

Magyar ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

LIV. évfolyam, 4. szám · 2016. november

Szerkesztő / Editor:

Péteri Judit

Szerkesztőbizottság / Editorial Board:

Dalos Anna, Domokos Mária, Eckhardt Mária,
Komlós Katalin, Mikusi Balázs, Péteri Lóránt,
Székely András, Vikárius László

Tanácsadó testület / Advisory Board:

Malcolm Bilson (Ithaca, NY), Dorottya Fabian (Sydney),
Farkas Zoltán, Jeney Zoltán, Kárpáti János,
Laki Péter (Annandale-on-Hudson, NY),
Rovátkay Lajos (Hannover), Sárosi Bálint,
Somfai László, Szegedy-Maszák Mihály†, Tallián Tibor

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Felelős kiadó: a Társaság elnöke • Levelezési cím (belföldi előfizetés): Magyar Zene, Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1064 Budapest, Vörösmarty utca 35. (magyarzene@hotmail.hu)
A folyóirat tartalomjegyzékét lásd: www.magyarzene.info, archívumát lásd: http://mzzt.hu/index_HU.asp (Magyar Zene folyóirat menüpont) • Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • Külföldön előfizetésben terjeszti a Batthyány Kultur-Press kft., telefon/telefax (+36 1) 201 88 91, (+36 1) 212 53 03; e-mail: batthyany@kultur-press.hu • Előfizethető a terjesztőktől kért postautalványon. Előfizetési díj egy évre 2400 forint. Egyes szám ára 600 forint • Megjelenik évente négyszer • Tördelés: graphoman • Címlapterv: Fodor Attila • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TARTALOM – CONTENTS

TANULMÁNY – ARTICLES

- 361 JOHN BUTT
A posztmodern gondolkodásmód, a zenetudomány és a Bach-kutatás jövője
- 373 LAURENCE DREYFUS
A bachi invenció és mechanizmusai
- 394 Bachian Invention and its Mechanisms
(Abstract)
- 395 FAZEKAS GERGELY
„A költészet vesztes lesz ott, ahol a zene nyer”
Szöveg és zenei forma konfliktusai J. S. Bachnál
- 414 ‘Poetry Will Lose What Music Gains’
The Conflict of Symmetrical Form and Text Setting by J. S. Bach
(Abstract)
- 415 GÖNCZ ZOLTÁN
„Singet dem Herrn ein altes Lied”
Egy Bach-kantáta eltűnt szövegeinek nyomában
- 445 ‘Singet dem Herrn ein altes Lied’
In Search of the Lost Parts of a Bach Cantata
(Abstract)
- 446 RICHARD D. P. JONES
„Magasabb rendű gondolatai éppen a kevésbé magasztosakból erednek”
Hatások és függetlenség Bach korai alkotókorszakában
- 455 KOMLÓS KATALIN
Egy erdélyi gróf zenei élményei Európában, 1759–1761
- 464 Musical Experiences of a Count from Transylvania in Europe, 1759–1761
(Abstract)
- 465 RICHTER PÁL
Műfaj és forma
Beethoven Op. 77-es zongorafantáziája
- 477 Genre and Form
Beethoven’s Fantasia for Piano, Op. 77
(Abstract)

478 A 2016. évi, LIV. évfolyam tartalomjegyzéke

481 Contents (Abstracts) of Volume LIV, 2016

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:



Nemzeti Kulturális Alap



MAGYAR MŰVÉSZETI
AKADÉMIA

TANULMÁNY

John Butt

A POSZTMODERN GONDOLKODÁSMÓD, A ZENETUDOMÁNY ÉS A BACH-KUTATÁS JÖVŐJE*

Bevezetés

A „posztmodernizmus” és a „posztmodernitás” meglehetősen kellemetlen, nehezen megragadható terminusokká váltak. Vajon stílusokra utalnak, egy korszakra, egy állapotra vagy egy kulturális és politikai preferenciára? Nézetem szerint a stilisztikai definíció csupán a művészeti törekvések egy eléggé szűk szeletére alkalmazható hasznosan, s a posztmodernizmus sajátos ideálként való felfogása lényegében az utópia egy formájává teszi azt, ami éppoly kevésbé megvalósítható, mint amennyire eredendően veszélyes. Ugyanakkor azt az állítást, hogy a „posztmodernitás” korába léptünk, értelmesebbnek találom, amennyiben ezt inkább leírásnak, mint előírásnak tekintjük, és nem ragaszkodunk semmilyen előre megszabott nézethez azzal kapcsolatban, hogy mi posztmodern, és mi nem. Némelyek – talán joggal – úgy vélik, hogy valamilyen más szakkifejezés találóbb volna. Arthur C. Canto például előnyben részesít olyan terminusokat, mint a „kontemporaneitás” vagy épp „a művészet” vagy „a történelem végét” követő korszak.¹ Elöljáróban mindjárt vissza kell utasítanom azt a megállapítást, hogy a művészet vagy a történelem ilyen módon megszűnt volna – inkább arról van szó, hogy nem lehet többé beszakozni őket csinos és zárt kategóriákba vagy művek, események és hősök diszk-rét kánonjára épülő történetekbe, amelyek mind az egyre tökéletesebb jövő felé mutatnak. Még egy olyan, aránylag konzervatív figura is, mint Jacques Barzun, azt írta kilencvenes éveiben, hogy a viszonylagos sztázisz időszakába lépünk, amely emlékeztet arra, ami érzésünk szerint a középkort jellemezte.² Barzun persze még azelőtt fogalmazott így, hogy a globális terrorizmus az uralma alá hajtotta volna a

* A tanulmány angol eredetije: John Butt: „The Postmodern Mindset, Musicology and the Future of Bach Scholarship”. In: *Understanding Bach* 1 (2006), 9–18., <http://www.bachnetwork.co.uk/ub1/butt.pdf>. A magyar fordítást a Bach Network UK szíves engedélyével közöljük.

1 Arthur C. Danto: *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press, 1997, főleg 5.

2 Jacques Barzun: *From Dawn to Decadence – 1500 to the Present. 500 Years of Western Cultural Life*. London: HarperCollins, 2001, főleg 799–802.

Nyugat képzeletét, így nagyon is lehetséges, hogy a végső soron katasztrófával fenyegető „terrorizmusellenes háború” a posztmodernitás (vagy kontemporaneitás) sztáizsának uralmát rövidebbre szabja majd, mintsem korábban képzelhettük volna.

Jómagam ragaszkodnék a „posztmodernitás” kifejezéshez, mivel a szó maga megőrzi a „modern”-nel való kapcsolatot, ekképp sugallva a fogalomnak a „modernitás”-tól való függését. A posztmodernitás így arra az állapotra utalhat, amelyben a „modernizmus” és a modernizáció bizonyos értelemben lezárult, s egyre inkább szabályozott életünk csaknem minden elemében a globális tőke áramlása dominál. Arról van szó, amit Frederic Jameson „a kései kapitalizmus kulturális logikájaként” ír le, mely szerint a modernből a történeti gyökértelenség érzése fakadt, valamint az önteremtés és az újrafeldolgozás látszólag korlátlan képessége. Minden esetlegessé, s minden érték viszonylagossá válik egy olyan világban, amelyben mindennek a piaci értéke állandó mozgásban van.³ Jameson teóriájának értelmében a modern olyannyira sikeres, hogy szándékosan elvágja a bennünket a múlthoz fűző szálakat; a posztmodern e siker közvetlen eredménye, de nem volt szükségképpen előrelátható a modernizáció kanyargós folyamata során. Ez magában foglal egy újfajta viszonyulást a történelmünkhöz, amely immár nem olyan közvetlenül a részünk, mint valaha volt; a múlt olyasvalami, amit mindennek ellenére megpróbálhatunk újrateremtteni és megérteni, de egyfajta „történeti süketség” kíséretében. Pontosan ez a süketség (azaz a kritikus tisztánlátás hiánya, amikor a múlt minden eleme egyformán jónak vagy rossznak, relevánsnak vagy irrelevánsnak tűnik) az, aminek következtében olyan mértékben sóvárgunk a múlt után, hogy az a legtöbb elődünk számára a válogatás képességének teljes hiányáról tanúskodott volna. Ami ezt a posztmodern világot olyannyira érdekessé és veszélyessé teszi, az a tény, hogy a valódi kommunikáció esélyei nagyon is csekélyek azon kultúrák között, amelyek a „befejezett” modernitás állapotában vannak, amelyek még mindig a modernizáció folyamatán mennek keresztül, s amelyek ellenállnak a modernizációnak, nemritkán a legszörnyűbb eszközökre támaszkodva.

Bármilyenek lesznek is a „terrorizmus elleni háború” végső következményei, meggyőződésem szerint a világ különböző fundamentalizmusai természetüknél fogva maguk is egylényegűek a posztmodern állapottal. Amint Jameson megjegyezte, bármennyire szeretnének is a fundamentalisták visszatérni egy letűnt gyakorlat tisztaságához, éppen a modernitás kiváltotta változások nyomán teszik ezt, amelyeknek köszönhetően a jelenlegi helyzet alapvetően különbözik bármilyen múlttól. Mi több, a letűnt gyakorlatok helyreállítására való késztetés abból a vágyból fakad, hogy kompenzálják a történelmi gyökereknek a modernitással járó végső elszakítását,⁴ amelyet korábban a historikus előadói mozgalom háttérben rejlő legfőbb mozgatórugóként értelmeztem.⁵

3 Fredric Jameson: *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham N. C.: Duke University Press, 1991; ld. még Parry Anderson: *The Origins of Postmodernity*. London–New York: Verso, 1998.

4 Jameson: *Postmodernism*, 386–391.

5 John Butt: *Playing with History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, főleg 5. és 6. fejezet.

Posztmodern zenetudományok

A világ egészének – szükségképpen általánosító – diagnózisáról immár a zenetudomány mikroszkopikus tartományára térve, kétség sem férhet hozzá, hogy a nyugati muzikológiában óriási változásoknak lehettünk tanúi a tudományág funkcióit és módszereit illetően. A magukat posztmodernnek kikiáltó szerzők gyakran azt állítják, hogy a zenei diskurzus iránti emberi érdeklődést állítják vissza jogaiba – így egyfajta világi empátia lép az úgynevezett modernista (vagy „objektivistá”) tudomány személytelen, kvázivallásos bizonyosságai helyébe. A zene megszűnik az a hermetikusan elzárt tárgy lenni, amely mindennapi gondjainktól elkülönülten létezik, s ehelyett a kulturális gyakorlat vég nélkül táguló polifóniájának egyik szála lesz. Ez újból a performatív aspektusra irányította a figyelmet – mind a kutatás tárgyát, mind a zenetudományi írások stílusát tekintve – a tartós, időtlen fogalmak és művek rovására. Az úgynevezett „nagy narratívák” halálával (amelyek a zenében olyan elemeket foglaltak magukban, mint a racionalitás, a haladás, a történelmi imperatívuszok, az egység és a strukturális mélység) a zenei tárgyú kutatás a zenei elemzés sekélyességét gyakran virtuóz interdiszciplináris pluralizmus kifejlesztésével kompenzálja. Mindez a zenével és a kultúrával való szinte hedonista foglalkozáshoz vezethet, egy olyan „bármilyen megengedhető” hozzáálláshoz, amely az „ódivatú” radikálisokban gyakran azt a benyomást keltette, hogy a posztmodernizmus a status quo felelőtlenül dekadens meghosszabbítása. Másfelől viszont annak a régi marxista nézetnek a további meggyökeresedéséhez is vezetett, miszerint minden politika. Míg tehát a posztmodern állapot némelyek szemében lehetővé teszi, hogy a zenetudományba bevezessük a szofisztikált játék elemét, mások szerint a pluralista nézőpont megköveteli, hogy mindazt, ami számunkra fontos, demisztifikáljuk. Ez ismét „a gyanú hermeneutikájának” a gondolatát veti fel, mely szerint csaknem bármit, amit a nyugati hagyomány becsben tartott, le kell lepleznünk annak érdekében, hogy feltárjuk a hatalom rejtett gonoszságát. Ha akad egyetlen vonás, amely a posztmodern állapotra és az elmúlt évek, önmagát posztmodernnek deklaráló zenei kutatására is jellemző, az valamennyi álláspont, esemény és művészi kifejezés esetlegességének a felismerése. Az igazság immár nem egyetlen egységes szál, amelyhez végül minden csatlakozik, hanem nézőpontok és értékrendszerek végtelen pluralitása, amelyeknek valamiképpen együtt kell létezniük, ha egyáltalán túl akarunk élni.

A Bach-kutatást csupán közvetetten érintették a zenetudomány posztmodern irányzatai. Bizonyos vagyok benne, hogy közülünk sokan úgy tartják, csupán rágaskodnunk kell a normalitáshoz, és kívánnunk, míg az egész nonszensz alább-hagy (ez a hozzáállás olyan mértékben jellemző a zenetudományról vallott brit fel fogásra – ha nem is minden brit muzikológusra –, ami másutt ritkaságnak tűnik). Ha azonban a zenetudomány mint diszciplína története bármire is tanít bennünket, az éppen az, hogy a zenével kapcsolatos kutatás legtöbb formája – némi távolságból – tükrözi a humántudományok és a kultúra más területeinek fejlődését. A zenéről való gondolkodás új formái tehát inkább egy általánosabb mozgalom nyomdokain haladnak, semmint hogy valamilyen pillanatnyi trendhez igazodná-

nak. Ez az általánosabb mozgalom pedig korántsem csupán amerikai jelenség, mint az Egyesült Királyságban oly sok muzsikussal véli (nem mintha ez sokat számítana, ha az amerikai zenetudománynak az elmúlt ötven évben játszott döntő szerepére gondolunk). Másfelől viszont – tekintettel arra, hogy sokan tartják kíváncsinak az elmúlt harminc év posztmodern teóriájának meghaladását, különös tekintettel annak a politika terén mutatott nyilvánvaló impotenciájára – a zenetudomány előtt most talán felcsillan a lehetőség, hogy túllépjen a posztmodern elmélet önelégült kulturális közhelyein.⁶ Csakhogy az öntudatos posztmodernitáson túl vezető bármilyen lépés aligha jelenthet visszatérést a múlt vélt bizonyosságaihoz.

Az utóbbi időszakban a zenetudomány főképp a 19. (és egyre inkább a 20.) század zenéjének kutatására fektetett súlyt, amely korszak gazdag intertextualitása közvetlenül kiszolgálja a posztmodern érdeklődését. Míg a 17. századi opera – a nemek és a morális szándékok kétértelműségével – ugyancsak tagadhatatlan érdeklődést keltett, a 18. század zömére (sőt magára Bachra) megdöbbenően csekély figyelem irányul.⁷ Azon prominens zenetudósok közül, akik nem kifejezetten Bach-kutatók, említésre méltó többek között Susan McClary, aki Bachot – az egyik Brandenburgi verseny szerinte megfordított hierarchiáin keresztül – egyfajta politikai forradalmárként próbálja bemutatni; Lawrence Kramer némi Bach-billentyűsmuzsikát próbál megszólaltatni a maga végtelenül szubjektív posztmodern monológjában arról, hogy hogyan köt le bennünket a zene; Suzanne Cusick pedig a kanonikus variációknak a lesbikus szexualitás kifejezéseként való előadásában leli örömét.⁸

Néhány Bach-kutató mégis magáévá tette a posztmodern fordulat néhány elemét: Michael Marissen a McClary-féle forradalmi nézőpontot módosítva mutatta ki, hogy Bach hangszeres műveiben a hierarchiák felrúgásának erős lutheránus gyökerei vannak. Ugyanő a *János-passió*ban kimutatható antiszemita (vagy legalábbis antijudaista) vonások ősrégi problémájával is foglalkozott, azt próbálva meg demonstrálni, hogy Bach felpuhította a mű háttérében álló antijudaista hagyományt, s így a lehető legjobbat hozta ki egy eleve rossz vállalkozásból.⁹

Ezen a ponton meg kell jegyeznünk, hogy a Bach-kutatók többnyire defenzíven viszonyulnak a komponistához: a lehető legjobb szándékúnak mutatják be annak

6 Nem olyan régen Terry Eagleton támadta a *critical theory* politikai és morális impotenciáját *After Theory* című kötetében (London: Penguin, 2003).

7 Az *Eighteenth Century Music* folyóiratot nemrégiben éppen ennek az egyensúlytalanságnak a helyreállítására alapították.

8 Susan McClary: „The Blasphemy of Talking Politics during Bach Year”. In: *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception*. Eds. Richard Leppert–Susan McClary. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, 13–62.; Lawrence Kramer: *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 1995, 233–242.; Suzanne G. Cusick: „On a Lesbian Relation with Music. A Serious Effort not to Think Straight”. In: *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*. Eds. Philip Brett–Elizabeth Wood–Gary C. Thomas. New York, London: Routledge, 1994, 67–83.

9 Michael Marissen: *The Social and Religious Designs of J. S. Bach's Brandenburg Concertos*. Princeton: Princeton University Press, 1995; uő: *Lutheranism, Anti-Judaism, and Bach's St John Passion*. Oxford–New York: Oxford University Press, 1998.

