periódusában készült alkotásaihoz, *Isacco* c. oratóriumát — egyik legkitűnőbb alkotását — sokáig az osztrák mester művének tartották. Az „Il Boemo” szerencsecsillaga másfél évtized után leáldozott, elvesztette a közönség kegyeit, megkeseredetten, súlyos betegségben, nyomorban halt meg 44 éves korában.⁵³

A nyugat- és délnémet (bajorországi) területek kisebb kapelláiban, így Kraft Ernst herceg (1774-1802) öttingen-wallersteini együttesében is, főként annak fénykorában, szinte csak csehországi muzsikuskok — mindenekelőtt hegedűsök és fúvósok — tevékenykedtek. Vezetőjük szintén Litoměřicéből származó „deutschböhm” volt, Franz Anton (František Antonín) Rössler-Rosetti (1750-1792), aki a *nagybőgő mellől* dirigált. A cseh népi dallamvilágot gyakran megjelenítő, termékeny zeneszerző többségében már négytétéles szimfóniákat, kamara- és versenyműveket — főleg fúvós hangszerekre —, valamint egyházi műveket, kantátákat, oratóriumokat komponált. Barokk és klasszikus elemeket kombináló átmeneti stílusa a fiatal Haydnra emlékeztet. 1776-ban keletkezett rekviemjét Mozart halála után, 1791-ben az osztrák mester emlékére előadták Prágában.⁵⁴ Mások mellett itt működött még a csellista-zeneszerző Josef Rejcha (1752-1795), valamint a hegedű-zeneszerző Franz (František) Xaver Pokorný (1729-1794).⁵⁵ Az Öttingen-Wallersteinek csehországi birtokokkal is rendelkeztek, a személyzet mellett a muzsikuskutánpótlás is onnan érkezett.

A mainzi választófejedelem udvarában egymás után három cseh kapellmeister is tevékenykedett: Jan Ondratschek (Ondráček) (1680-1743), Jan Zach (1713-1773) és a németajkú Johann Michael Schmid/Schmidt (1720-1792). Bückeburgban Christoph Friedrich Bachot (1732-1795) a nagytehetségű, elsősorban karmesterként különleges kisugárzású, csehországi születésű Franz Christoph

⁵² „Den das sind Sonaten welche allen leuten gefallen müssen, leicht auswendig zu lernen sind, und aufsehen machen, wen man sie mit gehöriger Precision spielt.” Mozart levele nővérének, 1777. nov. 13. Wilhelm A. Bauer-Otto Erich Deutsch: *Mozart, Familie. Briefe und Aufzeichnungen. Band II. 1777-79.* (Kassel etc.: Bärenreiter, 1962), 121.

⁵³ Černušák, i. m. (4. lábjegyzet), 221.

⁵⁴ Sterling E. Murray: „Rosetti, Antonio”. In: I. m. (14. lábjegyzet), 21., 704.

⁵⁵ J. Rejcha 1785-től a kölni választófejedelem Maximilian Franz von Österreich (1784-1801) bonni kapellájának karmestere lett. Az ő vezetése alatt játszott a zenekarban a fiatal Beethoven, akinek korai műveire minden bizonnyal hatással volt Rejcha művészete. F. X. Pokorný írta a zenetörténet első versenyművét B-klarinétra. Černušák, i. m. (4. lábjegyzet), 218.

Neubauer (1760?-1795)⁵⁶ követte — hirtelen halála miatt ugyan csak rövid időre — a zenekar élén.

Nem maradhatnak ki a felsorolásból — bár a témához már szorosan nem tartoznak — a századvég leghíresebb cseh/deutschböhm hangszeres szólistái. A nyilvános koncertélet beköszöntével ezeket az Európa-szerte ünnepelt, utazó művészeket muzikalitásuk és kimagasló technikai tudásuk jóval az átlag fölé emelte. Többségükben főképpen saját hangszerükre komponáló, jó zeneszerzők is voltak.

A legjelentősebbek közé tartozott és igazi *uomo virtuoso* volt a kürtös Jan Václav Stich-Punto (1746-1803),⁵⁷ Mozart és Beethoven barátja. Egész Európa csodálta varázslatos játékát, mély és magas fekvésben egyaránt kiegyenlített hangzását, tiszta intonációját, virtuóz kadenciáit.⁵⁸ Az elsők között alkalmazta az úgynevezett *hand-stopping* technikát,⁵⁹ amely natúrkürtön a korábbinál több hang megszólaltatását tette lehetővé. Stich-Punto művészete úgy elbűvölte Mozartot Párizsban 1778-ban, hogy az ő számára komponálta az Esz-dúr *Sinfonia concertante* (KV Anh. 9/297b) kürt szolamát. Beethoven Op.17-es kürt-zongora szonátáját írta számára, amelyet együtt mutattak be Bécsben, majd Budán 1800-ban. A zenetörténet azóta is minden idők egyik legnagyobb szerűbb kürtművészeként tartja őt számon. Zeneszerzői tevékenysége középpontjában hangszere áll. Művei: 16 versenymű (közülük néhány hiányos, vagy elveszett), 100-nál több duó, számos trió, kvartett, kvintett és egy szextett. Ezek mellett fent maradt tőle egy gyűjtemény, ajánlott napi kürt-gyakorlatokkal.⁶⁰

A Rokyčanyból származó Anton(in) Kraft (1749-1820) eleinte Bécsben a császári udvar csellistája, majd 1778-tól Esterházy herceg zenekarának tagja volt. Egyidejűleg Haydn-nál zeneszerzést is tanult. A herceg halála után ismét Bécsbe ment, ahol a Schuppanzigh-kvartett alapító tagjaként a vonósnégyes-játék népszerűsítésén munkálkodott. Haydn, Mozart, Beethoven barátja, az ő számára készült Haydn No. 2-es D-dúr csellóversenye (Hob.VIIb:2), valamint Beethoven

⁵⁶ Misék, kantáták, szimfóniák, kvartettek, triók szerzője.

⁵⁷ Itáliában Giovanni Puntoként szerepelt, innen ered a kettős névhasználat.

⁵⁸ Nemeček, i. m. (10. lábjegyzet), 262.

⁵⁹ A hangtölcserbe helyezett kézzel befolyásolt hangmagasság, ami által legalább a hangterjedelem felső részében kromatikus hangok képzése is lehetővé vált.

⁶⁰ Václav Kapsa: „Punto”. In: Ludwig Finscher (szerk.): *MGG 2. Personenteil*. (Kassel etc.: Bärenreiter, 2005), 13., 1050-51.

Hármasversenyének (Op.56) csellószólama. Zeneszerzőként csellószonáták, duók (2 cselló, hegedű-cselló, cselló-nagybőgő) és egy csellóverseny fűződik a nevéhez.⁶¹

A csehországi születésű, de Párizsban nevelkedett hárfaművész Johann Baptist (Jan Křtitel) Krumpholz/Krumpholtz (1747-1790) néhány évvel Kraft előtt tanult zeneszerzést Haydnál, ő 1773-76 között játszott Esterházy herceg zenekarában. 1776-ban kilépett a szolgálatból, német és francia városokban adott nagysikerű koncerteket, majd Párizsban telepedett le. Sokat tett a hárfa mechanikájának fejlesztéséért. 1785-ben a párizsi Naderman cég az ő tervei alapján készített egy hangszert, amely ma a bécsi Kunsthistorisches Museum tulajdona. Később együtt dolgozott Sébastien Erard (1752-1831) hangszerkészítő mesterrel a pedálmechanika tökéletesítésén. Amikor felesége J. L. Dusík miatt elhagyta őt, a Szajnába ölte magát. Írt 6 versenyművet, 50-nél több szonátát hangszerére, valamint duókat, kvartetteket és más kamaraműveket hárfával. Halála után publikálták *Principes pour la harpe c.* módszertani munkáját. Krumpholz korának legnagyobb hárfavirtuóza volt, és művei mindmáig hangszerre repertoárjának kedvelt darabjai közé tartoznak.⁶²

A minden bizonnyal autodidakta Josef Beer (1744-1812) a klarinét első jelentős művésze. 1771-től éveken át nagy sikerrel szerepelt Párizsban; itt kötött jó barátságot V. Stamitz-cal, akinek klarinétára írt darabjait ő inspirálta. Később Nagy Katalin cárnő szentpétervári udvarában, majd élete utolsó két évtizedében Potsdamban működött. Kizárólag a saját hangszerére komponált szonátákat, duókat, versenyműveket.⁶³

A cselló- és gambaművész Josef Fiala (1748-1816) 1774-ben Öttingen-Wallersteinben oboistaként kezdte pályafutását, de 1778 után már csak csellón és viola da gambán játszott. Éveket töltött Münchenben, Salzburgban, Bécsben, Varsóban, valamint — Beerhez hasonlóan — Nagy Katalin szentpétervári udvarában. Fiatalkorától életre szóló barátság fűzte Mozarthoz, a *Szöktetés a szerájból* c. opera 1784-es első salzburgi előadásának szólócsellistája volt. Komponált szimfóniákat, kamaradarabokat és versenyműveket különböző hangszerekre.⁶⁴

⁶¹ Václav Kapsa: „Kraft, Anton”. In: Ludwig Finscher (szerk.): *MGG 2. Personenteil*. (Kassel etc.: Bärenreiter, 2003), 10., 605-606.

⁶² Anna Tuháčková: „Jean-Baptiste Krumpholtz”. In: I. m. (14. lábjegyzet), 13., 934-935.

⁶³ Ulrich Rau: „Beer”. In: Ludwig Finscher (szerk.): *MGG 2. Personenteil*. (Kassel etc.: Bärenreiter, 1999), 2., 664-665.

⁶⁴ Ernst Fritz Schmid: „Fiala”. In: Friedrich Blume (szerk.): *MGG 1*. (Kassel etc.: Bärenreiter, 1955), 4., 151-152.

A čáslavi, többgenerációs muzikuscsaládból származó Jan Ladislav Dusík ((1760-1812)⁶⁵ korának egyik legnagyobb pianistája, ünnepelt sztárja. Regénybe illő, izgalmaival, kalandokkal teli életében beutazta egész Európát, Oroszországot, Litvániát. Otthoni kezdeti zenetanulmányain kívül csak C. Ph. E. Bachnál tanult rövid ideig Hamburgban (1782). 1786-89 között Párizsban élt, koncertezett és tanított, közeli kapcsolatban volt a királyi párral. Röviddel a forradalom kitörése előtt Londonba ment, ahol 11 évig tartózkodott. Ott ismerkedett meg Salomon⁶⁶ révén Haydnal, akivel együtt is koncertezett; az akkor már idős osztrák mester ritkán tapasztalható elismeréssel nyilatkozott róla. Dusík különösen nagy sikert aratott a zongora- és csembalójáték művészetével foglalkozó könyvével: *Instructions on the Art of Playing the Piano Forte or the Harpsichord* (1796), amelyet francia és német nyelvre is lefordítottak. Az ő ösztönzésére épített John Broadwood (1732-1812) 5 ½, majd 6 oktávra kibővített klaviatúrájú, robusztusabb konstrukciójú zongorát.⁶⁷

J. L. Dusík valójában Liszt és Chopin 30 évvel korábbi előfutárának számít, az önálló, egzisztenciálisan független, ünnepelt virtuóz-zeneszerző későbbi prototípusát jeleníti meg. Forradalmasította a zongoratechnikát; briliáns, és a modern zongorajáték fejlődése szempontjából olyan fontos új elemeket vezetett be, mint az oktáv- és tercmenetek. Az Alberti-basszust majdnem teljesen elhagyta, ehelyett a balkézben négyeshangzat-felbontásokat alkalmazott oktávon, sőt decimán át. Gazdag harmóniavilága kromatikával, modulációkkal teli.⁶⁸ Dusík tudatosan és sokat használta a pedált, amelyet műveiben gyakran igen pontosan jelölt; talán ennek köszönhető kortársai által annyira dicsért „éneklő legato”-játékát. Híres üvegharmonika-virtuóz is volt. A maga korában elsősorban előadóművészként tartották számon, de meglepően sok, mintegy 300, mindennekelőtt zongorára írt kompozíciója maradt fent. Szonátái közül legjelentősebbek programatikus tartalmú darabjai (ezek egyike barátja, a porosz herceg halálára készült *Élégie harmonique sur la mort du Prince Louis Ferdinand de Prusse* Op. 61), de zongorás kamaraművek,

⁶⁵ Gyakran szerepel Dussek vagy Duschek néven is, de nem tévesztendő össze František Xaver Dušekkel (1731-1799), Mozart prágai barátjával.

⁶⁶ Johann Peter Salomon (1745-1815), német származású hegedűművész, karmester, zeneszerző és zenei impresszárió.

⁶⁷ Ebből a típusból kapott egyet Beethoven is ajándékba a Broadwood cégtől 1817-ben. Ez később Liszt tulajdonába került, aki végrendeletében a Magyar Nemzeti Múzeumra hagyományozta azt. Az 1991-ben restaurált hangszert Melvyn Tan zongoraművész egy turnén, majd a Nemzeti Múzeum közönsége előtt szólaltatta meg.

⁶⁸ Howard Allen Craw: „Jan Ladislav Dussek”. In: I. m. (14. lábjegyzet), 7., 761-765.

triók, kvartettek is fűződnek nevéhez. Zongoraversenyei a kor legjobbjai közé tartoznak.⁶⁹

A cseh muzsikuskok emigrációja a 17-18. századi európai zenetörténet egyik legérdekesebb fejezete. Még számos kitűnő zeneszerzőt és hangszeres szólistát lehetne itt megemlíteni, akik kiemelkedő teljesítményükkel, életművükkel hozzájárultak a kontinens zenei, ezen belül az egyes hangszerek fejlődéséhez. Az idegenben működő cseh zeneművészek hagyatékának, illetve művészi hatásának az értékelése azonban még ma is sok esetben a kutatók munkájára vár.

⁶⁹ Němeček, i. m. (10. lábjegyzet), 276-277.

III. „EURÓPA KONZERVATÓRIUMA”

A cseh muzsikuskok általános jó híre a 18. századtól terjedt el széles körben. A hízelgő megjelölés, amely országukat „Európa konzervatóriuma”-ként emlegette, egy hosszú és töretlen zenei fejlődés következménye. Már a 14. században a megközelítőleg 2000 egyházi iskolában az ének oktatására ugyanolyan nagy hangsúlyt helyeztek, mint az írás-olvasás-számolás elsajátítására. Az istentisztelet elképzelhetetlen volt ének nélkül; ez kötelező napi kórusénekléssel járt, amelynek színvonalát az egyházi és világi előljárók egyaránt szigorúan ellenőrizték. Az egyházi énekkultúra ápolása a legmagasabb szintű támogatásra számíthatott: a prágai Szent Vítus katedrális férfikórusát a nagy király, maga IV. Károly alapította, és személyesen felügyelte annak működését. J. A. Comenius más vezető pedagógusokkal együtt a polgári képzés és műveltség egyik legfontosabb részének tartotta a zenei nevelést, mert szerinte az ének fontos és hasznos társa az embernek. Tanácsolja, hogy a szülők gyermekeiket születésük pillanatától kezdve irányítsák a zene felé.¹

A harmincéves háború pusztítása minden szempontból évtizedekre visszavetette az országot, a 17. század vége felé mégis bámulatosan gyors zenei felemelkedés következett be. Ez elsősorban a népi kántortanítók nagy érdeme, akik széles ismeretekkel rendelkező, a zenében különösen jártas, jól képzett pedagógusok voltak; nekik köszönhető, hogy a latin cantor (énekes) szó a cseh nyelvben a 17-18. században a tanító szinonimájává vált. Egy kántori állásra pályázót sokszor akár két héten át is vizsgáztattak, így kellett bizonyítania alkalmasságát, sokoldalú elméleti és hangszeres tudását, nemkülönben zeneszerzői képességét.² „Csehországban korábban hagyomány volt és iskolamesteri kötelesség, hogy az iskola előljárója minden évben legalább egy új misét maga komponált, és ha ennek a bevett szokásnak nem tett eleget, kontárnak tekintették.”³ A korai századok papjai, szerzetesei, a későbbi husziták, majd a Cseh Testvérek örököseiként ezek a kitűnő kántorok biztosították a zenei fejlődés folytonosságát és magas színvonalát egészen a 19. századig, immár nemcsak vokális, hanem hangszeres területen is. Kevés pénzért végezték

¹ Jiří Berkovec: *Lob der Musik. Fünf Kapitel über tschechische Musik und Musiker.* (Orbis, 1975), 19-20.

² Sárai Tibor: *A cseh zene története.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1959), 26.

³ „In Böhmen war es vormals Sitte und Schulmeisterpflicht, dass der Vorsteher der Schule alle Jahre wenigstens eine neue Messe selbst verfasste, und wenn er diesem eingeführten Brauch versäumte, für einen Pfüscher angesehen ward.” Johann Ferdinand von Schönfeld: *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag.* (Wien: Schönfeldischer Verlag, 1796), 104.

felelősségteljes és áldozatkész munkájukat. Nehéz körülmények között, mégis olyan hatékonyan működtek, hogy Schönfeld⁴ a század végén, 1796-ban még mindig ezeket az iskolákat tartja a tehetségek legjobb gondozóinak.⁵ Charles Burney⁶ angol utazó csehországi látogatása során szerzett tapasztalatai alapján szintén arról számol be, hogy nemcsak a nagyobb városokban, hanem minden faluban, ahol író-olvasó iskola van, mindkét nembeli gyermekeket oktatják a zenére is. A čáslavi zeneiskolában megfigyelhette, ahogy a 6-11 éves gyerekek írtak, olvastak, hegedűn, oboán, fagotton és más hangszereken játszottak. A helyi orgonista házában egy kis szobában négy clavier állt,⁷ amelyek mindegyikén egy kisfiú gyakorolt. Véleménye szerint ezek a benyomások alátámasztják azt a tényt, miszerint Csehországban sokkal inkább az oktatásnak, mintsem a született képességeknek köszönhető az általános zenészeretet és az abban való komoly jártasság.⁸ A Cseh- és Morvaországban felnőtt, később Európa-szerte hírnevet szerzett hangszerjátékosok, kapellmeisterek vagy zeneszerzők között alig találni olyat, aki alapképzését nem egy ilyen falusi vagy kisvárosi kántortól kapta volna. E ma már többségében szinte teljesen ismeretlen, névtelenségbe vesző tanítók által kitűnően felkészített generációk hagyták el az iskolapadot.⁹ A cseh muzikusokat ennek folytán sokoldalúság és nagyszerű alkalmazkodó képesség jellemezte. Legalább két, gyakran három instrumentumon játszottak. Az is, aki a későbbiek folyamán nem művelte aktívan a zenét, valamilyen módon kapcsolatban maradt vele: énekelt a templomban, vagy otthon, a saját örömeire. Ugyancsak e nagyszerű, elkötelezett kántorok tevékenységének eredménye, hogy a 18. század elejétől a latin mellett már egyre több anyanyelvű kompozíció keletkezett, elsősorban a karácsonyi témakörhöz kapcsolódva.¹⁰

Csak a zenéből azonban még senki nem tudott megélni, annak gyakorlata az eredeti hivatás, foglalkozás (tanár, kézműves, hivatalnok, lakáj stb.) mellett viszont

⁴ Johann Ferdinand von Schönfeld (1750-1821), prágai könyvkiadó fia, műgyűjtő, író. 1797-ben megjelent évkönyve (3. lábjegyzet) fontos adatokat, információkat tartalmaz Bécs és Prága zenei életéről.

⁵ Schönfeld, i. m. (3. lábjegyzet), 103.

⁶ Charles Burney (1726-1814) korának egyik legjelentősebb angol zenetudósa, aki kétszer tett európai körutazást (1770, 1772), hogy zenetörténeti könyvéhez anyagot gyűjtsön. Úti naplója részletes és egyedülállóan értékes információkat tartalmaz nagy zeneszerzőkkel, muzikusokkal, kiemelkedő személyiségekkel való találkozásairól, a 18. század zenei viszonyairól, körülményeiről.

⁷ Klavichord.

⁸ Charles Burney: *Tagebuch einer musikalischen Reise. Hamburg, 1773.* (Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1968), 343-344.

⁹ A legtehetségesebbek továbbtanulása azután elsősorban a piarista és a jezsuita kollégiumokban történt.

¹⁰ Berkovec, i. m. (1. lábjegyzet), 23-24.

komoly kereset-kiegészítést jelentett. Ezért a fiatalok zenei képzésében fontos mozgatóerőként hatott az a tény, hogy a megfelelő hangszertudás egzisztenciális szempontból nagy előnynek számított a stabil egyházi, valamint a bizonytalanabb főúri/nemesi munkavállalásban. Jobban el tudtak helyezkedni azok, akik a szolgálatuk mellett még a templom vagy az udvar zenei életében is részt vettek. Így az előadások a munkaadónak sokkal kevesebbe kerültek, mintha drágán szerződöttetett külföldi közreműködőket alkalmazott volna.¹¹ Emellett egy zenéhez jól értő inas könnyebben elkerülhette a veszélyes katonai szolgálatot, vagy felszabadulhatott a jobbágysorból. Karl Ferdinand von Waldstein gróf egyenesen rendeletet hozott, hogy alattvalói csak akkor tanulhatnak bármilyen kézműves szakmát, ha az alapvető zenei ismereteket is elsajátítják, ellenkező esetben nem engedélyezi munkájuk gyakorlását.¹² A főurak gyakran küldték külhoni tanulmányútra tehetséges szolgálkat. Sokan hazatértek, egy részük azonban külföldön maradt, ezzel is Európa-szerte öregbítve a cseh muzsikások jó hírnevét.

A cseh nemesi zenekarokban a fúvós hangszerek általában nagy számban voltak jelen, és fontos szerephez jutottak a szabadtéri zenélések, vadászatok, vagy más ünnepek alkalmával. Különösen a vadászkürt volt népszerű, amelyet mindig párban alkalmaztak. Széles körben való elterjedését F. A. Sporck gróf nevéhez kötik, aki két alattvalóját küldte ki Párizsba, hogy a „Cor de chasse”- játékban magukat tökéletesítsék. A 18. században már egész Európában keresettek voltak a kiváló cseh kürtösök. A különböző hangolású furulyák, harántfuvalák, oboák és fagottok képezték a fafúvós hangszerek bázisát. A városi trombitás megjelenésével a cink lassan eltűnt a gyakorlatból. A rézfúvósok közül a magas trombita (clarino) és a harsona vette át a vezető szerepet. A 17. században a viola da gambákat fokozatosan felváltották a hegedűsalád tagjai a mélyebb fekvésű tenor- és basszusgamba változatlan jelenléte mellett. A pengetős hangszerek közül legkedveltebb a lant volt – illetőleg a theorba és a colascione –, de a gitár és a mandolin is előfordult. A szalonokban a hölgyek klavichordon, csembalón játszottak, a templomokban pedig általában egymanuálos, kevés regiszterrel ellátott orgona működött, egy oktávnyi pedál-klaviatúrával.¹³

Az európaival összehasonlítva, a cseh barokk zene specifikus vonásainak egyrészt társadalmi okai vannak, másrészt a cseh zeneiség jellegével magyarázhatóak.

¹¹ Tomislav Volek-Stanislaw Jareš: *Dějiny české hudby v obrazech. Od nejstarších památek do vybudování Národního divadla.* (Praha: Editio Supraphon, 1977), 18.

¹² Berkovec, i. m. (1. lábjegyzet), 24.

¹³ Volek-Jareš, i. m. (11. lábjegyzet), 17-18.

Monumentális formák, sokszólamú, kontrapunktikus szólamvezetésű tételek csak a kimagasló szerzők magas igényű egyházi műveiben fordulnak elő. A zenében való aktív népi részvétel miatt a bonyolultabb műfajok, az igényes polifon szerkesztés helyett az egyszerű forma, a szép dallam és hangzás részesült előnyben. Ezért tudott az egész országban a hasonlóan éneklő dallamvilágú itáliai zenekultúra olyan gyorsan tért hódítani, ezzel szemben az északnémet szigorúbb komponálási technika valójában visszhangtalan maradt.¹⁴ Megfigyelhető még a rendkívül pregnáns ritmus: a kemény, szinte ostorcsapásszerű hangsúlyok, valamint a ringatózó, a gyenge ütemrészekén átívelő, és lassan a vad hajszaig fokozódó mozgás. Mindkettő erős hangsúlyeltolódáshoz/áthelyeződéshez vezet. Gyakoriak a váratlan és meglepő fordulatok, hirtelen hangsúly- és hangulati váltások. A népre jellemző mozgásöröm szinte minden műfajban megmutatkozik. Ezért táncos jellegű a legtöbb cseh népdal, nemkülönben táncos elemektől átitatott a nemzeti műzene.¹⁵

¹⁴ I. m., 19.

¹⁵ Karl Michael Komma: *Das böhmische Musikantentum*. (Kassel: Johann Philipp Hinnenthal-Verlag, 1960), 41.

IV. GEORG ANTON (JIRÍ ANTONÍN) BENDA ÉLETE

1. AZ IFJÚKOR

Ritkán lehetünk tanúi annyi mélyreható változásnak a szellemtörténeti fejlődésben és a politikai-történelmi események színterén, mint éppen a 18. században. Az azt megelőző évtizedekben új mozgalom bontakozott ki Angliában, Németalföldön és Franciaországban, amely a természettudományok eredményeire támaszkodva, a vallás, a társadalom és a műveltség addigi hagyományai helyett az értelemre kívánta alapozni az emberek életvitelét. A *felvilágosodás* eszmeisége R. Descartes (1596-1650) *racionalizmusának*, majd P. Bayle (1647-1706) *vallási kritizmusának* erős hatására Franciaországban terjedt el először az 1700-as évek elején, és innen áradt szét egész Európában, mindenhol új gondolati tartalommal gazdagodva.¹ A század második harmadában új stílusirányzatok jelentek meg, amelyek a hanyatló barokk és az előretörő felvilágosodás szintézisét próbálták megvalósítani. E szintézisből nőtt ki azután a klasszikus zene, a felvilágosult racionalizmus tökéletes megfelelője. Az utolsó évtizedekben pedig egy másik nagy irányzat, a romantika is kibontakozóban van, amelynek széleskörű térhódítása majd csak később, a 19. században következik be. A főként irodalomban, festészetben és zenében kifejezésre jutó romantika jobbára már a klasszicizmus ellenhatásaként született; a szabályok elutasításával a szerkezet és forma elé helyezi az érzelmek, szenvedélyek bemutatását, és a természetnek kiemelt fontosságot tulajdonít.²

Csehországot is elérték ezek az áramlatok, de az ország gazdasági-politikai helyzete miatt hiányoztak a feltételek ahhoz, hogy a folyamatok aktív részese lehessen. A muzsikusi emigrációban ez is komoly szerepet játszott: a nagytehetségű művészek közel akartak kerülni a változások centrumaihoz, mert a jelentős művek külföldön születtek meg. A 18. század első felében a nápolyi opera hódított – Franciaország kivételével – egész Európában. Ez a műfaj elsősorban udvari körülményeket és feltételeket, gazdag háttérrel, komoly mecénatúrát kívánt. Sorra alakultak az itáliai opera nagy központjai. Bécs járt az élen, amely különösen VI.

¹ Czike Imre: „Felvilágosodás”. In: Dr. Diós István (főszerk.): *Magyar Katolikus Lexikon*. (Budapest: Szent István Társulat, 1997), 3., 594.

² Márkus Ferenc: „Romantika”. In: Dr. Diós István (főszerk.): *Magyar Katolikus Lexikon*. (Budapest: Szent István Társulat, 2006), 11., 693.

Károly³ császár uralkodása alatt az opera egyik legfontosabb fellegvárának számított, itt érte el barokk pompájának legmagasabb fokát, itt élt többek között Antonio Caldara (1670-1736), valamint a korszak két fő udvari poétája, librettistája, Pietro Metastasio (1698-1782) és Apostolo Zeno (1668-1750). De Bécs mellett voltak más jelentős központok is: Drezda, Stuttgart, München, Mannheim, 1740-től Berlin, valamint a kisebb Kassel és Darmstadt. Az itáliai opera udvari jellegének a művészi mellett szociális jelentősége is volt: a fejedelmi és főúri rezidenciák a muzsikuskoknak életük végéig tartó biztos keresetet, nyugodt megélhetést biztosítottak.⁴

Amikor a császári udvar végérvényesen átköltözött Bécsbe (1612), a leggazdagabb főurak szintén elhagyták a cseh földet, ami kulturális szempontból nagy csapást jelentett az országra nézve. A fehérhegyi csata (1620) után otthon maradt cseh nemesek és a betelepült, majd meghonosodott kultúra- és zeneszerető arisztokraták többnyire kisebb anyagi háttérrel és lehetőségekkel rendelkeztek. Ennek ellenére az itáliai opera a 18. század első felében az ő rezidenciáikon is megjelenik. (Az itt működő, főleg zenéhez értő szolgákból álló kapellákat azonban nem lehet összehasonlítani gazdag fejedelmi udvarok professzionális együtteseivel, még ha időnként és átmenetileg jelentős külföldi zeneszerzők-előadók egész sora is megfordult ezekben a kastélyokban.) Jóllehet, figyelemreméltó egyéni képességekről, teljesítményekről adnak számot ezek az évtizedek, jellegzetes hazai zeneszerzői iskola ilyen körülmények és az ismert vallási-politikai viszonyok között nehezen tudott kifejlődni. Pedig a lehetőség adva volt, Csehország ontotta magából a nagyszerű muzsikuskokat. A századfordulón különösen az észak-keleti régió⁵ volt tárháza a kimagasló tehetségeknek,⁶ egész zenei dinasztiáknak is.⁷ Közülük a két legkiemelkedőbb az egymással rokonságban álló *Brix*- és *Benda*-család.

A 17. század eleje és a 18. század vége között az erősen szerteágazó Benda-család genealógiailag két fő vonalon követhető nyomon: az egyik ág Salsko és

³ VI. Károly (1711-1740), III. Károly néven magyar király, Mária Terézia (1740-1780) apja.

⁴ E komponisták gyakran karakteres zeneszerzői irányvonalat képviseltek. Például Drezdában J. D. Heinichen, J. A. Hasse, Stuttgartban N. Jomelli, Mannheimben J. V. Stamitz.

⁵ Ez minden bizonnyal az itt működő, nagy hagyományú, magas szinten tevékenykedő literátus kórusoknak is köszönhető.

⁶ Néhány név az innen származó, korábbi fejezetekben már tárgyalt jelentős szerzők közül: B. M. Černohorský (Nymburk), Č. Vaňura (Miletín), J. Zach (Čelákovice), J. F. Seger (Řepín), F. Tůma (Kostelec nad Orlicí).

⁷ Ez a nagy északkeleti zenei tradíció később B. Smetana (1824-1884) műveiben teljesedik ki, akinek szülei szintén erről a vidékről valók. Vladimír Helfert: *Jiří Benda. Příspěvek k problému české hudební emigrace. I. část.* (Brno: Filosofická fakulta Masarykovy University, 1929), 26.

Kluky, a másik Lysá nad Labem és Staré Benátky környékén élt, és mintegy 115 tagot számlált.⁸

Ján Jiří Benda (1686-1757) a dinasztia legjelentősebb muzsikuserősségeinek alapítója. Felesége a másik nagy muzsikuscsalád tagja, Dorota Brixi (1686-1762). Tíz gyermekük közül hat érte meg a felnőttkort, és egy kivételével mind elsőrangú muzsikussá lett, ami a zenei talentum hirtelen és ritka kulminációját mutatja. Ez azonban nem tekinthető véletlennek: az őstehetség takácsmester apa cimbalmon, oboán és salmejen magas szinten játszott. Rendszeresen részt vett templomi előadásokban is, de hangszerei jellegéből adódóan elsősorban esküvőkön, táncmulatságokon zenélt; a jelentősebb zenei tradíciókkal rendelkező Dorota Brixi családja pedig számos kitűnő egyházi muzsikust adott a világnak.⁹ A testvérek tehát két oldalról örökölték a zenei tehetséget, és ezt még erősítette a családok összetartó, egymást segítő, szeretetteljes kapcsolata is.

Jiří Antonín ebbe a zenével erősen átitatott környezetbe született bele 1722-ben az észak-csehországi Staré Benátkyban, szüleinek hetedik gyermekeként. Június 30-án keresztelték meg. Önéletrajza elveszett, ezért csupán 13 évvel idősebb bátyja, František önéletrajzából kaphatunk valamennyi információt korai éveiről. A kis Jiří korán kezdett hegedülni és oboázni, és hamarosan apja állandó kamarapartnere lett a különböző mulatságokon. De a falusi zenélésen túl tágabb környezete is ösztönzőleg hatott művészi fejlődésére. Benátky földesura, Ignaz Sigmund von Klenau gróf jó kapcsolatot ápolt a szomszédos Franz Anton Sporck gróffal, akinek kulturális tevékenysége példaképül szolgált számára, és akinek érdemeiről már volt szó az előző fejezetekben. Nem tudunk arról, hogy a Klenau-kastélyban valamilyen opera felcsendült-e — ahhoz a körülmények nem voltak megfelelőek —, de színházi előadásokról és hangszeres koncertekről bőven adnak hírt a források. Ezekből kiderül, hogy a korabeli legújabb, legdivatosabb európai zenét játszották: A. Vivaldi (1678-1741), G. M. Alberti (1685-1751), T. G. Albinoni (1671-1751), G. Valentini (1681-1753) és mások műveit állandó repertoáron tartották.¹⁰ E zeneszerzők a híres itáliai (velencei/bolognai) hegedűiskolák képviselői. Különösen Vivaldi neve fordul

⁸ I. m., 27.

⁹ Dorota unokatestvére a jeles zeneszerző-karnagy Šimon Brixi, az ő fia pedig František Xaver Brixi volt.