érdekében, hogy elháríthassák a potenciális támadásokat a dekonstrukcionista és a politikailag korrekt csendőrség csapatainak részéről, akik másra sem várnak, mint hogy lecsaphassanak a zeneszerző látszólag merev vallásosságára és abszolutista politikai nézeteire. Ez egyszersmind azt is mutatja, még ha talán kevésbé tudatosan is, hogy elfogadjuk: a művész mint ember jelentékeny szerepet játszik a zenéről alkotott ítéletünkben. Ez feltűnő eltávolodást jelent a modernista felfogástól, mely szerint a műalkotás bír mindenek felett való jelentőséggel, s maga a művész szinte nélkülözhető történelmi bába, bármennyire egyszerű vagy épp akár fasiszta is lehetett. A keményvonalas posztmodernisták persze a formalistáknál sokkalta radikálisabb módon számolnának le a szerzőség fogalmával. Én azonban a zeneszerző életrajza és személyisége iránt megújult érdeklődést (amelynek nagy lendületet adtak a 2000-ben ünnepelt évfordulóhoz kapcsolódó publikációk) a posztmodern állapot két átfogóbb tünetével hozom összefüggésbe: egyfelől a művészet emberi aspektusai iránti érdeklődéssel, másfelől pedig a restauráció kultúrájával.

Az utóbbi „restauráció” terminussal arra a tényre utalok, hogy elfogadottá vált visszatérnünk a kifejezés és a vizsgálódás olyan módozataihoz, amelyeket nem is olyan rég száműzött a tetőpontján álló modernizmus: életrajz, jelentés, vagy akár a zene vallásos elemei. Más szavakkal: a Bach-kutatás bizonyos értelemben valóban visszatért azokhoz a kérdésekhez, amelyek a 19. században és egészen a 20. század közepéig foglalkoztatták. Ismét elfogadhatóvá vált Bach zenéjét kapcsolatba hozni az életével és a személyiségével, s egyúttal olyan alakként látni őt, akit mélyen foglalkoztat vallásos elhivatottsága. Ez gyakran összekapcsolódik a teológiai gondolatok zenén keresztül való kifejezésével és a megzenésített szövegekkel való interakcióval. Eric Chafe könyvét olvasva szinte az az érzésünk támad, hogy a szerző ott ragadta kezébe Friedrich Smend tollát, ahol az letette.¹⁰ A zene és a történeti-elméleti háttér ismerete talán szélesebb körű, de Chafe hermeneutikai programja alapján véve kevésbé különbözik a fél évszázaddal korábban elfogadottól. Ez a humanizáló fordulat még azokban az írásokban is tetten érhető, amelyek ragaszkodnak a zene részletekbe menő analíziséhez: Laurence Dreyfus például nagy hangsúlyt fektet a tudatos szándéokra, amint az az előttünk fekvő zenében megnyilvánul. A zene iránti érdeklődésünk – állítja – részben abból fakad, hogy intuitív módon kapcsolatba lépünk egy munkálkodó emberi szellemmel, amelyet valódi emberi problémák és döntések foglalkoztatnak a továbbhaladással, a szükségszerű tökéletlenségek elkerülésével kapcsolatban.¹¹ Az objektív formalizmust így a zenében rejlő teremőerő érzete tartja kordában, s ezt a folyamatot most a komponista mozgatja, aki – bizonyos értelemben – még mindig aktív. A ze-

10 Eric Chafe: *Tonal Allegory in the Vocal Music of J. S. Bach*. Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 1991.

11 Laurence Dreyfus: *Bach and the Patterns of Invention*. Cambridge MA: Harvard University Press, 1996; ld. még uő: „Bachian Invention and its Mechanisms”. In: *The Cambridge Companion to Bach*. Ed: John Butt. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, 171–192. Magyarul ld. a *Magyar Zene* jelen számában, \$\$\$–\$\$\$.

ne többé nem pusztán az a műalkotás, amelyet a szerző befejezett, és magára hagyott. A zenei kritika korábbi, humanistább formáihoz való visszatérés így részben visszafordítja a modernizációban és a modernista elemzésben rejlő dehumanizációt.

Sokan úgy vélhetik, a restauráció kultúrája általában véve visszafejlődést jelent. A kultúra számos területén ez tényleg nyilvánvaló: a házak restaurálása és a korhű stílus vagy épp a mi historikus előadói mozgalmunk. Amint más helyen bővebben kifejtettem, mindenekelőtt a modernista nézőpontból tűnik kulturális áruválnak a progressziótól való bármilyen eltérés.¹² Ha a magunk korával kapcsolatban bármi is nyilvánvaló, az az, hogy a minden területen és bármi áron való haladás már nem tűnik annak az imperatívusznak, mint valaha. Jóllehet kevesen érvelhetnek amellett, hogy a haladás rossz volna az orvostudományban, sok olyan terület akad, ahol kultúránk és életmódunk már „elég modern”, s ahol a további kérlelhetetlen modernizálás csakis önmegsemmisítéshez vezethet. Visszatérve a korhű stílusokhoz, az örökségvédelem-ipar restaurációi talán maguk is reakciók a túlságosan gyors modernizációból fakadó, nagyon is személytelen borzalmakra; a lakótelepek és a városi autópályák egyaránt régóta kedvelt lakóhelyeket számoltak fel, és komolyan veszélyeztetik az életminőségünket. A történeti rekonstrukció és a letűnt életmódokhoz való visszatérés tehát az immár elérhetetlenné vált múlt visszanyerésére irányuló erőfeszítés. Éppen a modernizáció sikere és a munka embertelen megosztása révén néhányunk – a példátlan gazdasági felesleg folytán, amely elérhetővé teszi számunkra az időt és az eszközöket – ma már megengedheti magának, hogy visszatérjen a kézműves ethoszához.

Mindazonáltal – tekintettel a sikeres modernizáció jelentette határvonalra – az a benyomásunk, hogy bármiféle helyreállított múlt mélységesen különbözik attól, ami a múltban ténylegesen történt. Így tehát bármennyire hagyományos vagy éppen hanyatló is ma egy művészi stílus, gyakorlat vagy kutatás, olyan kontextusban fejt ki a hatását, amely sohasem volt ennyire más, és ennyiben – nagyon is valószínűleg – új. A jelenlegi Bach-kutatásban tapasztalható megújult érdeklődés a vallásos kontextus iránt egy olyan világhoz szól, amely mélységesen eltér az ötven évvel ezelőttitől (ugyanaz elmondható a kereszténység kelet-európai újjáéledéséről, sőt az Amerikában tapasztalható *evangelical revival*ről is). A Bach korának vallásos kultúrájáról alkotott legtárgyilagosabb képünk is elkerülhetetlenül különbözik attól, amely a 20. század közepének tudósaiban élt.

Az utóbbi években éppennyire meghatározó a numerológia és a zenébe kódolt „titkos” üzenetek iránti érdeklődés újjáéledése. Mint Ruth Tatlow felhívta rá a figyelmet, Smend nagy ívű teóriája Bach számábécé-használatáról egy olyan korban jött létre, amikor a világon az egyéneket is nagyban veszélyeztető bizonytalanság uralkodott.¹³ Ennek a jelenségnek az újjáéledése többé-kevésbé közvetlenül egybeesik az összeesküvés-elmélet gondolatával, amelyet Fredric Jameson

12 Lásd Butt: *Playing with History*, 183–217.

13 Ruth Tatlow: *Bach and the Riddle of the Number Alphabet*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, főleg 1–36.

mint arra tett „elfajzott próbálkozást” ír le, „hogy elgondoljuk a kor világrendszerének lehetetlen totalitását”.¹⁴ Más szóval, mennél inkább kontroll nélkülinek tűnik a bennünket körülvevő világ, mennél plurálisabbak a hatalmi rendszerei, annál inkább próbálunk megsejteni valamilyen rejtett rendet, amely valamiképpen kontrollál bennünket – úgy érezzük, ennek megértése révén bizonyos fokig visszanyerjük a világunk feletti ellenőrzést. Azáltal hogy valami titkosat fedezünk fel Bach zenéjében, úgy érezhetjük, mintha érteni kezdenénk azt, amit korábban is éreztünk a hangok határtalan minőségében. Egy olyan Bach, akit meg tudunk magyarázni és egy bizonyos – rejtett, de mégis mindig mély – üzenethez rögzíthetünk, némi komfortérzetet nyújthat egy mind nyitottabb világban.

Egyszóval számos korábbi Bach-értelmezés ismételt felbukkanását nem indokolt automatikusan elvetnünk, mint az eredetiség nevetséges hiányát egy kisimított világban. Mást sem hallunk, mint hogy jövődő társadalmunkban az újrahaznosítás gondolatát imperatívusként kell majd elfogadnunk. A restauráció kultúrája nem a haladás hiányából adódik, hanem a túlságosan sok, elsöprő tömegű haladásra adott reakció. Mindezzel nem azt akarom mondani, hogy minden „retro” automatikusan jó volna (Bach „összeesküvés-elméleti” megközelítése pedig végképp nem az), csupán azt, hogy automatikusan kapcsolódik a szükségleteinkhez és a szemléletünkhöz, és – az óriási léptékben megváltozott külső körülmények között – bizonyos mértékig „új”.

A bachi ideológia nyomás alatt?

Mindazonáltal vitathatatlan tény, hogy a Bach-kutatás még mindig kissé kívül esik a zenei kutatás (s ami talán fontosabb: a zenéről való nyilvános diskurzus) legelevenebb területein. Bach ritkán szerepel a nagy nemzetközi konferenciák plenáris előadásaiban; az a benyomásunk, hogy egyszerűen kimarad a leghevesebb vitákból. Nagyon figyelemreméltó volt például, hogy a BBC Radio 3 csatornája 2005-ös „Bach-karácsonyának” diszkurzív részei tendenciózusan elkerültek minden túlságosan ellentmondásos vagy a teljes (a rádióban egészében sugárzott) Bach-életmű értékét megkérdőjelező témát. Sokan persze azt hangoztatnák, hogy Bachot helyénvaló „zárt terület”-ként megőriznünk, tekintettel azokra a dolgokra, amelyekről mostanában felgyorsul a zenetudósok szívverése. S való igaz, hogy Bach bizonyos értelemben *mindig is* valamelyest távol állt a központi zenei diskurzusoktól, jóllehet a zeneszerző közvetlenül a *Máté-passió* 1829-es felújítását követően – Carl Dahlhaus érvelése szerint – a német zenei gondolkodás egyik kulcsfigurája lett, a tökéletesség olyan fokát érve el, amelyet azóta csak kevesen.¹⁵ Az azonban a gyanúm, hogy ha Bach definíció szerint soha nincs is divatban, most még kevésbé van

14 „a degraded attempt [...] to think the impossible totality of the contemporary world system.” Jameson: *Postmodernism*, 38.

15 Carl Dahlhaus: *Foundations of Music History*. Transl. J. B. Robinson. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, 156–158.

divatban, mint valaha. A zenetudósok, akik a posztmodernizmust sajátos és kíváncsú álláspontnak tekintik, talán éppen a közelmúlt egyik modernista ideológiájával való erős asszociációi miatt kerültek el Bachot. Semmi kétség, hogy Bach megkerülhetetlen, központi szerepet töltött be a zenei modernizmus alapvető pólusain: Stravinsky objektív, elegáns neoklasszicizmusában; Hindemith kézművesetikájában; a második bécsi iskola mélységesen konstruktivista ideológiájában; és az 1950-es évek generációjának váltakozva gyűlölt és nevetségessé tett magas modernizmusában.

Persze ha „valódi” posztmodernisták volnánk, azt fejtegetnénk, hogy Bach és a 20. századi modernizmus között nincsen érdemi kapcsolat; hogy nincs semmi olyasmi, ami lényegileg kapcsolná őt a virágzó formalizmushoz, hiszen egyetlen korszak vagy komponista zenéjében sincs semmi lényegi, esszenciális. S még ha nem tesszük is magunkévá a radikálisan antiesszencialista megközelítést, annyit bizvást kijelenthetünk, hogy a Bach-recepció történetében a zeneszerzőt méltató különféle nézőpontok sora figyelhető meg: a forma tökélye, a poétikus karakter, a vad virtuozitás, a retorikus beszédszerűség és legtöbbször természetesen a vallásos mélység. Lehetséges, hogy olyan elemet is találhatnánk Bach zenéjében, amely azt a mi jelenlegi aggodalmainkkal és érdeklődésünkkel kapcsolná össze?

Mindazonáltal nehéz szemet hunyni a felett a tény felett, hogy Bach zenéje olyan „strukturális jelenléttel” bír, amely a klasszikus kánonban kivételesen súlyosnak mondható, márpedig a „strukturális jelenlét” a nyugati zenének éppen az az eleme, amelyet jelenleg a leginkább támadnak. Mi több, a Bach közeli követői (ha nem éppen ő maga) által kifejlesztett ideológia bizonyos elemei hozzájárultak a zene magas kultúráként való felfogásához, s ezáltal végső soron a modernista álláspont lényegi részévé váltak. Bach köre úgy vélte, a komponista zenéje meghaladja a természet tökéletlenségeit a teremtés alapjául szolgáló „igazabb” természet felé törekedve; zenéjét kifejezetten a megszokottól való eltérés tette egyedivé; Marpurg nézete szerint mint maradandó maszkulin struktúra állt szemben a nőies divat felületességével.¹⁶ A populáris vagy az elfogadhatóval való szembenállás, a közönség megbotránkoztatása arra a magasabb igazságra vagy szépségre hivatkozva, amelyet a pusztán „tisztetreméltók” nem is voltak képesek érzékelni, utóbb a modernista művészet központi vonásává vált. Magánál Bachnál kétségkívül megfigyelhetők olyan tendenciák, amelyeket a 20. század modernistái nagyra értékeltek: a notáció növekvő pontossága az előadó szabadságának rovására, illetve – amennyire az egyházi zene szabályozásáról 1730-ban megfogalmazott vázlatából megítélhetjük – az a törekvés, hogy az előadók a zenei együttes általános produkciójához való hozzájárulás érdekében váljanak egyetlen hangszer specialistáivá.¹⁷ Ez egyfajta „racionalizáló” késztetésről tanúskodik, valamint egy olyan munka-

16 Hans T. David & Arthur Mendel (eds.): *The New Bach Reader. A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*. Rev., expanded by Christoph Wolff. New York: W. W. Norton & Company, 1998, 375–377. (A *Bach-Dokumente*, III, No. 643 fordítása.)

17 Lásd Ulrich Siegele: „Bach and the Domestic Politics of Electoral Saxony”. In: *The Cambridge Companion to Bach*, 17–34., főleg 26.

megosztás utáni vágyról, amely éppen ellentétben állt Bach saját kézműveshátterével, és a nyugati modernizáció folyamatának egyik elengedhetetlen alkotóeleme lett. Bachnak a zeneszerzés tanításával kapcsolatos nézetei ugyancsak egy újfajta pedagógiáról árulkodnak, amely lemond az elméletről és az absztrakt ellenpontgyakorlatokról a komponálás gyakorlatiasabb megközelítése érdekében. Azáltal hogy haladó növendékei oktatásának középpontjába magukat a zeneműveket helyezte, s mintaszerű darabokat adott a folyamat megkönnyítésére, Bach újfajta tiszteletet ébresztett a tényleges komponálás elméleti minősége iránt. Míg a hagyományos felfogás szerint az intellektuális felsőbbrendűség a hangzó zene realitásai iránti közönyben nyilvánulhatott meg akár a komponálás, akár az előadás terén, Bach hozzáállása nagyban erősítette azt a felfogást, hogy az intellektuális gondolat súlya a zeneszerző mint egyéni alkotó tevékenységében, illetve magában a létrejött műben rejlik. Még ha felületes és anakronisztikus volna is azt állítanunk, hogy Bach bármiben is közösködött volna a 20. század modernistáival, kétségkívül van valamilyen kapcsolat, a zene folytonosan formálódó ideológiájának átörökítése, amely összefügg a racionalizmus szélesebb kulturális áramával és a modernizmusban csúcspontjára jutó felvilágosodással: Bach e gondolkodásmód kezdetéhez áll közel, Stravinsky és Schönberg pedig a végéhez. A Claude Lévi-Straussnak az étkezési praxisokról szóló, *A nyers és a főtt* című tanulmányában kifejtett, immár divatjamúlt strukturalista megközelítés árulkodó bepillantást enged ebbe a zenei-történeti analógiába. Bachot és Stravinskyt (akik mindketten a zene kódját hangsúlyozták) mint egy zárt kör két külső tagját kapcsolja össze, amelynek belső tagjai (Beethoventól Ravelig) az üzenetet, a mítoszt s ismét az üzenetet hangsúlyozzák. Mint írja: „ha ezeket a zeneszerzőket időrendbe állítjuk, az általuk megidézett funkciók zárt ciklussá rendeződnek, mintegy azt sugallva, hogy két évszázad alatt a tonális inspirációjú zene kimerítette a megújulásra való belső képességeit.”¹⁸

Ez vajon azt jelenti, hogy Bach számára minden elveszett, hogy a 250 éves kultúra, amelyet ural, maga is kifogyott a szuszából? Először is még ha igaz volna is, hogy egy bizonyos folyamat – modernizáció, racionalizáció, kijózanodás stb. – már „kifutott”, az is kétségtelen, hogy akármilyen helyzetben vagyunk is ma, az nem jöhetett volna létre e nélkül a folyamat nélkül. Az a kultúra természetesen különbözik a mostanitól, amennyiben mi a másik oldalán lyukadtunk ki, de mégis tisztában kell lennünk vele, ha meg akarjuk érteni a magunk helyzetének a gyökereit (s ezáltal a véletlenszerűségeit). Másodsorban az újrahasznosítás és a pluralizmus kultúrája azzal jár – bármennyire ostobának tűnhet is ez néha –, hogy a múltból gyakorlatilag bármi érdekes és restaurálásra érdemes lehet. Ha a klasszikus zene nagy, folyamatos kultúrájának bizonyos értelemben vége szakadt is, egy másik értelemben meggyőzően újraéleszthetjük. Mint már említettem, az újjáélesztett változat még akkor is mélységesen különböző lesz az „eredetitől”, ha a

18 „[...] en rangeant ces compositeurs par ordre chronologique, les fonctions respectives qu'ils évoquent s'organisent à la façon d'un cycle refermé sur lui-même, comme s'il apparaissait qu'en deux siècles, la musique d'inspiration tonale avait épuisé ses capacités internes de renouvellement.” Claude Lévi-Strauss: *Le cru et le cuit*. Paris: Plon, 1964 (Mythologiques I), 38.

részleteket pontosan duplikáljuk, hiszen a recepció – a mi világunk és az utánunk következő többi – olyannyira megváltozott. Bármennyire kesergünk is a „haladás” megszűnése és a „valódi” hagyomány megszakadása miatt, a tudatos újjáélesztés talán az egyetlen mód arra, hogy visszanyerjük, ami ezekben az ideálokban még mindig értékes lehet.