¹⁰ Helfert/I, i. m. (7. lábjegyzet), 37., 40. A zenekart itteni szokás szerint a szolgálk alkották, František is hegedült benne. Később a gróf a tehetséges fiút továbbtanulás céljából Prágába, majd Bécsbe küldte. Franz Lorenz: *Die Musikerfamilie Benda. Franz Benda und seine Nachkommen*. (Berlin: Walter de Gruyter, 1967), 142-143.

elő gyakran a dokumentumokban, akinek kompozíciói olyan nagy hatással voltak éppen ezekben az években J. S. Bach művészetére is. A templomi zenei gyakorlatot ugyanez az erőteljes itáliai befolyás jellemezte. Prágán keresztül egész Csehországba eljutottak a legmodernebb irányzatok és alkotások, amelyekkel Jiří Antonín szintén korán megismerkedhetett, vagyis szülővárosában a fiú egyáltalán nem élt a kultúrától elszigetelve. Érdekes, hogy éppen az itáliai barokk invázióknak ebben az időszakában alakul ki az első hazai zeneszerzői iskola, amelynek alapítója az észak-csehországi Nymburk szülöttje, B. M. Černohorský (1684-1742). Ez az iskola meg tudta őrizni saját jellemző vonásait a legmagasabb egyházi zenében is. Černohorský és követői mellett működtek a polifon művészet olyan nagy mesterei, mint Č. Vaňura (1667-1736), J. Brenntner (1689-1742), G. Jacob (1685-1734), Š. Brixí (1693-1735) és mások.¹¹

Csehországban csak ezekben az években kezd szélesebb körben elterjedni az egyre nagyobb népszerűségnek örvendő műfaj, az oratórium. Ennek legjelesebb, főleg Brünnben tevékenykedő itáliai mesterei (A. Caldara, L. Leo, L. Vinci, N. Porpora) mellett kiemelt figyelmet érdemel Gottfried Heinrich Stölzel (1690-1749), aki az 1710-es években hosszabb időt töltött Prágában. A cseh fővárosban Stölzel oratóriumait gyakran előadták, és műveit annyira kedvelték, hogy még jóval távozása után is játszották azokat. A német mester 1719-ben lett udvari zeneszerző-karnagy Gothában. Az ő halálával megüresedett állást pályázta meg és nyerte el Jiří Antonín Benda 1750-ben.¹²

Időközben a szülők titokban áttértek a lutheránus hitre, ami az ellenreformáció időszakában nem kis veszéllyel járt. A protestánsok ezért ravaszul, figyelemelterelésből legtöbbször katolikus iskolákban taníttatták gyermekeiket. 1735-től az erősen intellektuális beállítottságú, mélyen gondolkodó fiút is szülei a kosmonosi piarista kollégiumba adták be, azt követően pedig 1739 és 1742 között a jičíni jezsuita kollégiumban tanult.¹³ Főleg ez utóbbi néhány év volt meghatározó későbbi művészi fejlődése szempontjából. Ez a nagy múltú és az összes hasonló intézet között az egyik legjelentősebb kollégium — amely még a porosz háború ideje alatt is zavartalanul működött — magas szintű klasszikus műveltséget adott. A

¹¹ Helfert/I, i. m. (7. lábjegyzet), 51-52.

¹² I. m., 55.

¹³ Az intézetet Albrecht Wenzel Eusebius von Wallenstein (eredetileg Valdštejn (1583-1634) cseh származású császári hadvezér, a harmincéves háború hőse alapította 1627-ben. Az ellenreformáció fontos fellegrárának számított. Franz Lorenz: *Die Musikerfamilie Benda. Georg Anton Benda.* (Berlin: Walter de Gruyter, 1971), 13.

jezsuiták nagy hangsúlyt fektettek a latin nyelv minél tökéletesebb elsajátítására, és ebben fontos szerepet kaptak a színi előadások is, amelyek szinte kizárólag latin nyelven folytak.

A zenét illetően érdekes változás figyelhető meg a jezsuita gyakorlatban. Az *Ecclesia militans*-nak tekintett rend kezdetben a legszigorúbban ellene volt mindenféle templomi zenének és énekkutatásnak. Korai álláspontja szerint az embereket a vallásosságához lelkigyakorlatokkal kell elvezetni, nem pedig az ének, az orgona, vagy más hangszerek segítségével. A 16. század végén Itáliából kiinduló nagy zenei fejlődés, az új műfajok és stílusirányzatok európai térhódítása azonban feltartóztathatatlan volt. A nép megkívánta a zenét a templomban is, mert e nélkül a szertartás szegényes volt. A jezsuiták tanácsa *ad maiorem Dei gloriam*¹⁴ mindig gyorsan tudott alkalmazkodni a megváltozott körülményekhez. Nemcsak befogadták a zenét a templomokba, hanem elkezdtek azt magas szinten tanítani is. Már a 17. század első felében a zene és főképp az ének fontos tantárggyá vált kollégiumaikban. Cseh földön ez a huszita és testvéri vallásos énekek tradíciója és az emberek spontán, élénk zeneisége miatt még nagyobb jelentőséget nyert. A cseh provinciákkal a rendi előjárók kezdettől fogva engedékenyebbek voltak. A nép ragaszkodott az istentiszteleteken az orgonához, amit kénytelenek voltak tudomásul venni. Feljegyzések szerint az ottani jezsuita templomokban már 1577-ben szinte mindig találkozhatunk orgonazenével, gregorián énekkel. Ez utóbbit a figurális zene lassan háttérbe szorította. Hamarosan megjelentek a különböző fúvós hangszerek (kürt, trombita, sípok) is, ami máshol még sokáig elképzelhetetlen volt. Az új stílus elterjedésével hamarosan mindenhol engedtek az általános igénynek, sőt, saját érdekeik szerint át is formálták azt. A zene jelentőségét felismerve, a jičíni kollégiumot már eleve félig-meddig zeneiskolának alapították. Az intézetben a zenés iskoladráma és a templomi zene művelése magas szinten állt, ezért volt fontos kitűnő énekesek, hangszeresek képzése is. Ennek köszönhetően az előadásokhoz – a főúri rezidenciákhoz hasonlóan – saját muzsikuskapcsolat állt rendelkezésre, nem kellett drágán szerződtetni külső előadókat.¹⁵

A jezsuita kultúra talán éppen ezekben az években érte el tetőfokát. Jiří Antonín sokat tanult Jičínben, elsősorban a színház és a szónoklat művészetében. Nem ismerjük behatóan az itt műsorra tűzött drámákat, mert főképpen szinopszisok maradtak ránk, ritkábban teljes szövegek. A jezsuita rend feloszlatásával (1773) pedig nagyon sok mű meg is semmisült. A fennmaradt dokumentumok alapján e latin nyelvű művek témája leggyakrabban a tragikus következetesség, a mártíromság

¹⁴ „Isten nagyobb dicsőségére”.

¹⁵ Helfert/I, i. m. (7. lábjegyzet), 73-75.

volt.¹⁶ A dramatikus deklamáció pátosza, a szó pontos, értelmes, ritmikus tagolása — sokszor skandálása — nagy hatással volt a fiatalemberre. Harminc évvel később keletkezett melodramái — *Ariadne Naxosban*, *Medea* —, valamint későbbi kantátái különleges műgonddal megkomponált recitativóinak gyökerei egyértelműen erre az időszakra nyúlnak vissza.¹⁷ A jezsuitáknál a szónoklat művészete szorosan összefonódott a színészettel, a mimikával. Műveik tetőpontja tipikusan a feszült *drámai monológ*, vagy sok esetben a *lamentáció*. E színdarabokban a deklamáció és az énekelt betétek — recitativók, áriák, kórusok — váltakoztak egymással. Tulajdonképpen az opera és a színdarab keveréke volt, tehát Jiří Antonín már itt találkozhatott a később német földön megismert *Singspiel*, a daljáték egyfajta változatával. Emellett megismerhette a beszélt és az énekelt szó közötti dramatikai különbséget.

Nem ő volt az egyetlen, akinek művészetében mély nyomokat hagytak a jezsuitáknál eltöltött évek. Valamivel idősebb kortársa, Chr. W. Gluck (1714-1787)¹⁸ szintén életre szóló útravalót kapott a chomutovi jezsuita kollégiumban, ahogyan a későbbi jeles operaszerző, F. L. Gassmann (1729-1774) is. Általában megfigyelhető, hogy az e kollégiumokban tanulók közül sokan kötelezték el magukat a dráma mellett. Néhány név a műfaj legnagyobbjai közül: Pierre Corneille (1606-1684), Molière (Jean-Baptiste Poquelin, 1622-1673), Voltaire (François Marie Arouet, 1694-1778).¹⁹

¹⁶ Český Krumlovban a Schwarzenberg kastélyarchívumban megtalálható 60 teljes dráma, eredeti szöveggel. Lorenz/Georg Benda, i. m. (13. lábjegyzet), 14.

¹⁷ Helfert/I, i. m. (7. lábjegyzet), 95.

¹⁸ Gluck Bajorországban született, de apja munkavállalása miatt Csehországban nőtt fel. Chomutov után még rövid ideig a prágai Károly Egyetemre is járt, jól beszélte a cseh nyelvet.

¹⁹ Helfert/I, i. m. (7. lábjegyzet), 123.

2. A KIVÁNDORLÁS: BERLIN

A Benda-szülők már 1734 óta²⁰ tervezték az emigrációt, amelyhez — az ismert okokon kívül — a csehországi harcokkal is járó osztrák örökösödési háború (1740-1748) adta a végső lökést. A fehérhegyi csata után, a 17. század második felében, elsősorban a nemesség és a polgárság hagyta el az országot, a 18. században viszont főleg a jobbágyság próbált béklyóitól szabadulni. A tömeges kivándorlásnak két fő mozgatórugója volt a század első évtizedeiben: egymás után jöttek létre olyan központok Szászországban, amelyekben a vallási okokból menekültek otthonra találtak. Még nagyobb vonzerőt jelentett azonban az új porosz királyság megalakulása (1701), főképpen pedig I. Frigyes Vilmos (1713-1740) trónra lépése. Az uralkodó fontos célja volt a harmincéves háború alatt teljesen kihalt területek benépesítése, alattvalói számának erőteljes növelése. Két évtized alatt 600.000 különböző nemzetiségű protestánst fogadott be, akik kb. egynegyedével növelték a lakosság számát. A menekültek teljes vallásszabadságot élveztek, a király 1735-ben még templomot is építtetett a Cseh Testvéreknek. Mentessültek a kötelező katonaság alól, művészi, politikai, gazdasági lehetőségek nyíltak meg előttük. I. Frigyes Vilmos fia, II. (Nagy) Frigyes (1740-1786) folytatta apja befogadó politikáját, amelynek köszönhetően ezekben az évtizedekben Poroszország a cseh kivándorlók igazi menetsvára, reménysége volt.²¹

A jobbágysorban élő Ján Jiří Benda helyzetét súlyosbította a lutheránus hitre való áttérés. Már régóta Berlinben élő legidősebb fia, František kérésére Nagy Frigyes személyesen járt közbe nagyra becsült hegedűse apjának földesuránál, hogy a család legálisan kivándorolhasson. Így 1742-ben a Benda-házaspár és öt gyermeke engedéllyel hagyhatta el az országot. Nem kellett szökniük, értékeiket is magukkal vihatték.²² Az új környezet nem volt teljesen idegen számukra, addigra már Berlinben nagy cseh kolónia élt, jöllehet, ez a kolónia három részre szakadt a lutheránusok, a reformátusok és a Morva Testvérek széthúzó magatartása miatt.²³ František segítségével a népes család gyorsan és könnyen beilleszkedett az ottani

²⁰ Valószínűleg ekkortájt tértek át a lutheránus hitre.

²¹ Helfert/I, i. m. (7. lábjegyzet), 131-132.

²² Lorenz/Franz Benda, i. m. (10. lábjegyzet), 149.

²³ Az 1740-es évek elején Berlin lakossága 85.054 főt számlált a helyőrség nélkül. Ebből 7193 francia, 2007 zsidó és 1478 cseh származású volt. Helfert/I, i. m. (7. lábjegyzet), 158.

életbe. Öt újonnan érkezett testvéréből négy kitűnő muzsikus volt; nekik az uralkodó állást biztosított a zenekarában.

Óriási volt a különbség Jiří Antonín jičíni és berlini környezete között. Egyházi-politikai abszolutizmusból felvilágosult abszolutizmusba, barokk kultuszból felvilágosult racionalizmusba, kis vidéki városból gyors tempóban fejlődő, mozgalmas nagyvárosba került. Új, egészen más világ tárult elé, mint amelyet eddig szülővárosában, vagy Jičínben tapasztalt, és amelyhez képest Bécs sem hozott volna számára ekkora változást. Berlin a francia felvilágosodás szelleméből kinőtt kulturális övezet fontos központja volt. Élénk, gyorsan fejlődő város, amelynek fiatal kultúrája már a jövő kultúráját jelenítette meg. Ez ugyan még nem volt érett és kiforrott, mint a barokk, de eszmeiségében intenzív, átütő erejű, és minden szempontból a francia felvilágosodással átítatott.

I. Frigyes Vilmosnak, a kemény, rideg „Soldatenkönig”-nek sem a művészetekhez, sem a tudományhoz nem volt érzéke — a tudományos akadémia tagjait csak „udvari bolondok”-nak nevezte. Fia egészen más kultúrpolitikát vezetett be. A felvilágosodás új mozgalmának fontos centrumává tette Berlint. A francia kultúra területén különösen nagy műveltséget szerzett király rajongott Voltaire-ért, akivel 1736-tól levelezésben állt, és akinek szelleme 1740-től intenzíven jelen volt az udvarban, de Diderot-t és Rousseau-t már elutasította.²⁴ Egyoldalú franciáimádata miatt a német nyelvet és kultúrát alulértékelt, kifejezési nyelve szóban, írásban egyaránt a francia volt. A berlini tudományos akadémiát a párizsi után Európa második legfontosabb tudós központjává fejlesztette.²⁵

Nagy Frigyes még trónörökös korában felvette a kapcsolatot több jeles muzsikussal: ilyen volt elsősorban Johann Joachim Quantz (1697-1773) — aki eleinte Drezdából járt át hozzá rheinsbergi kastélyába, hogy fuvolára oktassa őt —, valamint a csembalókíséretét ellátó Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788). Megkoronázása után első dolga volt őket és további olyan kitűnő művészeket Berlinbe szerződtetni, mint a Graun-fivérek és František Benda. Mellettük J. G. Janitsch (1708-1763), Chr. Schaffrath (1709-1763), Chr. F. Schale (1713-1800), F. W. Marpurg (1718-1795), Chr. Nichelmann (1717-1761/62), valamint a két Bach-tanítvány: J. F. Agricola (1720-1774) és J. Ph. Kirnberger (1721-1785) is zenekarában működött. Az együtttest

²⁴ I. m., 164-167.

²⁵ Emellett a tankötelezettségről kiadott rendeletével (1763) alattvalóit Európa egyik legiskolázottabb népévé tette. NN: „Poroszország”. In: Vizi E. Szilveszter et al. (szerk.): *Magyar Nagylexikon*. (Budapest: Magyar Nagylexikon Kiadó, 2002), 15., 28.

40 tagúra növelte. 1742-ben megnyílt az új berlini Operaház, amely gyorsan utolérte drezdai riválisának híresen magas színvonalát. Hamarosan kialakult itt egy jellegzetes — az úgynevezett *északnémet* vagy *berlini* — zeneszerzői stílus is, amely azután Európa nagy részére hatást gyakorolt.

A király az irodalomban és a filozófiában egyoldalúan elkötelezett volt a franciák kultúrája iránt, zenéjüket azonban nem szerette. A hangszeres zenében és az operában egyaránt az itáliai stílus lelkes támogatója volt, amely Franciaországon kívül egész Európát meghódította. Zenei ízlésének illetően alakulásában szerepet játszhatott mestere, Quantz is, aki fiataalkori itáliai útja (1724-1727) során F. Gasparininál (1661-1727) tanult, és mellette korának szinte minden nagy operaszerzőjével — A. Scarlatti (1660-1725), L. Vinci (1690?-1730), N. Porpora (1686-1768) — kapcsolatba került. Az itáliai zene neveltje és nagy híve volt. Minden bizonnyal az ő hatásának is köszönhető, hogy a becsvágyó király fontos célja lett Berlint az itáliai opera — de azon belül csak az új-nápolyi opera — nagy központjává tenni.²⁶ Ezért kezdett rögtön operaház építésébe, és akart egy saját operaszerzőt is, mint amilyen J. A. Hasse (1699-1783) volt Drezdának. Ezt kapellmeisterének, Carl Heinrich Graunnak (1704-1759) a személyében találta meg, akit mindjárt Itáliába is küldött, hogy énekeseket és hangszereseket szerződtessen előadásaihoz. Az ő *Cesare e Cleopatra* c. operájával nyíltak meg az új Operaház kapui 1742 december 7-én. Graun kompozíciói annyira elnyerték az uralkodó tetszését, hogy 1765-ig, a hétéves háború kirobbanásáig a legfőbb, és Hasse mellett szinte egyetlen operaszerzője volt Berlinnek. Ez pedig meglehetősen egysíkúvá tette a dalszínház repertoárját, arculatát.²⁷

Jiří Antonín 1742 utolsó negyedében lépett be a király kapellájába. Előtte néhány hónapig František foglalkozott vele és Josef testvérével, hogy hegedűjátékukat a kívánt színvonalra fejlessze. Jiří éppen akkor lett az együttes második hegedűse, amikor a berlini Opera megkezdte működését. Emellett szükség

²⁶ A 17. század utolsó harmadában az opera műfajában Nápoly vette át a vezető szerepet. Az antik világ hőseit és isteneit életre keltő témák feldolgozásában azonban már nem a cselekmény kapott hangsúlyt. Sokkal inkább a virtuóz sztár-énekesek és énekesnők kerültek előtérbe, akik különleges képességeiket és ragyogó technikájukat gyakran személyre szabott áriákkal csillogtathatták meg. A nápolyi opera második generációjának jelentős német képviselői, J. A. Hasse, C. H. Graun és J. Chr. Bach a stílust Itáliában tanulták meg, és nagy sikerrel működtek az európai udvarokban. A Hasse-Graun által képviselt új-nápolyi opera jellemzői: tetszetős, elegáns, hajlékony dallamvezetés, jól hangsúlyozott szöveg, az érzelmek mély kifejezése. Peter Rummenhöller: *Die musikalische Vorklassik*. (Kassel etc.: Bärenreiter, 1983), 50.

²⁷ Helfert/I, i. m. (7. lábjegyzet), 174.

szerint csembalózott és kitűnően oboázott is.²⁸ Állását egészen 1750-ig, Gothába való távozásáig töltötte be. Nagy Frigyes szolgálatában eltöltött nyolc éve alatt Graun 15 operáját mutatták be és tartották állandó repertoáron az udvarban. A király két Hasse-operát is meghozatott Drezdából, de ezektől eltekintve a fiatalember C. H. Graun egyoldalú zenei világában élt.²⁹

Jiří Antonín előtt az opera műfaja már nem volt ismeretlen, de Klenau és Sporck grófok zenei közege sokkal konzervatívabb, és a művek színrevitele összehasonlíthatatlanul szerényebb, szegényesebb volt, mint a gazdag porosz fővárosban. Aktívan, elsősorban csembalistaként vett részt ezekben az előadásokban. Főképpen az énekesekkel foglalkozott, amelynek révén betekintést nyert az itáliai énektechnikába. Graun, a berlini zeneélet diktátora ügyesen tudott alkalmazkodni az új irányzatokhoz, igényekhez. A nápolyi opera patetikus hangja helyett az egyszerű, természetes, érzékeny dallamosságot részesítette előnyben. A többszólamúság ritkán fordul elő nála, elsősorban már a klasszikus stílus felé mutató homofon – dallamkíséret – zenei gondolkodás jellemzi műveit. Egyvalami újat azonban mégis tanult tőle Jiří Benda, ami művészi fejlődése szempontjából fontos volt: ez a *recitativo accompagnato*. Ilyennel még eddig nem találkozott, így érthető, hogy a Jičín óta benne éledező drámai vénára nagy hatással volt, amely jól nyomon követhető későbbi egyházi kantátáiban, melodrámaiban. Még nagyobb hatással volt rá azonban Hasse, akinek operáit Berlinből való távozása után is tanulmányozta. Az ő kiforrottabb egyénisége, elsődlegesen drámai alkata sokkal közelebb állt hozzá, mint a határok között mozgó Graun kifejezésvilága.³⁰

A másik fontos újdonság Benda számára a *pantomim-balett* volt, amely további dramatikus lehetőségeket kínált későbbi színpadi műveihez. Itt találkozott először az *intermezzo* műfajával is – többek között *Az úrhatnám szolgáló* c. híres Pergolesi-közzjátékkal –, amelynek majd Gothában komponált daljátékaiban veszi nagy hasznát.³¹

Berlinben sok új benyomás érte őt a hangszeres zene területén is, mindenekelőtt a királyi zenekar repertoárján keresztül. Ebben az időben alakult ki és vett fel sajátos karaktert az úgynevezett *északnémet* vagy *berlini* hangszeres iskola.

²⁸ Friedrich von Schlichtegroll: *Musiker-Nekrologe. Georg Benda. (Gotha, 1798)*. (Kassel etc.: Bärenreiter, 1954), 14.

²⁹ Helfert/I, i. m. (7. lábjegyzet), 175.

³⁰ I. m., 178.

³¹ Lorenz/Georg Benda, i. m. (13. lábjegyzet), 16.

Ennek vezető személyisége Johann Gottlieb Graun (1703-1771) volt, az operaszerző bátyja. Mellette C. Ph. E. Bach, J. J. Quantz és F. Benda a fő mértékadók. Az itt kedvelt műfajok közül elsősorban a szinfonia és az instrumentális concerto lesz fontos Jiří Antonín számára. A Graun-fivérek és Ph. E. Bach által éppen ezekben az években formálódik a berlini szinfonia, a concertót pedig Quantz fuvolaversenyei, fivére, František hegedűversenyei, valamint Emanuel Bach egyre nagyobb jelentőségű és fajsúlyú csembalóversenyei reprezentálják. Nem sokkal később ő maga is a szinfonia és a clavier-koncert jeles képviselőjévé válik, a hegedűversenyt azonban meghagyja Františeknek.

A fiatal zeneszerzőnek lehetősége volt személyesen is megismerni J. S. Bach művészetét, az akkor már idős mester zenetörténeti jelentőségű potsdami látogatása (1747) alkalmával. Ez azonban csak egy emlékeztető epizód maradt számára, a polifon gondolkodásmód nem jellemzi későbbi alkotásait.

Jiří Antonín tehát az otthon megtapasztalt, főleg egyházi zene világából a porosz fővárosban a világi zene uralkodó légkörébe került. Nagy Frigyes nem szerette az egyházi zenét — amiben Voltaire hatása, különösen deizmusa nagy szerepet játszott —, ebből a szempontból Berlin teljesen különbözött a többi udvartól. Az ottani nagyobb templomok zenei életébe a király természetesen nem szólt bele, de Bendát túlságosan lenyűgözték az új műfajok, irányzatok, így a szakrális terület ezekben az években kimaradt az életéből. Ennek azonban megvolt az az előnye, hogy Gothában sokkal önállóbban, különösebb befolyás nélkül tudta saját egyházi stílusát kialakítani, művészetében a világi és egyházi zene teljes szintézisét megvalósítani.³²

Fontos megemlíteni a francia és német színjátékokat is, amelyeket a különböző, rövidebb-hosszabb ideig ott működő színtársulatok adtak elő Berlinben,³³ és amelyeknek hatása évtizedek múlva Benda melodramáiban, illetve daljátékaiban mutatkozik meg erőteljesen.

1743-ban jelent meg Batteux³⁴ *Traité des beaux arts reduits a un même principe* c. írása, amely a természet, különösen az affektusok utánzását minden művészeti ág alapelvének tekinti. Új zenei-esztétikai nézeteinek sok követője lett, és 1750-ig egész Németföldön elterjedtek. J. J. Quantz 1752-ben, C. Ph. E. Bach 1753-

³² Helfert/I, i. m. (7. lábjegyzet), 180-182.

³³ Többek között a színjáték nagy német reformátorának, Johann Friedrich Schönmanna-nak (1704-1782) híres társulata, amelyik 1742-1749-ig élt a porosz fővárosban. Elsősorban francia darabokat játszottak német fordításban (Corneille, Molière), illetőleg Gottsched és Lessing műveit. Előadtak daljátékokat is. Lorenz/Georg Benda, i. m. (13. lábjegyzet), 16.

³⁴ Charles Batteux (1713-1780) francia esztéta.

ban megjelent könyve is ezt az álláspontot tükrözi: a zene és az előadó elsődleges feladata az érzelmek hű és szemléletes bemutatása, kifejezése. Mizler³⁵ még tovább fejleszti ezt a teóriát: szerinte a zeneszerzői tevékenységhez elengedhetetlenül szükséges a logika, a metafizika, a matematika és a természettudományok alapos ismerete is. Meggyőződése, hogy csak az képes a világot és az emberi érzelmeket, szenvedélyeket megfelelően ábrázolni, aki ezeknek az ismereteknek, a „világbölcsségnek” a birtokában van. Mizler társaságának tagja volt C. H. Graun, ily módon a racionalizmus eszméi több oldalról is utat találtak Jiří Antonínhoz, akinek későbbi melodramái a kifejezést tekintve ennek az elméletnek egyenes következményei.³⁶

A Benda-család Berlinbe érkezése Nagy Frigyes uralkodásának legvirágzóbb, legtermékenyebb időszakára esik. Az udvarban Jiří Antonínt éppen legfogékonyabb éveiben érte a sok eddig ismeretlen impulzus. Otthoni közegének itáliai és német szellemisége itt háttérbe szorult a francia mögött, amelynek ízlés- és világnézet-formáló hatása alól ő sem tudta magát kivonni. Berlinben új ember lett. Magáévátette a vallási toleranciát, a katolikus dogmatizmust felvilágosult deizmussal váltotta fel. Szabadkőművességének kezdetei minden bizonnyal szintén ehhez a periódushoz kötődnek. A porosz fővárosban eltöltött 8 év nagy jelentőségű művészi fejlődése szempontjából. Ez időszakból ugyan nem maradtak fent kompozíciói, Schlichtegroll azonban említést tesz Benda Berlinben keletkezett alkotásairól,³⁷ amelyek nélkül nem lehetett volna kapellmeister Gothában, mert e cím egyben zeneszerzőt is jelentett akkoriban. 1750 után készült művei pedig már stílus és kifejezés szempontjából érett, kiforrott komponistát mutatnak.

³⁵ Lorenz Christoph Mizler (1711-1778) zeneszerző, zenei író, orvos, polihisztor. J. S. Bach tanítványa, később medicinát, jogot, botanikát és történelmet is tanult. 1738-ban alapította Lipcsében Correspondierende Societät der Musikalischen Wissenschaften elnevezéssel az első, csak zenével foglalkozó tudós társaságot, amelybe a belépő – majd azt követően évente kötelezően – egy elméleti- vagy zenemű volt. Ezeket a Neu eröffnete Musikalische Bibliothek hasábjain közzétették. Tag volt mások mellett Telemann, Stölzel, C. H. Graun és Händel is. Bach tizennegyediként (vezetéknevének betűi a német ABC-ben elfoglalt helyük alapján ezt a számot adják ki), a Haussmann-portrén is látható hatszólamú hármaskánonnal (BWV 1076) lépett be 1747-ben. Később a *Vom Himmel hoch da komm' ich her* c. kánonikus variációit (BWV 769) szintén a társaságnak küldte el. Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach. A tudós zeneszerző*. (Budapest: Park Könyvkiadó, 2004), 482.

³⁶ Helfert/I, i. m. (7. lábjegyzet), 185-186.

³⁷ Schlichtegroll, i. m. (28. lábjegyzet), 14.

3. A NAGY ALKOTÓI IDŐSZAK: GOTHA

1750-ben Gotha, a thüringiai kisváros III. Frigyes hercegnek (1732-1772), főképpen azonban rendkívül művelt feleségének, Luise Dorotheának (1710-1767) köszönhetően a felvilágosodás egyik legfontosabb német fellelegvárának számított. Jiří Antonín Benda, immáron *Georg Anton Benda* (a zeneszerző ezidőtől fogva egyértelműen keresztnéveinek német megfelelőit használta) Berlinhez hasonló kulturális légkörbe került, amit a fiatalember e kisvárosban zenei vezetőként sokkal intenzívebben élt meg, mint a porosz fővárosban második hegedűsként. A fejedelemség aránylag fiatal állam volt, csak a harmincéves háború után alakult meg, de III. Frigyes idejében a francia kultúra iránti szimpátia már sok évtizedes múltra tekinthetett vissza. Luise Dorothea élénk levelezést folytatott Nagy Frigyes királlyal, valamint Voltaire-rel és az enciklopédistákkal. Nélküle Gotha kulturális szempontból jelentéktelen lett volna. Udvarában főleg Voltaire és Rousseau szelleme uralkodott, hozzájuk a hercegnőt személyes barátság is fűzte.³⁸

1749 őszén meghalt Gottfried Heinrich Stölzel udvari kapellmeister, 1750 május 1-jével Georg Anton Benda lett az utódja. A kinevezés körülményei máig tisztázatlanok. Berlini kollégája, J. F. Agricola szintén pályázott az állásra, aki még thüringiai születésű is volt, és jelentősebb élettrajzzal büszkélkedhetett, mint riválisa. Több, mint három évig tanult Lipcsében J. S. Bachnál, ezt követően C. H. Graunnál és J. J. Quantznál képezte tovább magát, és vokális műveit a berlini udvarban már rendszeresen játszották.³⁹ Hogy mégis Benda lett a győztes, annak okait csak találgatni lehet. Minden bizonnyal a kiváltságot élvező František is közbenjárt királyánál, hogy ő a vele jó kapcsolatban lévő gothai uralkodónak beajánlja fivérét.⁴⁰ Másik patrónusa Gustav Adolf von Gotter herceg lehetett,⁴¹ aki 1742-1745 között Nagy Frigyes udvari főmarsallja volt, ezenkívül az új berlini Opera intendánsa. Mint ilyen, jól ismerte a Benda-fivérek, különösen Georg Anton sokoldalú zenei tehetségét és tevékenységét, aki ott nemcsak hegedűsként, de az énekesek sikeres korrepetitoraként is működött. Gotter szintén baráti kapcsolatban volt Luise

³⁸ Vallási kérdésekben azonban a hercegnő nem osztotta Voltaire deista nézeteit, szigorúan tartotta magát a protestáns tradíciókhoz. Vladimír Helfert: *Jiří Benda. Příspěvek k problému české hudební emigrace. II. část. I. díl.* (Brno: Filosofická fakulta Masarykovy University, 1934), 12.

³⁹ Olyan közeli tanítványa volt Bachnak, hogy a lipcsei mester halála után a róla szóló híres Nekrológot C. Ph. E. Bachhal közösen írták.

⁴⁰ František kérésére Nagy Frigyes segítette elő a Benda-család legális kivándorlását is.

⁴¹ G. A. von Gotter (1692-1762), diplomata, miniszter, a költő Friedrich Wilhelm Gotter (1746-1797), Benda későbbi szerzőtársának rokona.

Dorotheával, és mindketten komoly szimpátiával viseltettek a cseh emigránsok, különösen a Morva Testvérek iránt. Nem utolsósorban segíthette Bendát az állás elnyerésében az is, hogy már Berlinben szabadkőműves lett, az ismert *Aux trois globes* páholy tagja.⁴² A fennmaradt dokumentumok alapján Georg Benda 1750 februárjában személyesen is megjelent a városban, és bemutatta tudását, felkészültségét.⁴³ Végülis, az addig inkább csak szűk körben ismert, pregnáns zeneiséggel és már karakteres stílussal rendelkező, sokoldalú cseh muzsikus lett az új kapellmeister, amely cím a kis thüringiai hercegség legrangosabb zenei állását jelentette.

Éves jövedelmét 600 tallérban állapították meg, ez jelentős előrelépés volt a berlini 250 tallérhoz képest, és egzisztenciális biztonságot is adott. Utolsó fizetése 1778-ban már 918 tallérra emelkedett.⁴⁴

Ebben az időben Gotha — Berlin után a felvilágosodás másik jelentős német központja — kiemelkedő zenei hagyományokkal is rendelkezett, ami a 30 évig ott működő Stölzel érdeme volt. A német mester, korának egyik legnagyobb alakja, hatalmas és jelentős életművet hagyott hátra, amelynek legnagyobb része sajnálatos módon mind a mai napig feldolgozatlan. Ebben az életműben a legfontosabb helyet az egyházi alkotások — kantáták, misék, passiók — foglalják el, amelyek komponálása elsődleges feladata volt.⁴⁵ Mintegy kilencszáz kantátája maradt fent. Lenyűgözően gazdag szakrális zenéje a 18. század első felére jellemző protestáns német barokk szigorú lutheri dogmáin alapuló magas művészetet képviseli. Stölzel művészetét azonban halála után rövidesen divatjamúltnak tekintették: a felvilágosult Luise Dorothea és az udvar megváltozott ízlését, igényeit már nem elégítette ki. Szükségessé vált egy új stílus és eszmeiség megjelenése Gotha zenei életében is.

Georg Anton egy 5-7 énekes szólistából, 13 tagú kórusból és egy 17 hangszeresből álló együttest örökölt elődjétől, amely szinte egész 28 éves működése alatt változatlan maradt. Emellett igen gazdag instrumentáriumot is talált ott, csak billentyűs hangszerből 10 darab állt rendelkezésére. Lantok, hegedűk, viola da bracciók, viola da gambák, nagybőgők, oboák, furulyák, fuvolák, fagottok,

⁴² Nagy Frigyessel egyetemben a gothai hercegi pár és Gotter is szabadkőművesek voltak.

⁴³ Lorenz/Georg Benda, i. m. (13. lábjegyzet), 17.

⁴⁴ Helfert/II, i. m. (38. lábjegyzet), 66.

⁴⁵ Ebben hasonlított e fejedelemség – a berlini kivételével – a többi protestáns udvarhoz.

trombiták, vadászkürtök nagy választéka is szerepel a korabeli leltárkönyvben. Jól felszerelt és megfelelő létszámú énekes-hangszeres együttes várta új vezetőjét.⁴⁶

Elődjéhez hasonlóan Georg Bendának is legfőbb feladata a vásár- és ünnepnapok zenéjének biztosítása volt, emellett a jeles alkalmakra való komponálás (gratulációs kantáták, stb), valamint a mindennapok udvari zenei szolgálatának ellátása. Ez utóbbiban különbséget tettek „kis” és „nagy” zene, vagyis szóló- és kamaraművek, illetőleg zenekari – olykor énekes – kompozíciók között. A dokumentumokból nem derül ki, hogy a kapellmeisternek milyen mértékben kellett az ilyen előadásokban részt vennie. Valószínűleg csak a fontosabb alkalmakon tartottak rá igényt, a többit a koncertmester vezette. Sinfoniáinak döntő többsége gothai évei alatt készült, amelyeket együttesével ezeken az alkalmakon elő is adott. Gyakran szerepeltek a kastélyban átutazóban lévő vendégművészek is.⁴⁷ A különböző hosszúságú gyászidőszakokban azonban – ez elsősorban a hercegi család tagjainak halála esetén állt elő – akár egy évig is szünetelhetett mindenfajta zenélés.⁴⁸

Benda kérésére az udvar 6 évvel fiatalabb hűgát, a kitűnő énekesnő Anna Franziskát 1750 decemberében szintén szerződtette.⁴⁹ Anna néhány hónap múlva feleségül ment az ugyancsak cseh származású hegedűs Dismas Hataš-hoz (Hattasch, 1724-1777), aki a kapella egyik legjelesebb tagja lett. Az énekesnő nagy elismertségnek és tekintélynek örvendett Gothában. Dicsérték ezüstösen csillogó, átütő erejű hangját, magasságát, mélységét, briliáns passzázsait, kadenciáit, percekig („minutenlang”) tartott hosszú hangjait és trilláit. Különleges képességei főképpen a bátyja által neki komponált áriákban mutatkoztak meg.⁵⁰

Georg Anton maga is hamarosan megnősült. Az előkelő polgári családból származó Christina Eleonora Leichnerrel (1726-1768) 1751 novemberében kötött házasságot. Személyében a zeneszerző igazi társra talált. Hét gyermekükből öt érte meg a felnőttkort. Mindannyian muzsikusként lettek, ketten közülük színészként is

⁴⁶ Helfert/II, i. m. (38. lábjegyzet), 72.

⁴⁷ Az udvar érthetően gyakori vendége volt F. Benda, de megfordult ott még sok cseh muzsikusként, mások mellett a csellista J. Rejcha, a hárfás J. B. Krumpholz, vagy a hegedűs F. Chr. Neubauer, a későbbi bückeburgi kapellmeister. Szerepel a gazdag névsorban a berlini Chr. Ludwig Hesse, J. A. Hiller szerint korának legnagyobb gambaművésze, de ellátogatott az udvarba J. S. Bach későbbi első életrajzírója, a göttingeni J. N. Forkel is, mint „klavierist”. C. Ph. E. Bach 1754-ben kétszer járt Gothában. Lorenz/Georg Benda, i. m. (13. lábjegyzet), 52-54.

⁴⁸ Helfert/II, i. m. (38. lábjegyzet), 87.

⁴⁹ Ebben az esetben is megmutatkozik a Bendák összetartó családszeretete.

⁵⁰ Helfert/II, i. m. (38. lábjegyzet), 100.

tevékenykedtek. A meghatározó zenei és drámai véna tehát utódaiban is erőteljesen érvényesült. Felesége korai halála után Benda nem nősült meg többé, 46 éves korától egyedül élt, és nevelte gyermekeit. Az ő leszármazottaival jött létre a család thüringiai ága.⁵¹

Új helyén Georg Benda megtalálta számításait. A kedvező egzisztenciális feltételek és az udvar zenei-kulturális háttere nagymértékben segítették alkotói tevékenységét, művészi kiteljesedését. A felvilágosult Gothában a — részben magával hozott — különböző eszmei áramlatok, gazdag gondolati kezdeményezések közvetlen világában élt, és a kisebb udvar intimitása ezek intenzívebb átélését tette lehetővé. Aligha találhatott volna tevékenységéhez ideálisabb feltételeket, mint ezt a kulturális központnak is nevezhető várost. A felvilágosult racionalizmus új esztétikai nézetei — amelyek alapelve a természet, de főképpen az érzelmek, szenvedélyek utánzása — meghatározták zenei fejlődését. A jezsuitáknál nevelődött cseh emigráns muzsikus a saját művészi világát e nézetekből, ideálokból is kialakító, jelentős felvilágosult személyiséggé vált.⁵²

A 18. század első felének protestáns zenéjét elsősorban a kantáta műfaja reprezentálja. J. S. Bach után Telemann és Stölzel volt az egyházi kantáta két nagy alakja, akiknek művészete hatással volt Georg Bendára. Berlin után főleg az utóbbi mester művei jelentettek egészen új világot számára. Behatóan tanulmányozta elődje alkotásait, s még 1778-ban is használhatóknak és előadhatóknak ítélte meg azokat, ami – ismervén a kor szokásait, és az új iránti állandó igényét – nagy elismerést jelentett. Telemann kompozíciói a század közepén már szintén ismertek voltak Gothában és környékén, a közelben fekvő Goldbach település templomának archívuma ma is őrzi a mester néhány kantátáját. *Der Tod Jesu* c. oratóriuma Benda hagyatékában volt.⁵³ Hamarosan Georg Anton egyházi művei is szélesebb körben ismertté váltak, és már életében sok helyen előadták azokat.⁵⁴

Benda stílusának fejlődésére egykori nagy berlini muzsikustársa, C. Ph. E. Bach művészete szintén meghatározó volt. A porosz fővárosból való távozása után is állandó kapcsolatban maradtak, egymást kölcsönösen látogatták, műveiket

⁵¹ I. m., 100-102.

⁵² Gotha fontos szerepet játszott a francia felvilágosodás eszméinek német földön való elterjedésében: itt jelent meg ugyanis először németül 1751-ben Batteux *Traité des beaux arts réduits a un même principe* c. alapvető könyve.

⁵³ Lorenz/Georg Benda, i. m. (13. lábjegyzet), 36.

⁵⁴ Karl-Heinz Löbner: Georg Benda (1722-1795). Sein Leben und sein Werk mit besonderer Berücksichtigung der Sinfonien und Cembalokonzerte. (Disszertáció. Zwickau: Philosophische Fakultät der Martin-Luther-Universität Halle- Wittenberg, 1967), 25.

egymásnak elküldték.⁵⁵ Más kompozíciók mellett Philipp Emanuel *Die Israeliten in der Wüste* c. oratóriuma Georg Anton birtokában volt, amelyet a feljegyzések szerint elő is adtak Gothában.⁵⁶ Fent nevezett zeneszerzők művei mellett élénk figyelemmel kísérték elsősorban északnémet kortársai kamara- és versenyműveit, valamint zenekari alkotásait. A német udvarok hagyományosan szoros kulturális kapcsolatainak, jeles vendégművészek, színtársulatok gyakori fellépéseinek köszönhetően Benda nem élt a világtól elzártan. Jól informált, rendszeres olvasója volt J. A. Scheibe,⁵⁷ L. Chr. Mizler,⁵⁸ F. W. Marburg⁵⁹ és J. A. Hiller⁶⁰ olykor róla és együtteséről is hírt adó lapjainak.

Az új kapellmeister bátyja, František és Emanuel Bach révén szoros kapcsolatban maradt Berlinnel, ahol 8 évig a dramatikus zene világában élt. Néhány Graun-operát magával vitt a thüringiai városba, másokat — később keletkezetteket is — utólag megvásároltatott az udvarral együttese számára. Hasse több oratorikus művét szintén megszerezte; e zeneszerző itáliai dallamvilága, dramatikus nyelvezete — különösképpen az újszerű recitativo accompagnato — nagyon közel állt hozzá, és hatása nyomon követhető későbbi színpadi műveiben.

A gothai együttest jó felszereltsége ellenére sem lehetett összehasonlítani a nagyobb rezidenciák kapelláival. Itt nem volt igazi opera-tradíció.⁶¹ Benda érkezésekor két színház működött Gothában: az egyik a várban, az uralkodó Friedenstein-nek nevezett kastélyában, a másik pedig a polgárok számára, lent a városban. Luise Dorothea nem szerette a német színházat, sokkal inkább a francia színjátszást, elsősorban a komédiát támogatta, amelyben a hercegi család és az udvar magas rangú tagjai is szerepeltek. A német színdarabokban csak oboisták vettek részt, míg a franciákban az udvari zenekar részben, vagy ünnepélyesebb alkalmakkor teljes egészében közreműködött. Ezzel is jelezték, hogy a francia színház társadalmilag a német fölött állt.⁶² 1765-től már nincsen különösebb híradás a gothai

⁵⁵ C. Ph. E. Bach hagyatékában volt Benda 17 egyházi kantátája. Lorenz/Georg Benda, i. m. (13. lábjegyzet), 38.

⁵⁶ Helfert/II, i. m. (38. lábjegyzet), 163.

⁵⁷ Critischer Musikus 1737-1740 és 1745.

⁵⁸ Neu eröffnete musikalische Bibliothek 1739-1754.

⁵⁹ Der critische Musicus an der Spree 1749/1750, Historisch-kritische Beyträge... 1754-1762 és 1778, valamint Kritische Briefe über die Tonkunst 1758-1763.

⁶⁰ Wöchentliche Nachrichten 1766-1770.

⁶¹ Gothában az opera először 1683-ban jelenik meg. Rendszeresebben Stölzel idejében, 1720-1744 között voltak opera-előadások, amelyek azonban később abbamaradtak néhány befolyásos helyi egyházi vezető ellenkezése miatt. Lorenz/Georg Benda, i. m. (13. lábjegyzet), 63.

⁶² Helfert/II, i. m. (38. lábjegyzet), 186.

francia színházról. Ekkortájt Luise Dorothea a színpadi művészet egy másik fajtáját kezdte támogatni: az itáliai *intermezzót*.⁶³ Bár a hercegnő a franciák kultúrájának elkötelezett rajongója volt, zenéjüket — Nagy Frigyeshez hasonlóan — ő sem szerette. Párizsban éppen dúlt a háború a buffonisták és antibuffonisták között; az enciklopédisták köztudottan buffonisták, az itáliai opera hívei voltak. Az intermezzo és az opera buffa műfaja megfelelt a felvilágosodás szellemének. Híres buffonista volt Grimm báró is,⁶⁴ aki szintén baráti kapcsolatot ápolt Luise Dorotheával, és akinek levelei nagymértékben befolyásolták a hercegnő ízlését. Ismert volt a báró erős ellenszenve a francia opera iránt, ugyanakkor elkötelezettsége az itáliai mellett.⁶⁵

Az új műfaj gothai népszerűségének és művelésének gyakorlati okai is voltak. Az operához gazdag uralkodók komoly anyagi háttére kellett, amellyel ez a kis fejedelemség nem rendelkezett. Az intermezzo színpadra állításához azonban elég volt néhány énekes és egy kisebb kapella. A nagyopera műveléséről nem beszélhetünk Gothában, az itáliai vokális stílust azonban jól ismerték ott, mivel Luise Dorothea életében híres énekesek gyakran tartózkodtak rövidebb-hosszabb ideig e thüringiai udvarban.⁶⁶

1765 augusztusában, Luise Dorothea születésnapjára Benda megírta *Xindo riconosciuto* (A felismert Xindo) c. egyetlen itáliai operáját, amelyet a gothai Várszínházban akkor többször elő is adtak. E művel való foglalkozása és annak nagy sikere világossá tette számára, hogy a színpad felé kell fordulnia, amelynek hiányát Berlinből való távozása óta mindig is érezte. Másfél évtizeden át elsősorban az egyházi és a kamarazene világában élt, azonban őt ez már ekkor nem elégítette ki. Tudta, hogy Gotha a továbbiakban már nem tudja neki nyújtani azt, amire művészi fejlődéséhez szüksége van. „...15 év alatt itt [...] nem volt lehetőségem semmiféle

⁶³ A 18. századi intermezzo az opera seria felvonásai között előadott, azzal ellentétes témájú, komikus közjáték. Szereplői legtöbbször a *commedia dell'arte* helyzetkomikumokat kihasználó, olykor dialektusban beszélő/éneklő figurái. E közjátékok lehetnek részek, vagy egész művek, de mindig jóval rövidebbek, mint az opera maga. A műfaj leghíresebb alkotása G. Pergolesi *La serva padrona* (Az úrhatnám szolgáló) c. műve, amelynek párizsi előadása váltotta ki a francia és az itáliai opera hívei között kirobbant, úgynevezett buffonista háborút.

⁶⁴ Friedrich Melchior Baron von Grimm (1723-1807) német író, zenekritikus, diplomata. Az 1752-ben Pergolesi és Lully követői között kitört párizsi buffonista háborúban *Le petit prophète de Boehmisch-Broda* c. szatírájával védte meg az itáliai operát. 1753-tól kezdte publikálni ironikus hangvételű, pletykákkal is teli írásait *Correspondance littéraire* címmel, amely a 18. század egyik legfontosabb – kézzel frott – zenei lapja lett. Előfizetői közé tartozott szinte minden német fejedelem, mellettük Nagy Katalin orosz cárnő, Nagy Frigyes porosz király, III. Gustav svéd király, valamint J. W. v. Goethe is.

⁶⁵ Helfert/II, i. m. (38. lábjegyzet), 189.

⁶⁶ I. m., 191.

különleges idegen zenét hallani, ami pedig a mesterségemben nélkülözhetetlen”⁶⁷ – panaszkolta III. Frigyes hercegnek, akitől engedélyt kért egy féléves tanulmányúthoz. Művészetét a dramatikus műfaj, az opera seria szülőhazájában, Itáliában akarta tökéletesíteni. Három nappal az első intermezzo-előadás után adta be kérelmét, amely kedvező elbírálásban részesült: 600 tallér támogatással (ezt később még 400 követte) hathónapos szabadságot kapott, azzal a kikötéssel, hogy egész életében az udvar szolgálatában marad, ellenkező esetben a teljes összeget vissza kell fizetnie.⁶⁸

1765 október 10-én indult el Gothából. Nem ismerjük útjának minden részletét. Először kerülővel Münchenbe ment; Nymphenburgban saját kompozícióiból clavieron (klavichord) játszott a bajor választófejedelemnek, aki megelégedettsége jeléül egy szép aranyórával jutalmazta meg.⁶⁹ Novemberben érkezett Velencébe. Itt személyesen is megismerkedett J. A. Hasséval, akinek operái és oratóriumai kezdettől fogva mély hatást gyakoroltak rá. A német mester nagyon barátságosan fogadta, és felkérte, hogy írjon a színház számára egy operát, amit azonban Benda rövid, mindössze féléves tartózkodási engedélyére hivatkozva elhárított.⁷⁰ Ebben a szezonban a városban opera seriát nem adtak elő, viszont annál több komikus operát hallhatott, amely egyre nagyobb népszerűségnek örvendett Itália- és Európa-szerte. Legsikeresebb képviselői ezekben az években N. Piccini (1728-1800), B. Galuppi (1706-1785) és a fiatal G. Paisiello (1740-1816), legjelentősebb szövegírójuk pedig C. Goldoni (1707-1793), akinek lakóhelye Velence volt, így ez a város lett az opera buffa központja. Benda, az északnémet iskola neveltje hamarosan szintén e műfaj és a világos, áttetsző itáliai kompozíciós szerkesztésmód lelkes híve lett. A velencei egyházi zene hatása alatt írta és küldte haza Gothába *Salve Regina* c. kantátáját, amelyet az udvarban 1766 márciusában adtak elő.

Decemberben Georg Anton útja Bolognán és Firenzén át Rómába vezetett. Háromnapos bolognai tartózkodása alatt meglátogatta Itália legnagyobb zenetudósát, Padre Martinit (1706-1784) és a neves kasztrált énekes Carlo Broschit, ismertebb

⁶⁷ „... ich seit 15 Jahren [...] noch keine Gelegenheit gehabt Etwas ausserordentliches von fremden Musiquen zu hören, welches doch bey meinem Metier unentbehrlich ist...”. Lorenz/Georg Benda, i. m. (13. lábjegyzet), 60.

⁶⁸ Helfert/II, i. m. (38. lábjegyzet), 222.

⁶⁹ Schlichtegroll, i. m. (28. lábjegyzet), 15.

⁷⁰ Lorenz/Georg Benda, i. m. (13. lábjegyzet), 61.

nevén Farinellit (1705-1782).⁷¹ Firenzében Gluck *Alceste* c. operája nagy tetszést váltott ki belőle. Röviddel karácsony előtt érkezett Rómába, ahol nagyszerű oratórium-előadásokban volt része, a Sixtusi Kápolnában Allegri híres *Miserere*-je pedig egyenesen lenyűgözte őt.⁷² Ezek az élmények ifjúkorát hozták vissza, hiszen amióta elhagyta szülőföldjét, azóta nem került kapcsolatba katolikus szakrális zenével. Rómából ismét hazaküldött egy kantátát, amelyet III. Frigyes herceg születésnapjára komponált, és első életrajzírója, Schlichtegroll szerint a legkitűnőbb egyházi művei közé tartozik.⁷³ Itt már bőven volt lehetősége opera szeriát is hallani. Ebben a műfajban számára T. Traetta (1727-1779) és J. A. Hasse műveinek van hatásuk, ami főképpen későbbi melodramáiban mutatkozik meg. A hangszeres zenében pedig elsősorban G. B. Sammartini (1700/01-1775) kompozíciói keltették fel figyelmét.

Nápolyban megismerte Pergolesi *Stabat mater*-ét. 1766 áprilisában visszatért Rómába, majd Firenze és Torino érintésével elhagyta Itáliát. Utolsó ottani hónapjáról semmit sem tudunk. Gothába június 5-én érkezett vissza. Piccini, Jomelli, Pergolesi, Martini, Sammartini és mások műveit tartalmazó hatalmas kottaanyagot hozott magával.⁷⁴

Georg Anton Benda itáliai utazása életének és zeneszerzői pályájának egyik legfontosabb mérföldköve: hatalmas szemlélet- és ízlésbeli változást eredményezett nála, amelyet kora legjobb mestereinek művei alakítottak, formáltak. Feltöltődött ennek a számára új zenei világnak minden gazdagságával. Az eltelt hat hónap felébresztette a benne lévő, de ezideig takaréklángon tartott drámaiságot, és alapvetően meghatározta egész további művészi fejlődését, zeneszerzői stílusát. Érdeklődése teljes mértékben a színpad felé fordult. 1765-ig az északnémet iskola operái, szimfóniái, valamint az egyházi és a kamarazene behatárolt keretei között mozgott. Hirtelen kitört ebből a kötöttségből, hatalmas energiák szabadultak fel nála, tehetsége, képzelőereje új lendületet, impulzusokat kapott. Zenei ízlése kifinomult, és levetette bizonyos előítéleteit is. Tapasztalt, sokoldalú, széles látókörű muzsikussá vált. Itáliai tanulmányútjáról élete végéig a legnagyobb elragadtatással beszélt.⁷⁵ A

⁷¹ Benda azonban nem szerette a kasztrált énekeseket, nemcsak fél-embereknek, de fél-művészeknek is tartotta őket. Löbner, i. m. (54. lábjegyzet), 33.

⁷² Lorenz/Georg Benda, i. m. (13. lábjegyzet), 61-63.

⁷³ Schlichtegroll, i. m. (28. lábjegyzet), 16.

⁷⁴ Helfert/II, i. m. (38. lábjegyzet), 229.

⁷⁵ I. m., 230.

nagyszabású színpadi alkotások megvalósításáig azonban még sokáig kellett várnia...

Amikor Benda visszatért Gothába, már javában folytak a rendszeres intermezzo-előadások, és elvárták tőle, hogy évente 3-4 művet komponáljon e műfajban. Hamarosan két darabbal bővítette is a repertoárt: *Il buon marito* (A jó férj) és *Il nuove maestro di capella* (Az új kapellmeister) címmel. További hasonló alkotások születésének azonban véget vetett Luise Dorothea halála (1767. október 22),⁷⁶ amellyel egy jelentős szellemi korszak is lezárult a thüringiai városban. A megözvegyült III. Frigyes herceg utolsó négy éve a korábbi pezsgő, élénk, felvilágosult kultúrélet hanyatlását, és annak a rezsimnek is az alkonyát hozta magával, amelyben a lutheri ortodoxia és a francia felvilágosult racionalizmus hosszú ideig olyan jól megfér egymás mellett.⁷⁷

Fia, a felvilágosult, liberális gondolkodású, szabadkőműves II. Ernst (1772-1804) regnálása alatt teljesen megváltozott Gotha szellemi légköre, irányultsága: a herceg a német nemzeti kultúrát támogatta az eddig túlsúlyban lévő franciával szemben.

A felvilágosodás időszakában a színház az udvari kultúrélet egyik fontos eleme volt. Utazó társulatok járták Európát, heteket, hónapokat töltve egy-egy királyi, fejedelmi, főúri udvarban. Ilyen csoportok már 1745-től rendszeresen megjelentek Gothában is, és Luise Dorothea érdeklődésének megfelelően elsősorban francia komédiákat játszottak német fordításban. Ezek a naiv, kissé szentimentális, moralizáló tematikájú darabok hatással voltak a komikus opera és a német daljáték kialakulására.⁷⁸

1765-től a gyakori intermezzo-előadások a francia színházat teljesen háttérbe szorították, ettől kezdve nincs is róla több feljegyzés a thüringiai udvarban.

1774 május 6-án leégett a weimari kastély a hozzá tartozó színházzal együtt.⁷⁹ Az évek óta ott működő Seyler-féle színtársulatot⁸⁰ a szétesés veszélye fenyegette, mivel nem volt többé hol játszania. Anna Amalia weimari hercegnő ajánlására II. Ernst készségesen, jó feltételekkel befogadta az egész társaságot. Első előadásuk

⁷⁶ A hercegnő halálára egy Ódát komponált Benda, amelynek szövegét Stölzel udvari lelkész – a zeneszerző unokája – írta. Ezt később más szöveggel Lessing temetésekor is előadták. Löbner, i. m. (54. lábjegyzet), 35.

⁷⁷ Helfert/II, i. m. (38. lábjegyzet), 231.

⁷⁸ Lorenz/Georg Benda, i. m. (13. lábjegyzet), 71.

⁷⁹ Ott élt és alkotott J. S. Bach 1708-1717-ig.

⁸⁰ Abel Seyler (1730-1800), német színtársulat-igazgató.

június 8-án volt, és ezzel új, mozgalmas művészi élet vette kezdetét Gothában – a város újjászületett. Seylerékkal együtt jött Anton Schweitzer⁸¹ zeneszerző-kapellmeister is, akivel Benda itáliai útja során Velencében már megismerkedett. Schweitzer *Alceste* c. művével (1773) az új német operaművészet egyik úttörője volt, ily módon az időközben kapelldirectorrá kinevezett (1770) Georg Anton konkurensének számított. A társulathoz tartozott Johann Christian Brandes (1735-1799) és felesége Charlotte (1746-1786) is. Christian Brandes nem volt különösebben jó színész, drámaíróként azonban annál nagyobb hírnevet szerzett magának. Feleségének szánt duodrámá librettójához – *Ariadne Naxosban* – Schweitzernek kellett volna zenét írni. Ő el is kezdte, de azt végül *Alceste* c. operájához használta fel. Brandes megajánlotta Bendának librettója megzenésítését, amit a gothai mester nagy örömmel fogadott. Az elmúlt időszak terméketlen, minden izgalmat, újdonságot nélkülöző évei után⁸² – ezt itáliai útját követően különösen nehezen viselte – óriási lelkesedéssel látott munkához.

Charlotte Brandes nagy drámai tehetség volt, de énekelni nem tudott. „...Benda csodálta deklamációs képességét, mozdulatait és arcjátékát, ezért arra törekedett, hogy a színésznő művészetét ötvözze a zene kifejező erejével. Így született meg benne a melodráma gondolata.”⁸³ Rövidesen el is készült vele. A gothai várszínházban 1775 január 27-én megtartott bemutatónak leírhatatlan sikere volt. „Benda olyan típusú kompozíciót választott művéhez, amelyben valójában nincs ének, a deklamációt a zene mindig félbeszakítja, és megkísérli a szövegben kifejezett érzelmeket lefesteni. Ki ne emlékezne, aki hallotta ezt a varázslatos zeneművet, azokra a szép érzésekre, amelyekkel e harmóniák őt megörvendeztették! A magával ragadó, eredeti vonásokban oly gazdag nyitány, az előttünk lejátszódó lelkiállapotok, az epekedő gyengédség, a vágyakozó szerelem, az ingadozó kételkedés, a félelem, az aggódás, a vigasztalanság találó kifejezése – kinek ne lágyította volna meg a szívét, bizonyítva a zene édes hatalmát az emberi lélek felett!”⁸⁴

⁸¹ Anton Schweitzer (1735-1787), a Seyler-féle színtársulat zeneigazgatója, főképpen opera- és daljáték szerző. Benda utódja Gothában.

⁸² Luise Dorothea halála után nem volt több intermezzo- és buffa előadás. III. Frigyes herceg utolsó éveiben még meg-megbízta Bendát egyházi művek komponálásával, de II. Ernst uralkodása alatt az egyházzenei gyakorlat is befejeződött. Lorenz/Georg Benda, i. m. (13. lábjegyzet), 72.

⁸³ „...Benda war ein grosser Bewunderer ihrer Deklamation und ihres Gebärdenspiels. Er sann daher darauf, wie er ihre Kunst als Schauspielerin mit der Kraft der Musik verbinden könnte. So entstand in ihm die Idee zu einem Melodrama.” Schlichtegroll, i. m. (28. lábjegyzet), 18.

⁸⁴ „Benda unternahm die Komposition dieses Stückes auf eine solche Weise, dass kein eigentlicher

Természetesen, mint minden új kezdeményezésnek, e műfajnak⁸⁵ is akadtak bőven ellenzői. Gúnyos megjegyzéseket tettek – a riválissal, Schweitzerrel az élen –, hogy a zeneszerző csak sántikál a költő után, mert amit könnyű szavakkal kifejezni, annál nehezebb azt hangokkal lefesteni.⁸⁶ Még a szigorú Reichardt szerint is azonban ilyen zseniális zene korábban nem csendült fel a német színházak falai között. Lehet ugyan bizonyos megoldásokat kifogásolni, de Schlichtegrollhoz hasonlóan ő is úgy vélte, e varázslatos muzsika olyan hatással van az érzelmekre, amely alól senki sem tudja kivonni magát.⁸⁷ Az *Ariadnét* hamarosan előadták Lipcsében, valamint több más német városban, és mindenhol nagy lelkesedéssel fogadták. Első zongorakivonata 1777-ben jelent meg Breitkopf kiadásában, partitúrája ugyanott 1781-ben. Az 1778-as zongorakivonatot – immár Schwickert lipcsei kiadását – 1000 példányban kellett megjelentetni a nagy sikerre való tekintettel.⁸⁸

Seylerék gothai jelenléte rendkívül ösztönzőleg hatott Bendára: alig két héttel az *Ariadne* előadása után a társulat már be is mutatta *Der Dorfjahrmarkt* (A falusi vásár) c. első daljátékát, amely később ugyancsak sikeres fogadtatásra talált a német színpadokon. Így a zeneszerző a melodráma mellett ennek a műfajnak a kialakításában is úttörő szerepet játszott. Szövegét a gothai költő Friedrich Wilhelm Gotter⁸⁹ írta. Ezzel elkezdődött kettőjük intenzív együttműködése. Ennek újabb eredménye másik görög mitológiai témájú melodramája, a *Medea* lett, amelyet a

Gesang stattfindet, sondern die Musik unterbricht immer die Deklamation und sucht nun, die Empfindungen weiter auszumahlen, welche die Worte angedeutet haben. – Wem, der dieses bezaubernde Musikstück kennt, treten da nicht die lieblichen Gefühle in die Erinnerung, mit denen ihn ehemals jene Harmonien beglückten! Die hinreissende, an originellen Zügen so reiche Ouvertüre, der glückliche Ausdruck für alle die Gemütslagen, die hier vor uns spielen, für das Schmachten der Zärtlichkeit, für die Sehnsucht der Liebe, für das Schwanken des Zweifels, für Furcht, Angst, Trostlosigkeit – wem hat dies alles nicht damals die Seele erweicht und die süsse Gewalt der Musik über den menschlichen Geist bestätigt!” I. m., 19.

⁸⁵ A zenetörténet első melodramája Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) *Pygmalion* c. monológjához (scène lyrique, 1762) készült. A deklamált szövegrészek közötti és a pantomim alátámasztására komponált hangszeres közjátékok legnagyobb része Horace Coignet (1735-1821) munkája. Rousseau maga csak két tételt komponált a műhöz. Bemutatója Lyonban volt, 1770-ben. Ily módon, jóllehet, Benda sohasem hallotta a *Pygmalion*t, a zeneszerző nem kitalálója, de Mozart által is nagyra tartott, magas szintre fejlesztője és legnagyobb mestere e műfajnak.

⁸⁶ Karel Hůlka: *Jiří Benda. Studie o starším českém hudebníku*. (Praha-Lipsko: Mojmir Urbánek, 1903), 57.

⁸⁷ Schlichtegroll, i. m. (28. lábjegyzet), 20.

⁸⁸ Löbner, i. m. (54. lábjegyzet), 53.

⁸⁹ Friedrich Wilhelm Gotter (1746-1797) német író, költő. Sokoldalú életműve több, mint 40 színművet foglal magában, számos daljáték szövegírója is. A maga korában a német színpadok egyik legsikeresebb, legtöbbet játszott szerzője.

társulat Lipcsében mutatott be 1775 május 1-én.⁹⁰ A mű valószínűleg a főszereplő Madame Seyler kérésére készült, aki Charlotte Brandes *Ariadnéja* után szintén el akart játszani egy nagy hősszerepet. Ezt olyan sikeresen és élményszerűen oldotta meg, hogy Iffland⁹¹ még több, mint harminc évvel később is lelkesen ír rendkívül kifejező testbeszédéről.⁹²

Benda és Gotter következő közös munkája „eine ernsthafte Operette” (egy komoly operett) műfaji megjelöléssel a *Walder* (Erdész). Ez a mű Marmontel⁹³ *Silvain* c. operett-librettóját dolgozza fel Gotter német fordításában, 1776 februári gothai bemutatója is nagy tetszést aratott.

Ugyanez év szeptember 25-én a két barát – az eddigiektől eltérően – egész estét betöltő kompozícióval mutatkozott be. Shakespeare *Rómeo és Júlia* c. drámáját dolgozták fel három felvonásban. Ez az opera seria a szokásos nagy gothai sikert követően később egész Németföldön példátlan népszerűsége tett szert. Laura szerepében Benda lánya, Catherina Justina (1757-1810?) debütált.⁹⁴

1778 január 2-án a szerzőpáros egy „egyfelvonásos komikus operett”-et mutatott be *Der Holzhauer* (A favágó) címmel. A siker ezúttal messze elmaradt a korábbiaktól, ami egyben a gothai mester termékeny alkotói periódusának és Gotterrel való együttműködésének a végét is jelentette.⁹⁵

Georg Benda 1778 márciusában kérte az udvari szolgálattól való elbocsátását, aminek pontos okát nem tudjuk. A háttérben minden bizonnyal Schweitzerrel folytatott konkurenciaharca állt, különösen ez utóbbi zeneszerző féltékenysége az időközben melodrámaival Európa-szerte nagy hírnévre szert tevő kollégájával szemben. Georg Anton háttérbe szorítva érezte magát, mivel Schweitzer a színház karnagya volt, így az operaelőadások alkalmával mindig ő vezényelte az udvari kapellát. A herceg elengedte őt, és nem kellett visszafizetnie az itáliai útra kapott 1000 tallért sem. Elszámoltatták viszont a teljes zenei anyaggal, amelyet elődjétől örökölt, és azzal is, amit Gothában 28 év alatt komponált. Ezeket Benda két külön jegyzékben *Specification* címmel össze is állította. Íme, a zeneszerző saját műveit tartalmazó, általa készített lista:

⁹⁰ A társulat a húsvéti és a Mihály-nap körüli időszakban mindig Lipcsébe utazott, ahol a vásár ideje alatt hat hétig tartózkodott. Lorenz/Georg Benda, i. m. (13. lábjegyzet), 81.

⁹¹ August Wilhelm Iffland (1759-1814) német költő, színész, színházigazgató.

⁹² *Almanach fürs Theater*. Berlin, 1809. Idézi Lorenz/Georg Benda, i. m. (13. lábjegyzet), 80.

⁹³ Jean-François Marmontel (1723-1799) francia történész, író, enciklopédista, a Francia Akadémia tagja.

⁹⁴ Lorenz/Georg Benda, i. m. (13. lábjegyzet), 82-83.

⁹⁵ I. m., 85.

Specification⁹⁶

Meiner seit 28 Jahren in hiesigen Diensten von mir verfertigten und dem Durchl. Herzog zurückgelassenen Musikalischen Werke⁹⁷

Kirchenmusiken:

1. Ein Jahrgang von Anno 1751
2. Ein Jahrgang von Anno 1754
3. Ein Jahrgang von Anno 1761

In Partituren und ausgeschriebenen Sing- u. Instr.-Stimmen.

ferner Fünf Stücke auf den Advent inclusive des Weynachtsfestes In P. S- und Instr. Stimmen

Zwey Kyrie in P. und ausg. S.- und Instr. Stimmen

Passions Musik:

1. Der sterbende Jesus, ein Oratorium in 8 Abteilungen, P. u. St.
2. Petri Busslied in P. und St.
3. Neun Kirchenstücke auf das Geburtstagsfest des Höchstsiligen Herzogs verfertigt
4. Zwey Kirchen Stück Fest : Nativ : Sereniss. 1752 u. 1754
5. Zwey Landtags Stück Gotha und Altenburg 1750

Theater Musik:

1. Dorfjahrmarkt, eine Operette in einem Akte. Partitur, Sing und Instrumentalstimmen.
2. Ariadne, ein Duodrama. Partitur und Stimmen.
3. Medea, ein musikalisches Drama, Partitur und Stimmen.
4. Walder, eine ernsthafte Operette in einem Akte. Partitur, Sing- und Instrumentalstimmen.
5. Romeo und Julie, eine ernsthafte Oper in 3 Akten. Partitur, Sing- und Instrumentalstimmen.
6. Holzhauer, eine comische Operette, Partitur und Sing- und Instrumentalstimmen.
7. Maestro di Capella. Ein Intermezzo von zwey Personen. In Partitur.
8. Il buon Marito. Ein Intermezzo von zwey Personen mit Sing- und Instrumentalstimmen.
9. Xindo riconosciuto. Eine Oper in drey Akten. Partitur, Sing- und Instrumentalstimmen.

Musiken für die Cammer:

1. Ode auf den Sterbemorgen der Höchstsiligen Herzogin. Part. St. u. I-S
2. Amyntsklagen über die Flucht der Lalage. Eine Cantate. Part. und St.
3. Die Zurückkunft der Lalage. Part. und St.
4. Verschiedene Ital. Arien, wovon die Hattaschin mehrere singt.
5. Zwey Concerten für das Clavecin.
7. Sechss Clavier-Sonaten.
8. Ein Trio für die Flöte und Oboe. In Part.
9. 2 Trios für 2 Flöten.
10. Trio für 2 Violinen.
11. Eine Italienische Gelegenheits Kantate. In Part.
12. Ein Concert für die Violine.
13. Scherzi notturni mit 7 concertierenden Stimmen.
14. 30 Sinfonien di Benda.

⁹⁶ I. m., 86-87.

⁹⁷ „28 év alatt itteni szolgálatomban általam alkotott és a Fenséges Hercegnek hátrahagyott zeneműveim”.

1778-1790

Georg Benda 1778 áprilisában hagyta el Gothát, közel három évtizedes, sokoldalú tevékenységének színhelyét.⁹⁸ Ekkor már tíz éve özvegy volt. Tehetséges színész-énekes fia, Hermann Christian (1759-1805) és énekesnő Justina lánya kíséretében Hamburgba ment, ahová Schröder⁹⁹ színházigazgató évek óta hívta. Ott tartózkodása alatt számos művét vezényelte, de két melodramája kivételével — *Ariadne*, *Medea* — a siker közepes volt. A zeneszerző minden bizonnyal hamar felismerte, hogy ez az északnémet kereskedelmi város nem a legjobb befogadója művészetének, és ugyanez év októberében fiával elhagyta Hamburgot.¹⁰⁰ Decemberben már Bécsben dirigálta színpadi műveit, többnyire szintén különösebb visszhang nélkül. Az *Ariadnét* viszont 18-szor adták elő, és az Artaria Kiadó megjelentette annak zongorakivonatát.

Bécsi tartózkodása alatt született két újabb melodramája, a *Pygmalion*, valamint a *Philon és Theone*. Ezeken kívül komponált egy *Missa brevis*t (Kyrie és Gloria) is, amelyet van Swieten bárónak¹⁰¹ nyújtott át az ottani német Nemzeti Színház kapellmeisteri posztja elnyerésének reményében. Az állást nem ő kapta. Bécs nem értette meg igazán Bendát, aminek okát talán Reichardt fogalmazta meg a legtalálóbban: „A berlini műveket berlini módon is kell előadni [...] Éppen ezért utazásaim során sohasem csodálkoztam, ha Bach [C. Ph. E. Bach] zenéje vagy Benda darabjai nem arattak sikert, nekem sem tetszettek, ahogyan itt előadták azokat. [...] azt kívánom, bárcsak Berlinben hallanátok ezeket a darabokat.”¹⁰²

⁹⁸ Anton Schweitzer lett az utódja, aki a gothai színház vezetése mellett immáron az udvari kapellmeisteri címet is megkapta.