Visszatérve Bachhoz: a mai kutatás java új, megvilágosító történeti perspektívákat tárhat fel számunkra azzal kapcsolatban, hogy milyen módon hordozott jelentést a zene, miképpen hatott eredeti hallgatóira, és hat másokra a recepció hosszú története során. Ez ma éppannyira hasznos számunkra, mint valaha, hiszen – amint már említettem – a történetiség visszaszerzése nagyos is szükséges tevékenység a ránk jellemző elszakadt modernitás állapotában. Mi több, a történeti megközelítés olyannyira hasznos, hogy figyelemre méltó könnyedséggel tehetünk a magunkévá történeti jelentéseket és jelentőségeket, ezáltal a magunk érdeklődésének legalábbis egy részévé téve azokat. Különösen fontosnak tűnik azonban megértenünk, hogy Bach zenéje miért jelenthet számunkra még egyáltalán valamit egy ennyire megváltozott világban (erőteljes reneszánsza bizonyos nem-nyugati kultúrákban, főképp Japánban, fontos kutatási terület lehetne). Sokan úgy hiszik, hogy Bach teljesítményében akadnak olyan lényegi elemek, amelyek – az időre és a helyre való tekintet nélkül – egyetemes érvényűek. Óvakodnunk kell attól, hogy bármiféle hiten is gúnyolódjunk, s ebben kétségkívül komolyan hisznek. Ugyanakkor az egyetemessel való házalás egy annyira sokféle és szétagolt világban, mint a miénk, nem feltétlenül a leghasznosabb időtöltés. Amit biztosan meg kell tennünk, az éppen az, ami a Bach-recepció során valójában mindvégig történt: értelmeznünk kell Bachot a saját korunk érdeklődése és előfeltevései szerint.

Bach mint a kritika új eszköze?

Ma különösen fontos lehet számunkra az a perspektíva, hogy Bach életének és alkotóművészetének kontextusát egy tekintetben mintha párhuzamba állíthatnánk jelenlegi helyzetünkkel. Akkor, akárcsak ma, Bach egy olyan sajátos zenei kultúrához tartozott, amely többé-kevésbé hanyatlott. Aki a korral haladó embernek kívánta mutatni magát, a szöveg szolgálóleányának tekintette a zenét, amelynek viszonylag egyszerűnek, dallamosnak és – mindenekelőtt – könnyen befogadhatónak kellett lennie. Ez a nézet progresszívnek számított, mivel a közvélekedés szerint összhangban állt a „természettel”. Manapság egy nagyon hasonló esztétika uralja a zenekultúrát, a nyugati zene fogalmi egyensúlya inkább az előadás és az előadó, mint a zeneszerző és a mű felé billen; a komplexitást és a nehezen befogadható zenét gyanakvás övezi. Még a populáris zene is sokkalta egyszerűbb és könnyebben befogadható, mint néhány évtizeddel ezelőtt volt. „Természetes” a maga kellemes népzenei fordulataival, megnyerően progresszív a legmodernebb technológia alkalmazása révén; éppen az eredetiség hiánya, a banális, közhelyszerű világiasság nyújt támaszt egy zűrzavaros világban.

Bach zenéjének esztétikáját – akkor és ma – egy viszonylag artikulált kisebbség vallotta magáénak, amelynek egy része afféle „ostromlott vár” mentalitással

bírt, kiállva a jó öreg értékekért, míg a másik – termékenyebb módon – egy felvilágosultabb jövő őrzőjének tekintette magát. Laurence Dreyfus hívta fel a figyelmet arra az izgalmas tényre, hogy Bach a zenéjén keresztül voltaképpen a korban uralkodó felvilágosodott mentalitás kritikusaként lépett fel.¹⁹ E gondolatot továbbfejlesztve David Yearsley úgy látja, zenéje révén Bach aktívan részt vett kora esztétikai vitáiban. Az olyan művekben, mint a *ClavierÜbung* III és a „Vom Himmel hoch”, számos példát találunk arra, hogy a komponista szántszándékkal megfordítja a kor előfeltevéseit: az összetett és bonyolult egészen könnyen befogadhatónak hangzik, miközben a „gáláns” stílushoz kapcsolódó gesztusok gyakran homályossá és furcsamód nehezen érthetővé válnak.²⁰

Lehetséges-e, hogy nekünk, akik nagyra értékeljük Bach teljesítményét, sikerül helyreállítanunk e zene kritikai jellegét, s a jelennel szemben elfoglalt kritikus pozíciónk részévé tehetjük? Bármennyire is divatjamúlt manapság a komplexitás és a struktúra hangsúlyozása, Bachnak mint polifonistának a döbbenetes teljesítménye biztosan tanulsággal szolgálhat korunk számára. Polifóniája a zenei dallamok pusztá kombinálásán túl több szinten is hat, olyan elemekre kiterjedően, mint a stílus, az allúzió, a forma és a műfaj. Bach olyan módon kapcsolt egybe dolgokat, ahogy a korban lehetetlennek – vagy legalábbis az ízlés ellen valónak – tűnt, mint például a gáláns és a komoly stílus kombinálása esetében. A számtalan lecke, amelyet a polifónia terén tanulhatunk tőle, biztosan releváns a jelen nagyon is szükséges polifóniája számára. Ugyanakkor Bach zenéje a mélység érzetét is nyújtja, ami olyanmódra hiányzik egy világban, ahol a pluralitás és a populizmus mindent kiegyenlíteni látszik (és jelenkori helyzetünk bizonyosan veszélyesen komplex, sőt mély, bármily sekélyesek is gyakran az eredmények). Az elkötelezettebb Bach-kritika hozzásegíthet ahhoz is, hogy olyan módon közelítsünk a mélységhez és a komplexitáshoz, hogy az mélységesen kielégítő legyen, de egyszersmind tanulságos és gondolatébresztő. Ebben a tekintetben Bach zenéjének viszonylagos befogadhatósága sokkalta erőteljesebbé teszi azt a késő modernista zene ezoterikus komplexitásánál. Bármennyire megtestesítheti is ez a zene a modern állapot borzalmas igazságát (amint Adorno fogalmazott volna), kulturális és politikai szempontból egyedülállóan tehetetlennek bizonyult. Ahelyett hogy Bachra mint a mesterművek egy zárt, véges kánonjának szerzőjére koncentrálnánk, művészetének termékeny nyitottságára kell ügyelnünk, amelynek implikációi zenéjét már eddig is megdöbbentően különböző korok és kultúrák számára tették relevánssá.

Mikusi Balázs fordítása

19 Dreyfus: *Bach and the Patterns of Invention*, 219–244.; magyarul ld. jelen folyóiratszám, 373.

20 David Yearsley: *Bach and the Meanings of Counterpoint*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, főleg 98–119.

The English original of this text entitled ‘The Postmodern Mindset, Musicology and the Future of Bach Scholarship’ appeared in the *Understanding Bach Journal* 1 (2006), <http://www.bachnetwork.co.uk/ubl/butt.pdf>, 9–18.

John Butt holds the Gardiner Chair of Music at the University of Glasgow. His research has ranged over aspects of the ontology of music in the seventeenth century, listenership, and music and emotion. His most recent book is a study of Bach’s Passions *Bach’s Dialogue with Modernity* (Oxford University Press, 2010), which attempts to place Bach within the broader context of Western cultural history through detailed analysis of the music. As Musical Director of Edinburgh’s Dunedin Consort he has made several award-winning recordings of Bach and Handel, and travels widely as a conductor and organist. He was awarded the 2011 Royal Academy of Music/Kohn Foundation Bach Prize.

Laurence Dreyfus

A BACHI INVENCIO ÉS MECHANIZMUSAI*

A zenei elemzések a tizenkilencedik század óta zenei formák leírására vállalkoznak, mégpedig olyan zenei események és szerkezeti modellek magyarázatán keresztül, amelyek kezeskednek egy egyedi műalkotás koherenciájáért, és hozzájárulnak e mű szépségéhez és jelentéséhez. A különböző elméleti iskolákhoz tartozó elemzők, igénybe véve a legváltozatosabb zenei építőelemeket – legyenek azok összhangzattani, kontrapunktikus, melodikai, ritmikai vagy formai jellegűek –, arra kérték olvasóikat, hogy első benyomásaikat tegyék félre, és figyelmüket fordítsák a darab működési módjára, mégpedig a faktúra részleteinek vizsgálata révén. Természetesen az efféle értelmezések „igazságértéke” nem választható el attól, amit zenei struktúrán az elemző ért, mivel ezek a fogalmak vagy „elméletek” nagyban meghatározzák, hogy mely zenei paraméterek számítnak strukturális jelentőségűnek. Mindazonáltal a zenei elemzés területén – szemben például a matematikával vagy a fizikával – a strukturális elméletek nem annyira eleganciájuk vagy nagyszerűségük nyomán váltak a követők számára vonzóvá. A sikeres elemzések sokkal inkább egyfajta sajátosan zenei érvényességre törekedtek, legyen bármily homályos is végső soron ez a fogalom. Éppen ezért az értelmezések látszólagos körben forgása, ami a zenei elemzésekre általában jellemző, nem hat igazán zavaróan, különösen, ha felismerjük: az elemzőknek – amennyiben céljukat el akarják érni – meg kell győzniük zenészek egy közösségét, hogy lehetséges egy darabot Theodor W. Adorno szavaival „épp így és nem másképp” előrehaladva hallani. És szemben néhány elterjedt nézettel, a zenészek hírhedten kemény diónak bizonyulnak, amikor meg akarja mondani nekik valaki, miként halljanak egy darabot, amelyvel bensőséges viszonyt ápolnak.

Tovább árnyalja az elemzés zenei érvényességének kérdését, ha elfogadjuk, hogy a zenei szerkezet leírása valójában nem több, mint a zeneszerző bizonyos eljárásainak rekonstrukciója. Az elemzés ebben az értelemben egyenértékű egyfajta dekompozícióval, vagyis szétszedjük, amit egykor összeraktak. Hogy is lehetne ez

* A tanulmány angol eredetije: Laurence Dreyfus: „Bachian Inventions and their mechanisms”. In: John Butt (ed.): *The Cambridge Companion to Bach*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, 171–192. A magyar fordítást a Cambridge University Press szíves engedélyével közöljük.

másként – kérdezhetnénk –, hacsak nem tesszük fel, hogy a zeneszerző tulajdonképpen nem más, mint egyfajta *idiot savant*, aki a megközelíthetetlen múzsa utasításait követi. E kérdés tárgyalását hosszú időre margóra tette a félelem, hogy az analitikus állításokat azonosítani fogják azokkal az kijelentésekkel, amelyeket a zeneszerzők tettek (jóllehet, igen ritkán) arról, hogy miként komponáltak. A múlt zeneszerzői esetében ráadásul önteltnek tűnhetett az igény, hogy egy elemző a kompozíciós tettek értelméről kívánt beszélni, mivel a (többnyire) halott, szerencsésen távollevő szerzőnek nem volt alkalma a végérvényes cáfolatra. Más elemzők, hallgatólagosan visszhangozva az 1960-as évek bejelentését a „szerző haláláról”, lemondtak a szerzői szándék fogalmáról és azt a felfogást erősítették, miszerint az elemzés nem a „dekompozíció” egy formája, hanem a hallgató észlelésével kapcsolatos tudomány. Ez a megközelítés magáénak tudhatja ugyan az empiria biztonságát, de idő előtt belenyugszik a „kognitív tudomány” intellektuális vereségébe: hiszen amivel a hagyományos elemzések elsősorban hozzájárultak az európai tradíció remekműveihez, az nem valamiféle pszichológiai elmélet volt, hanem sokkal inkább azoknak az esztétikai jelentéseknek és értékeknek a felismerése, amelyek megfejtésre vártak.

Jelen tanulmány megközelítésmódját nem zavarják az „intencionalista” elemzésekkel szembeni fenntartások. Ehelyett épp az ellenkezőjére gyanakszom, nevezetesen arra, hogy az elemzők egyetlen reménye, hogy hozzájárulhatnak az egyetemes emberi tudáshoz, ha magukévá teszik a gondolatot, miszerint a munkájuk valójában nem más, mint egy eredendően érzékeny és gondolkodó szerző munkájának a „dekompozíciója”. Mert ha az elemzés a műalkotással kapcsolatban csupán olyan dolgok megragadására törekszik, amelyek mellékesek az emberi beavatkozás vagy tevékenység szempontjából – akár nyilvánvaló és tudatos ez a tevékenység, akár tudattalan és hiányos –, kit is érdekelhetne akkor az egész? Ráadásul hamis szétválasztani az elemző olvasatát és a szerző tevékenységét, két okból is: (1) a zenei kompozíció túlnyomórészt igen tudatos dolog, és minden okunk megvan annak feltételezésére, hogy a zeneszerző munkamódszereinek megragadását célzó analitikus kísérletek valóban betekintést engednek a tudatosan kialakított zenei események jelentős részébe, és (2) az elemzők rutinszerűen idéznek bármely olyan bizonyítékot a zeneszerzői szándékot illetően, amely az analitikus felfedezést alátámasztja – ha létezik ilyen például kompozíciós vázlatokban, dokumentált kijelentésekben, levelekben vagy korabeli elméleti konstrukciókban –, ezzel is demonstrálva, hogy boldogan adják meg magukat egyfajta „kriptointencionalizmusnak”, amikor az a céljaikat szolgálja. Az elemzők jobban tennék tehát, ha tiszta vizet öntenének a pohárba, és elismernék, hogy élénken érdeklődnek a mű zeneszerzői elképzelése iránt, ezt a bevallott érdeklődést pedig be is építhetnék saját módszereikbe és írásaikba.¹

1 Ezt a kérdést részletesebben tárgyalom „Music analysis and the historical imperative” című írásomban: *Revista de Musicologia. Actas del XV Congreso de la SIM*, XVI/1. (1993), 407–19. Lásd még *Bach and the patterns of invention* című könyvemet: Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996, amely a jelen tanulmány számos érvelését továbbviszi és részletezi.

J. S. Bach zenéje mindig is termékeny talajt jelentett az elemzés számára, attól kezdve, hogy a korai felvilágosodás szerzői, mint Kirnberger és Marpurg, a harmóniai bölcsesség különleges kútfőjeként kezdték kezelni őt. Valóban, a Bach-zene tanulmányozásának egyik legnagyobb öröme annak az összetett konstrukciónak a megragadásában rejlik, amely oly szorosan kötődik e zene elmélyültségéhez és szépségéhez. Másfelől Bach számos zenéjének közismert bonyolultsága rendkívül áttekinthetővé válik, amint felfedezzük azokat a meghatározó építőelemeket, amelyeken az adott zenei műfaj nyugszik. Bach műveinek legkülönbözőbb fajtáira – fűgákra, áriákra, kórusokra, concertotételekre és másokra – jellemző, hogy az ismétlődő és variálódó zenei gondolatokat tudatosan alakítja a zeneszerző, mégpedig teljes tételeken át és viszonylag fegyelmezetten, és az alábbiakban éppen e „fegyelem” természete áll majd a figyelmem központjában. Amíg a szó szerinti ismétlés csupán megduplázza a zenei gondolatot, addig a variálás módosítja, megváltoztatja, és új mondanivalóval ruházza fel azt. Érdekes azonban megkülönböztetni a variálás két fajtáját: (1) a zenei gondolat díszítése, amelyben az egyszerű ékítmény mögött az eredeti jelentés lényegét tekintve érintetlen marad, és (2) a zenei gondolat módosítása, amely megváltoztatja annak jelentését, azt a jelentést, amelyet csupán komoly szellemi erőfeszítéssel leszünk képesek előre látni.