⁹⁹ Friedrich Ludwig Schröder (1744-1816), német színész, színgazgató, dramaturg. A szabadkőművesség rituáléjának nagy reformátora.

¹⁰⁰ Justel lánya időközben eljegyezte magát Karl Friedrich Zimdar neves színész-librettistával, és Hamburgban maradt.

¹⁰¹ Gottfried Bernhard van Swieten báró (1733-1803), németalföldi származású osztrák diplomata, 1777-től a bécsi Hofbibliothek prefektusa, befolyásos mecénás. 25 zeneszerető főnemes részvételével a bécsi *Gesellschaft der Assoziierten* megalapítója. A báró ismertette meg Mozartot J. S. Bach és Händel műveivel, és ösztönözte őt Händel kompozícióinak, így a *Messiás*nak is az áthangszerelésére. Haydn számára lefordította illetve átdolgozta a *Teremtés* és az *Évszakok* szövegét. Beethoven I. szimfóniáját ajánlotta neki.

¹⁰² „Berlinische Stücke müssen auch berlinisch vorgetragen werden [...] Ich habe mich deshalb auf meiner Reise niemals gewundert, wenn bey einer Musik Bachische oder Bendaische Sachen keinen Beifall fanden, sie gefielen mir selbst nicht, wie sie da vorgetragen wurden. [...] Ich wünschte, ihr hörtet die Stücke in Berlin.” Johann Friedrich Reichardt: *Schreiben über die berlinische Musik. Hamburg, 1775.* (Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1976), 75.

1779 májusában Georg Anton Berlinbe utazott, ahol testvérei közül még két élő fivérével találkozott, Františekkel és Joseffel. Döbbelin¹⁰³ színházában az *Ariadnét*, a *Medeát*, a *Rómeo és Júliát*, valamint a *Dorffjahrmarkt*ot vezényelte. A társulat hegedűse volt a fiatal Zelter is,¹⁰⁴ aki később így írt egy barátjának: „Benda zenéi egyszerre úgy hatottak rám, hogy a többi színházi zeneszerző zenéi egyre kevésbé tetszettek. Hiányoltam belőlük azt a derűt és izzó szenvedélyt, amelyek engem a szendergésből felráztak.”¹⁰⁵ Zelter megszerezte az *Ariadne* partitúráját is. „Kimondhatatlan az az öröm, amelyet e mű leírása okozott nekem. A színházat a maga teljességében láttam magam előtt, és szándékomban áll egy hasonló művet komponálni, amelyből oroszlánok és szörnyek sem hiányozhatnak.”¹⁰⁶

Három hónap berlini tartózkodás után Benda visszaindult Gothába, ahol a Várszínházban éppen megérkezése napján (1779 augusztus 27.), az átutazóban lévő Charlotte Brandes az *Ariadnét* adta elő. Ezt hirtelen beugrással a zeneszerző irányította. Amikor a közönség meglátta őt, óriási tapssal köszöntötte. Rövid időn belül bemutatták Bécsben komponált *Pygmalion*ját is, majd a *Medeát*. Szeptember végén egy utolsó *Rómeo és Júlia*-előadással véglegesen bezárt a gothai színház. A polgárok csökkent érdeklődése és a színészek alacsony bérük miatti állandó elégedetlensége is hozzájárult ehhez. II. Ernst herceg amúgyis inkább a tudományok, mint a művészetek híve volt. A társulat szétszéledt minden irányba. Az időnként még meg-megjelenő együttesek már csak a városi vendégfogadóban játszhattak a polgároknak.¹⁰⁷

Georg Benda nyugdíjért folyamodott a herceghez, amelyet meg is kapott. Ebből, szerényen bár, de biztosítva volt a megélhetése. 1780 februárjában kis személyzetével elköltözött a közelben lévő Georgenthalba. Húga, az időközben szintén megözvegyült Anna Franziska Hattasch még Gothában élt. Ő nevelte Georg Anton legkisebb fiát, Carl Ernst Eberhardot (1764-1824).

¹⁰³ Karl Theophilus Döbbelin (1727-1793), német színész, színikazgató Berlinben.

¹⁰⁴ Carl Friedrich Zelter (1758-1832) német zeneszerző, pedagógus, nagyhatású kultúrpolitikus. 1800-tól a Berliner Singakademie igazgatója. Mendelssohn tanára, a berlini Bach-tradíció elindítója.

¹⁰⁵ „Die Bendaschen Musiken hatten zugleich so auf mich gewirkt, dass mir die Musiken der andern Theater-Komponisten immer weniger schmecken wollten. Ich vermisse darin jene Heiterkeit und glühende Leidenschaft, die mich eben wie aus dem Schlummer erweckt haben.” Lorenz/Georg Benda, i. m. (13. lábjegyzet), 94.

¹⁰⁶ Das Vergnügen, welches ich beim Abschreiben dieses Werkes empfand, ist nicht auszusprechen. Ich sah das Theater vor mir mit allem, was darauf gehört, und nahm mir vor, ein ähnliches Stück zu komponieren, worin es an Löwen und Ungeheuern nicht fehlen sollte.” I. m., 94.

¹⁰⁷ I. m., 96.

A zeneszerző Georgenthalban clavier-darabjaival foglalkozott, amelyeket még korábban Gothában írt, és egy többkötetes gyűjteménybe rendezte azokat.¹⁰⁸

Nem sokkal korábban ismerkedett meg a Párizsban élő, zeneszerető Madame Zernitz-cel, aki rábeszélte őt – és ehhez az utat elő is készítette – az *Ariadne* ottani, francia nyelvű bemutatójára. Reichardt szerint Marie-Antoinette francia királyné 1778-ban szintén látta Bécsben a művet, és írásban kétszer is meghívta udvarába a zeneszerzőt.¹⁰⁹ Benda 1781 nyarán érkezett Párizsba, ahol a Théâtre Italienne-ben öt alkalommal vezényelte az *Ariadnét*. A fogadtatás vegyes volt, sokan kifogásolták a beszélt szöveg és a zene összekapcsolását, jóllehet, a franciák előtt a műfaj már nem volt ismeretlen. Egyik kritikusa fel is tette a kérdést, hogy hallott-e már valaki orgonaszóval kísért prédikációt?¹¹⁰ Grimm báró a *Correspondance littéraire* hasábjain közölt írása alapján azonban a közönség sok szép pillanat részese lehetett, még ha olykor egyes jelenetek kissé hosszúnak és monotonnak is tündek. Szerinte ez a bensőséges, kifejezésgazdag zene jóval magasabbrendű, mint Rousseau *Pygmalionja*. A gothai mester csalódottan hagyta el Párizst. Mindenesetre az a tény, hogy egyáltalán előadhatta ott melodramáját, az ő személyének szóló komoly elismerést és a csupán két évtizedes múlttal rendelkező új zenedramai műfaj iránti érdeklődést mutatta.¹¹¹

Georg Benda működésének utolsó sikeres helyszíne Mannheim, ahol a következő években jelen lehetett a *Pygmalion*, a *Rómeo és Júlia*, valamint az 1785-86-ban a Gotter szövegére készült *Das tartarische Gesetz* (A tatár törvény) c. daljátékának előadásain. Ahogy szerzőtársának írta levelében, ez utóbbi kompozícióval „trombitaszó és dobpergés mellett” vett végső búcsút a színháztól.¹¹²

¹⁰⁸ Schlichtegroll, i. m. (28. lábjegyzet), 22.

¹⁰⁹ Erről azonban nem maradt fent írásos dokumentum. Lorenz/Georg Benda, i. m. (13. lábjegyzet), 100.

¹¹⁰ Hülka, i. m. (86. lábjegyzet), 75.

¹¹¹ Lorenz/Georg Benda, i. m. (13. lábjegyzet), 101.

¹¹² I. m., 105.

4. AZ UTOLSÓ ÉVEK

1790-ben végleg visszavonult a thüringiai Bad Köstritzbe,¹¹³ ahonnan gyakran látogatott el Bad Ronneburgba is. Mindkét település ismert volt gyógyforrásairól, amelyek segítségével karban tartotta az egészségét. Köstritzben próbálták őt bevonni a helyi zenei kezdeményezésekbe. Mindentől elzárkózott, de a szegényeket és rászorulókat itt is – ahogy egész életében – támogatta, a gyerekeknek ajándékokat osztogatott. Filozofikus magányában Voltaire, Diderot, Rousseau műveit olvasta. Hatalmas sétákat tett, a postakocsi érkezése napján sokszor elgyalogolt a legfrissebb újságokért a néhány órányira fekvő Gerába is. Ezekből elsősorban a francia forradalommal kapcsolatos hírek érdekelték őt.¹¹⁴

Utolsó művét, *Bendas Klagen*¹¹⁵ (Benda panaszai) címmel, 1792-ben komponálta.

Hosszú betegség után, megbékélve — ahogy az korábban Gotterhez írt leveléből is kitűnik —, 1795 november 6-án halt meg, életének 74. évében. „Áldom a Teremtőt, közönyösen tekintek a jövőbe, semmire sem vágyom, mindent köszönök, igyekszem a szenvedőnek hasznára lenni, és nyugodtan fekszem le, nem félek attól, hogy lelkiismeretem szorongató álmokkal gyötör majd.”¹¹⁶

¹¹³ Itt született Heinrich Schütz 1585-ben.

¹¹⁴ Schlichtegroll, i. m. (28. lábjegyzet), 23.

¹¹⁵ Kantáta szoprán hangra, 2 fuvola, 2 hegedű, brácsa és basszus kísérettel.

¹¹⁶ „Zbožňuji svého Tvůrce, hledím lhostejně do budoucnosti, nepřejí si ničeho, děkuji za všechno, snažím se trpčímú býti prospěšným a ulehám klidně, neobávaje se, že moje svědomí bude mne trápití úzkostlivými sny.” Hůlka, i. m. (86. lábjegyzet), 79.

V. GEORG ANTON BENDA BILLENTYŰS MŰVEI

Benda 1757-ben lépett először nyomtatott művekkel a nyilvánosság elé *Sei Sonate per il Cembalo Solo* című gyűjteményével, amelyet Berlinben jelentetett meg G. L. Winter Kiadónál. Ezeket tekinthetjük legkorábbi fennmaradt kompozícióinak is, amelyek egyéni hangvétele, mélysége és frissessége méltán váltotta ki már kortársai tetszését, elismerését. Schlichtegroll 1798-ban, a zeneszerzőről írt Nekrológiájában még mindig „klasszikus” jelzővel illeti e szonátákat.¹ A folytatásra azonban sokáig kellett várni.

A gothai Hoftheater bezására után (1779) Benda elsősorban művei rendezésével foglalkozott, legfőképpen Gothában keletkezett clavier-darabjait akarta megjelentetni. Még abban az évben a lipcsei Schwickert Kiadónál napvilágot látott két versenyműve *2 concerti per il Cembalo, accompagnati da due Violini, Viola e Violoncello. D-dur, G-dur* címmel.²

Szóló billentyűs kompozícióinak I. kötete 1780-ban jelent meg saját kiadásában a gothai Ettingernél *Sammlung vermischter Clavierstücke für geübte und ungeübte Spieler* címmel.³ Már a gyűjtemény megjelenésének híre is óriási érdeklődést váltott ki; a korabeli Lipcsében 2400-an fizettek rá elő, közöttük Leopold és Wolfgang Amadeus Mozart. Benda a nyitó kötetrel elsősorban az úgynevezett *Liebhaber* — zeneszerető-műkedvelő — közönség igényeit akarta kielégíteni.⁴ Így ír a kötet előszavában („Vorbericht”): „Távol álljon tőlem azzal hízelegni magamnak, hogy minden, amit ez a rész tartalmaz, általános tetszést arat majd, mert én nem

¹ Friedrich von Schlichtegroll: *Musiker-Nekrologe. Georg Benda. (Gotha, 1798).* (Kassel etc.: Bärenreiter, 1954), 14.

² Jóllehet, gothai hagyatékában (Specification) csak két csemlalóra írt concerto szerepel, ez azonban tévedés, mert körülbelül 10 versenyművet komponált e hangszerre 1750 és 1778/80 között, amelyek közül néhány már korábban megjelent nyomtatásban: 1761-ben három, csemlalóra és vonósokra írt kompozíciója szerepelt a lipcsei Breitkopf ajánlatában. Lehet, hogy a többi partitúrát nem akarta otthagyni, mert koncertkörútjain szüksége volt rájuk, vagy az idő rövidsége miatt már nem volt módja azokról másolatot készíteni. Karl-Heinz Löbner: *Georg Benda (1722-1795). Sein Leben und sein Werk mit besonderer Berücksichtigung der Sinfonien und Cembalokonzerte.* (Disszertáció. Zwickau: Philosophische Fakultät der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, 1967), 28.

³ „Különböző clavier-darabok gyűjteménye gyakorlott és gyakorlatlan játékosok számára.”

⁴ A „Kenner-Liebhaber” („értő-műkedvelő”) kettős kifejezés a 18. század második felében terjedt el. A polgári középosztály megerősödésével Európában minden korábbinál szélesebb körben művelték a zenét, amely a kulturált életvitel elengedhetetlen része lett. A hölgyek körében különösen nagy divatnak örvendő clavier-játék elterjedésével óriási igény mutatkozott könnyen megtanulható, egyszerűbb művek iránt. Sok zeneszerző ezt figyelembe véve alkotott különböző nehézségű kompozíciókat. Komlós Katalin: *Fortepianók és zenéjük. Németország, Ausztria és Anglia, 1760-1800.* (Budapest: Gondolat Kiadó, 2005), 117.

mindenkinek, hanem az egyénnek próbáltam valamit komponálni. Mindenki döntse el tehát, mi nem az övé, és válassza a neki valót.”⁵

Ellentétben 1757-ben megjelent korai szonátaival, a címből kiderül,⁶ hogy itt már nem a csembalót, hanem az *érzékeny stílus* legkedveltebb hangszerét, a klavichordot részesítette előnyben, ami az előszó következő mondatából még világosabbá válik: „A c-moll szonátát elsősorban clavierra, vagy azon kevesek számára komponáltam, akik ismerik ennek a hangszernek kifejezésbeli előnyét a Flügellel szemben”.⁷

A II. kötet 1781-ben jelent meg, ismét Ettingernél, saját kiadásban, amelyben azonban már énekes- és kamaraművek is szerepeltek. Ennek a címe így hangzott: *Sammlung vermischter Clavier- und Gesangstücke für Geübte und Ungeübte*.⁸ Előszavában a zeneszerző egyértelműen jelzi, hogy e kompozícióival már nem a *Liebhaber*, sokkal inkább a *Kenner*, vagyis az értő és magasabb szinten muzsikálni tudó réteget célozta meg, vállalva annak veszélyét is, hogy ezáltal kevesebb megrendelője lesz. Mert „...ez nem olyan dalokat tartalmaz, amelyekkel Németföldet mostanság elárasztották; ez [a kötet] csak annak a számára tartalmaz valamit, aki előtt a komoly-nemes ének nem ismeretlen, és aki olykor a tréfát egy könnycseppel szívesen felcseréli.”⁹

A gyűjtemény további négy kötetét (1782, 1784, 1785, 1787) a kezdeti magánkiadás után már Breitkopf jelentette meg, a harmadik rész kivételével¹⁰ változatlan címmel a lipcsei Schwickert Kiadónál.

Ebben a hat kötetben — a kamara- és énekes művek mellett — Bendának összesen 10 billentyűs hangszerre készült szonátája található. Még jóval korábban, 1760-ban jelent meg Nürnbergben J. Haffner *Oeuvres mêlées* c. sorozatában egy különálló

⁵ „Ich bin weit entfernt mir zu schmeicheln, das alles, was dieser Theil enthält, Allen gefallen sollte, da ich nichts für Alle, sondern etwas für jeden zu setzen gesucht habe. Ein jeder überschlage also was nicht für ihn ist, und suche das seinige.” Löbner, i. m. (2. lábjegyzet), 66.

⁶ A clavier a barokk korban minden billentyűs hangszer gyűjtőfogalma volt, ebben az időszakban azonban már elsősorban a klavichordot jelentette, a csembalót németül Flügelnak nevezték, a korai zongorát pedig Piano Forténak.

⁷ „Die Sonate aus dem C-moll, habe ich hauptsächlich für das Clavier, oder für die wenigen Spieler gesetzt, die den Vorzug kennen, den dieses Instrument, im Ausdruck vor das Flügel hat.” Löbner, i. m. (2. lábjegyzet), 67.

⁸ „Különböző clavier- és énekesművek gyűjteménye gyakorlottak és gyakorlatlanok számára.”

⁹ „...denn er enthält keine Lieder, womit Deutschland zeither ist überschwemmt worden; er enthält nur so etwas für den, der mit den ernsthafte[n] Gesänge nicht unbekannt ist, der auch dann und wann gern den Scherz mit einer Thräne verwechselt.” Löbner, i. m. (2. lábjegyzet), 68.

¹⁰ Ennek címe *Rondeaux und Lieder auch kleinere und grössere Clavierstücke*. („Rondók és dalok valamint kisebb és nagyobb clavier-darabok.”).

darab, így az 1757-es gyűjteménnyel együtt mai ismereteink szerint a zeneszerző az északnémet clavier-szonáta műfaját 17 kompozícióval gyarapította.¹¹

A sorozatban 34 szonatina is található; ezek a kevés kivétellel egytétéles zenei miniatűrök szintén ékes bizonyítékai Georg Benda nem mindennapi találékonyságának, ötletgazdagságának, egyszersmind kifinomult, magával ragadó líraiságának, amelynek köszönhetően e művek mindmáig műfajuk méltán nagy népszerűségnek örvendő darabjai.¹²

¹¹ Az egyetlen összkiadás, amely mind a 17 szonátát tartalmazza, Christopher Hogwood közreadása „Georg Benda, 17 Sonatas for keyboard (clavichord, harpsichord, or piano)” címmel (Oxford University Press, 1997).

¹² *Szonatina* kifejezéssel az úgynevezett *rövid szonátát* jelölték. C. Ph. E. Bach 1734-ben megjelentetett szonatinái (Wq 64/H 7-12) e műfaj első példái közé tartoznak. A berlini mesterek különösen kedvelték ezt a típust, amelynek elterjedéséhez és népszerűvé válásához Georg Benda 1780-as években kiadott nagysikerű *Sammlung*jának szonatinái is jelentősen hozzájárultak. Arnfried Edler: *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente. Teil 2: Von 1750 bis 1830.* (Laaber: Laaber-Verlag, 2003), 106-107.

VI. A BERLINI SZONÁTAFORMA KIALAKULÁSA ÉS JELLEMZŐ JEGYEI

A *sonata* a hangszeres zenére vonatkozó legrégebbi elnevezés, amely kezdetben — megkülönböztetésül a vokálissal szemben — a csupán szólóhangszerre, hangszeres együttesre írt műveket jelentette. Ezen túl e megjelölés azonban semmilyen közelebbi definíciót nem tartalmazott, és a nagy terminológiai zűrzavarban, a 16-17., de még a 18. században is *sonata* jelölést kaphattak az instrumentális zene legkülönbözőbb formái, típusai — canzona, ricercar, toccata, fantasia, sinfonia, concerto, szvit, partita stb. —, ezért műfajilag azok egyértelmű szétválasztása valójában lehetetlen volt.

1700 körül azután kikristályosodott egy sajátos formatípus, amely lassan egész Európában elterjedt, és a *sonata* felirattal ellátott művekben általánosan vezető szerephez jutott: ennek kialakítója Arcangelo Corelli, akinek négytétéles szonátái a barokk hangszeres kamarazene mintájává, alapciklusává váltak. Pontosabb lett a megjelölés a hangszerek számát, jellegét illetően is („sonata a 2”, „a 3” stb, olykor „per ogni sorte d’instromenti”¹), funkció és formai szempontból pedig két típust különböztettek meg: a *sonata da chiesát* (templomi szonáta) és a *sonata da camerát* (kamara-szonáta).²

A templomi szonáta szabad formájú tételek láncolatából áll, amelyekből a nyitó mindig lassú, méltóságteljes karakterű. Ezt többnyire egy ritmikailag, tematikailag igényes fuga követi. A két utolsó tétel kevésbé meghatározott: a harmadik általában lassú, polifon szerkesztésű, a finálé pedig gyors tempójú, könnyedebb hangvételű, gyakran szintén fugaformában szerkesztett.

A *sonata da camera* ezzel szemben táncsorozat, és a 17. század második felétől egyre inkább az Allemande-Courante-Sarabande-Gigue kombinációban terjedt el. Ez képezte a barokk szvitforma alapját, amelyet sokszor bevezető tétellel (Introduction, Sinfonie, Prélude), valamint más divatos táncokkal, úgynevezett galantériákkal (Menuett, Gavotte, Bourrée, Passepied stb.) is gazdagíthattak. A *sonata da camera* lassan beolvadt a szvitbe, ily módon a szonáta fejlődése szempontjából a későbbiek folyamán már nem játszott szerepet.

¹ „Mindenféle hangszerre”.

² Thomas Schmidt-Beste: *Die Sonate. Geschichte-Formen-Ästhetik*. (Kassel etc.: Bärenreiter, 2006), 26-28.

A templomi és a hegedűszonáta fejlődése viszont szorosan összefüggött, amelyek formailag semmiben sem különböztek egymástól. Idővel ugyanis a templomi szonáta két dallamhangszeréből egy kimaradt, és háromtétélessé — lassú-gyors-gyors — vált, ez a típus azután széles körben meghonosodott. Ilyen hegedű-, de trió- és kvartett-szonátákat is írt mások mellett G. Tartini, J. J. Quantz, F. Benda, J. Ph. Kirnberger, nem utolsósorban C. Ph. E. Bach, akinek időközben megjelenő billentyűs szonátái azonban már többnyire a gyors-lassú-gyors tételbeosztást követték.³

A 18. századi szonátaforma kiindulópontja mégsem a templomi, hanem a kamara-szonáta, illetve annak stilizált tánctételei, amelyek Corellinél a következő legfontosabb karakterisztikus jegyeket viselik:

- két hasonló hosszúságú, ismétlőjellel elválasztott részből állnak;
- az első rész tonikán kezd, amelyen elég hosszan időzik, ezt követően a domináns hangnembe modulál; a második rész egy ideig még a dominánsban mozog, majd egy másik rokon hangnem érintésével visszatér az alaphangnembe;
- a tétel egy témán, vagy egy motívumon, illetve azok esetleges variánsain nyugszik, sokszor csak egy mozgástípus jellemző rá.⁴

Ez a kéttagú forma, amelyben mindegyik rész egy-egy nagyobb szakaszból áll. Létezik azonban olyan tánc is — mint például a menuetto —, amelynek második tagja további két részre tagolható.⁵ Ez a háromtagú forma az 1740-es, 1750-es években kezd előtérbe kerülni és D. Scarlatti későbbi szonátaiban is nyomon követhető; ezekben az egyes formarészeket a zeneszerző hatásos kompozíciós megoldásokkal választja el egymástól.⁶

Azok az elemek tehát, amelyek a klasszikus szonátaforma kialakulásában szerepet játszottak, többnyire már megjelentek a későbarokk szonátában is:

- az első rész világosan szétválik T és D tartományra, az új hangnemet moduláció és kadencia előzi meg;
- a T és a D területe jobban elkülönül egymástól: új motívum, új ritmus, új szerkesztésmód, új mozgástípus, vagy azok kombinációi jelenhetnek meg;
- a második rész a dominánsban kezdődik, ritkábban egy másik rokon hangnemben;

³ Ernst Stolz: *Die Berliner Klaviersonate zur Zeit Friedrichs des Grossen*. (Disszertáció. Berlin: Philosophische Fakultät der Friedrich-Wilhelms-Universität, 1930), 11-12.

⁴ Schmidt-Beste, i. m. (2. lábjegyzet), 63.

⁵ Ilyen kétrészes háromtagú formával rendelkezik még a da capo ária és a hangszeres concerto ritornellje is.

⁶ Schmidt-Beste, i. m. (2. lábjegyzet), 66.

- a második rész első szakasza motivikusan az első rész anyagából építkezik, de harmóniailag teljesen kötetlen, szabadon modulálhat, érinthet dúr tételekben moll hangnemet, moll tételekben dúr hangnemet, stb.;
 - a második rész első szakasza a tonikába való visszavezetéssel zár; ez történhet generálpauzával, kadenciával, egyéb kompozíciós megoldással (például unisonomenet);
 - a záró szakasz szabály szerint motivikus és szerkezeti szempontból az első részhez hasonló: többnyire hangról hangra megismétli annak indulását és hozzávetőlegesen azonos hosszúságú;
 - a zeneszerző ebben a szakaszban már általában végig az alaphangnemben marad.⁷
- A kialakulóban lévő új forma sok, már meglévő elemből építkezik, amelyek továbbfejlesztésének, anyagkezelésének lehetőségei határtalanok, ahogyan erre az átmeneti korszak szerzőinek műveiben gazdagon találunk példát.

Ernst Stilz szerint a berlini szonátaforma kialakulására a Vivaldi-féle háromtételes versenymű gyakorolta a legnagyobb hatást, amelynek szóló billentyűs hangszerre történő adaptálása nem volt újkeletű, és az északnémet területen különösen nagy népszerűségnek örvendett.⁸ A kíséret nélküli clavier-koncert tutti-solo váltakozása a több regiszterrel/manuállal ellátott csembalón könnyen kivitelezhető volt, házi használatra ideális, és nagy előnye, hogy a zenekart szükségtelenné tette. Ezekre a korai concertókra jellemző a szonátaformához való közelítés, amely azután erőteljesen visszahatott a concerto fejlődésére, így valójában hasonló kölcsönhatásnak lehetünk tanúi, mint a triószonáta-hegedűszonáta esetében. A kíséret nélküli concerto az északnémet szonáta kialakulását nagymértékben befolyásolta, amely annak virtuóz anyagkezelését és gyors-lassú-gyors tételrendjét is átvette.⁹ Ez a concerto által megtermékenyített új szonátaforma — szerkezetének megszilárdulása, tételbeosztásának végső kialakulása után — nagy fejlődésnek indult, és C. Ph. E. Bach, valamint a többi berlini zeneszerző jellegzetes, meghatározó műfaja lett.¹⁰ Ha nem is Emanuel Bach volt ennek a kialakítója, de minden bizonnyal 1742-ben megjelent *Porosz szonátái* tették azt egy csapásra népszerűvé, amely azután a Nagy Frigyes udvarában működő mesterek által tudatosan művelt és

⁷ I. m., 69.

⁸ Ezek legismertebb példái Vivaldi és más mesterek eredetileg többnyire hegedűre és zenekarra írt concertóinak J. S. Bach által készített változatai csembalóra ill. orgonára.

⁹ A berlini szonáta is ezt a beosztást követi.

¹⁰ Stilz, i. m. (3. lábjegyzet), 17-18.

uralkodó formává vált.¹¹ Jóllehet, stilisztikai szempontból és a részleteket tekintve az egyes komponisták műveiben nagy különbségek mutatkoznak, mégis alapvetően egységes, erős, meghatározott célokkal rendelkező, és semmilyen más irányzathoz nem hasonlítható *iskoláról* van szó.¹²

A berlini clavier-szonáta tehát alapvetően háromtétéles, gyors-lassú-gyors elrendezéssel (néhány szerző olykor még az archaizáló lassú bevezetést, vagy a kéttétéles, ritkán a négytétéles formát választja.) A táncok hiányoznak az északnémet gyakorlatból, de ha előfordulnak — esetenként találkozhatunk Tempo di Minuetto feliratú tétellel —, akkor az nem a modern, népies hatást, sokkal inkább a régi szvit-hagyomány továbbélését mutatja.

A szélső tételek többnyire szonátaformában, a középsők pedig két- vagy háromrészese dalformában készültek. A zeneszerzők a későbbiek során a zárótételekben szívesen alkalmazták a rondó- és a variációs formát is.¹³

Jellemző a monotematikus szerkesztésmód, vagyis hiányzik a második téma, és ha meg is jelenik új zenei gondolat, az semmi esetre sem ellentétes karakterű. Ezért tulajdonítottak nagy fontosságot a téma megfelelő kiválasztásának, mert az meghatározta az egész tétel további ritmikus, motivikus és harmonikus fejlesztési lehetőségeit.

A berlini szonáták kidolgozási részének a jelentősége – ahogy a terjedelme is – jóval kisebb, mint a bécsi klasszikus mesterek műveiben. Mivel az *expozíció* a főtéma motívumait már a legkülönbözőbb módon variálja, feldolgozza, ezért a kidolgozási rész feladata elsősorban a tematikus anyagban rejlő harmoniai lehetőségek kiaknázása, bemutatása.

Stilz a kidolgozási rész három típusát különbözteti meg egymástól:

- 1/ *transzpozíciós kidolgozás*, amely az *expozíció* anyagát egymás után több hangnemben is transzponálja, és a téma legalább kétszer jelenik meg, a domináns és a parallel hangnemben;
- 2/ *passzázs-kidolgozás*, amelyben a dominánsban megjelenő témát virtuóz passzázsok követik. Ez az anyag lehet az *expozíció* hasonló formarészének továbbfejlesztése, de lehet egészen más jellegű is. Itt a harmoniai történés, a minél gazdagabb modulációs mozgás játssza a legfontosabb szerepet.

¹¹ I. m., 10.

¹² I. m., 86.

¹³ I. m., 87.

3/ *fantázia-kidolgozás*, amely új zenei anyagot használ, elvétele akár új témákat is bemutatthat. Ez a típus ritkán fordul elő.

A szonáták reprimé az expozíció anyagát hozhatja teljes vagy hiányos formában. Ez utóbbiban a tematikus elemek a legkülönbözőbb kombinációkban jelenhetnek meg. Új gondolatok ritkán jönnek elő, és az utolsó ütemek mindig megegyeznek az expozíció végével.¹⁴

Elsősorban a később keletkezett művekben gyakran van néhány ütemes *coda* is, amely többnyire a témából építkezik.

A szonáták írásmódja fokozatos fejlődést mutat. Eleinte a szvit hatása még erőteljesen érvényesült, ami elsősorban kontrapunktikus-imitációs szólamvezetésben nyilvánult meg. A basszus szólama ugyan fellazult, de azért továbbra is gondosan vezetett, ez szintén még a basso continuo öröksége. Az egyre jobban terjedő és népszerűbbé váló Alberti-basszust az északnémet iskola elvetette, csak elvétve találkozhatunk vele.

Az első időkben többnyire kétszólamú tételek a homofon írásmód elterjedésével mindinkább háromszólamúvá váltak, de a szólamvezetés sohasem szigorú és konzekvens. A kontrapunktikus szerkesztésmód még néhány zeneszerzőnél tartósan nyomon követhető, ami nem meglepő, hiszen a berlini iskola több képviselője közvetlenül, vagy közvetve J. S. Bach tanítványa lehetett Lipcsében.¹⁵

A berliniek ritmikája bonyolult és változatos, amelyben jellemző a páros és páratlan ritmus váltakozása. Különösen gyakori a pontozott ritmus, valamint a triola és a szinkópa alkalmazása.

Dinamikai jelzéseket általában kevés szerzőnél találunk, Reichardt, Fasch és G. Benda azonban gondosan ellátták műveiket ilyen utasításokkal. Az 1770-es évektől már az úgynevezett mannheimi crescendo is megjelenik az északnémet clavier-szonátában.¹⁶

A 18. század elején bekövetkezett alapvető stílusváltozás időszakában a különböző nemzeti és művészi irányzatok egymás ellen és egymás mellett élésének, valamint egymásba olvadásának lehetünk tanúi. A rokokónak a gálans stílusban kifejeződő zenéje már tetőfokára ért, még mielőtt a barokk szigorú kontrapunktikus

¹⁴ I. m., 90.

¹⁵ C. Ph. E. Bach, Kirnberger, Agricola és közvetve Nichelmann, akinek W. F. Bach volt a tanára.

¹⁶ Stilz, i. m. (3. lábjegyzet), 91-93.

szerkesztésmód kora leáldozott volna.¹⁷ A század közepe táján azután a vibráló, árnyalatokban gazdag, jellemzően északnémet *Empfindsamer Stil* (érzékeny stílus) kialakulása a régi merev – J. J. Quantz elméletén nyugvó – affektusok tanítása helyett a mélyen expresszív zenei gyakorlat térhódítását hozta magával. „A zenének a szenvedélyek mozgását úgy kell kifejeznie, ahogyan azok a lélekből feltörnek.” – fogalmazta meg az új esztétikai irányzat lényegét annak egyik első képviselője, az angol Daniel Webb.¹⁸

A gáláns, majd az érzékeny stílusnak Berlin lett a legfontosabb német központja, amely a maga jellegzetes arculatának, válfajának kialakítása után *berlini* vagy *északnémet iskola* néven vált ismertté. A kor mértékadó elméletírója, Johann Mattheson, az új szellemiség egyik legfőbb harcosa így veti el a barokk zene racionális alapjait: „A jó matematikai viszonyok nem jelentenek mindent. Ez régi, konok tévedés. Egyáltalán nem ezekből ered minden szépség...”¹⁹ Fáradhatatlanul hangoztatja, hogy nem a tömör, kontrapunktikus szerkesztésű, hanem a gáláns stílusban komponált, egyszólamú dallamok a szépség forrásai. A fül az előbbivel ellentétben sokszor nagyobb örömet talál egy természetes, szabadon vezetett melódiában, amely a maga nemes egyszerűségével, tisztaságával a lelkeket is jobban megéri.²⁰

Ebből egyenesen következik, hogy e szonáták középpontjában a lassú tételek állnak, amelyek a legkevésbé kötött szerkesztésűek, és az egyéni hangú, mély kifejezőerő hordozói. Ezekben előszeretettel alkalmazzák a terc és szext hangközöket, valamint a kedvelt manírt, a mannheimi sóhajmotívumot. A monotematikus szerkesztésmód mellett az egy tételen belüli *egységes affektus* is fontos része a francia-berlini esztétikai tanításnak. Jellemző még az úgynevezett

¹⁷ 18. századi európai művészeti stílusirányzat, a késői feudális abszolutizmus utolsó kulturális megnyilatkozása, amely Franciaországban bontakozott ki és XV. Lajos uralkodása alatt (1715-1774) virágzott. Törekvései legtisztábban az építészetben, belsőépítészetben, iparművészetben, kertművészetben, festészetben, irodalomban és a divatban érvényesültek. Jellemző jegyei: sokszor szertelen, kötetlen formák, burjánzóan gazdag, pompás (belső) díszítések, drága anyagok, kifinomult luxus, amely az élet örömeit hangsúlyozó új életfelfogást reprezentálja. A rokokó művészetét a zenében az úgynevezett gáláns stílus jeleníti meg. N. N.: „Rokokó”. In: Vizi E. Szilveszter et al. (szerk.): *Magyar Nagylexikon*. (Budapest: Magyar Nagylexikon Kiadó, 2002), 15., 543.

¹⁸ „Es ist das Geschäft der Musik, die Bewegungen der Leidenschaften so auszudrücken, wie sie aus der Seele herauskommen.” Idézi Ernst Bücken: *Musik des Rokoko und der Klassik*. (Wildpark-Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1927), 95-96.

¹⁹ „Die guten mathematischen Verhältnisse machen nicht alles aus. Es ist ein alter, eigensinniger Irrtum. Aus ihnen entspringt gar nicht alle Schönheit in allen Dingen...” Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg, 1739. (Kassel etc.: Bärenreiter, 1991), Vorrede., 20.

²⁰ I. m., 137., 26.§

polyodikus stílus, amelyben a dallam fő meghatározója a harmónia, ellentétben az attól függetlenebb, úgynevezett *monodikus* stílusban komponált melódiával.²¹

A berlini zeneszerzők gyakran állítják, hogy írásmódjuk az itáliai és a francia modor szintézisét („kevert stílus”) valósítja meg. Emanuel Bach is azt a zenét tartja a legjobbnak, amelyik szerencsésen „egyesíti a sajátos és briliáns francia stílust a behízelt itáliai énekmóddal”.²²

J. J. Quantz így fogalmaz: „Egy olyan stílusban, amelyik, mint a mostani német is, különböző népek ízlésének keverékéből áll, mindegyik nemzet talál valamit, ami az övéhez hasonló, amely tehát neki sosem lesz ellenére.”²³ J. A. Scheibe úgy látja, hogy „a német zene kölcsönözte a legtöbbet a külföldiektől, és csak a szorgalmas munka, a tételek alapos kidolgozása és a harmóniában való mély jártasság különbözteti meg tőlük.”²⁴ Stilz szerint mégis nehéz egyértelmű példákkal kimutatni a rivális nemzetek hatását az északnémet mesterek műveiben, mert azokat ők a sajátjukkal eredeti, jellegzetes stílusba olvasztották össze. Ez kompromisszumkészségük ékes bizonyítéka, ami talán ennek az iskolának legjellemzőbb jegye is.²⁵ Képviselői elzárkóztak minden radikalizmustól, bár a Sturm und Drang²⁶ hatására olykor egyik-másik szerző az *érzékenység* irányvonala fölé emelkedett. A kiegyensúlyozott középút volt számukra az egyedül mértékadó.²⁷ Konzervatív gondolkodásmóddal minden újat erős kritikával, *értelemmel* vizsgálva

²¹ Stilz, i. m. (3. lábjegyzet), 91.

²² „...das Propre und Brillante des französischen Geschmacks mit dem Schmeichelhaften der welschen Singart zu vereinigen...” Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Teil I. Berlin, 1753.* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1976), 60., 25.§.

²³ „In einem Geschmacke, welcher, so wie der itzige deutsche, aus einer Vermischung des Geschmacks verschiedener Völker besteht, findet eine jede Nation etwas dem ihrigem ähnliches, welches ihr also niemals misfallen kann.” Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flute traversiere zu spielen. Berlin, 1752.* (Kassel etc.: Bärenreiter, 1964), 333., 89.§.

²⁴ „Die deutsche Musik hat das meiste von den Ausländern entlehnet, und sie unterscheidet sich nur durch eine fleissige Arbeit, regelmässige Ausführung der Sätze und durch die Tiefsinnigkeit, die sie in der Harmonie anwendet.” Johann Adolph Scheibe: *Critischer Musikus* (Leipzig: Breitkopf, 1745), 147.

²⁵ Stilz, i. m. (3. lábjegyzet), 99-100.

²⁶ Friedrich Maximilian von Klinger (1752-1831) német költő és drámaíró azonos című drámájából származó elnevezés, amely a német irodalmi felvilágosodás egy rövid szakaszára (1770-80-as évek) vonatkozott. Ezt az időszakot zsenikorszaknak is hívták („Geniezeit”), mert mindennél fontosabbnak tartották az eredeti, ösztönös tehetséget („Originalgenie”). A Sturm und Drang központi alakja Goethe. N. N.: „Sturm und Drang”. In: Vizi E. Szilveszter et al. (szerk.): *Magyar Nagylexikon.* (Budapest: Magyar Nagylexikon Kiadó, 2003), 16., 311. A zenei Sturm und Drang legnagyobb képviselője C. Ph. E. Bach.

²⁷ „...minden, ami félelmet és iszonyatot kelt, a harag és a bosszú túl heves indulatai, a civakodás, a gyilkos cselekmények és minden erőszakos dolog távol áll a zenétől...” „...alles, was Furcht und Grauen erwecket, die gar zu heftigen Leidenschaften des Zornes und der Rache, Zänkereien, mörderische Handlungen, alles gewaltsame Wesen gar nicht musikalisch...” (Chr. G. Krause) Idézi Bücken, i. m. (18. lábjegyzet), 95.

fogadtak.²⁸ Ennek a háttérében egy jól kifejlődött esztétika – a felvilágosodás racionális esztétikája – állt, amelyben elmélet és gyakorlat szorosan összefüggött egymással.

Ezek az esztétikai nézetek azonban a szabad zeneszerzői kibontakozást gátolták is, és ez törvényszerűen egyfajta uniformizálódást eredményezett, amelyet csupán a jelentősebb zeneszerzőknek sikerült elkerülniük. Még C. Ph. E. Bach is csak akkor szabadult meg végképp a dogmáktól, amikor elhagyta Berlint, és Hamburgban már a legteljesebb szabadságban, kötöttségek nélkül alkothatott.

A berlini iskola hatása az északnémet városokon kívül elsősorban a balti államokig, Szentpétervárig, Koppenhágáig és valamelyest Angliáig terjedt, Délen nem tudott tért hódítani.²⁹

²⁸ Az eleinte modern, nyitott berlini zenei élet egy idő után egyoldalúvá, konzervatívává vált, az ízlés és stílus teljes stagnálása figyelhető meg. Ennek több oka is volt: a hangszeres zene sablonosodása, a politikával és háborúkkal elfoglalt Nagy Frigyes csökkent zenei érdeklődése, valamint a két fő irányadó személyiség, J. J. Quantz és C. H. Graun hosszantartó, meghatározó szerepe. Bücken, i. m., 75. Az angol utazó zeneíró, Ch. Burney berlini látogatása alkalmával Quantz elavult modorban írt fuvolaversenyeiről számol be, amelyeket a király még keletkezésük után 40 évvel is játszott esti koncertjein. Charles Burney: *Tagebuch einer musikalischen Reise, Hamburg, 1773*. (Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1968), 404.

²⁹ Ernst Fritz Schmid: *Carl Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik*. (Kassel etc.: Bärenreiter, 1931), 20-21.

A berlini clavier-szonáta képviselői:

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) mellett a három elméletíró: Johann Philipp Kirnberger (1721-1783), Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795), Christian Gottfried Krause (1719-1770), valamint

Christoph Schaffrath (1709-1763), Christoph Nichelmann (1717-1762), Christian Friedrich Schale (1713-1800), Georg Anton Benda (1722-1795), Karl Friedrich Christian Fasch (1736-1800), Johann Friedrich Reichardt (1752-1814), Juliane Reichardt (Franz Benda lánya, J. Fr. Reichardt felesége 1752-1783), Johann Friedrich Agricola (1720-1774), Johann Gottlieb Janitsch (1708-1760 v. 1763), Karl Friedrich Zelter (1758-1832), Ernst Eichner (1740-1777), Johann Heinrich Rolle (1718-1785), Karl Wilhelm Glösch (1732-1809), Jacob Le Fèvre (1723-1777), Friedrich Christian Rackemann (1735-?), Wilhelm August Treugott Roth (1720-1764), Joachim Busse (?-?), Friedrich Benda (1745-1814), Johann Karl Kaufmann (1766-1808), Johann Peter Abraham Schulz (1747-1800).

VII. A SZONÁTAFORMA RÉSZEINEK 18. SZÁZADI TERMINOLÓGIÁJA

A szonátaforma részeinek általunk használt megnevezései — expozíció, kidolgozás, visszatérés — meglehetősen újkeletűek, valójában csak a 20. század elején váltak mai értelmükben általánosan elfogadottá. A *szonátaforma* vagy *szonátatételform*a (Sonatenform, Sonatensatzform) kifejezést először a zenetudós Adolf Bernhard Marx használta 1824-ben, Beethoven szonátaival kapcsolatban.¹

A 18. század nagy elméletírói, J. A. Scheibe, J. J. Quantz, H. Chr. Koch és mások az akkor modern, kibővített kéttagú (szonáta)formát a szonáta Allegro tételével együtt tárgyalják, mert mindnyájan úgy vélik, hogy a szonáta formailag megegyezik a szonátaival. Eszerint az első Allegro két részből áll, amelyek általában megismétlődnek. Az első résznek egy, a második résznek azonban két főperiódusa („Hauptperiode”) van, amelyek a „moduláció folyamatára ügyelnek”.² A három nagy formarész tehát „főperiódus”³ vagy „rész”⁴ megnevezéssel szerepel a különböző forrásokban. Az első főperiódus *expozíció*ként való jelölése legkorábban Anton Reichánál fordul elő. A *kidolgozás* kifejezés a fúgaformával kapcsolatban már régen ismert volt, a szonátában elsőként Heinrich Birnbachnál jelenik meg. A *repríz* a 17-18. században az egyes részek szó szerinti ismétlését jelentette, mai értelmében csak a 20. század eleje óta használják.

¹ Thomas Schmidt-Beste: *Die Sonate. Geschichte-Formen-Ästhetik*. ((Kassel etc.: Bärenreiter, 2006), 70.

² „...den Gang der Modulation beobachten.” Heinrich Christoph Koch: *Versuch einer Anleitung zur Composition, III. Leipzig, 1793*. (Hannover: Siebert Verlag, 2007), 525., 110.§.

³ „Főperiódus alatt több mondat összekapcsolását értem, amelyekből az utolsó egy szabályos kadenciával vagy az alaphangnembben, vagy egy azzal közeli rokon hangnembben zár.” „Unter einem Hauptperioden verstehe ich die Verbindung mehrerer Sätze, von denen der letzte mit einer förmlichen Cadenz entweder in der Haupttonart, oder in einer mit ihr nahe verwandten Tonart schliesst.” I. m., 492., 74.§.

⁴ Lásd e fejezet 12. lábjegyzetét.

Die Sonatensatzform in der Theorie des 18. und 19. Jahrhunderts

	Exposition	Durchführung	Reprise
Koch (1793)	Erster Hauptperiode	Zweyter Theil, erster Hauptperiode, auch: zweyter Periode	Zweyter Theil, zweiter Hauptperiode, auch: dritter Periode
Galeazzi (1796)	prima parte	seconda parte: Motivo / Modulazione	seconda parte: Ripresa
Reicha (1824–1826)/ Czerny (1832)	Première partie: exposition / Erste Abtheilung: Exposition	Seconde partie, première section: intrigue/noeud / Zweite Abtheilung, erste Unterabtheilung: Verwicklung/Knoten	Seconde partie, seconde section: dénoûment / Zweite Abtheilung, zweite Unterabtheilung: Entwicklung oder Entschürzung
Birnbach (1827)	Erster Theil	Zweiter Theil oder Mittelsatz (Ausführung, Auseinandersetzung, Durchführung)	Dritter Theil
Marx (1845)	Erster Theil	Zweiter Theil (Bewegungstheil; Anknüpfung, Durchführung) (nicht Durcharbeitung)	Dritter Theil (nicht Reprise)
Riemann (1902)	Erster Teil	Zweiter Teil: Durchführung	Zweiter Teil: Reprise
D'Indy (1909)	exposition = premier pilier (erster Pfeiler)	développement = arc symphonique (symphonischer Bogen)	réexposition = second pilier (zweiter Pfeiler)
Leichtentritt (1911)	Exposition	Durchführung	Reprise

5

A *téma* fogalmának meghatározása a 18. századi zeneelméletben gyakran zavaros, főképpen a század első felében vannak ezzel kapcsolatban bizonytalanságok. Johann Mattheson a *Thema* kifejezést — amellyel azonos a *sujet*, a *soggetto*, a *subjectum* is — kizárólag szigorúan szerkesztett polifon műre, vagyis a fúgára alkalmazza. Jóllehet, olykor találkozunk ezzel a megjelöléssel szabad formájú kompozíciók esetében is, ez utóbbiak vonatkozásában azonban többnyire a német „Hauptsatz”, „Hauptgedanke” vagy „Haupterfindung”⁶ kifejezést használták.⁷

Scheibe ezt a kérdést már közelebbről és tisztán zenei oldalról definiálja *Compendium musices* (1730) c. korai munkájában. Ő „Haupt Satz”⁸, „erster Satz”, vagy „Invention” elnevezést használ, amelyből tulajdonképpen az egész tétel zenei anyaga építkezik. „Minden zeneműben szükség van az összefüggések rendszerére; összefüggések csak úgy jöhetnek létre, hogyha a dallamok valójában egymásból következnek, összességében azonban mindegyik a darab elején lévő mondatból

⁵ Schmidt-Beste, i. m. (1. lábjegyzet), 72.

⁶ „Főmondat, főgondolat vagy főanyag/legfőbb zenei ötlet”.

⁷ Fred Ritzel: *Die Entwicklung der „Sonatenform” im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts*. (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1968), 30., 84.

⁸ Régies írásmód.

(„Saz”) származik.”⁹ Konkrétabban fogalmaz később *Critischer Musikus* c. főművében (1745): „Minden zeneműben szükséges egy főtéma („Hauptsaz”), amelyből megkerülhetetlenül egy egész sor következménynek kell származnia. A többi nagyjából csak maga a kidolgozás, és ez már az írásmód dolga...”¹⁰ Scheibe szükségesnek tartja, hogy egy zenemű folyamán a „concertierende Passagen” és a „Haupt Satz” váltakozzanak egymással, és ezzel már megfogalmazza a tematikailag fontos és kevésbé fontos (futamok) zenei anyagok közötti különbséget. Az uralkodó „Hauptsatz” mellett melléktémákról is ír („Nebensätze”), amelyek ugyan zeneileg kevésbé karakteresek, de mégsem tartoznak a tematikailag lényegtelen „konzertáló passzázok”-hoz. Még az önállóbban szerkesztett mellékgondolatok is a főtémához kapcsolódnak — igazában annak egyfajta levezetései —, és formai szerkesztés szempontjából egymással fontos kölcsönhatásban vannak.¹¹ Ez a *téma- és affektusegység* az északnémet mesterek kompozícióinak egyik legfőbb alapelve.

J. J. Quantz szintén ír a „gondolatok jó kapcsolódásá”-nak fontosságáról, az éneklő és briliáns részek megfelelő váltakozásáról, valamint arról, hogy a gondolatok ismétlődésében „jó rend” legyen. Szerinte szükségesek a „szépen kiválasztott menetek az első rész végén, amelyeket úgy kell elrendezni, hogy transzpozícióban az utolsó részt ismét azzal lehessen befejezni.”¹² Ezzel már a berlini műfaj egy másik sajátosságára is utal, miszerint az első rész végének általában a domináns vagy a párhuzamos dúr hangnemben lévő, utolsó tematikus anyaga a harmadik részben teljes terjedelmében visszatérve, alaphangnemben zárja a tételt.

Georg Anton Benda szonátáinak elemzésekor elsősorban a 18. századi terminológiát, vagyis expozíció-kidolgozás-repríz helyett az *első*, *második* és *harmadik főperiódus* vagy *rész* megnevezést használom. A visszatérés gyakran megtévesztő módozatait azonban csak az *álrepríz* terminussal tudom kifejezni. A

⁹ „Jedwedes musicalisches Stück muss einen Zusammenhang haben; Dieser Zusammenhang kan nun niemahls anders geschehen, als wenn die Melodien richtig eine aus der andern fließen, alle aber insgesamt aus den zu Anfang der Piece gebrauchten Saze.” Idézi Ritzel, i. m. (7. lábjegyzet), 32.

¹⁰ „In allen musikalischen Stücken ist ein Hauptsatz nötig, woraus die ganze Folge desselben unumgänglich entstehen muss. Das übrige ist meistens nur allein die Ausarbeitung, und gehöret zur Schreibart...” Idézi Ritzel, i. m., 33.

¹¹ I. m., 34.

¹² „...schöne ausgesuchte Gänge zu Ende des ersten Theils, welche zugleich so eingerichtet seyn müssen, dass man in der Transposition den letzten Theil wieder damit beschliessen könne.” Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flute traversiere zu spielen*. Berlin, 1752. (Kassel etc.: Bärenreiter, 1964), 304., 49.§.

témák esetében fő- és mellékmondat/gondolat helyett a *nyitó téma/főtéma*, valamint a *melléktéma* megjelölést alkalmazom. A szélső tételek mutatós, briliáns futamaira nincs is jobb kifejezés, mint a korabeli *koncertáló passzázs*. A 18. századi írásokban az első (és a harmadik) főperiódus utolsó nagyobb, összetartozó tematikus egysége mint cadenz vagy coda szerepel. Ezzel kapcsolatban azonban szerencsésebb *záró szakasról* vagy *záró csoportról* (a valamivel később használatba jött „Schlussgruppe” alapján) beszélni, mert ez az anyag szinte mindig különböző zenei gondolatok és motívumok láncolatából áll, ezért téma, kadencia vagy coda meghatározás esetükben félrevezető lenne.

A következő fejezetekben a szonátákat egymással összehasonlítva elemzem. Felhívom a figyelmet a művek különbözőségeire, hasonlóságaira, jellemző jegyeire, ezzel segítem Georg Benda sajátos zeneszerzői stílusának, mondanivalójának megértését.

Először egy bizonyos szerkesztési aspektusból kiindulva — a szünet szerepe a felső szólamban — jellemzem a nyitó tételek főtémáit, amelyek megfelelő kiválasztása alapvető fontosságú az egész tétel felépítését illetően, mivel kompozíciós szempontból a motivikai, ritmikai és harmóniai fejlesztés lehetőségeit hordozza magában, és nagymértékben meg is határozza azokat. E frappáns, karakteres és kiszámíthatatlan tételkezdések, a fantáziadúsan szerkesztett főtémák a legváltozatosabb megoldásokat kínálják a hallgatónak.

Nem kevésbé sokszínű az első főperiódus (expozíció) többi tematikus anyaga, e zenei gondolatok egymáshoz való viszonya, valamint azok további megjelenései, vagyis a velük való tematikus és motivikus munka. Az ezekkel foglalkozó fejezetekben egymással összevetve tárgyalom a három nagy formarész jellegzetességeit, főképpen pedig nem szokványos, eredeti fordulatait.

Elsősorban a tematika, a ritmika, az érdekesebb harmóniai történés és a tempó szemszögéből végzem a zárótételek összehasonlítását, amelyek szintén meggyőző bizonyítékai Benda lenyűgöző találékonyságának. Az első három szonáta tematikailag és ritmikailag összetettebb fináléi mellett ez a gyűjtemény tartalmazza a zeneszerző *egész* szonátatermésének két legmutatósabb, legvirtuózabb darabját is.

A szonáták végső összegzése előtt nem véletlenül marad utoljára az az elemzés, amely a tartalmi és művészi szempontból nézve leggazdagabb lassú középső tételekkel foglalkozik. Ezek ugyanis valóban középpontjai, vagy inkább *központjai* a szonátáknak: a berlini *érzékenység* háttérelméletének, a felvilágosodás

esztétikájának legfőbb megjelenítői. Mivel ezen esztétikának centrális tanítása az affektustan, fontosnak tartottam, hogy annak lényegi elemeit is ismertessem. Az új gondolkodásmóddal teljesen azonosuló Georg Anton Benda az érzelemhangsúlyos lassú tételek kiemelkedően nagy mestere volt, és már életében kivívta kortársai őszinte csodálatát. Nem véletlenül írja róla E. L. Gerber:¹³ „Aki az adagio különleges mintáit keresi, keresse azokat Georg Benda műveiben [...] ha a zenében a mély kifejezőerő, a legnemesebb dallammal és a legtisztább harmóniával párosulva, a zeneszerző legfőbb erényei közé tartozik, [...] akkor a mai zeneszerzők közül ő az, aki a németek büszkesége marad.”¹⁴

¹³ Ernst Ludwig Gerber (1746-1819), német zeneszerző. Apja, Heinrich Nikolaus Gerber (1702-1775) 1724 és 1726 között J. S. Bach tanítványa volt Lipcsében. Ernst Ludwig neve elsősorban történeti-életrajzi lexikonja (14. lábjegyzet) révén vált ismertté, amely a zenetudomány szempontjából értékes és fontos adatokat, információkat tartalmaz korának zeneszerzőiről.

¹⁴ „Wer insbesondere Muster zum Adagio sucht, der suche sie in Georg Bendas Werken [...] so lange wahrer Ausdruck, verbunden mit der edelsten Melodie und reinsten Harmonie, die grössten Vorzüge eines Komponisten für den Gesang ausmachen [...] bleibt er doch der Stolz der Deutschen unter den heutigen Komponisten.” Ernst Ludwig Gerber: *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler. Band I. (1790-92)*. (Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1977), 134-135.

VIII. „SEI SONATE PER IL CEMBALO SOLO”. BERLIN, 1757.

ANALÍZIS



Titel des Erstdrucks / Title of the first edition
(Württembergische Landesbibliothek Stuttgart)

1. A NYITÓ TÉTELEK

1./a. A NYITÓ TÉTELEK FŐTÉMÁI

Georg Benda korai gyűjteménye nyitó tételeinek főtemái négy- (I, IV) illetve nyolcütemesek (II, III, VI), egyetlen kivétel az V., 2+1-es rendhagyó beosztásával. A témák többnyire szünetekkel elválasztott, kisebb egységekből állnak, folyamatos mozgás csak a III. és VI. szonátában figyelhető meg.

Kivétel nélkül mindegyik téma ritmusképlete összetett, differenciált, némelyiknél ez akár ütemenként is változik. A felső szólamok hangterjedelme másfél-két oktávban mozog, ebben ismét csak a több szempontból szabálytalan V. szonáta rövid, mindössze szext intervallumot (d''-b'') elérő főtemája különbözik a többitől. Általánosságban jellemző a mozgalmas, sokszor váratlan fordulatokkal meglepetést okozó kezdés, amely rögtön felkelti a hallgató figyelmét.

E hasonlóságokon túl azonban a témákat sajátos, karakteres, egymástól eltérő gondolatok jellemzik.

Zenei szerkesztés szempontjából négy szonáta főtemájában játszik a szünet fontos szerepet: I, II, IV, V. Kifogyhatatlan az az ötletgazdagság, ahogyan Benda ezzel a számára különösen fontos kifejezőeszközzel bánt. A rövidebb-hosszabb szüneteket a legváltozatosabb megoldásokkal, elsősorban a témákon belüli kisebb egységek összekapcsolására használja, csak ritkán alkalmazza azokat a különböző tematikus anyagok elválasztására. Ily módon a szünetek funkciója e főtemákban mindig meghatározó.

A szünet helye és szerepe a főtéimákban

I. B-dúr szonáta

1. kottapélda: I. B-dúr szonáta, 1. tétel, főtéma, 1-4. ü.



A B-dúr szonáta nyugtalan, változó löktetésű, szinkópás ritmussal induló négyütemes nyitó témája már rögtön az első ütem utolsó negyedén hirtelen megszakad, ezt követően gyors, rövid futamok, nagy ugrások és hirtelen leállások jellemzik. A tizenhatod szünet (1. ü.) az utána következő virtuóz harmincketted motívummal felütés-szerepet játszik. A 2. és 3. ütem elején lévő két nagy ugrás szintén szünethatású, mert a rövid, gyors harmincketted-csoportokhoz képest a hosszú negyedhangokon való megállás mozgásszünetnek minősül. A szeszélyes karakterű, súlyos-súlytalan ütemrészeket mindvégig felborító felső szólam laza, könnyed, és a zenei anyag erős tagoltsága ellenére is állandóan előretörő benyomást kelt. A bizonytalan löktetést a basszus szünetekkel elválasztott, nyugodt, kétszólamú, negyed értékű hangjai ellensúlyozzák. A kíséret mindig a rövid hangok mozgása alatt szünetel. A későbbiek folyamán a szinkópás ritmus csak a főtéimában fordul elő, míg a jellegzetes, szünettel induló harmincketted figuráció skálamenet formájában a záró csoport, majd a második főperiódus moduláló átvezető szakaszának markáns motívuma marad.

II. G-dúr szonáta

2. kottapélda: II. G-dúr szonáta, 1. tétel, főtéma, 1-8. ü.



A G-dúr szonáta 8 ütemes témájának első fele egyenletes triolás nyolcadmenetekkel a szubdomináns C-dúr felé tart. A periódus második felének 5-6. üteme szünetekkel, megállásokkal erősen tagolt, majd a kezdeti triolás mozgással visszatér az alaphangnembe. Ebben a tételben a szünetek egyben a trioláktól való mentességet is jelentik, és feladatuk nemcsak a kis egységek összefogása, hanem a triolás részek közötti kontraszt erősítése. E triolák mellett — amelyek az egész tétel karakterisztikus ritmusképletét jelentik, és csak a melléktémából hiányoznak — jellemző még az oktáv ugrás; ez a felső szólamban többnyire felfelé, a basszus szólamban, a darab folyamán összesen 27-szer, kizárólag lefelé irányul. A kíséretben a szünetek kivétel nélkül az egyes rövid zenei egységek elején vannak, így azok nyitó hangjai nagyobb hangsúlyt, ezáltal nagyobb jelentőséget is kapnak. A basszus kezdeti félhangjai jól érzékeltetik az *alla breve* ütem súlyait.

IV. F-dúr szonáta

3. kottapélda: IV. F-dúr szonáta, 1. tétel, főtéma, 1-4. ü.



Az átmenet korábban már ritkán használt 3/2-es ütembeosztásban komponált az F-dúr szonáta nyitó tétele. A szünet rendkívül hatásos módon rögtön az első ütemben, mint generálpauza jelenik meg, amely a kérdésnek is beillő domináns

kvintszept-akkordon történő hirtelen megállást követi. Erre először egy rövid, majd egy közel két oktávot ereszkedő, hosszabb választ kapunk. A szinte kizárólag két szólamban szerkesztett tétel főtémája négy szólamban indul, ami által annak kezdete erőteljesebbé válik, és csak második felében marad egyedül a két szélső szólam. A basszus jellegzetes, hosszú — fél- vagy egész — hangjai végig a stabil alaplüktetést biztosítják. A kíséretben szünet a generálpauzán kívül csak a 2. ütemben van, amely — hasonlóan az előző példához — a téma második felének hosszú felütéssel induló, átkötött hangját erősíti. A nyitó zenei gondolat ingadozás nélkül, szilárdan F-dúrban marad.

V. g-moll szonáta

4. kottapélda: V. g-moll szonáta, 1. tétel, főtéma, 1-4. ü.



2+1 ütemes, rendhagyó szerkesztésű a g-moll szonáta főtémája, amely türelmetlenül gyorsuló pontozott ritmussal indul, ezért meglepő a hatás, hogy a 2. ütemben hirtelen abbamarad. Az ezt követő félütemnyi szünetnek is generálpauza szerepe van. A nyitó gondolatot B-dúrban záró, dallamos motívum már többé nem fordul elő a tétel folyamán, így a téma további megjelenési formája csak a pontozott ritmusú első motívumra korlátozódik. Az extrém magas fekvésben lévő kétszólamú kíséret folyamatos, azt is csak a generálpauza választja el. Eredeti megoldásúak a téma, illetőleg a témafej későbbi felbukkanásai, amelyekről még szó lesz.

Szünet nélküli főtémák

Ehhez a csoporthoz csak két, a kompozíciós megoldásokat illetően egymáshoz sok szempontból hasonló szonáta sorolható: III, VI.

III. d-moll szonáta

5. kottapéllda: III. d-moll szonáta, 1. tétel, főtéma, 1-8. ü.



A d-moll szonáta 8 ütemes főtemájának két szólama egy ütem távolságban és oktáv intervallumban, tökéletes imitációval követi egymást. A dallam jellemzői: pontozott ritmusú indulás, szinkópa, kvart-, kvint- és oktáv ugrás, eltolt hangsúlyok. A téma második felének egyenletesebb lüktetésű, de változatlanul nyugtalan, nóna-terjedelemben le-föl hullámszó tizenhatod hangjai a kromatikus emelkedő basszus szólam felett 4-3-as késleltetéssel félzárlatra érkeznek meg. Itt a felső szólam nyolcad szünettel indul, de a továbbiakban leállás nélküli, folyamatos mozgású.

VI. D-dúr szonáta

6. kottapéllda: VI. D-dúr szonáta, 1. tétel, főtéma, 1-8. ü.



A 3/8-ban komponált D-dúr szonáta első négy üteme nyugodt nyolcad mozgású, amelyben a hangok szinkópás átkötése miatt a súlyos ütemrészek bizonytalanná válnak. Pregnáns, pontozott ritmusú második része 6-5, 4-3

késleltetéssel félzárlatra érkezik. A hat főtéma közül ez indul a legmélyebb fekvésből, a 7. ütemig fokozatosan majdnem két oktávot emelkedik (a-g’'). A téma elejének dallamos nyolcad hangjai már nem térnek vissza, a pontozott ritmus azonban — a záró gondolat kivételével — az egész tétel zenei anyagában nyomon követhető.

Látható tehát, hogy Georg Benda korai szonátái változatos, a legkülönbözőbb módon szerkesztett témákkal indulnak. Ha a részletekben bizonyos hasonlóságok tapasztalhatóak is, alapvetően különböző karakterű zenei gondolatokról van szó, a zeneszerző soha nem ismétli önmagát. Nem szokványosak a főtémáknak a tételek folyamán történő későbbi megjelenési formái sem, amint az a következő fejezetekből kiderül.

1.b. A NYITÓ TÉTELEK ELSŐ FŐPERIÓDUSAINAK DRAMATURGIÁJA

Benda szonátáinak nyitó tételeiben a melléktémák jelentősége eltölpül a főtémák és a záró szakaszok mellett. Fele olyan hosszúságúak, mint a főtéma; ez alól ismét csak az V. a kivétel, amelynek melléktémája éppen kétszer olyan hosszú. A IV. szonáta nem rendelkezik ilyennel, egyetlenként a sorozatban azonban a VI. szonáta két hasonló jellegű melléktémát is tartalmaz. Ezek a zenei anyagok mindig ellentétes karakterűek, és átvezető szakasz nélkül, közvetlenül kapcsolódnak a főtémához.

7. kottapéllda: I. B-dúr szonáta, 1. tétel, főtéma 1-4., melléktéma 5-6. ü. (felütéssel)

The musical score shows the first movement of the I. B-flat major sonata. It is in 3/4 time and marked 'Allegretto'. The key signature has three flats (B-flat major). The score is divided into three systems. The first system contains measures 1-4, which form the main theme. The second system contains measures 5-6, which form the subordinate theme. The subordinate theme begins with a fermata on the first measure. The dynamics are marked 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). The score is written for a single melodic line with a basso continuo line below it.

Eltekintve a VI.-tól, mindegyik nyitó tételben megtalálhatóak a mutatós, úgynevezett koncertáló passzázsok, amelyeknek csak az első két nagy formarészben van jelentőségük, az utolsóból — a IV. kivételével — hiányoznak. Ezek általában téma-hosszúságúak (4-8 ütem), a modulációban gazdagabb második főperiódusban esetenként terjedelmesebbek. A többnyire skálamenetekből és hármashangzat-felbontásokból álló figurációk a kiszámíthatatlan, gyakorta változó ritmikájú, megállásokkal teli zenei szövetet, ha csak átmenetileg is, de egyenletes lüktetésűvé teszik.

Különösen az I. és a IV. szonáta passzázsai figyelemreméltóak, amelyek a fináléhoz képest mindig visszafogottabb tempójú nyitó tételeknek igazi virtuoizitást kölcsönöznek. Ez a jellegzetes új anyag az I. szonátában tizenhatod triolákban ölt

testet, és a kezdeti ütemek szétaprózottsága után kissé nagyobb ívet fog át (7-10. ü.), kibővített formájában pedig a második főperiódusnak ad magával ragadó, sodró lendületet (22-27. ü.). Ez utóbbi egyúttal a mozgalmas harmóniai történések hordozója is (A-D-G-C-F-B-Esz-A).

Még nagyobb szerephez jut ez a szakasz a IV. szonátában, amely itt terjedelmében csak a záró csoporthoz fogható. Még a harmadik főperiódusban is megjelenik rövidítve, erre máshol e szonáták nyitó tételeiben nincsen példa. Az *Allegretto assai moderato*-ban, amelyben nyolcad triolák adják a legkisebb hangértékeket, a koncertáló passzázs hirtelen induló egyenletes tizenhatod skálamenetei megkomponált accelerandóként hatnak (9-16. ü.). A második főperiódusban a három oktávot is átfogó, virtuóz, állandóan moduláló (a-d-G-C-G-a-d) hármashangzat felbontások a klaviatúra hangterjedelmét jól kihasználják.

8. kottapélda: IV. F-dúr szonáta, 1. tétel, 35-41. ü.

Georg Benda korai szonátaiban a záró szakaszok nagy jelentőséget kapnak, amelyek – a VI. kivételével – mindig több gondolatból, motívumból állnak, tehát az esetek többségében témacsoportról lehet beszélni. Ennek terjedelme két szonátában a

nyitó témáéval azonos (I, II), három szonátában annál sokkal hosszabb (III, IV, V) csak a VI.-ban rövidebb.

Szonáta	Nyitó téma (ütemsám)	Záró szakasz
I.	4	4
II.	8	8
III.	8	12
IV.	4	10
V.	3	20
VI.	8	3

Meglepő az előbbiekhöz képest a VI. 3 ütemes rövid záró szakasza, amely azáltal jut nagyobb szerephez, hogy – egyedülként a gyűjteményben és ritkán tapasztalható kompozíciós megoldással – az első főperiódust befejezve, leállás nélküli egyenletes mozgással, merész modulációval (A-dúr-H-dúr) vezet át a második nagy formarészbe.

9. kottapélda: VI. D-dúr szonáta, 1. tétel, 26-30. ü. (A 10-es szám a kottapélda első ütemében nyomdahiba, helyesen a 26. ütemnek felel meg.)



Tematikailag a záró szakasz, vagy annak részletei lehetnek hasonló jellegűek, mint a nyitó téma (I), meríthet az egész első főperiódusból (I, V), vagy pedig teljesen önálló zenei anyag (II, III, IV, VI).

1./c. MÁSODIK FŐPERIÓDUS: A KÍSÉRLETEZÉS HELYE

A berlini szonátaforma kialakulását tárgyaló fejezetből kiderül, hogy a szonáták e második nagy formarésze tartalmában kisebb jelentőségű, és terjedelmében is rövidebb, mint a bécsi klasszikus mestereknél.