Miután adott az ismétlés és variálás e felfogása, érdemes – első analitikus lépésként – felbontani a darabot az alapjául szolgáló „közös nevezőkre”, egy kalap alá véve az összes szó szerinti ismétlést és dekoratív variációt, hogy ezáltal elkülönítsük a darab zenei alapgondolatait. A legtöbb bachi műfajban a jelentős zenei gondolatok száma viszonylag szerény, ami azt jelenti, hogy a vonatkozó zenei egységek nagyrészt úgy foghatók fel, mint egymás *módosított variációi*. Bach esetében ráadásul továbbmehetünk egy lépéssel, és kijelenthetjük, hogy a zenei gondolatok kezelése nála nem annyira művészi variáció dolga, sokkal inkább e gondolatok gyakran korlátozó jellegű szűréseként értelmezhető, ahol a szűrőt olyan viszonylag mechanikus eljárások hálójá jelenti, amelyek magukban foglalják a zeneszerző elsődleges eszközkészletét is. Ezek azok az eljárások, amelyek az alapgondolatokat „működtetik”, és ekként új variánsformákat „produkálnak”. Ahelyett hogy magáévá tenné az elegáns variációkat eredményező ízléses képzettársítás némileg hanyag magatartását (amely mindennapos a kortársai körében), Bach kompozíciós eljárásai gyakran az összeillő zenei kapcsolatok megszállott kutatásához vezetnek. Az invenciókat célzó kutatás folyamatosan mechanizálni próbálja a kompozíciós eljárásokat, és ez felelős Bach textúráinak alapvető komplexitásáért, ugyanakkor ez teszi a zenéjét különösképpen alkalmassá az összevetésen és ellentétbe állításra alapuló strukturált analízis számára. A kongruens zenei viszonyokról szólva éppen ezért használtam a „kompozíciós mechanizmus” terminust, nem pedig az organikus kapcsolatok közismertebb, kora huszadik századi fogalmát. A megkülönböztetés e két terület között nem bináris jellegű, hanem olyan tartományt alkot, amelyen belül megpróbálom előnyben részesíteni a zeneszerző által szükségképpen elvégzendő tudatos cselekvéseket a tisztán analitikus konstrukciókkal szemben, amely utóbbiak nem veszik tekintetbe az emberi tevékenységet, vagy lehetetlen, emberfölötti magasságokba emelik azt.

Bach és német kortársai számára egy mű alapvető zenei építőköveinek kigondolása az *inventio* retorikai címkéje alá tartozott, amely ősidők óta a gondolatok *kitalálására* vagy *felfedezésére* vonatkozott. Az *invenio* természetesen konkrét zenei műfajokhoz kötődik – mint a menüett, a fuga, a concerto, az ária és így tovább –, amelyek maguk is stilisztikai hierarchiába rendeződnek a bennük rejlő leleménység mértéke szerint. A műfajok pedig nemcsak a ruházatukul szolgáló stílusok alapján, hanem azon formamodellek nyomán is megkülönböztethetők egymástól, amelyeket a korszak német zeneelméletének retorikai nyelvén a kompozíció „elaborációjaként”, vagyis „kidolgozásaként” fogtak fel. (Bizonyos szerzők, mint Johann Mattheson, egy lépéssel tovább mennek, és különbséget tesznek zenei gondolatok „elaborációja”, vagyis kidolgozása és a mű formai felépítésében kapott aktuális „diszpozíciója”, elrendezése között.) Különösen előnyös elkülöníteni az „*inveniókat*” az „*elrendezésüktől*”, mivel a „zenei forma” konvenciója a legtöbb nagyszabású műfajban egyáltalán nem okoz gondot: csak a táncokhoz hasonló apró műfajokban tekinthetünk úgy egy tétel „formájára” – vagyis az egyes zenei egységek behatárolt hosszára –, mint az *invenio* tárgyára. Fugákban, concertókban, áriákban és más hasonló darabokban a forma konvenciói – a retorika nyelvén a *diszpozíció* tárgyai – általában csak a tételek elejét és végét határozzák meg, és kevéssé árulkodnak arról, mi és milyen sorrendben történik a kettő között. Ha tehát a nagyobb szabású tételek működését szeretnénk megérteni, célszerű előnyben részesíteni az *inveniókat*, vagyis a zeneszerző által felfedezett gondolatokat, függetlenül attól, hogy hol találtunk rájuk, és azt vizsgálni, hogy az *invenio* bachi mechanizmusai miként strukturálják különböző alakváltozataikat, illetve a darab egészében való megjelenésük pillanatait.

Jelen írásomban két tételt fogok vizsgálni – a G-dúr gambaszonáta (BWV 1027) első, fúgajellegű Allegro-ját (vagyis második tételét) és a *Jesu, der du meine Seele* című kantáta (BWV 78) nyitókórusát –, mégpedig a számos előnnyel járó, kompozíciós mechanizmusokra fókuszáló nézőpontból, és ezáltal reményeim szerint egy olyan paradigmátikus elemzés módszerét mutatom be, amely Bach-művek széles skálájára alkalmazható, mindazokra, amelyek valamilyen módon a fuga és a concerto elveihez kapcsolódnak. (Ajánlatos a két tétel kottáját kéznél tartani az alább következő elemzések olvasásakor.)²

Elsőként vegyük szemügyre közelebbről a BWV 1072 második tételét, ezt a Corelli-stílusú triószonáta-tételt, amelyet Bach viola da gambára és obligát csembalóra dolgozott át (valószínűleg 1730 előtt). A hagyományos módszerek bicskája többnyire beletörik az efféle szonátatételek elemzésébe, mivel a dallamhordozó szólamokban megjelenő téma és válasz (*dux* és *comes*) fúgákra jellemző nyitó gesztusán kívül nincsenek ismert szabályok arra vonatkozóan, hogy ezeket a kompozíciókat miként kell felfognunk, vagy hogy a legfontosabb zenei ötleteket miként kell

2 Ld.: Johann Sebastian Bach: *Drei Sonaten für Viola da Gamba und Cembalo*, BWV 1027–1029. Ed. L. Dreyfus. Frankfurt–Leipzig: Peters, 1985. Más kritikai kiadások: NBA VI/4. Ed. H. Eppstein (1989), illetve Lucy Robinson közreadása, Faber, 1987. A 78-as kantáta megtalálható: NBA I/21.

bennük elrendezni. Természetesen voltak hagyományos összhangzattani elvek, amelyek kezekedtek azért, hogy egy tétel ugyanabban a hangnemben fejeződjön be, mint amelyben elkezdődött, de túl azon, hogy néhány közeli hangnembe vezető moduláció előre látható, és kizárhatók bizonyos távoli hangnemekben megnyugvó zárlatok, nincs olyan előírt módszer, amely egy efféle tétel időbeli elrendezését, a „forma” felépítését illetően útmutatást nyújtana. (Aligha kell említeni, hogy az ilyesfajta kiszámíthatatlanság távol áll a hangnemi konvenciók szigorúbban szervezett sorozatától, amely a 18. század második felének „szonátaelv” szerint rendezett zenéjében uralkodott, ahol a zenei gondolatok invenciója kibogozhatatlanul összekapcsolódott e gondolatok elhelyezésével a sematikus egészben.) A témák (és kontraszobjektumok) fúgaszerű kezeléséből következik, hogy számítunk más fúgajellegű eszközökre is, például kettős ellenpontra, a téma tükörfordítására vagy kisebb jelentőségű, nem tematikus szakaszok jelenlétére, amelyeket a hagyomány epizód-nak nevez. Továbbá, mivel ez sokkal inkább fúgajellegű tétel, semmint valódi fúga, az ember számít rá, hogy a zeneszerző olyan járulékos zenei ötletekkel vagy invenciókkal is dolgozik, amelyek nem képezik részét a tétel elején „exponált” fúgajellegű gondolatoknak, annál is inkább, mivel a barokk szonátatételek gyakran hosszabbak és csapongóbbak, mint a valódi fúgák. Amit hangsúlyozni szeretnék, hogy a tétel műfajának felismerése – fúgaszerű allegro egy triószonátában – alig mond valamit a zeneszerzői invenció természetéről vagy a tétel átfogó tervéről. Valójában ha a darab egészét tekintjük, egy efféle tétel formájának esztétikáját nem annyira a dráma metaforájával, mint inkább az invenció, a felfedezés metaforájával közelíthetjük meg: nem a sors viharai és fordulatai által alakított darabot kell elképzelnünk, amely könnyörtelenül halad előre a komikus végkifejlet vagy a tragikus katarzis felé, hanem egy olyan zenei puzzle megfejtése jelenti a feladatot, amelynek teljes megoldása nem látható addig, amíg össze nem gyűjtöttük valamennyi elemét. Ellentétben azonban a hagyományos puzzle-lal, amelyben az egyes elemek megszakítás nélküli illeszkedése adja ki a kétdimenziós síkban fekvő egészet, a *bachi* puzzle jóval többet nyújt, mivel a háromdimenziós térben az egyes elemek (azaz zenei egységek vagy invenciók) éppúgy megjelennek egymás fölött vagy alatt, mint egymás folytatásaként – azaz egyaránt értelmezhetők mintázatként és szintagmaként. Ennek következtében a mű érzékileg, vagyis a hallgatás és a játék során megragadható elrendezése a puzzle-lal való találkozás csupán egyik lehetséges – jóllehet, kivált-ságos – módjának bizonyul. A puzzle értelmének és jelentésének valódi megragadása más eljárást igényel, nevezetesen egy olyan ideális mentális diszpozíció rekonstrukcióját, amely a zenei gondolkodás mélységét és kifinomultságát célozza.

Vajon a gambasonáta-tétel nyitó ütemeiben milyen műfaji jelek árulkodnak az invenciók azon fajtáiról, amelyekre számíthatunk a műben? A basso continuo fölött kibontakozó két fúgaszólam jelzi, hogy a modell a négytétéles *sonata da chiesa*-ből (vagy triószonátából) származó Corelli-féle allegro. Mivel a csembaló felső szólamára a gamba az alsó kvarton válaszol az 5. ütemben, a tétel valamiképpen a fúgához hasonlít. A basszus azonban nem vesz részt a fúgátémák és kontraszobjektumok játékában – a darab kezdetén legalábbis –, világos tehát, hogy nem valódi fúgáról van szó, mint amilyen egy billentyűs fúga, hanem kötetlenebb szonáta-

tételről, amely átveszi a fűgák némely vonását. A műfaji behatárolás nyomán most már számíthatunk arra, hogy a zenei anyag viszonylag szigorú, imitatív kezelése keveredni fog a dallamos témák kevésbé szabályszerű kibontásával, amelyek kiterjedtebb és nyugodtabb környezetben zajlanak le, mint ami egy hagyományos fűgára tipikusan jellemző. A két felső szólam nyilvánvalóan azonos jelentősége ráadásul afelől is biztosít, hogy a tétel folyamán a tematikus anyag kiegyensúlyozottan fog megjelenni: ha egy téma megjelenik a két felső szólam valamelyikében (a gambaszólamban vagy csembaló jobbkez-szólamában), biztosak lehetünk benne, hogy ugyanaz az anyag a másik szólamban is el fog hangzani.

Ha mindazonáltal a tétel sajátos fűgajellegét kívánjuk kibontani, olyan invenciósejtekre bukkanunk, amelyek világos rátekinést kínálnak Bach prekompozíciós gondolkodására, s egyben heurisztikus kiindulópontul szolgálnak az alapvető paradigmáktól való eltérésre hangolt elemzés számára. Az első három kottában szereplő invenciók összefoglalják azokat az eljárásokat, amelyeknek Bach aláveti a témáját (a téma jele: T). Amint látható, az 1. kotta a téma és kontraszsubjektum kettős ellenpontra való alkalmasságát mutatja be; mivel a szólamcsera a fűgajellegű triószonáta-tételek *sine qua non*ja, ezt az invenciót kell a tételt mozgató legfontosabb gondolatnak tartanunk. A 2. és a 3. kotta azokat az invenciókat mutatja be, amelyek jelzik, hogy Bach milyen mélyen megértette a Corelli-féle fűgajellegű allegróban rejlő lehetőségeket. A fűgaeszközök két olyan sorozatát emeli be a tételbe, amelyek általában idegenek a műfajtól. A 2. kottában két kánon (vagy stretto) található, az egyik kettős ellenpontként is működik, vagyis a témától pontozott egészértéknyi távolságra megszólaltatható az alsó és a felső oktávban is – T+8 és T-8 –, és a téma önmagával szimultán is lejátszható felső szextpárhuzamban – T+6 (szim.). Bár a 2a kottán látható kánonszólamok csupán öt negyedérték hosszban fedik egymást, és nem viszik végig a teljes témát, ezt az invenciót érdemes mégis majdhogynem egyenrangúnak tekinteni az 1. kottában található kettős ellenponttal. A strettón való munka ugyanis, amit Bach feltehetően a teljes invenció meglehetősen korai fázisában tekintetbe vett, nagyban befolyásolhatta a téma felépítését, különösen, ha figyelembe vesszük a szólamok átfedését meghatározó, kihangsúlyozott ellenmozgást. A 3. kotta az ellenfűgákra jellemző dallaminvenciókra fókuszál, egyrészt a téma mollba transzponált formájának bemutatásával – amit „módusváltásnak” nevezek –, másrészt a téma kétféle tükörfordításának bemutatásával: az egyik a téma hangközviszonyait, a másik a téma hangnemét őrzi meg – jelük: Tt₁ illetve Tt₂.

A „módusváltás” tökéletesen működik a téma teljes terjedelmében, így feltehetően Bach a téma kitalálásának korai stádiumában figyelembe vette, merthogy nem minden – s különösen nem egy ennyire hosszú – téma őrzi meg zenei értelmét, ha ilyen mértékig megváltozik a hangközstruktúrája. Másfelől viszont az inverz forma rövideége azt sugallja, hogy az a téma kialakításának folyamatában kevésbé bizonyult fontosnak, illetve hogy Bach még abban a stádiumban találta ki, amikor csupán két ütemesre tervezte a témát. (Ha a tükörfordítást fontosabbnak tartotta volna, akkor olyan témákat szerkeszt, amelyek dallamilag teljes mértékben tükrözhetők, ahogyan ezt például a *Wohltemperiertes Klavier* számos ellenfűgájában tette.)

a) $\frac{T}{K}$

b) $\frac{K}{T}$

1. kotta. BWV 1027/2., a fontosabb invenciók

(a) $T \pm 8 (\circ.)$

(b) $T + 8$ (szim.)

2. kotta

T (MÓDUSVÁLTÁS)

(a)

Tt_1 (a hangközviszonyokat őrzi meg)

(b)

Tt_2 (a téma hangnemét őrzi meg)

(c)

3. kotta

Az 1., 2., illetve 3. *kottában* található invenciók sorozata működőképes lehetett volna akár egy hibrid kettős ellenfuga alapanyagaként is, jóllehet szükség lett volna ehhez egy aktívabb és jobban beépített, imitativ basszus szólamra, illetve a különféle invenciók elrendezéseinek összekapcsolását szolgáló szokásos epizódokra. Egy szonátatétel számára azonban Bach szellősebb textúrát képzelt el, s ennek eredményeképpen az invenciók különböző kiterjesztésére volt szüksége, illetve olyan epizódjellegű építőkövekre, amelyek a kompozíció folyamán megismételhetők. Túl ezeken az ismételhető epizódokon az ember számít „egyszeri”, mellékes kötélemekre is, amelyek a kompozíció kialakításának egy későbbi szakaszában jelentkeznek (lásd alább).

Az invenció kiterjesztésének, miként az a 4. *kottán* látható, két fajtája van. Bach olyan, többszörös ellenpontra alkalmas, kadenciális változatot gondolt ki a nyitó fúgakomplexumhoz (a), amely lehetővé teszi a tonikai zárlatot, noha egy efféle témazárlat egy rendes billentyűs fúgában nem lenne megengedett. Annak az egységnek egyes elemei, amely ezzel a kadenciális formulával zár (T [kad.]/K), ugyancsak alkalmasak többszörös ellenpontra. A (b) az első invenció egy új olvasatát nyújtja (jele: T*), amely lehetővé teszi a modulálást a IV. fokra. Érdeemes megfigyelni, hogy a példa 4. ütemében a két változat dallamának körvonalai mennyire hasonlítanak egymásra, ami lehetővé teszi, hogy a két alakot Bach szinte egymással felcserélhető módon alkalmazza. A 4. *kottában* található nyilak és római számok mindezen túl mutatják, hogy a téma három különböző alakja segíti elő az elmozdulást a három különböző hangnemi irányba – a lokális domináns, szubdomináns, illetve tonika felé.

Ami az ismételődő epizódokat illeti, érdemes felfigyelni egy meglehetősen hosszú részre, amelyet „folytonos szakasznak” nevezek, s amely háromszor jelenik meg a tétel folyamán (21–28., 52–59. és 99–106. ütem). Ez a szakasz olyan magasrendűen szerkesztett, hogy kénytelenek vagyunk sokkal inkább a kompozíció elsődleges invenciójához tartozónak, semmint az elaboráció részének tekinteni, amely utóbbiból az efféle epizódjellegű anyagok többnyire származni szoktak. A szakasz szólamvezetési váza (5. *kotta*) 7–6-os késleltetésekkel kezdődik, kánonyszerűsége törekvő, imitativ anyaggal folytatódik – jele: X–4 –, és minden alkalommal ez készíti elő a zárlatba torkolló (I. vagy V. fokú) alaptéma újbóli megjelenését. A „folytonos szakasz” strukturális jellege abban az adottságában rejlik, hogy nemcsak egy viszonylag stabil, az alaptémától független zenei egység létrehozására képes, hanem utánozni tudja az elsődleges invenciók paradigmikus funkcióit azáltal, hogy a szólamcserék különböző kombinációi minden megjelenéskor világosan megkülönböztethetők. Bach egy háromszorosan megfordítható – hármas ellenpontként működő – zenei egységre utal a „folytonos szakasz” három megjelenésének kezdetére jellemző szekvenciaszerű indításban, amikor a szólamok permutációit a következőképpen rendezi el (beleértve a basszus szólamot is): a/b/c; b/a/c; és végül a/c/b. Ez különbözteti meg Bachot a kortársaitól: a gondolati mélység, amellyel a más zeneszerzők számára csupán a zenei kompozíció ornamentikus aspektusát jelentő részeket szisztematikusan felépíti.

Az utolsó, magyarázatot igénylő invenció az az elegáns, „kikutatott” viszony téma és kontraszsubjektum között, amelyre az 1a *kottában* a két szólam közötti nyíl

a $\frac{T}{K}$ módosítása

(a) $\frac{T}{K}$ (kad)

T

(b) T^*

I

V

IV

The image shows a musical score for BWV 1027/2. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes with a trill (tr) and a fermata. Above the staff, there are annotations: 'a T/K módosítása' and '(a) T/K (kad)'. A vertical dashed line separates the first part from the second. The middle staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a sequence of notes with a trill (tr) and a fermata. Above the staff, there is an annotation: 'T'. The bottom staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a sequence of notes with a trill (tr) and a fermata. Above the staff, there is an annotation: '(b) T*'. To the right of the staves, there are Roman numerals: 'I', 'V', and 'IV'.

4. kotta. BWV 1027/2., a fontosabb invenciók

7±6±7±6±7 ± 6

X±4 (•.)

The image shows a musical score for BWV 1027/2. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes with a trill (tr) and a fermata. Above the staff, there are annotations: '7±6±7±6±7 ± 6'. The middle staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a sequence of notes with a trill (tr) and a fermata. Above the staff, there is an annotation: 'X±4 (•.)'. The bottom staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a sequence of notes with a trill (tr) and a fermata.

5. kotta. „Folytonos szakasz”

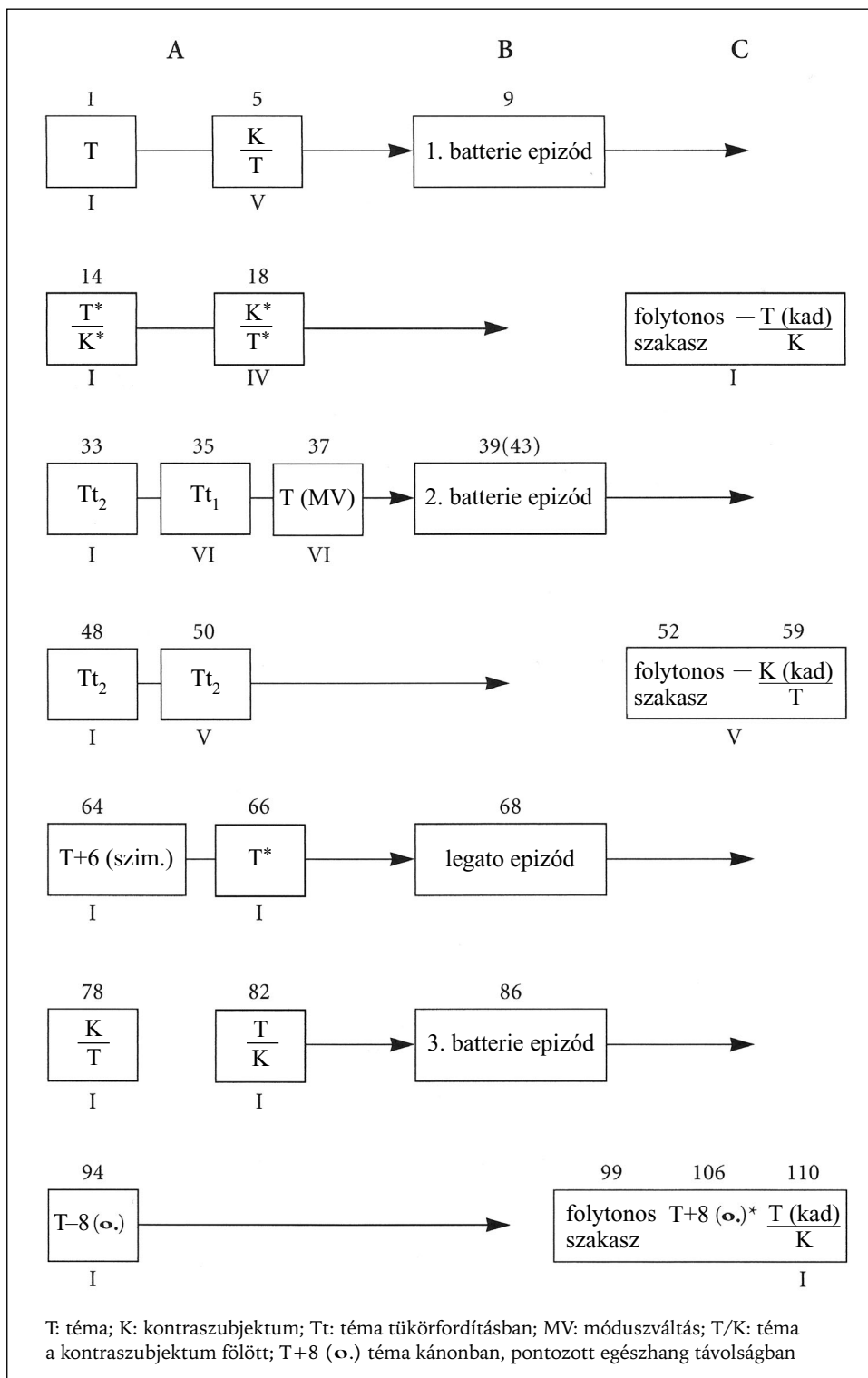
mutat rá. „Kutatáson” az invenció legeslegvégső pontját értem, azt a nézőpontot, amely a zenei gondolat pusztá variációján vagy átalakításán messze túllépő, legkifinomultabb és legrejtettebb kombinációkat tárja fel. A „kutatás” ebben az értelemben a különböző témák vagy témaszegmensek közötti kapcsolat mechanisztikusan nem leírható megragadását célzó kísérletre vonatkozik. Vagyis a gépet feltaláló emberi szellem eljátszik az invenciókkal, hogy egy olyan, különlegesen meghökkenítő összefüggésre bukkanjon, amely nem származhat másból, mint a legkivételesebb lehetőségekre hangolt intelligenciából és zenei érzékből. A példában a „kutatott” összefüggés téma és kontraszsubjektum látszólag triviális összekapcsolódásából származik. A Fiszt G-re cserélve a kontraszsubjektum azon pontján, ahová a nyíl mutat, Bach képes makulátlan zenei illesztéket létrehozni a két szólam között (lásd a 106–111. ütemet). Ez a látszólag kézenfekvő módosítás ugyanakkor újabb lehetőséget nyújt az invenciózus játékra, amelynek során a téma – amely önmagában sem rövid – csodálatos módon, lélegzetvétel nélkül folytatódik. Vagyis téma és kontraszsubjektum éppúgy állhat egymással szintagmatikus viszonyban (tehát következhetnek egymás után), mint a hagyományosabb paradigmatis viszony-

ban (azaz különböző szimultán kombinációkban). Szándékosan nevezem ezt az összefüggést „kikutatottnak”, mivel a szó felidézi a ricercar tiszteletre méltó zene-történeti műfaját (amelyre maga Bach is utal a *Musikalisches Opfer*ben), ahol a művek kialakítása azt célozza, hogy a zenei gondolatok „kutatásának” eredményét különösen méltóságteljes elrendezésben mutassa be a szerző. Az efféle összefüggésekre való rábukkanás természetesen részét képezhette annak az örömmnek, amelyet az anyag kialakítása közben Bach érezhetett, de az invenció megközelítésének rá jellemző emelkedett jellege még az olyan aránylag szerény műfajokban is nyilvánvaló, mint amilyen egy „egyszerű” triószonáta.

Noha kétséges, hogy mindaz, amit kifejtettem, egyértelműen prekompozíciós eljárásnak tekinthető-e – vagyis hogy elkülönítve gondolt-e Bach az invenciókra, függetlenül a tétel diszpozíciójában való végső elhelyezésüktől –, mégis hasznos ezek szerkezetét és mechanizmusait a tétel tervétől elkülönítve tárgyalni, hiszen így megfigyelhető az a valóban figyelemre méltóan elmélyült zeneszerzői gondolkodás, amely a viszonylag kisszámú alanyra hatást gyakorol. Könnyedén megragadható mindez statisztikailag: a tétel 113 üteméből az „egyszerű” epizódok említése nélkül elszámoltunk 85 ütemnyi zenéről. Egy ilyen számítás azt sugallja, hogy az efféle tételekben a diszpozíció (vagy forma) (1) nem választható el a jellegzetes invenciók kitalálásától és (2) végső soron az invenciók racionális és tetszetős elrendezéséről szól.

Az 1. ábra azt mutatja, hogy a diszpozíció folyamata miként értendő. A balról jobbra irányuló nyilakat követve tekinthetjük át a zenei események szintagmatikus elrendezését, a különböző invenciók vagy epizódok kezdetét jelző ütemszámokkal az egyes események fölött. Függőlegesen pedig három oszlop paradigmatis módon mutatja az egymással párhuzamos zenei eseményeket: az A oszlop tartalmazza a legfontosabb invenciók alapvető megjelenéseit, a B oszlop a gondosan kidolgozott epizódokat, míg a C oszlop a nagyobb tömböket, amelyek minden alkalommal a „folytonos szakasszal” indulnak, és a tételt tagoló, meghatározó zárlatokhoz vezetnek.

Fontos, hogy különbséget tegyünk az invenció bachi logikája – amely a zenei témával való lehetséges eljárások kikutatását célzó, előre meghatározott kompozíciós mechanizmusokon alapul –, illetve az elrendezés bachi logikája között, amely a feldolgozás sokkal kötetlenebb módja és kevésbé nagyigényű kompozíciós készség. Az A oszlop például azt mutatja, hogy Bach miként csoportosította háromfelé az invenciókat: (1) az elsődleges és a moduláló fúgakomplexum, (2) a két tükörforma és a téma molltranszpozíciója, valamint (3) a kanonikus eszközök szerint. Érdekes még felhívni a figyelmet arra, hogy ezen elrendezések távolról sem permutációs vagy matematikai jellegűek. Nem húzódik meg szerzői szándék sem az egyes szakaszok ütemszámhossza, sem az egymáshoz hasonló invenciók csoportjainak valamiféle előzetesen meghatározott felosztása mögött. Nézzük például a 33. ütemben kezdődő szakaszt, amely a témán bemutatott dallami átalakításnak ad teret. A csembaló felső szólama Tt2-vel indít, erre Tt₁ „válaszol” a gambán, majd igen szellemesen T teljes formája jelenik meg mollban, ezúttal meglepő módon a basszus szólamban. Egy VI. fokú zárlatot és néhány, általam „batterie epi-



1. ábra. A BWV 1025/2 paradigmatisz térképe

zód”-nak nevezett ütemet követően (ez utóbbi a 39–40. ütem „continuoszólóját” kísérő szabad gambaszólamból származik) Bach a tükörforma miniatűr expozíciójának erejéig újra behozza Tt₂-t – mégpedig kétszer és a hangnemet megőrző módon –, mielőtt továbblépne a „folytonos szakaszba”. Kétségtelen, hogy ez rendkívül szellemes megoldás mind tematikusan, mind harmóniailag, de aligha tekinthető architektonikus csodának. A kanonikus eszközöket alkalmazó, meglehetősen hosszú szakasz a 64. és a 94. ütemtől ugyancsak szakít időt arra, hogy felidézze a nyitótémát (a 66., 78., illetve 82. ütemtől), de nem valamiféle rendszer szerint. Ez nem azt jelenti, hogy Bachot soha nem foglalkoztatta a szimmetrikus felépítés vagy a numerikus alapú elrendezés kérdése, de ezek a dolgok csak ritkán írták felül az invenció és mechanizmusai mögött rejlő sokkal inkább zenei kihívásokat.³

Ha a darab formájához kapcsolódhat egyáltalán a dráma valamely eleme, akkor az egy további invenció bemutatásához kötődik, amelynek jelenléte nem volt előre látható. A tétel utolsó ütemeire gondolok, ahol az ember az első, többszörös ellenpontra alkalmas komplexumhoz vezető „folytonos szakaszt” várja. Ehelyett azonban Bach bemutatja az önmagával szembeállított téma eddig nem hallott kánonformáját, majd egy valódi *tour de force* keretében az egyik eszközt csodálatos módon a másikba transzformálja: a 110. ütem első ütésén az T+8 kanonikus eszköze hirtelen K/T-vé változik át anélkül, hogy bármi jelezné e bűvészmutatvány megtörténtét. E kielégítő befejezés elbűvölő és játékos mivolta a leleményes szellem végső megnyilatkozásának tulajdonítható, amely szinte teljes mértékben elrejti a mögötte meghúzódó ravaszságot.

Végül néhány szót még az 1. ábra B-oszlopában jelzett epizódokról, amelyeket korábban „egyszeri” láncszemeknek neveztem. Közülük három a *batterie*-ként ismert és fent ekként is nevezett húr váltás idiomatikus technikáját használja, míg a negyedik epizód egy hosszú legatomotívumot vesz alapul, amely e-moll felé mozog, mielőtt egy lépésenként ereszkedő szekvencia nyomán G-dúrban le nem zár. Bármily hatásosak és kifejezők is ezek az egyéni részek, a rájuk fordított kompozíciós erőfeszítés minimális kellett hogy legyen, sokkal inkább játék, semmint munka. Hiszen a dallami részletek némi felszíni hasonlósága ellenére az alapjukul szolgáló harmóniai struktúra minden esetben más, ahogyan az a 6. kottán látható. Éppen ezért az efféle epizódokra érdemes késői hozzáadásként tekintenünk, elaborációként inkább, semmint invencióként.

Ha az ember a tétel egészére gondol, feltűnő, hogy a téma játékos karaktere és a műfaj szerény elvárásai számára egy olyan logika nyújt alapot, amelyet mélysége és szigora tesz figyelemre méltóvá. Ugyanakkor az, hogy az invenció eljárásait mechanisztikusnak nevezzük, nem jelenti a mögötte lévő zseni szerepének lekicsinylését, mert ami a zenei érdeklődésünket megragadja, az éppen ember és gép kapcsolata és az e kapcsolatból származó konzekvenciák. Végső soron Bach lesz az,

3 A Bachhal foglalkozó numerikus alapú elemzések többségét illető történeti kétely összefoglalásáról lásd: Ruth Tatlow: *Bach and the riddle of the number alphabet*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

1. batterie (bb. 9±13)



2. batterie (bb. 43±8)



3. batterie (bb. 86±94)



legato epizód (bb. 68±78)



6. kotta. Az „egyszeri” epizódokban előforduló harmóniamenetek

és nem egy élettelen gép, aki nemcsak megválasztja a kompozíciós gépezetbe töltendő alapanyagot, hanem nagy gonddal dönti el azt is, melyek a megfelelő eszközök a kéznél lévő munka számára. Mindez a találékonyság egy olyan fajtáját állítja elénk, amelyből nem egykönnyen készíthető másolat, különösen, amikor az invencióból származó produktumok ennyire személyes bélyeget viselnek magukon. A zenei eredményről süt valamiféle csodálatos minőség, és minden bizonynyal ezért fordulhatott elő, hogy az organicizmus ideológiáját követő elemzések olyannyira érdekes betekintést nyújthattak olykor Bach zenéjébe.