Itt a legkülönbözőbb módon és sorrendben jelennek meg a már bemutatott témák, motívumok, esetenként új anyag is helyet kap. A harmóniai történetet tekintve ez a főperiódus hordozza magában a legérdekesebb fordulatokat, modulációkat, amelyek — ha többnyire csak érintőlegesen is — olykor a legtávolabbi hangnemekbe vezetnek el. Ez a rész az I.-ben hosszabb, a II.-ban ugyanolyan hosszúságú, négy szonátában pedig rövidebb (III, IV, V, VI), mint az első. Három szonátában (I, II, IV) a főtéma domináns hangnemű teljes alakjával indul a második rész. A két moll hangnemű kompozícióban (III, V) csupán a téma első fele csendül fel a párhuzamos dúrban, a VI.-ban pedig már többé nem is tér vissza.

A nyitó téma után — vagy olykor még egy rövid átvezetést követően — általában a kibővített koncertáló passzázs következik (I, II, IV), vagyis e szonátákra az Ernst Stolz által megfogalmazott úgynevezett *passzázs-kidolgozás* jellemző. Ez Benda legkedveltebb típusa. Csak egyszer jelenik meg a *fantázia-kidolgozás*ra utaló új zenei gondolat (III, 31-38. ü.).

A melléktéma ebben a részben még általában teljes alakjában hallható, csak a III. szonátából marad ki (a IV.-ből teljesen hiányzik).

A záró szakasz itt mindig rövidített formában, motivikusan variált elemekkel, vagy más témákkal kombinálva mutatkozik.

Ugyancsak eredeti megoldás figyelhető meg az V. g-moll szonátában, ahol a főtéma első részének és a záró szakasz egyik motívumának ötletesen kombinált, moduláló (B-c-d) továbbfejlesztésével indul a második főperiódus (46-57. ü.).

Harmóniaiailag rendkívül érdekes az I. B-dúr szonáta második főperiódusának a vége (29-32. ü.), amely a melléktémát és a záró csoport kadenciáját szokatlan módon ötvözi. A d-mollban — a domináns F-dúr párhuzamos mollja — lévő pp második témát váratlan forte D-dúr akkord választja el a záró szakasz végének rövid g-moll motívumától, hogy utána a nápolyi hangnem Esz-dúron át ismét d-mollba érkezzen meg.

10. kottapélda: I. B-dúr szonáta, 1. tétel, 29-32. ü. (felütéssel)



1./d. HARMADIK FŐPERIÓDUS?

A címben szereplő kérdőjel a szonáták gyakran rendhagyó szerkesztésmódjára utal; a tételek nagy részében ugyanis nem könnyű meghatározni az utolsó főperiódus kezdetét, mivel Benda sokszor szinte elrejtí, mintegy összezsúvatja azt az előző formai egységgel.

Mindössze két szonáta első tételében teljesen szabályos ennek a modern terminológiával *repríznek* nevezett, a tematikus anyagokat immáron alaphangnemben megjelenítő résznek az indulása (II, IV).

Megtévesztően álreprízbe torkollik a második főperiódus az I. és az V. szonátában. Az I.-ben kétszer indul bizonytalanul a nyitó téma — mindkét alkalommal szűkített harmóniával alátámasztott témafejjel —, a második nekifutás azután egy ütemmel később visszavezet az alaphangnembe.

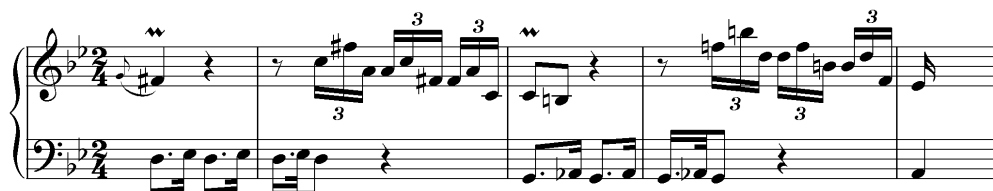
11. kottapélda: I. B-dúr szonáta, 1. tétel, álrepríz, 33-35. ü.



etc.

Az V. harmadik főperiódusának eleje még kevésbé meghatározható, ott a felső szólam helyett a *basszusban* szólal meg a témafej, jelzésszerűen, mintegy reminiscenciaként, először g-mollban, majd c-mollban.

12. kottapélda: V. g-moll szonáta, 1. tétel, álrepríz, 80-84. ü.



Ritkán tapasztalható módon az V. szonáta e formarésze valójában csak a hosszú záró szakaszból áll.

A több szempontból rokon III. és VI. szonáta egyaránt melléktémával indítja a harmadik főperiódust, ezekben a főtéma már többé nem tér vissza. (Eltekintve a VI. nyitó témájának utolsó három ütemétől, amely a melléktémákkal kombinálva jelenik meg ott.)

Benda tehát meglehetősen rendhagyó szerkesztésű, sok meglepetést okozó korai szonátainak visszatérésében csak egyetlen állandó, szilárd kompozíciós megoldás van, amely egyben e műfaj sajátossága is: a záró szakasz *mindig teljes alakjában tér vissza* és fejezi be alaphangnemben a tételt. (Ez az északnémet/berlini mesterek szonátaformában lévő tételeinek jellemzője.) Az előtte lévő zenei anyag összetétele azonban meglehetősen változatos: csak a főtéma (I., II, V), főtéma + koncertáló passzázs (IV), melléktéma + egy új gondolat (III), míg a VI.-ban a két melléktéma szellemes kombinációja előzi meg azt.

E szonátákban a harmadik főperiódus soha nem hosszabb, mint az első, mindössze egy tételben, a VI. fináléjában azonos a két formarész ütemszáma.

2. A FINÁLÉK

A mozgalmas, briliáns elemekkel bővelkedő zárótételekben Georg Benda egyértelműen a virtuozításra helyezi a hangsúlyt, és nagyobb szabadsággal él a formai szerkesztést illetően. A zeneszerző anyagkezelése, a kisebb zenei egységek láncolata továbbra is jellemző, azonban a nyitó tételekhez képest több nagyobb ívű, egyenletes mozgású szakasz figyelhető meg. Egyedülálló a VI. *Allegro assai* feliratú tétele, amely motorikus tizenhatodjaival igazi perpetuum mobile darab, ilyenfajta mozgásra a gothai mester későbbi műveiben már nem találunk példát. E korai csembalószonáták záró tételei szonátaformában készültek, amely alól csak az V. kivétel, régi stílusú, ABA formájú menüettjével.

Az I. és II. szonáta *Allegro* tempójelzésű fináléiban szembeötlő az egyes tematikus anyagok változatos ritmusképlete: az I. vidám, könnyed nyolcad hangokban lefelé mozgó nyitó témáját gyors tizenhatod-menetekkel és nagy ugrásokkal le-föl szökellő melléktéma követi (15. kottapélda), a virtuóz koncertáló passzázsra kapcsolódó átvezető rész pedig átkötött negyed hangokban és nyolcad-triolákban mozog.

A II. pregnáns, pontozott ritmussal kezdő, majd nyolcad-triolákban folytatódó főtémáját követő melléktéma felső szólamában minden ütem felütése átkötött, ami bizonytalanná teszi a metrumot; második felének dominánsba vezető szinkópáival — a basszus kromatikus lépései fölött — pedig még erőteljesebbé válik a hangsúlyeltolódás (16. kottapélda). A koncertáló passzázs hirtelen „sebességet váltó” egyenletes tizenhatodjaira a negyedhangokkal belépő, majd melodikus nyolcadokkal folytatódó záró szakasz kapcsolódik.

A III. ritmikailag kevésbé differenciált; az egész tételben a főtéma karakteres, lépcsőzetesen felfelé futó tizenhatod-menetei dominálnak.

13. kottapélda: III. d-moll szonáta, 3. tétel, a főtéma első 4 üteme.



Ez a motívum variált alakban a melléktémában is megjelenik, és szinte az egész második főperiódust uralja. Figyelemreméltó a figurációk közel három ütem hosszúságúra nyújtott, majd augmentált – nyolcadokban, de piano dinamikával folytatódó – lüktetésváltozása (43-45. és 47-49. ü.), amely egyben a tétel tetőpontja is.

14. kottapéllda: III. d-moll szonáta, 3. tétel, 43-50. ü.



A gyűjtemény első három szonátájának fináléjában a melléktémák – ellentétben a nyitó tételekkel – terjedelmesebbek a főtémáknál.

Az I. (B-dúr) frappáns, könnyed, négyütemes főtémájának virtuóz továbbfejlesztése a kétszer olyan hosszú, szekvenciálisan vezetett gondolat.

15. kottapéllda: I. B-dúr szonáta, 3. tétel, főtéma 1-4., melléktéma 5-12. ü.



Ez a zenei anyag a második főperiódusból teljesen kimarad, csak a harmadikban jelenik meg ismét teljes alakjában, a domináns F-dúr helyett azonban c-mollba érkezik (96-103. ü.).

A II. (G-dúr) ellentétes karakterű melléktémája szintén sokkal hosszabb a főtémánál. Ez később már csak a második főperiódusban tér vissza, és motivikus modulációval a domináns-parallel h-mollba jut el (31-38. ü.).

16.kottapélda: II. G-dúr szonáta, 3. tétel, főtéma 1-4., melléktéma 5-12. ü.(felütéssel)

The musical score is for the 3rd movement of the II. G major sonata. It is marked 'Allegro' and is in 2/4 time with one sharp (F#). The score is written for piano with treble and bass staves. Measures 1-4 show the main theme with triplets. Measures 5-12 show the contrasting secondary theme, starting with a fermata on the first measure. The score is written for piano with treble and bass staves.

A III. (d-moll) szonáta három jellegzetes motívum (17. kp. 8-10. ü.) összekapcsolásából létrejött, 10 ütemes melléktémája az I.-höz hasonlóan nem szerepel a második nagy formarészben, viszont hiánytalan megjelenése indítja a harmadik főperiódust (57-67. ü.).

17. kottapéllda: III. d-moll szonáta, 3. tétel, főtéma 1-8., melléktéma 8-18. ü.

A koncertáló passzázs a gyűjtemény első felében csak az I. szonáta első főperiódusában játszik nagyobb szerepet, amely 20 ütem hosszúságúra nyúlik (13-32. ü.).

A terjedelmes záró szakaszok/csoportok (12-8-8 ü.) — hasonlóan a nyitó tételek gyakorlathoz — mindig teljes alakjukban térnek vissza és fejezik be a művet.

A IV. (F-dúr) 12/8-os ütemjelzésű, szeszélyes, virtuóz *Prestója* mindössze kétféle motivikus anyagból épül fel: rapszodikus le-föl mozgó tizenhatodpasszázsokból és futamokból, valamint az azokat fékező, olykor meg is állító nyolcadhangokból.

18. kottapélda: IV. F-dúr szonáta, 3. tétel, 1-3. ü.



A 10-13. és a 41-44. ütemben jelenik meg az egyetlen igazán kontrasztáló, nyolcad mozgású dallam, amely a motorikus löktetésből rövid időre kibillenti a tételt. Impozáns a második főperiódus harmóniai váltásokban gazdag koncertáló szakasza, amely jellemző a virtuóz tételekre. Ez az állandóan moduláló, majd a domináns-parallel a-mollba vezető menet csak egyszer, a távoli E-dúrba való megérkezéskor fékeződik le egy fél ütem erejéig (23-34. ü.) E *Prestó*nak sincs szabályos repríze, a záró motívum megjelenését lehet visszatérésnek tekinteni, amely azután hat ütemmel később, immáron az alaphangnemben megismétlődve fejezi be ezt a magával ragadó, rendkívül hatásos kompozíciót.

Igazi barokk menüett az V. (g-moll) szonáta *Tempo di Minuetto*ja, amely a gyűjtemény egyetlen nyugodt löktetésű záró tétele. A faktúrájában is egyszerű, háromrészes dalformájú tánc-tétel világosan tagolódik ABA részekre. A 2x8 ütemes A-rész első és második fele csak az utolsó két ütemben tér el egymástól: az első a domináns D-dúrba jut, míg a második visszatér a g-moll alaphangnembe.

19. kottapéllda: V. g-moll szonáta, 3. tétel, 1-16. ü.

Tempo di Minuetto

A felső szólam nyitó motívumát kezdetben az alsó egy ütemmel később imitálja, ezután azonban a szólamok már önálló életet élnek. Az ismert és új anyaggal egyaránt dolgozó, 32 ütemes B-rész után az A-rész megismétlődik.

Az utolsó, a VI. (D-dúr) szonáta 6/8-adban komponált fináléja Benda egész életművében egyedülálló.

20. kottapéllda: VI. D-dúr szonáta, 3. tétel, 1-6. ü.

Allegro assai

Ez a szinte szünet nélküli, végig egyenletes tizenhatod-passzázsokból és hármashangzat-felbontásokból álló *Allegro assai* még az első főperiódus végén sem pihen meg. Folyamatos mozgással fut bele a másodikba, hogy annak trillával és koronával ellátott végén egy pillanatnyi levegővétel után tovább folytassa a vad kergetőzést.

21. kottapélda: VI. D-dúr szonáta, 3. tétel, 42-45. ü.



etc.

A tétel arányos felépítésű, 24-19-24 ütemes formarészekből épül fel. Mivel teljes egészében a klaviatúra egész terjedelmét jól kihasználó, le-föl hullámzó tizenhatodmenetekből áll, csak a harmóniai történések alapján lehet meghatározni a különböző tematikai egységeket.

3. GEORG ANTON BENDA LASSÚ TÉTELEI AZ AFFEKTUSTAN TÜKRÉBEN

A 18. században mindegyik elméleti mű vagy hangszeres iskola párhuzamot von a retorika és a zene művészete között, a zenére is alkalmazva a retorika szaknyelvét, kifejezéseit, „mert a hangszeres zene valójában nem más, mint hangokkal való beszéd, vagy hangzó szónoklat...”¹ Az affektusok ábrázolására és az úgynevezett *beszédfordulatokra* meghatározott formulák, zenei figurák gazdag tárháza állt rendelkezésre.² A barokk figuratan azonban az új generációnak már kevés volt, nem eléggé „megindító és kifejező”, ahogyan J. A. Scheibe a *Critischer Musikus*ban megjelent, Bach elleni támadásában fogalmazott. A megfelelő kifejezőeszközöket már nem más művésztől (retorika) vette át, hanem kizárólag magában a zenében kereste: a hangnemekben, gazdag ornamentikában, előadói utasításokban (pontosan differenciált tempójelzésekben), dinamikában. Az új stílus jellemzői még: rövid motívumokból álló tematika, kevés szólamú szerkesztésmód, gyakran szimmetrikus formák és a dúrhangnemek előnyben részesítése. Ezekkel az összességükben új hangzást eredményező eszközökkel minden érzelmet, szenvedélyt ki lehetett fejezni a kor elvárásainak megfelelően.³

Kircher⁴ szerint nyolc, a zene eszközeivel jól kifejezhető affektus létezik: a szeretet, szomorúság, öröm, harag, szájalom, félelem, bátorság és kétségbeesés. Ezeket Mattheson még a következőkkel egészíti ki: remény, sóvárgás, büszkeség, alázat, konokság és féltékenység.⁵ Az elméletíró rámutat azonban arra is, hogy minden affektusnak különböző fokozatai és keverékei vannak. A zeneszerzőnek főképpen azt kell pontosan meghatároznia, hogy a szeretetnek milyen fajtájával, fokával és nemével áll szemben, mert azok olyan különbözőek, hogy lehetetlen őket egyként kezelni. Ezenkívül az affektusok többféle indulatból tevődnek össze, mint ahogyan a „lángoló szerelem”-mel együtt jár a bizalmatlanság, a mohóság, a bosszú,

¹ „Weil nun die Instrumental-Music nichts anders ist, als eine Ton-Sprache oder Klang-Rede...” Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739. (Kassel etc.: Bärenreiter, 1991), 82., 63. §.

² Nikolaus Harnoncourt: *A beszédszerű zene*. Ford. Péteri Judit. (Budapest: Editio Musica, 1988), 131.

³ Gerhard Nestler: *Geschichte der Musik*. (Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag, 2005), 386-387.

⁴ Athanasius Kircher (1601-1680) *Musurgia universalis* c. művében (Róma, 1650) összesen nyolc stílust különböztet meg a társadalmi funkció, a kompozíciós technika és az előadási mód kritériumai alapján.

⁵ Hans Heinrich Eggebrecht: *A Nyugat zenéje. Folyamatok és állomások a középkortól napjainkig*. Ford. Nádori Lília. (Budapest: Typotex, 2009), 332.

a szomorúság, a félelem és a szégyen is.⁶ Minél részletesebb azonban az affektusok leírása és keverése, annál nehezebb azok elméletbe foglalása, mert „az affektusok azt a különös benyomást keltik, mint a végtelen tenger; akármilyen nagy fáradsággal próbál az ember valami befejezett egészlet létrehozni belőlük, csak igen keveset tud formába önteni, miközben végtelenül sok dolog marad kimondatlanul...”⁷

Werckmeister⁸ matematikai alapokra helyezett affektustanának a középpontjában az „egység” („Unität”) áll, mint a legmagasabbrendű tökéletesség, vagyis maga Isten, amit az 1-es számmal fejez ki. Minden, ami lényeges – legfőképpen a hangközök és hangzatok –, az számokon és arányokon nyugszik. Az oktáv aránya 1:2, a kvinté 2:3, a kvarté 3:4, stb. A dúr hármashangzat, a *trias harmonica perfecta* 4:5:6-os számaránya sokkal közelebb van az egységhez, mint a moll hármashangzat, a *trias harmonica imperfecta* 10:12:15-ös aránya, ezért „az ilyen hármashangzat nagyon szomorú és gyenge, és csak számalomra méltó dolgok zenei ábrázolására alkalmas”. Ha egy darab moll hangnemű, akkor dúrban zár az érzelmei megelégedésére, megnyugtatósára, mert a természet tökéletességre törekszik. „Minél közelebb van egy dolog az egységhez (vagy egyenlőséghez), annál megfoghatóbb (egyértelműbb), minél távolabb, annál tökéletlenebb (érthetlenebb) és zavarosabb.” A disszonáns - szűkített, bővített – hangközök arányai távol vannak a tisztától és tökéletestől, ezért hatásuk mindig negatív és zavaró, mégis szükség van rájuk, mert sok szép affektus kifejezői. Mindazonáltal óvatosan kell velük bánni, mert azokkal visszaélve „a kedélyek összezavarodnak és megvadulnak, úgyhogy a sátán szabadon beférkőzhet.”⁹

Johann Mattheson szerint: „Ahol nincs szenvedély és nincs affektus, ott erény sincsen. Ha a szenvedélyeink betegek, akkor azokat gyógyítani kell, nem pedig megölni.”¹⁰

Az affektusok megjelenítésében a szöveggel ellátott, vagy a tisztán hangszeres zene csak eszközeit tekintve tér el egymástól. Ez utóbbi a „nehezebb művészet”, mert a zeneszerzőnek „a szív minden elhajlását érzékletesen, csupán kiválasztott hangokkal

⁶ Mattheson, i. m. (1. lábjegyzet), 16., 61.§. és 18., 76.§.

⁷ Eggebrecht, i. m. (5. lábjegyzet), 333.

⁸ Andreas Werckmeister (1645-1706) német orgonista és elméletíró. Számos írása jelent meg az orgonaeépítésről és -játékról, a zeneszerzésről, a generálbasszusról, a hangrendeokról, a temperálásról, a zene történetéről, eredetéről, értelméről.

⁹ Eggebrecht, i. m. (5. lábjegyzet), 334-335, 338.

¹⁰ „Wo keine Leidenschaft, kein Affect zu finden, da ist auch keine Tugend. Sind unsere Passiones kranck, so muss man sie heilen, nicht ermorden.” Mattheson, i. m. (1. lábjegyzet), 15., 53.§.

és azok ügyes összefűzésével, szavak nélkül kell úgy kifejeznie, hogy azt a hallgató, mintha igazi beszéd lenne, [...] tökéletesen felfogja és világosan megértse.”¹¹

A különböző affektusok helyes felismeréséhez és előadásához J. J. Quantz adja a leghasznosabb útmutatót fuvolaiskolájának „Vom guten Vortrage” (A jó előadásról) c. fejezetében. Eszerint az érzelmek felismerhetők 1) a hangnemből annak alapján, hogy az „kemény” vagy „lágy” (dúr vagy moll). A vidám, a pimasz, a komoly és a fennkölt általában kemény, míg a behízelt, a szomorú és a gyengéd kifejezése lágy hangnemekkel történik. A sok kivétel miatt segítségre lehetnek még olyan ismertetőjelek is, mint 2) a hangközök. Ezekben a szenvedélyek szintén kifejezésre jutnak attól függően, hogy közel, vagy távol vannak egymástól, és kötött, vagy elválasztott hangokról van-e szó. A behízelt, a szomorú és a gyengéd affektusok egymáshoz közel álló és kötött hangokkal, míg a vidám és a pimasz rövid és elválasztott, vagy egymástól távol eső hangokkal a legjobban kifejezhető, ezen belül olyan figurákkal, amelyeknél a pont mindig a második hang után van. A pontozott és tartott hangok a komolyhoz és a patetikushoz, a hosszú és rövid hangok keveréke pedig a pompáshoz és a fennköltökhöz illik. A szenvedélyeket felismerhetjük 3) a disszonanciákból is, amelyekkel szintén a legkülönbözőbb hatások érhetőek el, ha nem egyoldalúan kezeljük azokat. Az uralkodó főaffektust mutatja 4) a darab elején található kifejezés, mint: Allegro, -non tanto, -assai, -di molto, -moderato, Presto, Allegretto, Andante, Andantino, Arioso, Cantabile, Spiritoso, Affettuoso, Grave, Adagio, Adagio assai, Lento, Mesto, stb., amelyek szintén meghatározzák az előadást. Emellett azonban minden darab különböző gondolatok, érzelmek keveréke, és ha a művet megfelelően akarja bemutatni az előadó, akkor szinte ütemenként más és más hangulatba kell magát helyezni. Aki ennek a művészetét magas szinten elsajátítja, az elnyeri a hallgatóság tetszését és előadása mindig megindító/felkavaró („rührend”) lesz.¹²

A játékosnak a színészhez hasonlóan nemcsak ismernie, hanem át is kell élnie a szív minden rezdülését, szenvedélyét; előadása közben pedig az „emberi élet színpadára” kell gondolnia, és a darab karakterétől a legcsekélyebb mértékben sem

¹¹ „...muss wahrhaftig alle Neigungen des Hertzens, durch blosse ausgesuchte Klänge und deren geschickte Zusammenfügung, ohne Worte dergestalt auszudrücken wissen, dass der Zuhörer daraus, als ob es eine wirckliche Rede wäre [...] völlig begreifen und deutlich verstehen möge.” I. m., 208., 31.§.

¹² Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flute traversiere zu spielen*. Berlin, 1752. (Kassel etc.: Bärenreiter, 1964), 107-109.

szabad eltérnie. Csak ebben az esetben sikerülhet neki mindazt kifejeznie, amit a költő szavakkal, a festő pedig a színekkel próbál bemutatni.¹³

„Szükséges a tehetség és érzelemgazdagság ahhoz, hogy egy muzsikos a játékával érzelmeket ébresszen másokban, mert ha azokat ő maga nem éli át, akkor játékával legfeljebb csak a tánchoz csinálhat kedvet: az ilyen azonban nem érdemli meg a muzsikos nevet” – fogalmaz sommásan Löhlein.¹⁴

A fentiekből kitűnik, hogy az affektustan a barokk és az átmenet korszakában nemcsak egy elmélet a sok közül, hanem központi tanítás, amely különösen a berlini iskola esztétikai nézeteit, zenei gondolkodását, zeneszerzői gyakorlatát, valamint az előadói kérdéseket és a zene hatását is teljességgel befolyásolta és meghatározta. Mivel az affektusok legfőbb kifejezői a lírai tételek, ezért azok különös gonddal történő megformálása, mély érzelmi tartalommal való megtöltése minden berlini szerző legfontosabb törekvése. Közülük C. Ph. E. Bach után magasan kiemelkedik „az édes melankóliára hajlamos”¹⁵ Georg Anton Benda, akinek eredeti hangú, magával ragadó lassú tételei nemegyszer e nagy példaképe művészi magaslatait is elérik. A gothai mester drámai alkata és meglepően modern harmóniavilága ezekben a tételeiben mutatkozik meg a legerőteljesebben.

Benda érzékeny, sokszor kiszámíthatatlan, állandó meglepetést nyújtó témái a szó hagyományos értelmében nem nevezhetők melodikusnak, mert többnyire rövid, tagolt, erősen kontrasztos motívumok láncolatából állnak. A zeneszerző a szélsőséges hangulatváltásokat és a felfokozott érzelmi kitöréseket gyakran fejezi ki két oktáv hangterjedelembe való mozgással.

A kettő-négy fontosabb tematikus anyagot vagy zenei gondolatot tartalmazó tételek formailag két (I, IV, V) vagy három (II, III, VI) nagy részből állnak. A zeneszerző ezeket a tételeket látta el a legbőségebben dinamikai jelzésekkel, ami

¹³ Johann Peter Milchmeyer: *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen*. Dresden, 1797. Idézi Adolph Kullak: *Die Ästhetik des Klavierspiels*. (Leipzig: C. F. Kahnt Nachfolger, 1916), 71.

¹⁴ „Ein Musicus muss Genie und Gefühl haben, wenn er durch sein Spielen Leidenschaften erregen will, denn wer selber nicht erfindet, so kann er durch sein Spielen nur höchstens Lust zum Tanzen machen: ein solcher verdient aber den Namen Musicus nicht.” Georg Simon Löhlein: *Clavierschule*, Leipzig, 1765. Idézi Kullak, i. m., 50.

¹⁵ „Hang zur süßen Schwermut”. Christian Friedrich Daniel Schubart: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Wien, 1806. (Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1977), 111.

jól mutatja, hogy a művek mély tartalma is ezekben összpontosul. (Annál feltűnőbb, hogy az V. *Andantéból* teljességgel hiányzik minden előírás.)

A tételek homofon szerkesztésűek, a dallam kísérete egy-három szólamban komponált. A III. *Andantinója* és a VI. *Largója* kivételével azonban — még ha olykor csupán néhány ütem erejéig is — mindenhol találunk példát a polifon szólamvezetésre is.

Az érzelmi kitörések legfontosabb kifejezőeszközei Bendánál az általa kedvelt nagy ugrások, szűkített (szeptim)harmóniák, a hirtelen nagy dinamikai váltások (pp-ff), valamint a merész modulációkkal elért távoli hangnemek érintése. A tételek hangnemei két szonáta kivételével (III, IV) tercrokonságban, egy kivétellel (III) dúr-moll viszonyban állnak egymással:

Szonáta	Szélső tételek	Középső tétel
I.	B-dúr	d-moll
II.	G-dúr	e-moll
III.	d-moll	a-moll
IV.	F-dúr	f-moll
V.	g-moll	Esz-dúr
VI.	D-dúr	h-moll

Látható, hogy csak egy dúrban komponált lassú tétel fordul elő a sorozatban – a gothai mester évtizedekkel később komponált további 11 szonátájában viszont már 9 esetben választja a dúr hangnemet, és a dúr-moll viszony sem olyan fontos számára.

I. szonáta

A két részre tagolódó (1-18., 19-43. ü.) d-moll *Larghetto* három, egymástól teljesen különböző és önmagában is kontrasztos, erős érzelmi töltésű, négyütemes témából áll, amelyek mindegyike közel két oktáv hangterjedelemben mozog.

22. kottapélda: I. B-dúr szonáta, 2. tétel, első téma 1-4. ü.



23. kottapélda: I. B-dúr szonáta, 2. tétel, második téma 5-8. ü.



24. kottapélda: I. B-dúr szonáta, 2. tétel, harmadik téma 14-18. ü.



Ebben a tételben a témák megjelenési formái szokatlannak mondhatók; az első részben I-II-II-III, míg a második részben I-II-III-II-III-I sorrendben követik egymást. Benda állandóan váratlan hangnemi fordulatokkal szolgál. A darab folyamán négyszer is jelentkező második témát a zeneszerző másodszor már a távoli b-mollba helyezi (11. ü.). Harmadik előfordulása alkalmával (25. ü.) pedig az elvárt a-moll I. fok helyett annak VII. fokáról indul a dallam, és így a következő ütemben válik csak egyértelművé hangnemi hovatartozása.

Az oktáv-orgonapont felett két szólamban mozgó, kitörésszerű harmadik téma másodszor a mű tetőpontjaként a váltódomináns E-dúrban tér vissza, a tétel legmagasabb d''' hangjáról indulva.

Az első téma mindvégig alaphangnemben marad, és utoljára coda-alakban, rövidített formában zárja a tételt.

A *Larghetto* érdekessége még, hogy az alapvetően homofon zenei szövetben csak a nyitó téma első felében dolgozik Benda polifon szólamszerkesztéssel. A tétel gazdagon tartalmaz ornamenseket és dinamikai jelzéseket.

II. szonáta

Az e-moll *Andante assai* a maga 60 ütemével a gyűjtemény legterjedelmesebb lassú tétele, amelynek hosszúságát — a zeneszerző összes e műfajban komponált művét tekintve — csak az 1782-ben megjelent C-dúr szonáta *Largó*-ja haladja meg (66 ü.).¹⁶

E formailag kivételesen arányos tétel három pontosan egyenlő, 20 ütemes részből áll, amelyeket mindig a nyitó téma indít.

25. kottapélda: II. G-dúr szonáta, 2. tétel, első téma 1-8. ü.



Ezt az ütemenként hangulatot váltó, dialógusszerűen komponált nyolcütemes témát még három különböző karakterű, négyütemes zenei gondolat követi, amelyek közül már csak az utolsó jelenik meg még egyszer a tétel végén, változatlan alakban.

A középrészben a párhuzamos G-dúrban kezdő téma dallamát a zeneszerző két ütemmel később egy váratlan modulációval visszavezeti az eredeti hangnembe. Innentől kezdve a zenei anyag tökéletesen megegyezik annak első — majd harmadik — megjelenésével, de motivikus kibővítés után domináns helyett a váltódomináns Fisz-dúrba érkezik. Ezt követően a téma végének pontozott ritmusú figurájából, valamint a második gondolat terc-szext motívumából (10-11. ü.) állandóan moduláló dialógus jön létre a jobb és a bal kéz között (30-34. ü.).

Anyagkezelés szempontjából a harmadik nagy formaegységnek csak a vége tér el az előzőtől. Itt ismét megjelenik az első részt záró gondolat, majd a nyitó téma utolsó

¹⁶ Thomas Alexander Komm: Die Klaviersonaten von Georg Anton Benda. (Disszertáció. Salzburg: Mozarteum, 2007), 87.

ütemei koronával ellátott e-moll kvartszext-akkordra vezetnek, rövid kadenciát kívánva az előadótól (56-60. ü.).

Az egész tétel az első rész anyagából épül fel. A nyitó téma dominanciáját az is mutatja, hogy a zeneszerző csak ezt látta el dinamikai előírásokkal.

III. szonáta

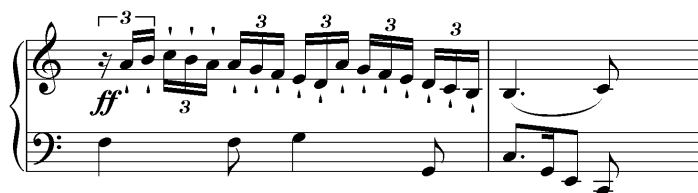
A 6/8-os ütemjelzésű, tipikusan siciliano ritmusú a-moll *Andantino* szonátaformában komponált, három jól elkülönült formarésszel (1-16., 17-28., 29-40. ü.).

A két, egymással erősen kontrasztáló részből álló nyitó téma, illetve annak motivikus variánsai uralják az egész tételt. Első felének kifejező dallama a gothai mesterre jellemző nagy hangterjedelemben mozog, rögtön a második ütemben két oktávot emelkedik. Az ezt követő váratlan fortissimo kitörésre a válasz tercekben, majd szextekben mozog. Jellemző a faktúraváltás a szólamokban: először a kíséret, majd a dallam kétszólamú.

26. kottapélda: III. d-moll szonáta, 2. tétel, első téma 1-6. ü.

A tétel egyetlen, nem a nyitó témához kötődő zenei gondolata a szintén hatütemes, mindössze kétszólamú záró szakasz, amelyben olyan új elemek is megjelennek, mint az első pillanatban idegennek tűnő, ékkel ellátott, „szálkás” tizenhatod-triolák.

27. kottapéllda: III. d-moll szonáta, 2. tétel 15-16. ü.



A második formarészben a témában meglévő éles hangulati ellentétet használja ki a zeneszerző, d- és a-mollon, majd a váltódomináns H-dúron át a domináns E-dúrba jutva.

Benda ezt az *Andantinót* is bőségesen ellátta dinamikai jelzésekkel, és a szélsőséges érzelmek minél kifejezőbb bemutatására a pp mellett először és csak itt alkalmazza a ff előírást. Az alapvetően három szólamban mozgó szövetben csupán a záró szakasz kétszólamú. Ez a sorozat legmelodikusabb tétele, amely a siciliano-ritmusnak köszönhetően, az óriási hangulatváltások ellenére is mindvégig egységes lüktetésű.

IV. szonáta

A IV. szonáta dramatikus hangvétellű *Largó*jának már távoli f-moll hangneme is előrevetíti annak fájdalmas tartalmát.¹⁷ A felfokozott érzelmi kitöréseket nagy hangközökkel, megállásokkal, sóhajmotívumokkal, szűkített szeptimakkordokkal kifejező darab a *Sturm und Drang* igazi zenei megfelelője.

Két nagy, tematikailag majdnem azonos felépítésű részből áll (1-14., 15-32. ü.).

Az f-moll *Largo* a kontrasztok tétele, ami a témák között, illetve azokon belül is meglévő extrém hangulati és dinamikai váltások mellett a szólamvezetésben, valamint a különböző hangértékekben is megmutatkozik. Ezek az egymástól gyakran nagy szünetekkel elválasztott hangulatváltások meglehetősen szaggatottá teszik a textúrát, az egész gyűjteményben itt van a legtöbb leállás, generálpauza. Az első kontraszt már rögtön a nyitó téma kezdetében megmutatkozik: a dallam kíséret nélkül indul, és csak egy ütemmel később lép be a többi szólam, majd a folyamat hirtelen abba is marad. Hosszú, félütemnyi szünet után *b-moll*ban indul újra, mostmár nyolcad hangokkal, többnyire szekundlépésekben mozogva. Ebben a zenei szövetben csak a harmincketted felütésű szext hangköz (4. ü.) idegen.

¹⁷ Az f-moll a bánat, szomorúság, gyász, halálvágy hangneme.

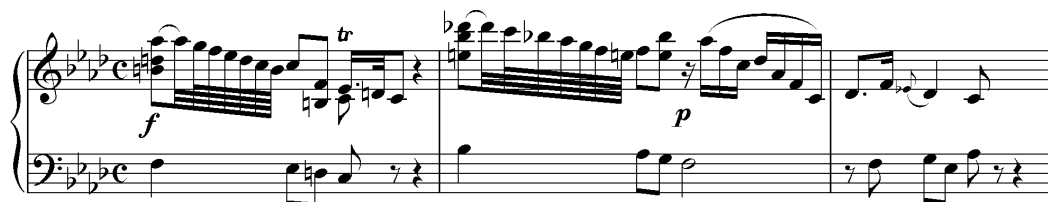
28. kottapéllda: IV. F-dúr szonáta, 2. tétel, 1. téma 1-6. ü.



Nagy váltást hoz a következő mozgalmasabb téma forte dinamikájú, makacsul ismétlődő fanfárszerű szextjeinek belépése, amely az alatta megszólaló tizenhatod-sóhajmotívummal is erős ellentétet képez (7-10. ü.).

Az igazi drámai csúcspontot a két, egyre magasabbról, szűkített szeptimakkordról induló hatvannegyedes passzázs jelenti. A második akkord legfelső hangja a tétel hangterjedelmi és érzelmi tetőpontjának számító desz'''.

29. kottapéllda: IV. F-dúr szonáta, 2. tétel, harmadik téma 11-13. ü.



A második rész zenei anyaga megegyezik az elsővel, esetenként motivikusan variálva, továbbfejlesztve azt. Egy kifejező új gondolat is megjelenik, a 26-27. ütemek eleinte emelkedő, majd ereszkedő szekvenciális dallama, amely visszavezet az alaphangnembe. Mindkét rész megkomponált ritardandóval, fokozatosan növekvő hangértékekkel, unisono fejeződik be.

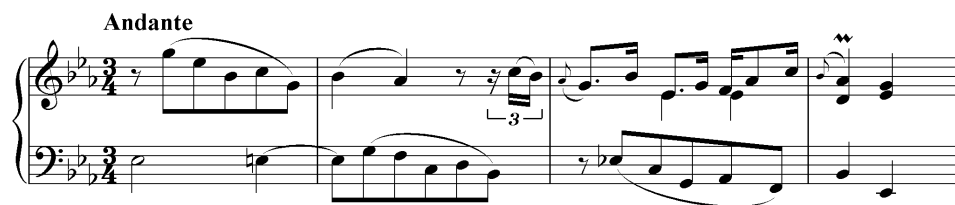
Nagyhatású, különleges tétel az f-moll *Largo*, amelynek hangvétele, kompozíciós megoldásai és harmóniavilága korát évtizedekkel meghaladóan előremutató.

V. szonáta

Az Esz-dúr *Andante* a gyűjtemény egyetlen dúr hangnemben komponált lassú tétel, és talán a legkevésbé súlyos hangvételi. Két nagy formarészre osztható (1-17., 18-40. ü.).

A mű három, a tartalmat és hangértékeket illetően egyre mozgalmasabb tematikus anyaggal dolgozik. Ezek mindegyike többször jelenik meg különböző hangnemekben, csak egy négyütemes gondolat van, amely már többé nem tér vissza (8-12. ü.). Ez a szinte szünet nélküli *Andante* sosem pihen meg, a tételből hiányzik a „lélek nyugvópontja”.¹⁸

30. kottapélda: V. g-moll szonáta, 2. tétel, első téma 1-4. ü.



31. kottapélda: V. g-moll szonáta, 2. tétel, második téma 5-8. ü. (felütéssel)



¹⁸ „Ruhepunct des Geistes”. Koch egyik leggyakrabban használt szép kifejezése. „Amennyire szükségesek a beszédben [...] a költészetben és az ékesszólásban kisebb-nagyobb mértékben a lélek bizonyos nyugvópontjai, hogy az előadás tárgya érthetővé váljék, éppolyan szükségesek a lélek hasonló nyugvópontjai a dallamban is, hogy az az érzelmeinkre hatást gyakoroljon. Ez olyan igazság, amelyet még soha nem vontak kétségbe, ezért nem is igényel további bizonyítást.” „So nothwendig in der Sprache [...] in der Dichtkunst und Beredsamkeit gewisse mehr und weniger merkliche Ruhepuncte des Geistes sind, wenn der Gegenstand ihrer Darstellung verständlich werden soll, eben so nothwendig sind dergleichen Ruhepuncte des Geistes in der Melodie, wenn sie auf unsere Empfindungen wirken soll. Eine Wahrheit an welcher wohl noch niemals gezweifelt worden ist, und die daher keines weitem Beweises bedarf.” Heinrich Christoph Koch: *Versuch einer Anleitung zur Composition. II. Theil. Leipzig, 1787.* (Hannover: Siebert Verlag, 2007), 356., 77.§.

32. kottapélda: V. g-moll szonáta, 2. tétel, harmadik téma 12-18. ü.



E hatütemes záró szakasz kétszer ismétlődő, szeptimakkordról lefutó hatvannegyedei az f-moll *Largo* kitöréseit idézik, azonban nem olyan drámai és fájdalmas hangvétellel. A három téma közül ez mozog a legnagyobb, közel két oktáv hangterjedelemben.

A második részben a B-dúrban induló nyitó téma egy váratlan modulációval visszatér a tonikai Esz-dúrba, az azt követő második gondolat pedig g-moll félzárlatra érkezik. Meglehetősen szokatlan módon kétszer egymás után szólal meg a teljes záró szakasz, először Esz-dúr félzárlatra, majd c-moll álzárlatra jutva. A codaként ismét felcsendülő nyitó téma ezúttal csak két ütem hosszúságú, a kromatikusan lefelé lépő alsó szólam felett a dallam itt mind a kétszer a felső szólamban hallható, és koronával ellátott Esz-dúr kvartszext-akkordon áll meg. A II. szonáta középső tételéhez hasonlóan az előadónak e helyen is saját kadenciát kell rögtönöznie.

Az Esz-dúr *Andanté*ban egyáltalán nem találkozunk dinamikára való utalással. Egyértelmű azonban, hogy a tematikailag és ritmikailag egyre intenzívebb zenei gondolatok érzelmileg, dinamikailag szintén fokozódó előadást igényelnek. Ritka zeneszerzői megoldás, hogy a háromszor, különböző hangnemekben (Esz-B-c) jelentkező nyitó téma mindig Esz-dúrban zár.¹⁹

VI. szonáta

A VI., egyben a sorozat záró darabjának szonátaformájú h-moll *Un poco lento* feliratú tétele három részre tagolódik (1-10., 11-15., 16-24. ü.).

¹⁹ Komm, i. m. (16. lábjegyzet), 116.

Ez az egyetlen lassú tétel a gyűjteményben, amely a nyitott félzárlaton áll meg, lehetőséget nyújtva Benda legvirtuózabb fináléjának „berobbanó” hatású, attacca indulásához; ez azonban meg is határozza a mű felépítését. A pontozott ritmus az egész tétel karakterisztikus jegye; kizárólag a rövid tizenhatod, illetve harmincketted hangértékekre vonatkozik, és állandó, olykor már a hajszolettségig fokozódó nyugtalanságot eredményez. Az Esz-dúr *Andanté*hoz hasonlóan itt is hiányzik a „lélek nyugvópontja”: az egyetlen nagyobb levegővételnél szünet a teljesen szimmetrikusan szerkesztett, 2x2 ütemes nyitó témában van.

33. kottapélda: VI. D-dúr szonáta, 2. tétel, első téma 1-4. ü.

Un poco lento

A dialógusszerű melléktéma drámaibb karakterű (5-6. ü.). Ebben a felső szólam dallamára reagáló basszus kéréllhetetlen pontozott ritmusa a meghatározó, és akkordjainak késleltetett feloldása erősen növeli a feszültséget. Az eddigi, nagyobb ívű gondolatok után a zaklatott hangvétellű, szaggatott záró szakasz (6-10. ü.) dinamikailag is élesen négy részre tagolt. Ennek karakteres motívumai az első zenei egység lefelé futó virtuóz hatvannegyed-passzázsai, valamint a negyedik egyre magasabbról induló pontozott skálamenetei, amelyek közül az utolsó a tetőpont d''' elérése után váratlanul két oktávot süllyedve a párhuzamos D-dúrban zárja az első főperiódust. A második főperiódusban megjelenő nyitó és záró tematikus anyag szellemes kombinációjából jön létre a tétel végén félzárlatra vezető coda is.

34. kottapélda: VI. D-dúr szonáta, 2. tétel 23-24. ü.



Az *Un poco lentó*ban az állandó meglepetésekkel szolgáló kompozíciós megoldások gondoskodnak a szüntelen feszültség megteremtéséről. A mű nemcsak e gyűjtemény, hanem a zeneszerző összes szonátájának leggazdagabban díszített tétele.²⁰

²⁰ I. m., 289.

4. ÖSSZEGZÉS

Georg Benda 1757-ben Berlinben megjelent csembalószonátái az úgynevezett *északnémet* vagy *berlini clavier-szonáta* műfajának legfigyelemreméltóbb kompozíciói közé tartoznak.

Szabályszerűen három tételből állnak – ezt a mintát a zeneszerző összes későbbi szonátájában is megtartotta –, amelyek gyors-lassú-gyors elrendezésétől csak ritkán tér el. Ezekben a művekben kevés tánc-tétel található, és a barokk szvit hatása már nem követhető nyomon. A formai szerkesztés során Benda olyan szabadsággal él, amely őt az egyik legmodernebb északnémet mesterré teszi. Ez minden bizonnyal a porosz fővárosból való távozásának is köszönhető, amely egyben a szigorú, merev sablonoktól való szabadulást jelentette számára.

Forma

Formailag e szonáták nyitó tételeiben három fő típust különböztethetünk meg:

- 1/ *egytémás normál-típus*; ebben a kezdő témára közvetlenül kapcsolódnak motívumok, főleg passzázsok (IV),
- 2/ *kéttémás típus*; ebben – ellentétben a klasszikus szonátaformával – a második téma/melléktéma közvetlenül kapcsolódik az elsőhöz, és a reprízben már gyakran nem is jelenik meg (I, II, V),
- 3/ *többtémás típus*; ez több – általában három – témát vagy sokszor csak zenei gondolatot felsorakoztató forma, a quasi-témák egymásutánja (III, VI), amelyek vagy közvetlenül, vagy nagyon rövid átvezető részekkel kapcsolódnak egymáshoz. Ez valójában Georg Benda saját, jellegzetes formatípusának is tekinthető.²¹

A középső tételek két- vagy háromrészeseek – ez utóbbi esetben olykor szonátaformában (III, VI) –, míg a finálék egy kivétellel (V/3, *Tempo di Minuetto*) szonátaformában készültek.

²¹ Ez az úgynevezett „Anreihungstypus”. Ernst Stolz: *Die Berliner Klaviersonate zur Zeit Friedrichs des Grossen*. (Disszertáció. Berlin: Philosophische Fakultät der Friedrich-Wilhelms-Universität, 1930), 47.

Némelyik szonátában a tematikus anyag sokfélesége, azok egymásba fonódása, valamint a nyitó téma gyakori reprízbeli hiánya miatt nem mindig egyértelmű a szerkezeti felépítés.

A második főperiódus (kidolgozási rész) mindössze öt tételben indul szabályosan, a teljes alakjában felhangzó nyitó témával: I/1, I/3, II/1, II/3, IV/1.

Csak a téma egy része jelenik meg a következő tételekben: III/1, III/3, IV/3, V/1, VI/3.

A VI/1-ben ez a formarész kivételesen a rövid motívumláncból álló záró gondolat folytatásával kezdődik; a meglepetést fokozza az első főperiódus végének domináns A-dúr hangneméből a váltódomináns H-dúrba való megérkezés. E tételtől eltekintve a dúr hangnemű szonátákban a második rész mindig a domináns hangnemben, a moll hangneműek esetében pedig a párhuzamos dúrban kezdődik.

Benda formai szerkesztésének egyik legspecifikusabb jegye a harmadik főperiódusnak, a visszatérésnek szinte mindig meglepetésszerű, változatos és meglehetősen eredeti megoldása. Ritka nála a szabályos repríz, de erre is találunk példát: I/3, II/1, IV/1, VI/3.

Álreprízbe torkollik két tétel: I/1, II/3.

Az V/1 a legkülönösebb szerkesztésű: itt csak a *basszusban* megszólaló témafejt jelzi a visszatérést.

A melléktéma indítja a reprízt: III/1, III/3, VI/1.

A IV/3-ban a nehezen meghatározható repríz pedig a záró szakasz megjelenéséhez köthető.

A három nagy formarész egymáshoz való aránya a nyitó tételekben:

Szonáta 1. tétel	I. főperiódus (ütemszám)	II. főperiódus	III. főperiódus
I. B-dúr	12	20	8
II. G-dúr	34	34	20
III. d-moll	30	15	20
IV. F-dúr	26	20	20
V. g-moll	45	36	22
VI. D-dúr	28	15	17

A három nagy formarész egymáshoz való aránya a finálékban:

Szonáta 3. tétel	I. főperiódus (ütemszám)	II. főperiódus	III. főperiódus
I. B-dúr	48	43	40
II. G-dúr	26	28	22
III. d-moll	34	22	27
IV. F-dúr	17	17	14
V. g-moll	16 (A-rész)	32 (B-rész)	16 (A-rész)
VI. D-dúr	24	19	24

A második főperiódus mindössze két tételben hosszabb az elsőnél (I/1, II/3), további kettőben pedig azzal egyenlő hosszúságú (II/1, IV/3). A harmadik főperiódus hossza *soha* nem haladja meg az első, és egyedül a VI/3-ban azonos az ütemszámuk. Az V. szonáta *Tempo di Minuetto* záró tétele kivétel a szonátaformában készült finálék között.

Tematika

Georg Benda mindig újszerű, változatos tematikája jellegzetes, egyéni hangú. Mély kifejezőerejű, szenvedélyes, intenzív dallamaira jellemző a pontozott ritmus és a nagy ugrás. Műveiben a cseh népzene hatását mutatja a pregnáns ritmus, az eltolt, éles hangsúlyozás, a szinkópa sűrű alkalmazása, valamint a nála gyakran tapasztalható motívumismétlés. Ezek az ismertetőjelek más nemzetek zenéjében is jelen vannak, a cseh muzsikások esetében mégis a szülőföld zenei tradícióinak különlegesen erős továbbélésére kell gondolnunk, mert még az emigránsok között is alig található olyan zeneszerző, akinél ezek a hatások nem mutathatók ki. Cseh népi hagyományra vezethető vissza a hosszú előke, valamint a hármashangzat-felbontás is.²²

A zeneszerző *soha* nem ismétli önmagát. Az általában nagy hangterjedelemben mozgó zenei gondolatok váratlan fordulatai már rögtön a kezdő

²² Karl-Heinz Löbner: *Georg Benda (1722-1795). Sein Leben und sein Werk mit besonderer Berücksichtigung der Sinfonien und Cembalokonzerte.* (Disszertáció. Zwickau: Philosophische Fakultät der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, 1967), 94.

ütemekben felkeltik a hallgató figyelmét. A legmagasabb hangokat többnyire futammal vagy hirtelen nagy ugrással éri el. A főtémára átvezetés nélkül, közvetlenül kapcsolódik egy ellentétes jellegű és ritmikájú melléktéma, amely a nyitó tételekben általában rövidebb és kisebb jelentőségű, mint némelyik fináléban. (A IV. szonáta 1. tételében nincs melléktéma, a VI. pedig kettővel is rendelkezik.) Benda valójában elébe megy korának – ily módon C. Ph. E. Bachnak is – azzal, hogy műveiben a berlini iskola monotematikus sablonját figyelmen kívül hagyja. Már korai szonátaiban is általában több tematikus anyaggal dolgozik, amelyek lehetnek ugyan ellentétes karakterűek, de affektus szempontjából egységesek. Ezek a tematikus anyagok azonban a későbbi klasszikus szonáta témáitól nagyon különböznek, inkább nevezhetők motívumok, rövid zenei gondolatok láncolatának, vagy éppen témacsoportnak, ahogyan az a záró szakaszok esetében tapasztalható.

Nem hiányzik e művekből a mozgalmasságot és lendületet hozó, úgynevezett koncertáló passzázs sem, hogy átmenetileg a sokszor erősen tagolt textúrát egyenletes lüktetésűvé tegye. Ez a skálamenetekből és hármashangzat-felbontásokból álló szakasz a nyitó tételek második főperiódusában többnyire kibővített alakban jelenik meg, a harmadikban azonban egy szonáta kivételével (IV) már nem szerepel, a VI.-ból pedig teljességgel hiányzik. A virtuozításra nagyobb hangsúlyt helyező záró tételekben általában mindegyik nagy formarészben megtalálható.

A záró szakaszok – amelyek valójában témacsoportoknak is tekinthetők, több önálló gondolatot összefogó jellegük miatt – a főtémánál egy kivétellel (VI/1) sohasem rövidebbek, esetenként jóval terjedelmesebbek.

A nyitó tételek tematikus anyagainak egymáshoz való arányai:

Szonáta 1. tétel	Nyitó téma (ütemszám)	Melléktéma	Záró szakasz
I. B-dúr	4	2	4
II. G-dúr	8	4	8
III. d-moll	8	4	12
IV. F-dúr	4	-	10
V. g-moll	3	6	20
VI. D-dúr	8	4, 8	3

A finálék tematikus anyagainak egymáshoz való arányai:

Szonáta 3. tétel	Nyitó téma (ütemszám)	Melléktéma	Záró szakasz
I. B-dúr	4	8	12
II. G-dúr	4	8	8
III. d-moll	8	10	8
IV. F-dúr	3	4	4
V. g-moll	-	-	-
VI. D-dúr	6	4 ½	6

Már az ütemszámok is következtetni engednek a záró szakaszok fontosságára, amely abban is megmutatkozik, hogy azok — ellentétben a többi témával — mindig változatlan hosszúságban és alakban térnek vissza a harmadik főperiódusban.

Ritmika

Georg Benda szabadon kezeli a témák, zenei gondolatok egymásutánját. Gyakori a motívumok hirtelen leállása, váratlan megszakítása, a hatást fokozó generálpauza. Ellentétben kortársai egyenletesebb lüktetésű szövegszerkesztésével, a VI/3 kivételével soha nem találkozunk nála ritmikus egyformasággal,

motorikussággal. Még C. Ph. E. Bach korai szonátái sem mutatják azt a ritmikai sokszínűséget, mint a gothai mester 1757-es gyűjteménye.

Szintén gyakori a különböző hangértékek – tizenhatod, nyolcad, negyed –, valamint a különböző ritmusképletek – szinkópa, triolás és pontozott ritmus – akár egyazon témán belüli megjelenése. Jellemző rá és hatást keltő a pontozott ritmus minden átmenet nélküli hirtelen felgyorsítása (II/2, III/1, V/1).

A hat szonáta összesen 18 tételéből mindössze kettő (II/1, IV/2) kezdődik felütéssel. Ez összefügghet a cseh nyelv dikciójával is, amelyben a hangsúly – a magyar nyelvhez hasonlóan – mindig a szó elején van. Gyakori azonban a szókezdő, hangsúlyosan rövid szótag, amelynek ritmusát a zenében a komponista által előszeretettel alkalmazott szinkópa fejezi ki a legjobban, ezzel sokszor erős hangsúlyeltolódást eredményezve. Talán nem véletlen, hogy I. szonátája, amely egyben első ismert kompozíciója is, ilyen pregnáns szinkópás ritmussal indul.²³

Harmóniavilága

merész és sokszor meglepő, amely e szonátaiban számít korához képest különösen modernnek. Elsősorban a lassú tételek gazdag tárházai a váratlan harmóniai fordulatoknak és a távoli hangnemekbe történő modulációknak. Néhány példa:

B-dúrban A-dúr (I/1: 22-23. ü.),

d-mollban b-moll, E-dúr (I/2: 11-12. és 28-29. ü.),

a-mollban H-dúr (III/2: 24. ü.).

Megfigyelhető a váltódomináns, a nápolyi szext, a szűkített (szeptim)akkord, az álzárlat, valamint a cseh zenei tradícióra visszavezethető hosszú előke – késleltetett feloldás 4-3 – gyakori használata, amelyek mindegyike nagymértékben fokozza a kifejezőerőt. A barokk örökségnek is tekinthető imitációs szólamformálás, valamint a basszus hangok felemelése, leszállítása, mindkét irányban való kromatikus vezetése szintén zeneszerzői eszköztárába tartozik.

²³ Lásd az 1. kottapéldát (84. o.).

Hangnemek

Szonáta	Szélső tételek	Középső tétel
I.	B-dúr	d-moll
II.	G-dúr	e-moll
III.	d-moll	a-moll
IV.	F-dúr	f-moll
V.	g-moll	Esz-dúr
VI.	D-dúr	h-moll

A hatból négy szonáta dúr alaphangnemben komponált, míg a középső tételek közül csak egy ilyen található.²⁴ Benda egy-három keresztes vagy bés hangnemeket választ szonátaíához, amelyek tételei többnyire valamilyen tercokonságban — olykor felső terc: B-dúr-d-moll, a domináns párhuzamos mollja — állnak egymással. Kivételt képez a III. domináns hangnemben és egyedül nem dúr-moll relációban lévő, valamint a IV. azonos alaphangú, f-moll lassú tétele. Ez a tipikusan gyászhoz és szomorúsághoz párosított hangnem már előre vetíti a sorozat — és valójában egész szonátatermésének — legdrámaibb hangvételő, igazi appassionato tételének szélsőséges affektusait.²⁵

Ütemjelzések

Szonáta	Nyitó tétel	Középső tétel	Finálé
I. B-dúr	4/4	3/4	2/4
II. G-dúr	alla breve	3/4	3/4
III. d-moll	2/4	6/8	3/4
IV. F-dúr	3/2	4/4	12/8
V. g-moll	2/4	3/4	3/4
VI. D-dúr	3/8	4/4	6/8

²⁴ Ez az arány későbbi szonátaíában teljesen megváltozik; a többi 11 szonátában 9-nek van dúr hangnemű középső tétele.

²⁵ Ennek a tételnek a kapcsán tökéletesen meg lehet érteni Jan Racek azon feltevését, miszerint Georg Benda rapszodikus és drámai stílusa is hatással lehetett Beethoven appassionato hangvételének fejlődésére, amely különösen ez utóbbi mester korai patetikus zongorastílusában követhető nyomon. Jan Racek: *J. A. Benda: Sonate I-XVI.* (Praha: Editio Supraphon, 1978), Előszó, VII. Beethoven, aki a tanításhoz C. Ph. E. Bach *Versuchj*át használta, ismerhette Georg Bendának, az északnémet iskola másik nagy képviselőjének is a műveit.

A zeneszerző legtöbbször, hat esetben – de csak a középső és záró tételekben – az általános 3/4-es metrumot alkalmazza, három-három tétel 4/4-ben illetve 2/4-ben áll. Érdekes és billentyűs életművében egyedülálló a IV/1 régies 3/2 használata.²⁶ A gyűjteményben szintén egyszer megjelenő *alla breve* a zeneszerző később született szonátaiban már gyakran fordul elő.²⁷ A két legvirtuózabb finálé (IV, VI.) a dallamos és briliáns darabokhoz egyaránt jól használható, könnyed, összetett 6/8²⁸ ill. 12/8²⁹ ütembeosztásban komponált.

Dinamika

Georg Benda szonátaiban – ellentétben több berlini mesterrel – bőségesen használ dinamikai jelet. Eszköztára a pianissimótól a fortissimóig terjed (pp-p-f-ff), de legtöbbször csupán a piano és forte olykor meglehetősen gyakori váltakozására szorítkozik.³⁰ Ezek a hirtelen és extrém hangulatváltások már későbbi melodrámaiknak egyik legfontosabb kifejező eszközét vetítik előre. A pp ebben a gyűjteményben csak az első három szonátában (I/1, II/2, III/2), a ff pedig egyedül a III. d-moll szonáta középső tételében fordul elő.³¹ A legtöbb dinamikai jelzés – érthető módon – a szélsőséges érzelmi skálán mozgó lassú tételekben található. A IV. *Largó*jának elején *sempre p* áll, amely – a többi tematikus anyag változatos

²⁶ Ez az ütemfajta történeti szempontból sokkal régebbi, mint a 3/4, és valamelyest megtartotta archaizáló karakterét. Minél rövidebb hangértékek szerepelnek benne, annál visszafogottabb a tempója. Clemens-Christoph von Gleich-Johann Sonnleitner: *Bach: Wie schnell?* (Stuttgart: Verlag Urachhaus, 2002), 38-39.

²⁷ „Az Allabreve a páros ütem rövidítése. Két részből áll csak, és nem más, mint két részre osztott 4/4-es ütem: ennek következtében két negyed esik egy ütésre.” „Der Allabreve ist eine Abkürzung des geraden Tactes. Er hat nur zween Theile, und ist nichts anders, als der in zween Theile gebrachte Vierviertheiltact: dass folglich zwey Viertheile auf eins zu stehen kommen. Leopold Mozart: *Gründliche Violinschule. Salzburg, 1756.* (Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1968), 29., 6.§.

²⁸ „Ennek használata a mai zeneszerzésben talán a legszebb, és nagyon jól illik mindenféle könnyed, dallamos, de a friss és eleven művekhez is.” „Sein Gebrauch ist bey heutiger Composition fast der schönste und schickt sich zu allerhand coulantem, melodieusen, auch frischen und hurtigen Sachen sehr wol.” Johann Mattheson: *Das Neu-Eröffnete Orchestre. Hamburg, 1713.* Idézi Walter Nater: „viell zu geschwinde!” (Zürich: Musikverlag Pan AG, 1993), 28.

²⁹ „Korábban ezt az ütemet csak gyors darabokhoz használták, giguekhez és hasonlókhoz, ahogyan ez még mindig bizonyos mértékig történik; manapság azonban inkább szolgál szomorú és megindító, mint vidám affektusok kifejezésére.” „Vorzeiten hat man nach dieser Mensur nichts anderes als gar geschwinde Sachen wie es denn noch gewissermassen geschieht gesetzt als nemlich in Gigueen und dergleichen; heutigen Tages aber dienet dieselbe vielmehr traurige und touchante Affecten denn lustige zu exprimieren.” Mattheson: *Das Neu-Eröffnete Orchestre. Hamburg, 1713.* Idézi Nater, i. m., 28.

³⁰ Ezeket idővel kiegészíti a mezzofortéval (mf) és a rinforzandóval (rf), mely utóbbit azonban csak egyszer alkalmazza a X. C-dúr szonáta (1782) második tételében.

³¹ Benda mindig takarékosan bánt a ff jelöléssel, ezen kívül mindössze két, évtizedekkel később született szonátájában találkozhatunk vele.

dinamikája miatt - egyedül a nyitó témára érvényes. A középső tételek közül csak az V/2 mentes mindennemű előírástól, azonban e tétel affektusgazdag, egyre intenzívebb zenei gondolatainak dinamikai felépítése teljesen egyértelmű.

A szonáták öt tételében egyáltalán nincs dinamikai jel (II/1, III/1, VI/1, valamint V/2, VI/3); a III/3-ban a második főperiódus, a IV/1-ben a záró szakasz, az V/3-ban pedig csupán a B-rész tartalmaz ilyen előadói utasításokat, ami által a zeneszerző bizonyos formai egységekre, vagy tematikus anyagra helyezi a hangsúlyt.

Díszítések

Benda a dinamikai jelek mellett általában ornamensekkel is gondosan ellátta műveit, repertoárja azonban, összehasonlítva C. Ph. E. Bach eszköztárával, kevésbé változatos.

Leggyakrabban a rövid vagy hosszú előke kifejezést fokozó lehetőségeivel él; a rövideket (nyolcad, vagy tizenhatod) kis hangjeggyel, míg a negyedhang értékű hosszúakat már általában kiírva jelzi. Ezek előadására a *Versuch*-ban részletesen megfogalmazott szabályok érvényesek.³²

A trilla nála kétféle alakban jelenik meg: tr vagy , amelyek jelölésében azonban nem mindig következetes. A hagyományos trillát felső váltóhangról kezd, kivéve, ha hosszú előke előzi meg azt; az alulról induló trillát pedig minden esetben a

főhang előtti kis hangokkal jelöli . A Doppelschlag korai szonátaiban csak a III/2-ben, mordent pedig egyáltalán nem fordul elő. Annál szívesebben alkalmazza viszont a Schleifer és az Anschlag különböző változatait.



Mindössze két középső tétel végén (II/2, V/2), a koronával ellátott kvartszextakkord után szükséges az előadónak rövid kadenciát improvizálnia.

Az érzelmmel teli lassú tételek tartalmazzák a legtöbb díszítést — ezek között is kiemelkedően gazdagon ellátott az I/2 és a VI/2 —, de némelyik nyitó (II/1, IV/1) sem sokkal marad le azok mögött. Legkevesebb ornamens a finálékban található.

³² Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. I-II. Berlin, 1753 és 1762.* Az első szisztematikus rendszer szerint megírt billentyűs iskola, az egyik legfontosabb 18. századi elméleti és gyakorlati tankönyv, amelynek ismerete minden korabeli zenével foglalkozó muzsikusk számára nélkülözhetetlen.

Tempó

A finálékhoz képest az 1. tétel mindig visszafogottabb karakterét jól kifejezik már a tempójelzések is:³³

Szonáta	1. tétel	3. tétel
I. B-dúr	Allegretto	Allegro
II. G-dúr	Un poco Allegro	Allegro
III. d-moll	Allegro ma non tanto	Allegro
IV. F-dúr	Allegretto assai moderato	Presto
V. g-moll	Allegro moderato	Tempo di Minuetto
VI. D-dúr	Allegro	Allegro assai

A nyitó tételek között csak egy Allegro feliratú található (VI), azonban ennek összetett ritmusképlete, és a szinte egész tételre jellemző pontozott ritmus miatt az előírás az élénk helyett inkább a túlzottan kényelmes tempó elleni figyelmeztetésnek vehető. A többi esetben az Allegro és az Allegretto differenciált jelölései (II, III, IV, V) a gothai mester sokszínű, olykor ütemenként változó ritmikájú tételeinek megfelelő, megfontoltabb tempóra utalnak. E csembalószonátákban kétszer is előfordul az Allegretto;³⁴ ez a tempójelzés 1750 előtt még szinte ismeretlen volt, csak a század második felében terjedt el, és vette át a Vivace helyét.³⁵

Az első három finálé az Allegro jelölést kapta.³⁶ Közülük a 2/4-es I/3 a legfolyamatosabb és így a legmozgalmasabb a három közül. A másik két (3/4-es ütemjelzésű) tétel tagolt textúrája és differenciált ritmikája valamelyest mérsékeltebb tempót kíván.

³³ „Az első Allegro [...] folyamatos, egymáshoz kapcsolódó és valamelyest komoly előadást kíván [...] A második Allegro lehet nagyon vidám és gyors, vagy mérsékelt és éneklő. Ezért az elsőhöz kell igazodni. Ha az komoly: akkor az utolsó lehet vidám.” „Das erste Allegro erfordert [...] einen fließenden, an einander hangenden, und etwas ernsthaften Gesang [...] Das zweyte Allegro kann entweder sehr lustig und geschwind, oder moderat und arios seyn. Man muss sich deswegen nach dem ersten richten. Ist dasselbe ernsthaft: so kann das letzte lustig seyn.” Quantz, i. m. (12. lábjegyzet), 304, 49-50.§.

³⁴ Az Allegretto tempójelzést Bach, Händel, Telemann, Vivaldi, Corelli még egyáltalán nem használja.

³⁵ Gleich-Sonnleitner, i. m. (26. lábjegyzet), 70-71.

³⁶ Benda szélső tételeiben legtöbbször alkalmazott tempójelzése az Allegro, illetve annak mindig pontosan meghatározott változatai.

A IV. és a VI. szonáta záró tétele nemcsak ennek a sorozatnak, de Benda összes billentyűs hangszerre készült szonátájának legmutatósabb, technikailag legigényesebb darabjai. A zeneszerző mindössze kétszer alkalmazza a Presto tempójelzést: az 1757-es IV. szonáta utolsó tételén kívül már csak 1781-ben megjelent a-moll szonátáját látta el ilyen jelöléssel. Ez utóbbinak azonban még oly élénk nyolcad-triola mozgása nem hasonlítható össze virtuozitás szempontjából a IV. záró tételének lendületes, briliáns tizenhatod-meneteivel. A VI. szonáta fináléja — amely egyben az egész gyűjtemény befejezése — a ritmikailag kivétel nélkül rendkívül változatos tételek mellett a maga teljesen egyenletes, perpetuum mobile-típusú mozgásával egyedülállónak mondható Georg Benda műveiben.

A középső tételek tempójelzései:

Szonáta	2. tétel
I. B-dúr	Larghetto
II. G-dúr	Andante assai
III. d-moll	Andantino
IV. F-dúr	Largo
V. g-moll	Andante
VI. D-dúr	Un poco lento

Az e lassú tételekben gyakran előforduló Andante³⁷ — vagy annak kissé mozgékonyabb variánsai — a zeneszerző legkedveltebb tempójelzései közé tartozik.³⁸ Az igazán lassú, legmélyebb érzelmi töltésű tételeihez azonban a Largót használja.³⁹

³⁷ „Az első és utolsó Allegro között lévő Andanténak és Largónak nincs közelebbről meghatározható karaktere, hanem gyakran kellemes, vagy patetikus, vagy szomorú kifejezésű...” „Das Andante oder Largo zwischen dem ersten und letzten Allegro hat zwar keinen so nahe bestimmten Charakter, sondern ist oft von angenehmen, oder pathetischen, oder traurigen Ausdruck...”(J. G. Sulzer) Idézi Heinrich Christoph Koch: *Versuch einer Anleitung zur Composition. III. Leipzig, 1793.* (Hannover: Siebert Verlag, 2007), 518.

³⁸ 17 szonátájában összesen 12-szer fordul elő Andante, a fentiekén kívül a sostenuto, quasi allegretto, con moto, un poco larghetto és un poco vivace kiegészítésekkel.

³⁹ A Largo általában mély fájdalmat jelentő mozgás. Ezen kívül Largo már csak a X. C-dúr szonátájában található.

IX. GEORG ANTON BENDA CSEMBALÓSZONÁTÁINAK ELŐADÁSMÓDJÁRÓL

Benda szonátái ugyanazt az előadóművészi problémát állítják eléünk, mint C. Ph. E. Bach művei. E mesterek sajátos hangvételi és zenei világú kompozíciói már a maguk korában sem találtak mindenütt teljes megértésre, a darabok szerzőik által elvárt megszólaltatása, az azokban rejlő „zseni” életre keltése pedig 250 évvel később még inkább nehézségekbe ütközik. Nem véletlenül írta Reichardt, hogy „a berlini műveket berlini módon is kell előadni”.¹ Benda szonátáinak megértéséhez elengedhetetlen a háttér, a korszellem, a felvilágosodás esztétikájának ismerete, megfelelő előadásához pedig – a 18. század más jeles elméletíróinak munkái mellett – elsősorban C. Ph. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* c. tankönyve van legnagyobb segítségünkre.