A 78-as kantáta korál-concerto-tételének alább következő tárgyalása során az elemzés egy másik fajtáját hívom segítségül, amely jól szemlélteti az invenció azon eljárásait, amelyek kiindulópontja egy már létező zenei tárgy, jelen esetben egy lutheránus korálszöveg és a hozzá tartozó dallam.⁴ Itt az interpretációhoz használt eszközök nemcsak a műfaji konvencióktól függenek, hanem játékba hozzák az isteni sugallatú szöveggel kapcsolatos jelentések és felfogások világát is. Felmerül a kérdés, amit érdemes észben tartani, hogy vajon Bach zenéjének szerepe kimerül-e pusztán a szavak megtámogatásában – a keresztény teológiának

4 E tétel egy másik olvasatához lásd: Robert L. Marshall: *The music of Johann Sebastian Bach. The sources, the style, the significance*. New York: Schirmer Books, 1989, 76–79. Az a ritmikus gesztus, amely Marshall szerint a sarabande-ot idézi meg (78.), valójában egyértelmű utalás a francia chaconne-ra, mivel a sarabande-ot alkotó frázisok – eltekintve a fontos, némely ütem második ütéséhez kapcsolódó súlytól – nem a második negyeden indulnak, és nem is teszik lehetővé a következetesen második ütésen megjelenő hangsúlyokat tartalmazó, egymást követő ütemek megjelenését.

megfelelő funkció szerint –, vagy a zenei invenció bachi eljárásai képesek értelmezni a szavak mögött rejlő jelentést, kiegészítve és túlszárnyalva akár a verbális szöveg értelmét.

Az 1724. Szentháromság ünnepére írott korálkantáta első tétele Johann Rist korálszövegének (1641) első, nyolcsoros strófáját dolgozza fel; az egyes sorok egymástól elkülönülő zenei anyagai szerint az ABC betűivel jelölve:

A	Jesu, der du meine Seele	Jézus, Te, aki az én lelkemet
B	hast durch deinen bittern Tod	keserű halálad által
A	aus des Teufels finstern Höhle	az ördög sötét barlangjából
B	und der schweren Seelennot	és a lélek nehéz szükségéből
C	kräftiglich herausgerissen	nagy erővel elszakítottad,
D	und mich solches lassen wissen	és ezt tudattad vélem
E	durch dein angenehmes Wort,	kedves szavaddal,
F	sei doch itzt, o Gott, mein Hort!	légy, ó Isten, a mentsváram!

Mivel a koráldallam adott, fontos az elemzést nem a tétel, hanem a koráldallam, illetve a benne rejlő s ekként a zeneszerző számára adott harmóniai és kontrapunktikus lehetőségek vizsgálatával kezdeni. Egyértelmű, hogy a művet illető bachi koncepció kiindulópontja az volt, miként alkalmazható a koráldallam a nyitótétel cantus firmusaként, vagyis az a kompozíciós eljárás, amely a második lipcsei kantátaciklusa idején (1724–25) Bachot a leginkább foglalkoztatta. Ez a tétel, a legismertebb és legkedveltebb nyitótételek egyike az egyházi művek között, különösen figyelemreméltó a cantus firmus, a ritornello és a fúgajellegű imitáció integrációja szempontjából. Ennek ellenére egy cantus firmus darab áttekintéséhez nem szükséges egy efféle integrált perspektíva felvétele, hiszen sokkal kevésbé formális szepozitív is elképzelhető a tartott hangok és a belső fúgafortélyok között.

A BWV 78 nyitótételének esetében a tételt meghatározó invenció Bach azon felfedezéséből származott, hogy a koráldallam mind a hat zenei sora kontrapunktikusan kombinálható egy kromatikus chaconne-basszus, a hagyományos lamento kvartot ereszkedő motívumának (G–Fisz–F–E–Esz–D) különböző formái fölött. Ami elég meghökkentő felfedezés, és semmiképpen nem nyilvánvaló, hiszen az A zenei sor dallamkaraktere tonikai zárlatot, míg a B zenei sor vége domináns félzárlatot implikál. Először is (miként a 7. kotta mutatja), bár a hármas lüktetésnek köszönhetően kényelmes megoldások találhatók a kromatikus disszonanciák előkészítésére és feloldására, csupán két zenei sor – A és B – működik tökéletesen a lamento eredeti formája fölött, az F zenei sor esetében pedig a basszushoz való illeszkedés érdekében a dallamot egy teljes ütemmel később kell indítani és a 3–4. ütemben ki kell díszíteni. Bach leglenyűgözőbb megfigyelése talán az volt, hogy a C és D zenei sorok is hozzáilleszthetők a chaconne-basszus transzponált változataihoz, ha a lamento átesik a dúr-transzpozíció „módusváltásán”, és a VII., illetve III. fokra „állítják” (vagyis transzponálják) őket. Másfelől viszont az E zenei sor kakukktójás marad: bár hangkészlete megfelel a lamentobasszus g-moll tonálisának, az egyes hangok elrendezését meg kell változtatni a basszusban. (Az eredeti elrendezés hangsúlyos helyre eső, előkészítetlen disszonanciákat okozott volna

A Je - su, der du mei - ne See - le
aus des Teu - fels fin - stern Höh - le

B hast durch dei - nen bit - tern Tod
und der schwe - ren See - len Noth

F sei doch itzt, O Gott, mein Hort!

C kräf - tig lich her - aus - ge - ris - sen

lamento (alapforma) lamento (a VII. fok hangnemében)

E durch dein an - ge - neh - mes Wort,

D und mich sol - ches las - sen wis - sen

lamento (módosított) lamento (a III. fok hangnemében)

chaconne rondeau
a frázis

vagy b frázis

lamento

85

7. kotta. BWV 78/1, a fontosabb invenciók

a basszus szólam második és harmadik ütemének első ütésén.) Tekintettel azonban a meglehetősen gazdag kontrapunktikus szövetre, ez az apró korrekció alig észrevehető.

Két kontrapunktikus szólam jelenléte természetesen már meghatároz bizonyos harmóniai irányokat, és ha összevetjük egymással a számozott basszus soronként különböző kidolgozásait, jól látható Bach törekvése, hogy a korál egyes dallamso-
rai alatt futó continuomenetben minden alkalommal bevezessen valami finom változtatást. A harmónia elgondolása természetszerűleg járt együtt a ritornello dallamának megalkotásával. A ritornello témájának elsődleges formája és a cantus firmus közötti egyezések kis száma, valamint a ritornello felépítéséből hiányzó

bachi szigor nyomán jó okkal feltételezhetjük, hogy a nyitó *chaconne rondeau* – a francia udvari táncsal kapcsolatos nagyszabású és tragikus asszociációival – csak a komponálás későbbi fázisában jelent meg, de talán korábban, mint az F zenei sor beillesztése, amelynek hangkészletét – ahogy említettem – ki kellett díszíteni, hogy illeszkedjen a lamentobasszus 3–4. üteméhez.

Ha az elemzést a darab elejénél, magával a *chaconne*-nal kezdtük volna, vagyis elsődlegesen meghatározó struktúráként tekintettünk volna a nyitó szakasz harmóniai és szólamvezetési megoldásaira, akkor az elemzés eredménye esetlegesebbnek tünne, mivel a téma konkrét dallamformája nem marad változatlan a tétel folyamán. Sőt, a *chaconne*-témán eszközölt változtatások csakis úgy magyarázhatók, ha felismerjük, hogy a *chaconne*-szakasz mint önmagában álló egység (a 7. *kottában* „a”-val és „b”-vel jelölt mindkét részét ideértve) nem önálló invenció, hanem az határozza meg, hogy miként képes illeszkedni a lamentobasszushoz és a cantus firmus koráldallam két sorához, A-hoz és F-hez. (Látható például, hogy a *chaconne* „a” része párhuzamos oktávot hozott volna létre a korál B-sorának dallamával, és Bach valószínűleg a többi sorhoz való megfelelő illeszkedés hiánya miatt döntött úgy, hogy a fennmaradó korálsorokat másként dolgozza fel.) A *chaconne*-téma invenciójának csíráját talán a 21–25. ütemben lelhetjük meg, ott, ahol az A-sor először jelenik meg a lamentobasszus fölött. Itt kerülünk a legközelebb az invenció mindhárom elemének egymás mellé rendeléséhez, bár a 24. és a 4. ütem összevetéséből nyilvánvalóan látszik, hogy a *chaconne*-témát Bach némiképp szabadon kezelte, mivel a tétel elején való megjelenésekor – az egyetlen olyan alkalommal, amikor az „a” rész önmagában hallható – impozáns saját alakot kívánt neki adni. A *chaconne* többi megjelenése egyértelműen alá van rendelve a koráldallamnak és a lamentobasszusnak, ahogyan például a 118–121. ütemben, az E sor feldolgozásakor. Bach invenciójának mechanikus vonása, hogy komolyan veszi a kompozíciós hierarchiát, és a *chaconne*-témát, tekintettel alárendelt szerepére, mellékesebben kezeli, hogy ne kelljen megváltoztatnia a szerkezet meghatározó elemeit: a koráldallamot és a lamentobasszust.

Érdekes ugyanakkor, hogy amikor a koráldallam nincs jelen, Bach él a lehetőséggel, és a *chaconne* „b” részét beemeli az invenció birodalmába a 85. ütem dúrtranszpozíciójával, amint az a 7. *kottán* is látható. (Hasonló „módusváltás” történik a 99. ütemtől.) Itt a „módusváltás” közvetlenül annak a korálsornak a megjelenését követi, amelyben a *chaconne*-dallam nem hallható, tekintettel arra, hogy az a 81. és a 84. ütem harmadik ütésén szólamvezetési szabálytalanságot okozott volna. Mintha közelebbről látnánk a komponálás folyamatát, amikor egy szokatlanul megszállott zeneszerző rutinosan (és ebben az esetben hiábavalóan) próbálja az egyes zenei felfedezéseit újabb és újabb formákba illeszteni.

A tétel többi részének invenciókkal kapcsolatos munkája leírható azoknak a kanonikus és fűgajjellegű eszközöknek a használatával, amelyek a lamentobasszust önmagában kezelik, különböző műveleteket hajtva végre rajta, hogy az imitációt újabb vonásokkal gazdagítsák. Ahogyan Bach műhelyének ezen aspektusát illetően megszokhattuk, ezek az eszközök az anyagon végzett további „kutatás” eredményeit mutatják be, és egyes műveletek sikerültebbnek bizonyulnak másoknál.

Az első eszköz, miként a *8a kottán* (a 390. oldalon) látható, a 9. és a 13. ütemben jelenik meg és egy, a kettős ellenpontra alkalmas, a lamento körül forgatható ellenszólam invencióját mutatja be. A másik három eszköz a *8b, c, d, és e kottán* látható, s ezek inkább kanonikusak, semmint fúgajellegűek: a 17. ütemtől Bach egy pontozott félérték távolságra induló alsó kvartkánonnal kísérletezik (lamento kánon L –4), amit azonban a közepén leállít, hogy az A-korálsor elindulhasson (*8b kotta*); a 25. ütemtől aztán tükrözi a lamento dallamát és ezt játszatja alsó kvintkánonban (lamento kánon tükrörfordításban L[t] –5) (*8c kotta*); a 107–125. ütemben képes egy lenyűgözően kibővített, visszatérő jellegű imitáció megalkotására, megváltoztatva a lamento végét, hogy egy, a felső kvart és alsó kvint között váltakozó, pontozott egészérték távolságban induló végtelen kánont hozzon létre (végtelen lamento kánon* L +4 és L –5) (*8d kotta*), amely egy új kanonikus eszközzel végződik, L* +5.

Miközben elrendezi és elhelyezi ezeket a másodlagos invenciókat, Bach fontosnak tartja, hogy a harmóniai fokok hangnemi sorozatára is figyelmet fordítson és kitágítsa a tétel harmóniai terét, így a tétel egészének folyamán a lamento a hét-fokú diatonikus skála öt fokán megjelenik: I, III, IV, V és VII. A hangnemi állomások sorozata iránti figyelem nem annyira leleményesség kérdése (bár elképzelhető, hogy ez ösztönözte a végtelen kánon invencióját), hanem sokkal inkább a diszpozícióé és a formáé, és alapvető jelentőségű a nagyformára vonatkozó bachi elgondolást illetően. A gondoskodás arról, hogy az invenció a skála számos különböző fokán megszólaljon, nemcsak azt jelenti, hogy a nagyszabású tételek viszonylag tág tonális teret járnak be, hanem hogy a zeneszerző tevékenyen keresi a variáció olyan formáit, amelyek nem pusztán kontrasztként funkcionálnak, hanem néhány jól kiválasztott és megszerkesztett felfedezés integrált interpretációiként is működnek.

Mindennek eredményeként a tétel erősen telítve van invenciókkal, ami azt is jelenti, hogy epizódjellegű munkára csak kevés hely jut. Epizódok csupán a tétel vége felé jelennek meg, három jól elkülönített szakaszban (89–94., 103–107. és 125–136. ütem). Az elsőben, miután kimerítette zenei invencióját, Bach a szöveg közvetlenebb megjelenítése felé fordul, és előkelően deklamatív motettastílusban dolgozza fel a verssort: „und mich solches lassen wissen”. (A szakasz szekvenciára épülő harmóniai felépítése mindazonáltal nem új, hanem a *continuoszólam* 73. ütemtől kezdődő részéből származik, s ezáltal a zeneszerző különösen lenyűgöző módon kapcsolja össze a C és D sorok feldolgozását.) Az epizódokban megfigyelhető Bach dekoratív kísérlete a motivikus hasonlóságokkal való játékra (a 89. ütemet követő kvintek, vagy a 125. ütemet követő dallamkontúrok a *chaconne*-dallamból származnak), amit így is kell felfognunk, vagyis elegáns és stílusos dekoratív játékként, nem pedig a kompozíciós invenciókon végzett elmélyült munkaként.

A tétel egészét tekintve könnyedén elképzelhető lett volna, hogy – figyelembe véve a *chaconne*-frázisok egymáshoz kapcsolódó nyolcütemes struktúráját – a darab végleges formájának kialakítása érdekében Bach különböző architektonikus szerkezetekkel és hierarchiákkal bűvészkedik. Ugyanakkor nincs meggyőző bizonyíték arra, hogy a zeneszerzőt ez a fajta architektúra foglalkoztatta volna itt, elte-

(a) Lamento forgatható ellenszólammal

(b) Lamento kánon L – 4 (♩.)

(c) Lamento tükörfordításban L (t) – 5 (♩.)

(d) Végtelen lamentó kánon

(e) Lamento kánon

kintve a strukturális ismétlések néhány lokálisan fontos formájától. Nézzük például a darab első hetvenkét ütemét, amely végül dominánsmodulációba torkollik. Az elején Bach a nyolcütemes frázisokat tizenhatütemes periódusokba csoportosítja, s így egy ABAC struktúrának megfelelő, nagyszabású formatervet hoz létre⁵ (jóllehet a korálsorok már e nyitó szakaszban megjelenhetnek akár a nyolcütemes „periódusok” kezdetén [33. ütem], akár a közepén [21. ütem]). A 33–48. ütem például az 1–16. ütem strukturális párhuzamaként értendő, míg a 49–64. ütem megfelel a 17–32. ütemnek. Ez az apró szimmetria aligha meglepő a korál részét képező *Stollen* hagyományos ismétlésének fényében (az A egységek ismétlése az AAB formában). Bach azonban a 64. ütem cantus firmusában hallható „und der schweren Seelennoth” sor feldolgozásával kirántja a talajt a szimmetrikus elrendezés alól: némileg esetlen kiegészítésként hozzátold nyolc ütemet, hogy megelőzze a lamento visszatérését az alaphangnembe, a darab során első alkalommal a domináns orgonapont felé mozdítja el a zenei anyagot, s ez vezet el aztán a következő szakasz hangnemi kalandozásaihoz. A forma efféle megtörése a geometria nézőpontjából tekintve kellemetlen aszimmetriát hoz ugyan létre, de kitűnő zenére ad lehetőséget, amennyiben a tizenhat ütemes periódus formális udvari gesztusaitól azonnal elsodródik a „kräftiglich herausgerissen” sor daktilikus (♩ ♩ ♩) feldolgozásának 73. ütemtől kezdődő dramatikus szárnyalása felé. Bár az az ösztönzés, hogy a diszpozíció bizonyos aspektusait egyszerű geometriai algoritmusok határozzák meg, hasznos alkotóeleme lehet egy mű kialakításának, Bach ritkán enged, hogy ez a szempont fölülkerekedjen a kompozíció folyamán. Ez a tétel záró szakaszában válik különösen nyilvánvalóvá (a 89. ütemtől), ahol még a nyolcütemes struktúrákat is elhomályosítják a szabálytalan hosszúságú frázisok: 10 ütem + 4 ütem + 4 ütem + 11 ütem + 7 ütem + 4 ütem és így tovább a 136. ütemben kezdődő, záró nyolcütemes frázisig.

Ahogy zene és retorika egymásnak való megfeleltetése is minden bizonnyal inkább metaforikusan volt értendő, semmint szó szerint, úgy a zenei formát vagy diszpozíciót illető bármiféle építészeti vagy matematikai analógia is csak részlegesen és nem az összes mozzanat vonatkozásában alkalmazható. Végző soron nem egyértelmű, hogy a nagyforma architektonikus megfontolása önmagában miként kezeshetne azért, hogy Bach zenéjének valódi működésmódját bármilyen mélységig megértsük. Bach műveiben természetesen bőséggel találunk példát apróbb zenei szimmetriákra, de ezek sokkal inkább a többszörös ellenpont kontrapunktikus megfordításaihoz, illetve a kitalált gondolatok mechanikus manipulációihoz kapcsolódó texturális szólamcserékhez, semmint a kompozíció átfogó „formájához” kötődnek. Az efféle rutinszerű kidolgozás egyszerűen megragadható az olyan, egymáshoz hasonló szakaszok összevetésekor, mint amilyen például a 17–24. ütem és a 49–56. ütem, ahol a vonósok és az oboák szólamot cserélnek.