Philipp Emanuel esztétikájának alapja – a felvilágosodás tanításának megfelelően – a természet utánzásának elmélete és az abból eredő affektustan. Az ő számára a lélek („Seele”) a zene létrehozásának folyamatában központi jelentőségű: a lélek az értelem és az érzelem között, a zene pedig az előadó és a hallgató lelke között összekötő kapocs.² A muzsikálás legtermészetesebb célja volt az intellektuális és emocionális elemek egyesítése, az értelemmel és érzelemmel teli zene tökéletes szintézisének megvalósítása, azaz a hallgató mindkét oldalról való megérintése. Ezért tekintették az előadó legfőbb erényének érzékenységet („Empfindsamkeit”), nemkülönben arra való képességét, hogy a zeneszerző mondanivalóját, a műben rejlő affektusokat felismerje, és meggyőző, szenvedélyes hangon tolmácsolja. Tegye pedig mindezt a jó ízlés („der gute Geschmack”) birtokában, amely a korabeli forrásokban az egyik leggyakrabban hangoztatott elvárás. Érzéseinek kimutatásával egy muzsikus a hallgatóság együtt-érzésére („Mit-Empfindung”) számíthat, de ahhoz minden előforduló affektusba bele kell élnie magát, mert csak akkor tud másokat megérinti, ha maga is megérintődik. A megindító előadáshoz azonban „jó fejek”-re („gute Köpfe”) van szükség, akik a szabályokat ismerik, és azok figyelembevételével játszanak.³

¹ Lásd „A nagy alkotói időszak: Gotha” c. fejezet 102. lábjegyzetét.

² Peter Cohen: *Theorie und Praxis der Clavierästhetik Carl Philipp Emanuel Bachs*. (Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1974), 33.

³ Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. I-II. Berlin, 1753., 1762.* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1976), I/122., 13.§. és I/117., 1.§

A természet utánzásának igénye a hangszeres játékban Ph. E. Bachnál mindenben a természetességet jelentette. Hangsúlyozta a természetes kéztartás fontosságát, az ujjak gömbölyű, ugyanakkor laza tartását, mert „aki nyújtott ujjakkal és megfeszített idegekkel játszik, az megtapasztalja az abból eredő ügyetlenséget”.⁴ A kéz fiziológiájának és a hangszer konstrukciójának legjobban megfelelő, természetes ujjrendet kell használni, amelyben a hüvelykujj fontos szerepet játszik, hiszen a természet ezt az ujjat tette legügyesebbé a többi alá helyezéséhez.⁵ A „vagdalkozó, zörgő és botladozó”-val szemben a „megformált, érthető és természetes” játékstílust részesítette előnyben.⁶

A tartalom és affektus („Inhalt und Affect”) a *Versuch*ban leggyakrabban párban használt, azonos értelmű fogalmak. Egyrészt a mű uralkodó karakterét, másrészt a darabban előforduló egyéb emocionális fordulatokat jelentette, amelyeket a muzsikusként a hallgató számára érzékelhetővé kellett tenni. Az alapkarakterrel ellentétben azonban, amelyre következtethetünk már a tempó kiegészítő jelöléseiből is, az egyes affektusokat csak a különböző zenei kifejezőeszközökből, a ritmusból, a figurációkból, a dinamikából, a díszítésekből stb. ismerhetjük fel. A díszítések nagymértékben hozzájárulnak a mondanivaló megértéséhez, legyen az szomorú, vagy vidám, ezért mindig szükség van rájuk. Nélkülük a legszebb dallam is üres, semmitmondó, és a legvilágosabb tartalom is zavarosnak tűnik. Előadásmódjuk (tempójuk) mindig a darab tartalmától (hangulatától) függ. Nagyon fontos azonban, hogy a játékos tökéletesen tisztában legyen az egyes ornamensek tulajdonságaival, hatásával, mert azok helytelen, vagy éppen eltúlzott alkalmazásával elrontja az affektust. Ez utóbbi esetben olyan szónokhoz hasonlítana, aki minden szót hangsúlyoz: ezáltal az egész előadás egyformává, következésképpen érthetatlenné válna.⁷ Ph. E. Bach elveti a színházhoz kapcsolható „lármás” és „Furieuse” érzelmi megnyilvánulásokat. A tombolás (örjöngés) és harag a hangszeres zenében is előfordul, de azok megjelenítése „ésszerűen” („vernünftig”) történik, nem a billentés túlzott keménységével, sokkal inkább harmonikus és melodikus megoldásokkal.⁸ Ez is tökéletesen összecseng a felvilágosodás esztétikájával, miszerint elfogadottak

⁴ „Wer mit ausgestreckten Fingern und steifen Nerven spielt, erfähret [...] der natürlich erfolgenden Ungeschicklichkeit...”. I. m., I/18., 12.§.

⁵ I. m., I/44., 87-88.§.

⁶ „...lauter Gehacke, Poltern und Stolpern”...”runde, deutliche, natürliche”. I. m., I. Einleitung, 2., 2.§.

⁷ I. m., I/51., 1.§. és I/54., 9.§.

⁸ I. m., I/118., 4.§.

ugyan az „erőszakos affektusok” is, de minden érzelmet csak tisztán zenei eszközökkel szabad kifejezni.⁹ Az affektustan valójában a harmóniák fizikai hatásain nyugszik. A disszonanciák felerősítik a szenvedélyeket, a konszonanciák megnyugtatókat. Az előke (Vorschlag) disszonancia és kötés is egyben: felébreszti, de rögtön oldja is a szenvedélyeket. Az affektusok keveredése a zenei folyamat szerves része, egyszersmind dinamikai sokszínűséget eredményez, mert a disszonancia mindig forte, feloldása pedig piano. Hol simulékony, hol patetikus/magasztos, hol szomorú manírra van szükség. A kívánt változatosságot olykor azonban éppen az egyszerű, díszítésmentes hangokkal lehet elérni.¹⁰

A korabeli hangszeres előadó számára a hangzásideált a vokális zene jelentette, kifejezésben mindig az énekhangot próbálta utánozni. Az instrumentális művekben a szavakat zenei gondolatok, motívumok helyettesítik, amelyek valamilyen emóció hordozói. Emanuel Bach szerint valójában az ütem nélküli fantáziálás felel meg legjobban az affektusok kifejezéséhez, mert minden ütemtípus egyfajta kényszert is jelent.¹¹ Ezért a szenvedélyek felkeltésére és csillapítására a fantázia alkalmas a legjobban, amelyben egy billentyűs játékos kitűnően tud hatni hallgatóinak kedélyére, mert jól kifejezhetőek az olykor meglepetésszerűen egymást követő különböző érzelmek. Az állandó passzázsok, tartott hangok, vagy többszólamú akkordok egyformasága fárasztja a fület.¹² Ugyanakkor az affektusok túl gyakori váltakozása sem kívánatos, mert a hatás frappáns helyett végül a megszokott lesz.¹³ Az affektusokat „a lehető legnagyobb szabadsággal” („mit aller möglichen Freyheit”) kell játszani.¹⁴ Ilyen szabadság a tempo rubato, amelynek két fajtája ismert a 18. században. Az egyik esetében az alapütemteljesen egyenletes marad, csak a dallam mozog szabadabban az ütemegységeken belül. A tempo rubato másik formájaként „...az ember gyakran elkövetheti a legszebb szabálytalanságokat a metrum ellenében, [...] hogy az egész mozgással szemben olykor erőszakot alkalmaz.”¹⁵ Az előadásban „a fokozatos enyhe gyorsulás [...] a tempó álmos

⁹ Lásd „A berlini szonátaforma kialakulása és jellemző jegyei” c. fejezet 27. lábjegyzetét.

¹⁰ I. m., I/ 55., 10.§.

¹¹ I. m., I/ 124., 15.§.

¹² I. m., II/336., 12.§.

¹³ I. m., I/130., 29.§.

¹⁴ I. m., II/270., 5.§.

¹⁵ „...kan man doch öfters die schönsten Fehler wider den Tackt mit Fleiss begehen, [...] dass man der gantzen Bewegung zuweilen einige Gewalt anthut...”. I. m., I/120., 8.§.

visszatartásával váltakozik”.¹⁶ A szomorú gondolatok is tempo rubatóval fejezhetőek ki legjobban. Ha egy darabban dúrhangnemű gondolat mollban ismétlődik, ez az ismétlés az affektusnak megfelelően lehet egy kissé visszafogottabb. Szabadon és lélekből kell tehát játszani, „kizárva abból minden szolgai és gépies” megoldást.¹⁷

Még nagyon sok tanácsot, szabályt lehetne idézni C. Ph. E. Bach a clavier-játék „igazi művészeté”-nek („die wahre Art”) alapelveit összefoglaló örökérvényű művéből, amely egyben a leghitelesebb forrás és útmutató Georg Benda szonátái valós tartalmának megértéséhez, tolmácsolásához. A felvilágosodás esztétikájában a racionalizmus és a szenzualizmus egymástól elválaszthatatlan fogalmak. Az előadótól a született zenei tehetség, az „ügyesség” („Geschicklichkeit”) és a megfelelő érzékenység mellett elvárták, hogy tanult, sokoldalú, elméletileg is jól képzett muzsikus legyen, aki egyebek mellett a harmóniák, a manírok és affektusok világában otthonosan mozog, tisztában van azok tulajdonságaival, hatásával. Tudatosan alkalmazza e zenei kifejezőeszközöket, és az azoknak megfelelő hajlékony, rugalmas tempókezeléssel szenvedélyesen, szívhez szólóan játszik, mert az elsődleges és legfontosabb cél az értelem és lélek *együttes* megérintése volt. Korunk hallgatója ugyan már nem érti olyan tökéletesen ezt a zenei nyelvezetet, mint a 18. század embere, de a meggyőző, érzelemgazdag előadásra éppen olyan érzékenyen, nyitott szívvel reagál...

¹⁶ „...ein allmähliches gelindes Eilen [...] mit einem schläfrigen Anhalten im Tacte abwechselte.” I. m., I/129., 28.§.

¹⁷ „...alles slavische und maschinenmässige ausschliesst.” I. m., I/119., 7.§.

X. GEORG ANTON BENDA ALAKJA, HATÁSA ÉS ZENETÖRTÉNETI JELENTŐSÉGE

A cseh emigráns Georg Anton Benda az északnémet vagy berlini iskola képviselőinek egyik legszínesebb, legmarkánsabb egyénisége, az európai koraklasszika, vagyis az átmeneti időszak vezető személyisége. Életművével – elsősorban a zenekari és kamarazene területén – már az érett klasszicizmust készíti elő.

Az östehetség apától és a kifinomult kántornemzetségből származó anyától öröklött képességek szerencsésen ötvöződtek Georg Antonban, aki ezen képességeit 20 éves korában történt emigrációjáig kitűnő egyházi iskolákban fejleszthette magas szintre. Ilyen alapos, szisztematikus képzésben a későbbiek folyamán már nem volt része, így ezek a tanulmányok meghatározó jelentőségűek voltak az életében. Az erősen intellektuális beállítottságú, elmélyült, gondolkodó fiú Jičínben nagy műveltséget szerzett, emellett tehetségét a jezsuita kollégiumban nemcsak kibontakoztatták, hanem markáns irányvonalat is adtak neki, ami elsősorban dramatikus vénájának megerősítését jelentette.

A jezsuita oktatásban alapvető szerepet játszó színházi előadásokban nagy fontosságot tulajdonítottak a szónoklat művészetének, amelyben a hangsúlyokat, a gesztikulációt és a mimikát pontosan meghatározták. Benda későbbi éneke is erősen ritmizált, mindig a beszélt szöveg deklamációján alapul, sokszor egyenesen zenei skandalásnak hat. Az ő énekelt szava nincs a dallam fogságában, sokkal inkább jellemző rá a melodikus, a harmonikus és a retorikus elemek alkalmazásának egyenlő mértéke. Minden bizonnyal ez a nem mindennapi deklamációs igénye juttatta el a zeneszerzőt ahhoz a megoldáshoz, hogy operáiban a recitativót a beszélt szóval helyettesítse. Ez már valójában a melodráma gyökereit jelentette, amely az erősen hangsúlyozott, kifejező beszélt szó és a hangulatfestő, az affektusokat megjelenítő zene összekapcsolásából jön létre.¹ A zeneszerző négy, e műfajban született, korszakalkotó jelentőségű művével nemcsak a cseh nemzeti, hanem az egész európai melodráma hosszú és töretlen gyakorlatát indította el. Schubart szavaival: „...ezt a nagyszerű ötletet ő honosította meg német földön. A deklamáció rangja ezáltal érte el

¹ Vladimír Helfert: *Jiří Benda. Příspěvek k problému české hudební emigrace. I. část.* (Brno: Filosofická fakulta Masarykovy University, 1929), 103.

a legmagasabb csúcsot”.² A sokoldalú, érdeklődő és minden új iránt nyitott Georg Bendának nem csekély érdeme van a Singspiel fejlődésében is. Daljátékai és melodramákhoz írt zenéje újszerű, magával ragadó és kifejezésben rendkívül árnyalt: a naturalisztikustól a finom lélektannal megfogalmazott jelenetekig a legszélesebb skálán mozog. Ezeket nagy dinamikai, tempó és ütemváltásokkal, valamint színes hangszereléssel valósítja meg. Az új kompozíciós stílus és hangvétel nagy hatást gyakorolt kortársaira, W. A. Mozarthra is, aki így írt édesapjának Mannheimből 1778 november 12-én: „...Benda *Medeáját* láttam – egy másikat is írt, *Ariadne Naxosban*, mindkettő igazán kitűnő; tudja, hogy a lutheránus zeneszerzők között Benda mindig a kedvencem volt; annyira szeretem ezt a két művet, hogy azokat magamnál tartom...”³ (Az osztrák mester azonnal bele is kezdett egy melodráma komponálásába (*Semiramis*), amely azonban sajnálatos módon elveszett.) Ismét Schubart elragadtatott szavait idézve: „...milyen mesterien tudja a költő szavait kifejezni! [...] Dallamai különlegesen behízelgőek minden kiművelt fül számára [...] recitativói és kórusai oly mesterien kidolgozottak, hogy ezekben már-már a művészet legnagyobb magaslatait érte el...”⁴

Georg Anton Benda életművében minden kétséget kizáróan színpadi alkotásai, elsősorban melodramái a zenetörténeti jelentőségük, amelyek már életében a legtöbb dicsőséget hozták meg számára az országhatárokon innen és túl. Ebben az életműben azonban szóló billentyűs hangszerekre – csembaló, klavichord, fortepiano – készült kompozíciói szintén „kitűnően sikerültek, és bizonyítják, hogy nagy szelleme a különböző stílusokban milyen sikeresen alkotott.”⁵ 1757-ben megjelent csembalószonátái kiemelt figyelmet érdemelnek; jóllehet, ezek az első fennmaradt kompozíciói két évtizeddel színpadi művei előtt keletkeztek, a

² „...diese herrliche Idee ist also von ihm auf deutschen Boden verpflanzt worden. Durch sie ist die Würde der Deklamation auf den äussersten Gipfel erhoben.” Christian Friedrich Daniel Schubart: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Wien, 1806. (Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1977), 111.

³ „...was ich gesehen war Medea von Benda – er hat noch eine gemacht, Ariadne auf Naxos, beide wahrhaft – fürtrefflich; sie wissen, das Benda unter den lutherischen kapellmeistern immer mein liebbling war; ich liebe diese zwey wercke so, dass ich sie bey mir führe...” Wilhelm A. Bauer-Otto Erich Deutsch (közr.): *Mozart, Familie. Briefe und Aufzeichnungen, Band II. 1777-79*. (Kassel etc.: Bärenreiter, 1962), 506.

⁴ „...wie meisterhaft weiss er die Worte des Dichters zu invertieren! [...] Seine melodische Gesänge sind ganz besonders einschmeichelnd für jedes gebildete Ohr, [...] sind seine Rezitative und Chöre so meisterhaft bearbeitet, dass er hierin fast das Perihelium der Kunst erreicht hat.” Schubart, i. m. (2. lábjegyzet), 110.

⁵ „...sind trefflich geraten und beweisen, dass sein grosser Geist in verschiedenen Stilen mit Glück zu arbeiten wusste.” I. m., 112.

zeneszerző korán megnyilvánuló, alapvetően drámai alkatának fontos letéteményesei.

Benda a csembalójátékban már szülőhazájában, otthoni tanulmányai alatt komolyabb előmenetelre tehetett szert, hiszen Berlinben kezdettől fogva kitűnő korrepetitorként is működött, František bátyjától pedig csak hegedülni tanult.⁶ A zeneszerzésben Schlichtegroll szerint valójában nem volt mestere: abban született tehetségének, érzékének köszönhetően tökéletesítette magát.⁷ Egyéni hangját, stílusát Nagy Frigyes udvarának intenzív zenei életében a Graun-fivérek, J. J. Quantz, C. Ph. E. Bach és a többi ott működő komponista műveivel való foglalkozása során alakította, csiszolta. A minden új iránt fogékony, kísérletező Georg Anton azonban a különböző hatásokat, stílusirányzatokat erős kontrollal kezelte, sohasem vett át semmit kritikátlanul. Az északnémet iskola dogmáival sem azonosult teljesen; a hazai tradíciók elemeiből és a berlini – majd húsz évvel később az itáliai – új hatásokból alakította ki saját jellegzetes, pregnáns zenei nyelvezetét. A büszke, tudatos és tanulmányainak köszönhetően nagyon művelt, több nyelven beszélő fiatalember már korán kiforrott művészi karaktert mutatott. Szerencsésen egyesült benne a közvetlen, szenvedélyes hang és a művészi megfontoltság, ezért dramatikus megnyilvánulásait mindig az átgondolt, biztos hatás jellemzi. Személyiségét, individualizmusát sohasem szorította háttérbe; instrumentális zenéjében sem a hallgatót, illetve az előadót akarta feltétlenül kiszolgálni, sokkal fontosabb volt számára saját mondanivalójának a kifejezésre juttatása.⁸ „Georg Bendában a legnagyobb talentumok ritka egysége élt. Kiváló, gondolkodó fő volt, aki a maga művészetét mélyrehatóan és szigorúan ítélte meg, és gondolatait egészen eredetien, hol tisztán humoros, hol tisztán elmés módon és nyelven fejezte ki.”⁹ Kétségtelenül nagy hatással volt rá a vele mindvégig jó barátságban lévő C. Ph. E. Bach művészete, akinek egyre jelentősebb szonátáit és csembalóversenyeit már a porosz fővárosban megismerte. Gothába való távozása után is állandó kapcsolatban maradtak, műveiket

⁶ Karl-Heinz Löbner: *Georg Benda (1722-1795). Sein Leben und sein Werk mit besonderer Berücksichtigung der Sinfonien und Cembalokonzerte*. (Disszertáció. Zwickau: Philosophische Fakultät der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, 1967), 16.

⁷ Friedrich von Schlichtegroll: *Musiker-Nekrologe. Georg Benda. (Gotha, 1798.)* (Kassel etc.: Bärenreiter, 1954), 14.

⁸ Lásd a „Georg Anton Benda billentyűs művei” c. fejezet 5. és 9. lábjegyzetét.

⁹ „In Georg Benda lebte eine seltene Vereinigung der höchsten Talente. Er war ein vortrefflicher, spekulierender Kopf, der über seine Kunst tief und scharf dachte und seine Gedanken in einer ganz originellen, bald rein humoristischen, bald rein witzigen Manier und Sprache ausdrückte.” (Johann Friedrich Reichardt) Idézi Franz Lorenz: *Die Musikerfamilie Benda. Georg Anton Benda*. (Berlin: Walter de Gruyter, 1971), 114.

egymásnak rendszeresen elküldték. A másodszülött Bach-fiú rapszodikus, hirtelen megállásokkal teli stílusa, harmóniai gondolkodása, merész szólamvezetése, gondolati gazdagsága, zenei találékonysága, egyéni formai szerkesztése nagy szerepet játszott Benda billentyűs művei nyelvezetének kialakításában.¹⁰ Philipp Emanuel 1754-ben kétszer is járt Gothában; nem tudjuk, mit adott elő az esti muzsikálás alkalmával, minden bizonnyal elhangzott néhány szonátája is. Három évvel később, 1757-ben jelentette meg Georg Anton saját első, hat szonátából álló gyűjteményét.

E művek mély kifejezőereje, tartalma és lenyűgöző hangszerkezelése rövid idő alatt kivívta kortársai figyelmét, elismerését, nagyrabecsülését. Legkorábbi darabjai is érett stílusjegyekkel, és meglepően új, sajátos hanggal rendelkező zeneszerzőt mutatnak, aki mestere a csembalótechnikának, emellett tökéletesen ismeri és érvényesíteni tudja e hangszer speciális hangszíneiben rejlő lehetőségeit.¹¹

Kétszázötven év telt el e művek keletkezése óta. Örömteli tény, hogy ha csak az utóbbi évtizedekben is, de egyre többen fedezik fel maguknak cseh származása ellenére a „németek büszkeségé”-nek¹² és már az életében korszakalkotónak¹³ tartott Georg Anton Benda máig elevenen ható, erőteljes kompozícióit, amelyek az északnémet clavierszonáta legjelentősebb alkotásai közé tartoznak, így módon a 18. századi szonátaforma történetének is fontos mérföldkövét jelentik.

¹⁰ Eredeti terveim szerint e hatást külön fejezetben szándékoztam tárgyalni. Munkám során azonban beláttam, hogy ez a téma sokkal nagyobb teret kívánna, mint gondoltam, ezért ennek taglalásától eltekintek.

¹¹ Bár a gyűjtemény címében egyértelműen csembaló szerepel, a művek különlegesen árnyalt dinamikai jelzéseiből következően szerzőjük minden bizonnyal klavichordra is szánta azokat. A század közepén még meglehetősen tökéletlen mechanikájú fortepianóra korai szonátái esetében Benda valószínűleg nem gondolt.

¹² Lásd „A szonátaforma részeinek 18. századi terminológiája” c. fejezet 14. lábjegyzetét.

¹³ „...einer der Epochenmacher unsrer Zeit!” Schubart, i. m. (2. lábjegyzet), 110.

XI. BIBLIOGRÁFIA

- Bach, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Teil I. Berlin, 1753; Teil II. Berlin, 1762.* Faksimile-Nachdruck der 1. Auflage. Közr.: Lothar Hoffmann-Erbrecht. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1976.
- Batka, Richard: *Geschichte der böhmischen Musik.* Berlin: Bard, 1906.
- Bauer, Wilhelm A.-Deutsch, Otto Erich: *Mozart, Familie. Briefe und Aufzeichnungen. Band II. 1777-79.* Kassel etc.: Bärenreiter, 1962.
- Berkovec, Jiří: *Lob der Musik. Fünf Kapitel über tschechische Musik und Musiker.* Orbis, 1975.
- Burney, Charles: *Tagebuch einer musikalischen Reise. Hamburg, 1773.* Közr.: Eberhardt Klemm. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1968.
- Bužga, Jaroslav: „Tschechoslowakei. Die Musik in böhmischen Ländern. III. Barock (1620- bis etwa 1740).” In: Friedrich Blume (szerk.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik.* Kassel etc.: Bärenreiter, 1966. 13., 877-881.
- Bücken, Ernst: *Musik des Rokocos und der Klassik.* Wildpark-Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1927.
- Černušák, Gracian: *Dějiny evropské hudby.* Praha: Panton, 1974.
- Cohen, Peter: *Theorie und Praxis der Clavierästhetik Carl Philipp Emanuel Bachs.* Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1974.
- Craw, Howard Allen: „Jan Ladislav Dussek”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* London: Macmillan, 2001. 7., 761-765.
- Czike Imre: „Felvilágosodás”. In: Dr. Diós István (főszerk.): *Magyar Katolikus Lexikon.* Budapest: Szent István Társulat, 1997. 3., 594.
- Edler, Arnfried: *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente. Teil 2: Von 1750 bis 1830.* Laaber: Laaber-Verlag, 2003.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: *A Nyugat zenéje. Folyamatok és állomások a középkortól napjainkig.* Ford. Nádori Lídia. Budapest: Typotex, 2009.
- Farkas József-Kápolnai Pauer István: „Husziták”. In: Bokor József dr. (szerk.): *A Pallas Nagy Lexikona. Az összes ismeretek enciklopédiája.* Budapest: Pallas Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság. 1895. 9., 504-505.
- Freeman, Daniel E.: „Mysliveček, Josef”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* London, Macmillan, 2001. 17., 582-585.

Gerber, Ernst Ludwig: *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler. Band I. (1790-92)*. Közr.: Othmar Wessely. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1977.

Gleich, Clemens-Christoph von-Sonnleitner, Johann: *Bach: Wie schnell? Praktischer Tempo-Wegweiser mit 200 Übungen und Beispielen*. Stuttgart: Verlag Urachhaus, 2002.

Gratl, Franz: „Zach”. In: Ludwig Finscher (szerk.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Personenteil*. Zweite neubearbeitete Ausgabe. Kassel etc.: Bärenreiter, 2007. 17., 1288-1291.

Harnoncourt, Nikolaus: *A beszédszerű zene. Utak egy új zeneértés felé*. Ford. Péteri Judit. Budapest: Editio Musica, 1988.

Helfert, Vladimír: *Jiří Benda. Příspěvek k problému české hudební emigrace. I. část*. Brno: Filosofická fakulta Masarykovy University, 1929,

_____: *Jiří Benda. Příspěvek k problému české hudební emigrace. II. části 1. díl*. Brno: Filosofická fakulta Masarykovy University, 1934.

Hill, George R.: „Gassmann, Florian Leopold”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001. 9., 564-566.

Hůlka, Karel: *Jiří Benda. Studie o starším českém hudebníkū*. Praha-Lipsko: Mojmir Urbánek, 1903.

Kapsa, Václav: „Kraft, Anton”. In: Ludwig Finscher (szerk.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Personenteil*. Zweite neubearbeitete Ausgabe. Kassel etc.: Bärenreiter, 2003. 10., 605-607.

_____: „Punto”. In: Ludwig Finscher (szerk.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Personenteil*. Zweite neubearbeitete Ausgabe. Kassel etc.: Bärenreiter, 2005. 13., 1050-1051.

Koch, Heinrich Christoph: *Versuch einer Anleitung zur Composition. Theil II. Leipzig, 1787; Theil III. Leipzig, 1793*. Közr.: Jo Wilhelm Siebert. Hannover: Siebert Verlag, 2007.

Komlós Katalin: *Fortepianók és zenéjük. Németország, Ausztria és Anglia, 1760-1800*. Budapest: Gondolat, 2005.

Komm, Thomas Alexander: *Die Klaviersonaten von Georg Anton Benda. Geschichtlicher Stellenwert und formale Strukturen*. PhD disszertáció. Salzburg: Mozarteum, 2007.

Komma, Karl Michael: *Das böhmische Musikantentum*. Kassel: Johann Philipp Hinrichthal-Verlag, 1960.

Kouba, Jan: „Tschechoslowakei. Die Musik in böhmischen Ländern. I. Mittelalter (bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts). II. Das Zeitalter der Reformation. (Anfang des 15. Jahrhunderts bis 1620.)” In: Friedrich Blume (szerk.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Kassel etc.: Bärenreiter, 1966. 13., 868-877.

Kullak, Adolph: *Die Ästhetik des Klavierspiels*. Fünfte Auflage. Közr.: Walter Niemann. Leipzig: C. F. Kahnt Nachfolger, 1916.

Lorenz, Franz: *Die Musikerfamilie Benda. Franz Benda und seine Nachkommen*. Berlin: Walter de Gruyter, 1967.

_____: *Die Musikerfamilie Benda. Georg Anton Benda*. Berlin: Walter de Gruyter, 1971.

Löbner, Karl-Heinz: *Georg Benda (1722-1795). Sein Leben und sein Werk mit besonderer Berücksichtigung der Sinfonien und Cembalokonzerte*. PhD disszertáció. Zwickau: Philosophische Fakultät der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, 1967.

Márkus Ferenc: „Romantika”. In: Dr. Diós István (főszerk.): *Magyar Katolikus Lexikon*. Budapest: Szent István Társulat, 2006. 11., 693-694.

Mattheson, Johann: *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg, 1739. Faksimile-Nachdruck, 5. Auflage. Közr.: Margarete Reimann. Kassel etc.: Bärenreiter, 1991.

Mozart, Leopold: *Gründliche Violinschule*. Salzburg, 1756. Faksimile-Nachdruck der 3. Auflage, Augsburg 1789. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik. 2. Auflage, 1968.

Murray, Sterling E.: „Rosetti, Antonio”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001. 21., 704-706.

N. N.: „Comenius”. In: Élesztős László (főszerk.): *Magyar Nagylexikon*. Budapest: Magyar Nagylexikon Kiadó, 1997. 5., 548-549.

N. N.: „Csehország”. In: Élesztős László (főszerk.): *Magyar Nagylexikon*. Budapest: Magyar Nagylexikon Kiadó, 1997. 5., 796-806.

N. N.: „Cseh zene”. In: Élesztős László (főszerk.): *Magyar Nagylexikon*. Budapest: Magyar Nagylexikon Kiadó, 1997. 5., 813-814.

N. N.: „Hus”. In: Dr. Diós István (főszerk.): *Magyar Katolikus Lexikon*. Budapest: Szent István Társulat, 2000. 5., 114-115.

- N. N.: „IV. Károly”. In: Glatz Ferenc et al. (szerk.): *Magyar Nagylexikon*. Budapest: Magyar Nagylexikon Kiadó, 2000. 10., 599.
- N. N.: „Poroszország”. In: Vizi E. Szilveszter et al. (szerk.): *Magyar Nagylexikon*. Budapest: Magyar Nagylexikon Kiadó, 2002. 15., 27-28.
- N. N.: „Rokokó”. In: Vizi E. Szilveszter et al. (szerk.): *Magyar Nagylexikon*. Budapest: Magyar Nagylexikon Kiadó, 2002. 15., 543-546.
- N. N.: „Rudolf”. In: Vizi E. Szilveszter et al. (szerk.): *Magyar Nagylexikon*. Budapest: Magyar Nagylexikon Kiadó, 2002. 15., 669-670.
- N. N.: „Sturm und Drang”. In: Vizi E. Szilveszter et al. (szerk.): *Magyar Nagylexikon*. Budapest: Magyar Nagylexikon Kiadó, 2003. 16., 311.
- N. N.: „Vencel”. In: Vizi E. Szilveszter et al. (szerk.): *Magyar Nagylexikon*. Budapest: Magyar Nagylexikon Kiadó, 2004. 18., 330-331.
- Nater, Walter: „*viell zu geschwinde!*” *Anleitung zur richtigen Umsetzung der Metronomzahlen und der Ausführungsvorschriften der vorromantischen Musik*. Zürich: Musikverlag Pan AG, 1993.
- Němeček, Jan: *Nástin české hudby XVIII. století*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955.
- Nestler, Gerhard: *Geschichte der Musik. Die grossen Zeiträume der Musik von den Anfängen bis zur elektronischen Musik*. Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag, 2005.
- Palacký, František: *A huszitizmus története. Fejezetek a cseh nemzet történetéből*. Ford. Benedek Gábor, Farkas Géza. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984.
- Picton, Howard: „Štěpán, Josef Antonín”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980. 18., 119.
- Pošťolka, Milan: „Segér, Josef”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980. 17., 104.
- _____: „Tůma, František Ignác Antonín”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001. 25., 878-879.
- _____: „Zach, Jan”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001. 27., 708-709.
- Pruzsinszky Pál-Mangold Lajos dr.: „IV. Károly”. In: Bokor József dr. (szerk.): *A Pallas Nagy Lexikona. Az összes ismeretek enciklopédiája*. Budapest: Pallas Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság, 1895. 10., 193-194.

- Quantz, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flute traversiere zu spielen. Berlin, 1752.* Faksimile-Nachdruck der 3. Auflage, 1789. Közr.: Hans-Peter Schmitz. Kassel etc.: Bärenreiter, 1964.
- Racek, Jan: Előszó. In: *Jiří Antonín Benda: Sonate I-XVI.* Musica Antiqua Bohemica, 24. Praha: Editio Supraphon, 1978.
- Rau, Ulrich: „Beer”. In: Ludwig Finscher (szerk.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Personenteil. Zweite neubearbeitete Ausgabe.* Kassel etc.: Bärenreiter, 1999. 2., 664-666.
- Reichardt, Johann Friedrich: *Schreiben über die berlinische Musik. Hamburg, 1775.* In: *Briefe, die Musik betreffend.* Közr.: Grita Herre és Walther Siegmund-Schultze. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1976.
- Ritzel, Fred: *Die Entwicklung der „Sonatenform” im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts.* Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1968.
- Rummenhüller, Peter: *Die musikalische Vorklassik.* Kassel etc.: Bärenreiter, 1983.
- Sárai Tibor: *A cseh zene története.* Bibliotheca musica 4. Budapest: Zeneműkiadó, 1959.
- Scheibe, Johann Adolph: *Critischer Musikus.* Leipzig: Breitkopf, 1745.
- Schlichtegroll, Friedrich von: *Musiker-Nekrologe. Georg Benda, herzogl. Sachsen-Gothaischer Kapelldirektor (Gotha, 1798).* Közr.: Richard Schaal. Kassel etc.: Bärenreiter, 1954.
- Schmid, Ernst Fritz: „Fiala”. In: Friedrich Blume (szerk.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik.* Kassel etc.: Bärenreiter, 1955. 4., 151-153.
- Schmid, Ernst Fritz: *Carl Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik.* Kassel etc.: Bärenreiter, 1931.
- Schmidt-Beste, Thomas: *Die Sonate. Geschichte-Formen-Ästhetik.* Kassel etc.: Bärenreiter, 2006.
- Schönfeld, Johann Ferdinand von: *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag.* Wien: Schönfeldischer Verlag, 1796.
- Schubart, Christian Friedrich Daniel: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst.* Wien, 1806. Közr.: Jürgen Mainka. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1977.
- Senn, Walter: „Zach”. In: Friedrich Blume (szerk.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik.* Kassel etc.: Bärenreiter, 1968. 14., 957-960.

Šetková, Dana: „Stěpán”. In: Friedrich Blume (szerk.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Kassel etc.: Bärenreiter, 1965. 12., 1257-1261.

Stilz, Ernst: *Die Berliner Klaviersonate zur Zeit Friedrichs des Grossen*. PhD disszertáció. Berlin: Philosophische Fakultät der Friedrich-Wilhelms-Universität, 1930.

Stockigt, Janice B.: „Zelenka, Jan Dismas”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001. 27., 773-777.

Tuháček, Anna: „Jean-Baptiste Krumpholtz”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001. 13., 934-935.

Unverricht, Hubert: „Zelenka”. In: Friedrich Blume (szerk.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Kassel etc.: Bärenreiter, 1968. 14., 1192-1198.

Volek, Tomislav-Jareš, Stanislav: *Dějiny české hudby v obrazech. Od nejstarších památek do vybudování Národního divadla*. Praha: Editio Supraphon, 1977.

Wilson-Dickson, Andrew: *Cantate Domino. A kereszténység zenéje. A gregoriántól a gospelig. A magyarországi nagyegyházak zenéjének története*. Ford. Vandulek Márta. Budapest: Gemini Budapest, 1994.

Wirth, Helmut: „Benda, Familie”. In: Friedrich Blume (szerk.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Kassel etc.: Bärenreiter, 1949-51. 1., 1621-1628.

Wolff, Christoph: *Johann Sebastian Bach. A tudós zeneszerző*. Ford. Széky János. Budapest: Park Könyvkiadó, 2004.

_____: *Johann Sebastian Bach*. In: Stanley Sadie (szerk.): *Grove monográfiák. A Bach-család*. F.n. Budapest: Zeneműkiadó, 1989.