5 A számozás megkönnyítése érdekében eltekintek attól, hogy a „periódusok” vége mindig a kilencedik ütemben található, mivel a chaconne-ok hagyományosan a számolatlan első ütés után kezdődnek, és a második negyedről „méri” őket.

A tétel figyelemre méltó sűrűségét és egységességét tehát pontosabban írjuk körül, ha különválasztjuk a viszonylag szigorú kompozíciós elemeket az inkább díszítményi jellegűektől. Ami az affektust illeti, a tétel mélységét éppen azok az érzelmi asszociációk és jelentések adják, amelyek az invenciósejtek gazdagságából, s különösen ezek kidolgozásából származnak. A lamentobasszus nem pusztán a gyász valamiféle statikus jele, hanem grafikusán is lefesti a szenvedés és a siratás újra és újra visszatérő állapotát az egyenletes negyedekben lüktető, fájdalmas kromatikus ereszkedés variált ismétléseiben. Az ismétlések nem annyira szó szerintiek (vagyis az egyes szavakhoz kapcsolódók), mint inkább gesztusjellegűek abban az értelemben, hogy Bach egymásra helyezi a lamentomotívumot és a francia *ballet de cour* leggrandiózusabb táncát, a *grand chaconne*-t, amely a Lully-féle zenés tragédiákban oly gyakran szerepel az összefoglalás és az apoteózis előkelő és művészi koreográfiájaként. E tánc ritmikus és metrikus nyomatékának jellege – a hármas lüktetés kiszámíthatatlan és erősen hangsúlyozott kétféle osztásával (♩ vagy ♪♩) – nem mutat különösebb igényt a nyolcütemes frázis lezárására, épp ellenkezőleg, sietve halad tovább az új „couplet” felé. Bár a lamento és a chaconne egybeesése látszólag szinte adja magát, e kétféle zenei alkotóelem valójában konfliktusban áll egymással, amennyiben Bach lamentójának egyenletes lüktetése és kromatikája hátráltatja a chaconne-frázisok lehangoló lendületét, és nehézkessé, sőt, kissé zorddá teszi őket. Vagyis a darab sajátos affektusa nem annyira az egységesítésből, semmint a kreatív hibákból és a rendellenes kapcsolódásokból fakad.

Az az elmélyült figyelem tehát, amellyel Bach a tétel felé fordul, nem korlátozódik pusztán a korálszöveg egyes sorainak valamiféle retorikai értelmezésére, hanem jóval tovább megy, és váratlan zenei kommentárt nyújt a kantatában később megjelenő teológiai és poétikai gondolatokhoz – amilyen például a tenorrecitativóban a bűn fájdalmának elviselhetetlen terhe –, illetve gesztusok egyedülálló tablóját hozza létre (koreográfiai értelemben), amely ábrázolja és eljátssza az invenciókhoz kapcsolt gondolatokat. Az invenciók, hogy úgy mondjam, interpretatív formát adnak a beleérzés és a szenvedés fogalmának (a lamento, illetve dallami és kontrapunktikus permutációi), a tragédia ideájának és a *grands sentiments*-hoz kapcsolódó gesztusok megalkotásának (chaconne), valamint a hit megvallásának és a megváltás reményének (koráldallam). És ezt részben a jelek szimultán projekciójával érik el – amelyben a zene minden művészet közül kitűnik –, részben a darab egészének ideje alatt kibomló tapasztalat meghosszabbításával és analízisével. A zenei invenció e kettős megközelítése – metafizikai interpretáció és időbeli kidolgozás – felfogható akár a bachi terv végső céljaként is.

Ha visszatérünk az írásom kezdetén felvetett kérdésekhez, láthatjuk, hogy a bachi invenció mechanizmusainak semmi köze a zenei kifejezéssel szembeállított lélektelen és száraz mesterkedéshez, sokkal inkább egyfajta kísérletként kell felfognunk, amely a zenét arra sarkallja, hogy a hiteles kifejezés érdekében önmagáról gondolkodjon, sajátos módszerként, amely a zene alapanyagait a legnagyobb komolysággal kezeli, hogy valami olyasmit mondhasson el, ami egyszerre újszerű és igaz. És miközben lenyűgöző élmény betekintést nyerni Bach kápráztató mesterségbeli tudásába, az is igaz, hogy technikai manipulációi egyáltalán nem lenné-

nek érdekesesek, ha nem egy minden ízében élő és lélegző zeneszerzőt tükröznének, akinek a művei még a halála után negyed évezreddel is figyelemre méltó dolgokról beszélnek. A fenti sajátos elemzői olvasatok természetesen megkérdőjelezhetők, átdolgozhatók, megcáfolhatók. Talán azt is mondhatjuk, hogy érdekességük nem annyira módszertani újdonságukban áll – amely természetesen sokat köszönhet a zenei elemzés számos régi formájának –, hanem azokban az interpretatív célokban, amelyek végül kimerülnek egy rendkívül egyéni műveket alkotó igen különleges zeneszerző igazolásában. Ami bennünket végső soron érdekel, az Bach kompozíciós személyiségének egésze: ahogyan az alapanyagot feldolgozza, a kötött mechanizmusokat illető megszállottsága, túlzott tisztelete a szigorú ellenpont eljárásai és érdeklődése a szokatlan metaforák és gesztusok iránt, valamint – talán meglepő módon – a geometria és a szimmetrikus szerkezetek iránti elmélyült érdeklődés hiánya. A fenti elemzések – azt remélem – arról az örömről is tanúskodnak, amelyet a Bach-művek aprólékos vizsgálata jelent, amikor az ember megpróbálja megragadni, hogy milyen mértékben függ a zeneszerző a tehetségétől, az érzéseitől, valamint a fáradságos munkától és a nehezen megvívott küzdelemtől. A kompozíciós tettek aprólékos vizsgálata nyomán kialakuló Bach-kép rendkívül emberi, és nagyban eltér a zenetörténeti kánon egyik nagyságának érinthetetlen ikonjától, s már csak ezért is megrendítőbb, mint azok az elemzések, amelyek hozzászórtak, hogy kizárólag a tökéletességet és az egységet lássák meg. A bachi élmény „csodája” végső soron nem az, hogy a zene megidézheti az isteni tökéletességet, hanem hogy az ember szembesül egy zeneszerzővel, aki tisztában van művészetének esendőségével és kivételes erejével, s aki olyan esztétikai élmény előidézésre képes, amely mindörökre megváltoztatja a tudatunkat, hogy élünk.

Fazekas Gergely fordítása

ABSTRACT

LAURENCE DREYFUS

BACHIAN INVENTION AND ITS MECHANISMS

The complexity of the music of J. S. Bach becomes remarkably transparent as soon as one discovers the relevant building blocks on which a particular genre of music is erected. Many kinds of Bach works – fugues, arias, choruses and concerto movements – involve the crafting of musical ideas that are repeated and varied in disciplined ways throughout an entire movement. Whereas some variations are only decorations in which the original meaning remains intact, others ‘inflect’ an idea in ways that alters its meaning, a meaning that could not be predicted without serious mental effort.

This essay examines Bach works – the first fugal Allegro from the G major gamba sonata, BWV 1027, and the opening chorus from Cantata 78, ‘Jesu, der du meine Seele’. Examining and detailing their compositional mechanisms, suggests methods of ‘paradigmatic analysis’ that apply to a wide variety of Bach’s works structured around the principles of fugue and concerto. One also glimpses sides Bach’s compositional personality through the analyses, how he obsesses over rigorous mechanisms and shows an elevated respect for strict counterpoint. His ability to evoke unusual metaphors and gestures is notable as is his lack of interest in geometry and purely symmetrical designs.

Laurence Dreyfus is the author of *Bach’s Continuo Group* (1987) and *Bach and the Patterns of Invention* (1996), the latter winning the Kinkeldey Prize of the American Musicological Society for the best book of the year. Since then Dreyfus published his third book with Harvard University Press, *Wagner and the Erotic Impulse* (2010). Dreyfus taught at Yale, Stanford, King’s College London and Oxford University, where he became Professor Emeritus in 2015. He now makes his home in Berlin, a new base for his acclaimed viol consort Phantasm, which has won numerous international prizes for its recordings, and plays concerts around the world.

Fazekas Gergely

„A KÖLTÉSZET VESZTES LESZ OTT, AHOL A ZENE NYER”*

Szöveg és zenei forma konfliktusai J. S. Bachnál

A vokális művek fogalmazványaiban a formával kapcsolatos javítások gyakorlatilag nem léteznek. Ez aligha meglepő, mivel a tétel zenei formáját lényegileg meghatározta a szöveg és/vagy a cantus firmus, vagyis az áriában vagy kórustételben használt, előzetesen meglévő anyag formai felépítése.¹

Szöveg és zenei forma viszonyának jellemző leírását adja Robert L. Marshall Bach kompozíciós módszeréről szóló, 1972-ben publikált alpművében. A zene-történet-írás egyik közhelye, hogy a barokk kor vokális kompozícióiban a szöveg határozza meg a zenét, hogy – a 17–18. század közkedvelt metaforájával szólva – a szöveg az úrnő, a zene a szolgáló.

Hogy a fennmaradt Bach-autográfokban nem találhatók a zenei formával kapcsolatos korrekciók, az aligha vitatható, ugyanakkor érdemes emlékeztetni rá, hogy az életmű valamivel több, mint ezer áthagyományozott kompozíciójából mintegy százhetvenhez kapcsolható szerzői kézirat, s ezeknek csak elenyésző része vázlat vagy fogalmazvány.² Amikor Bach egy darabot egy előzetesen meglévő zenei anyagra, például egy lutheránus korálra épít, akkor az adott tétel formai felépítése természetesen követi az „alapanyag” formai felépítését (a korálok esetében általában az úgynevezett A–A–B vagy *bar*-formát), de számos olyan példát találhatunk az életműben, amely azt sugallja, hogy a 18. század első felében a vokális művek zenei anyagának elrendezése nem kizárólag a szöveg függvénye volt.

* A tanulmány a 2013-ban megvédett, *J. S. Bach és a zenei forma két kultúrája* című doktori disszertáció egyik részének átdolgozott változata. Részletek elhangzottak belőle a Komlós Katalin tiszteletére a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság által rendezett 2015-ös konferencián, illetve némiképp eltérő formában megjelent angolul: „The Conflict of Symmetrical Form and Text Settings by J. S. Bach”. In: *Understanding Bach*, 11. (2016), 83–106. <http://bachnetwork.co.uk/ub11/ub11-fazekas.pdf>.

1 „Corrections of ‘form,’ [...] are practically nonexistent in the composing scores of the vocal works. This is hardly surprising, since the form of the text and/or cantus firmus melody, i.e., the preexistent material, used in an aria or chorus essentially determined the basic musical form of the movement.” Robert L. Marshall: *The Compositional Process of J. S. Bach. A Study of the Autograph Scores of the Vocal Works*. Princeton: Princeton University Press, 1972, 209.

2 Uott, 3–30.

Kiindulópontként és általánosságban elmondható, hogy a 17. században keletkezett vokális művek többnyire egymást követő szakaszok füzéréből álltak. A kompozíciók egységéért a szöveg felelt, amely három aspektusból határozta meg a zenei anyagot. A szöveg tartalma a zenei affektust, prozódiaja a ritmikát, szintaktikai struktúrája pedig a zenei formát. A zeneszerzői munka tehát rövid nyelvi egységek megzenésítését és a zenei szakaszok összefűzését jelentette, amelynek eredményeként – Richard Douglas Jones szavaival – afféle „mozaikforma” jött létre.³ Schütznek és kortársainak motettái és vallásos concertói e szerint az elv szerint épülnek fel, és észak-német területeken ez a hagyomány még a 18. század első éveiben is élt. Amikor Bach Arnstadtba került, alighanem a konzervatív városi tanács kérésére fordult az ekkoriban már némiképp divatjamúltnak számító idiómához: ekkor keletkezett, legkorábbi kantátái még a 17. századi, úgynevezett „motettastílust” képviselik.

Ha azonban alaposabban szemügyre vesszük ezeket a darabokat, kiderül, hogy bár az egyes zenei egységek affektusát, tematikus anyagát, ritmikai profilját és egymásra következésük rendjét valóban a szöveg határozza meg, az egységeken belül a zenei anyag a saját törvényszerűségei szerint működik, s hogy Bach már a legkorábbi darabjaiban is kifejezetten zenei, a szöveg szintaktikai vagy szemantikai vonatkozásaitól független formai összefüggéseket teremt a különböző szakaszok között és azokon belül.

Szimmetria a kisformától a nagyformáig

Érdemes megvizsgálni a formálás és a szövegmezzenésítés szempontjából Bach legkorábbi vokális kompozícióinak egyikét, az 1706 körül keletkezett BWV 150-es kantáta első kórustételét, amely a 25. zsoltár első két versét zenésíti meg.⁴

1. Nach dir, Herr, verlanget mich.

2. Mein Gott, ich hoffe auf dich.

Lass mich nicht zu Schanden werden,
dass sich meine Feinde nicht freuen über mich.

1. Hozzád emelem, Uram, lelkemet!

2. Istenem, benned bízom.

ne hagyj, hogy megszégyenüljek,
hogy ellenségeim rajtam örvendjenek.

Bach a szöveget a szintaktikai struktúra szerint osztja el különböző zenei anyagok között. Az első egység a zsoltár első verse: „Nach dir, Herr, verlanget mich.” A könyörgés affektusának megfelelően a négyszólamú vokális anyag kromatiku-

3 Richard D. P. Jones: *The Creative Development of Johann Sebastian Bach*. Vol.1.: 1695–1717. *Music to Delight the Spirit*. Oxford: Oxford University Press, 2007, 103. A motettastílus magyar nyelvű összefoglalásához ld. „A kantáta története Bach előtt” című fejezetet Alfred Dürr könyvéből: *J. S. Bach kantátái*. Ford. Rácz Judit. Budapest: Zeneműkiadó, 1982, 13–22.

4 Terjedelmi okokból, s mert könnyen (akár az interneten is) hozzáférhető, a BWV 150, illetve a következő bekezdésben tárgyalt BWV 106 kottáját nem közlöm. A BWV 150 eredetiségét hosszú ideig kérdésnek tartotta a Bach-kutatás, mára azonban általánosan elfogadott, hogy a Bach-életmű legkorábbi fennmaradt rétegét képviseli a darab; lásd: Alfred Dürr: *Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs* Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, ²1977, 195–199.; Andreas Glöckner: „Zur Echtheit und Datierung der Kantate BWV 150 'Nach dir, Herr, verlanget mich'”. *Bach-Jahrbuch*, 1988, 195–203.

san ereszkedő motívumot használ, h-mollból indul, és h-mollba érkezik. A második zsoltárvers megszólítását („Mein Gott”) Bach két emfatikus akkorddal zenésíti meg: a h-moll akkord után a „Gott” szóra fisz-moll dominánsát halljuk szextfordításban, és ez az akkord ismétlődik gyors tempóban az „ich hoffe auf dich” szakaszban, miközben a szoprán a kétvonalas Cisz hangot körüljáró motívumot ismételi. A következő szövegegység („Lass mich nicht zuschanden werden”) először gyors, imitativ anyaggal szólal meg, amely mintha a megszégyenítőket jelenítené meg, majd Bach a „Schanden” szót külön kiemeli *adagio* tempóban, s ez mintha a megszégyenített perspektíváját reprezentálná. Végül az utolsó szövegegységet („dass sich meine Feinde nicht freuen über mich”) négyszólamú fúgában dolgozza fel, s ennek témája visszaidézi a kezdősorban alkalmazott kromatikusan ereszkedő basszusmenetet. A zenei szakaszok jellegét és egymásutánját ugyan a szöveg határozza meg, egy huszonegy ütemes, négyszólamú fúga zenei folyamatának alakulását azonban aligha szabja meg az alapjául szolgáló nyolc szó. Ahogy az első zsoltársor megzenésítésének szimmetrikus felépítése sem a szövegben van kódolva. A „Nach dir, Herr, verlanget mich” sor ugyanis háromszor szólal meg a tétel kezdetén, h-mollban, fisz-mollban, majd újra h-mollban, és a három elhangzás között háromütemes zenekari átvezetések hallhatók, vagyis az első zsoltárverset 4+3+4+3+4 ütemes, pontos szimmetria szerint felépített zene szólaltatja meg.

Bach előszeretettel alkalmazta a zenei szimmetriát az efféle szövegtől független, kisléptékű zenei szerkezeteken túl hosszabb, többtétéles kompozíciókban is, ifjú korától kezdve egészen az utolsó évekig. Erre példa az 1707 körül keletkezett, BWV 106-os gyászkantáta, az *Actus tragicus*, amely bibliai szövegekre és egyházi énekekre épül. A szöveg ahhoz hasonlóan határozza meg a zenei folyamatot, mint a BWV 150-es kantátában, vagyis az egyes zenei egységek affektusa, metruma és egymásra következésük sorrendje a szöveghez kötődik. A zenei részekből azonban Bach sajátos zenei logika szerint alakít ki egységes egészet. Hans Heinrich Eggebrecht úgy fogalmaz, hogy a darab „tengelyesen szimmetrikus formában tárgyalja az ember halálát először az ótestamentumi törvény szemszögéből, majd a kegyelemből történő megváltás újtestamentumi bizonyossága szemszögéből”.⁵ A darab centrumában az „Es ist der alte Bund” kezdetű szövegre (Sirák fia könyve 14,17) írott fúga áll, e középpont köré csoportosul két-két ária és kórustétel. A szimmetrikus felépítést az egyes szakaszok hangnemi rendje is erősíti, igaz, itt a képzeletbeli szimmetriatengely a fúga után következő b-moll hangnemű áriában található: a darab folyamán Esz-dúrból c-mollon és f-mollon át jutunk b-mollhoz, majd onnan Asz-dúron és c-mollon keresztül kerülünk vissza az alaphangnembe.

A szimmetriára való törekvés nem csak a korai művek sajátja: megfigyelhető a lipcsei időszak számos többtétéles, nagyobb szabású kompozíciójában is. A drezdai választófejedelem számára 1733-ban benyújtott mise *Gloria* szakaszát – amely később a h-moll mise részévé vált – Bach a BWV 106-os kantátához hasonló elvek

5 Hans Heinrich Eggebrecht: *A Nyugat zenéje. Folyamatok és állomások a középkortól napjainkig*. Ford. Nádo-ri Lília. Budapest: Typotex, 2009, 415.

szerint építi fel. A szimmetriatengely a „Domine Deus” kezdetű ária, kórus áll előtte és utána, és az egész *Gloriát* is kórustétel kezd és zárja (1a ábra). Amikor másfél évtizeddel később Bach elővette ezt a *Kyriét* és *Gloriát*, és a miseszöveg további részeinek megzenésítésével létrehozta belőle a *missa totát*, az úgynevezett h-moll misét, a *Credo* szakaszban először nyolc tételre osztotta a szöveget, és keretként két-két kórustételt állított a kezdetére és a végére. E kórustételpárok közül az egyik archaizáló stílusú (az elején a „Credo”, a végén a „Confiteor”), a másik pedig a modern concertostílus képviselője („Patrem”, illetve „Et expecto”).

A kompozíciós munka kései fázisában aztán az „Et in unum” kezdetű, G-dúr szoprán-alt duettből kiemelte az „et incarnatus” szövegrészt, és új tételt komponált hozzá (ennek autográfja az utolsó Bach-kéziratok egyike). Ezáltal tökéletes szimmetriát hozott létre: a középpontban három kórustétel áll, ezeket keretezi egy-egy ária és két-két kórustétel (1b ábra). Eredetileg a vonatkozó miseszakasz szintaktikai struktúrája és a duett zenei anyagának elrendezése harmóniában állt egymással: Bach a szöveg három mondatának megfelelően alakította háromrészessé a tételt.

Et in unum Dominum Jesum Christum,
Filium Dei unigenitum et ex Patre
natum ante omnia saecula.

És az egy Úr Jézus Krisztusban, Isten
egyszülött Fiában, aki az Atyától
minden idők előtt született.

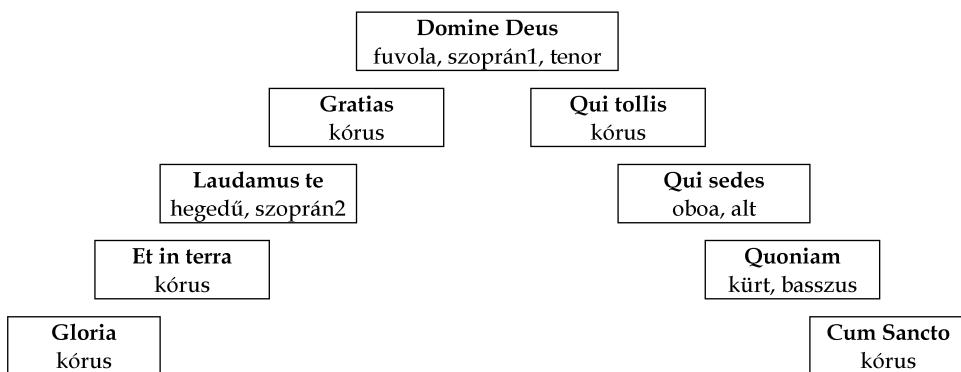
Deum de Deo, lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero, genitum,
non factum consubstantialem Patri,
per quem omnia facta sunt, qui propter
nos homines et propter nostram
salutem descendit de coelis.

Isten az Istentől, Világosság a Világos-
ságtól, igaz Isten az Igaz Istentől,
született, nem teremtetett, az Atyával
egylényegű, aki által minden lett,
aki értünk emberekért és a mi üdvös-
ségünkért leszállott a mennyekből.

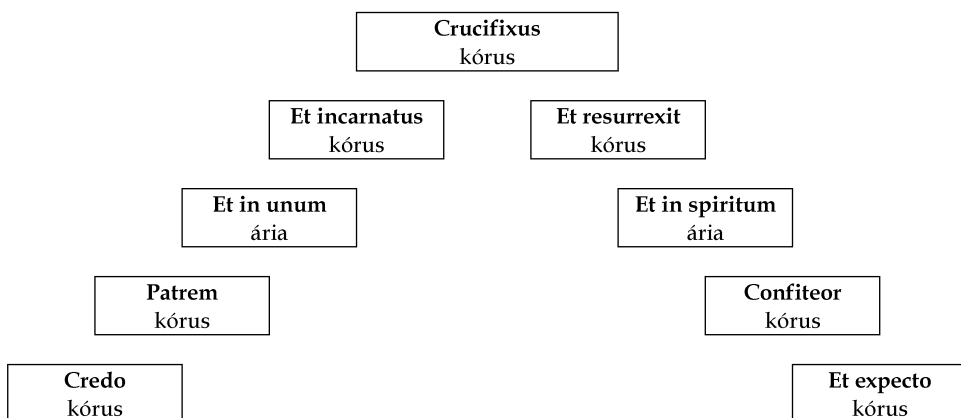
Et incarnatus est de Spiritu Sancto
ex Maria virgine, et homo factus est.

És testet öltött a Szentlélek által Szűz
Máriából, és emberré lett.

A tonikából dominánsba moduláló első formarész kapta az „Et in unum” szövegrészt (1–28. ütem), a dominánsból különböző hangnemi területekre – h-mollba és e-mollba – elkalandozó középrész a „Deum de Deo” kezdetű mondatot (28–62. ütem), a tonikai záró szakasz pedig az „Et incarnatus”-t (63–80. ütem). Mivel Bach az utolsó szövegrészt kiemelte, és új zenét komponált hozzá, az ária szöveg-telenül maradt harmadik formarészával valamit tennie kellett. Dönthetett volna úgy, hogy a kiesett szövegrészhez tartozó zenei egységet elhagyja, és a középrészt kibővíti egy tonikai szakasszal. Nem így döntött. Érintetlenül hagyta a zenei anyagot, és a három zenei formarész között osztotta el a megmaradt két szövegegységet. A szöveg szintaxisa szempontjából ebben az esetben nem merült fel probléma, mivel a második szövegegység két részre osztható: az első felében Isten attribútumainak felsorolása szerepel, a „qui propter nos homines”-től pedig a teremtésről és az emberré válásról van szó, s ez utóbbi került az ária harmadik formarészébe. Az átalakítás két ponton tette problematikusá a tételt: az 59. ütemben elhallgatnak az énekszólamok, és az 1. hegedű szólamában egy lefelé hajló motívum indul



1a ábra. A h-moll mise (BWV 232) Gloria-szakaszának szimmetrikus felépítése



1b ábra. A h-moll mise (BWV 232) Credo-szakaszának szimmetrikus felépítése

el, amelyhez a 2. hegedű és a brácsa csatlakozik, majd a dallamot átveszi a continuo. Az eredeti változatban itt következett a „descendit de coelis” („leszállott a mennyekből”) szöveg, amelynek jelentését a leszálló motívum volt hivatott kifejezni. A végső verzióban ezen a ponton megszólaló „per quem omnia facta sunt” („aki által minden lett”) szakasznak ezzel szemben nincsen köze a zenei kifejezéshez (1a–b kotta a 400. oldalon). Ennél is problematikusabb az utolsó formarészben hallható varázslatos moduláció, amelynek során, a záró G-dúr formarész közepén a harmóniai folyamat váratlanul, egyetlen ütem erejéig a leszállított VI. fok, Esz-dúr felé kanyarodik (69–70. ütem). Eredetileg itt hangzottak el az „et homo factus est” („és emberré lett”) szavak, s a moduláció nyilvánvalóan az emberré válás csodájának zenei megjelenítését szolgálta. Az új verzióban a „qui propter nos homines” („aki értünk emberekért”) szöveg hallható itt, vagyis azok a szavak, amelyek a teljes utolsó formarészt meghatározták, s szemben a harmóniai fordulattal, semmi „csodálatos” nincs bennük, amennyiben a hallgató közel egy perce ezt a szöveget hallja (2a–b kotta a 401. oldalon). Hogy Bach miért ezt a megoldást választotta,

59

ve - ro, per quem o - mni - a fa - cta, fa - cta sunt;
ve - ro, per quem o - mni - a fa - cta sunt;

1a kotta. h-moll mise (BWV 232), „Et in unum”, 58–61. ütem (végleges változat).

59

lu - tem de - scen - dit de coe - lis, de coe - lis.
lu - tem de - scen - dit de coe - lis, de coe - lis.

1b kotta. h-moll mise (BWV 232), „Et in unum”, 58–61. ütem (eredeti változat).

69

coe - lis, qui pro - pter nos et pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit, de - scen - dit, de - scen - dit de

69

qui pro - pter nos et pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit de coe - lis, qui pro - pter nos de - scen -

2a kotta. h-moll mise (BWV 232), „Et in unum”, 69–72. ütem (végleges változat).

69

ne, et ho - mo fa - ctus est, ho - mo fa - ctus est, et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu

69

et ho - mo fa - ctus est, fa - ctus est, ho - mo fa - ctus est, et in - car - na - tus est de

2b kotta. h-moll mise (BWV 232), „Et in unum”, 69–72. ütem (eredeti változat).

nem tudjuk. Elképzelhető, hogy sietnie kellett (talán a betegsége miatt), s a tétel átdolgozásának ez volt az egyszerűbb útja. Ami azonban biztos, hogy a mise Credo szakaszának szimmetriája miatt az „Et in unum” tételben megbontotta szöveg és zene egységét, és amikor döntenie kellett, hogy melyiket hagyja érintetlenül, úgy döntött, hogy a zene lesz az.

Szimmetrikus forma vagy szövegkifejezés

Hogy a zenei forma olykor kifejezetten szemben áll a szöveg kifejezésével, arra a legjobb példa az 1724. december 25-én, karácsony első napján bemutatott kantáta, a „Gelobet seist du Jesu Christe” (BWV 91) ötödik tétele. Miként az 1724–1725-ös egyházi évbe tartozó valamennyi Bach-kantáta, ez is egy lutheránus korál szövegét dolgozza fel több-kevesebb szabadsággal. Az ötödik tétel szoprán-alt duett (hegedűk és continuo kíséretével), szövege a kantáta alapjául szolgáló korál hatodik strófája. Az ismeretlen librettista a korálstrófában szereplő gondolatokat a korszak divatos vokális műfaja, a *da capo* ária szerkezetének megfelelően dolgozta fel. A duett szövege két, szintaktikai és szemantikai szempontból jól elkülönülő három-három soros szakaszra oszlik.

Die Armut, so Gott auf sich nimmt,
Hat uns ein ewig Heil bestimmt,
Den Überfluss an Himmelsschätzen.
Sein menschlich Wesen machet euch
Den Engelsherrlichkeiten gleich,
Euch zu der Engel Chor zu setzen.

A szegénység, amelyet Isten magára öltött,
Örök üdvösséget szerzett nekünk,
Mennyei kincsek bőségét.
Emberré válva változtat át titeket
A dicsőséges angyalokhoz hasonlóvá,
Hogy befogadjon benneteket az angyali karba.

A *da capo* áriák konvencióinak megfelelően Bach a két szövegegységet az ária két része között osztja el, az első három sor az ária főrészében, a második három a középrészben hangzik el, a zenei témák kialakítása pedig a szöveg affektusának megjelenítését szolgálja. Alfred Dürr a következőképpen fogalmaz:

A duettben a szöveg ellentétei (szegénység – bőség; az emberi lény – az angyalok kara) Bachnak kitűnő alkalmat szolgáltatnak a zenei differenciálásra. A főrészben a következő ellentétek találhatók: „die Armut...” – imitációs késleltetések, „hat uns ein ewig Heil bestimmt” – homofon párhuzamos menetek; a középrészben pedig: „Sein menschlich Wesen...” – felfelé haladó kromatika; „den Engelsherrlichkeiten gleich” – koloratúrák, hármashangzat-melodika. E szembeállítások jelképrendszere világos.⁶

Kétségtelenül igaza van Dürnrnek, amikor azt állítja, hogy a „jelképrendszer világos” (3a–b kotta a 404–405. oldalon). Csakhogy a középrész közepén valami különös történik. Miután a B részhez tartozó három verssor (a strófa 4–6. sora) először elhangzik, Bach visszahozza a hangszeres ritornellót (a pontozott ritmusú hegedűanyagot), majd megismétli a szöveget. Hogy a hangszeres ritornellók közötti

6 Dürr: J. S. Bach kantátái, 114.

szólókban ismétlődik a szöveg, abban nincs semmi különös: Bach (és kortársai) számára ez rutineljárás. Ám ebben az esetben a szöveg ismétlése nem jár együtt a szöveghez tartozó zenei anyag ismétlésével. A 108 ütemes tétel 52–58. ütemében (vagyis pontosan a darab közepén) Bach visszahozza a disszonáns imitativ késleltetéseket, amelyeket az A rész elején használt a strófa első sorának megzenésítésére. A szöveg 4. sora („Emberré válva változtat át titeket”) azt a zenét kapja tehát, amelyet Bach eredetileg az 1. sor számára talált ki („A szegénység, amelyet Isten magára öltött”). Akár azt is gondolhatnánk, hogy valamiféle teológiai magyarázat áll e különös kompozíciós döntés mögött: mintha ez a zenei összefüggés arra világítana rá, hogy az Isten által vállalt szegénység nem más, mint maga az emberi lét. Csakhogy két ütemmel később ugyanez a zenei anyag hordozza az ária alapjául szolgáló strófa 5. sorát is: „A dicsőséges angyalokhoz hasonlónak”. Eddig a pontig a „dicsőséges angyalok”, az „angyali kar” vagy a strófa első felében a „mennyi kincsek” szavak nem kromatikus és disszonáns zenét kaptak, hanem homofon párhuzamokban, diatonikus koloratúrákban szólaltak meg, a Dürer által említett világos jelképrendszer szerint. Nem gondolom, hogy az angyalok képzetéhez kapcsolt disszonáns zene a megváltás kudarcának teológiai üzenetét hordozná. De akkor mivel magyarázható ez a különös szövegzenésítés? (4. kotta a 406. oldalon)

Vessünk egy pillantást a tétel formai felépítésére (2. ábra a 407. oldalon). Az A rész négyütemes ritornellóval indul a tétel alaphangnemében, e-mollban. Az első szóló 11 ütem hosszúságú, s benne megszólal a strófa első szakaszának mindhárom sora: a „szegénység”-ről szóló sor a disszonáns késleltetésekkel, az „örök üdvösség”-ről szóló sor a homofon tercspárhuzamokkal és hármashangzatra épülő motívumokkal, valamint a harmadik sor a „mennyei kincsek”-kel, amely egyetlen ütem hosszúságú zárlati formulára szólal meg, s ez vezet a domináns moll hangnemébe. A négyütemnyi h-moll ritornello után az eddig hallott zenei események ismétlődnek meg valamivel hosszabban (13 ütemben), most azonban a zene visszamodulál e-mollba. Az A részt a bevezető ritornello szó szerinti ismétlése zárja. A zenei események menete nem is történhetne ennél konvencionálisabban egy 1720-as években komponált duettben: a zene kifejezte a szöveg tartalmát, tonikai ritornello nyitotta és zárta a szakaszt, s volt két moduláló szóló, az egyik h-mollba vezetett, ahol elhangzott a központi ritornello, a másik visszavezetett az e-moll alaphangnembe.

A középrész felépítése már közel sem ennyire világos. Láttuk, hogy az „emberi természet”-ről szóló 4. verssor kromatikus motívumot kap, a dicsőséges angyalokról szóló 5. és 6. sor ugyanakkor diatonikus koloratúrákat. A B rész első egysége 13 ütem hosszúságú, s megszólal benne a versszak második felének mindhárom sora. Ez a rendkívül sűrű, polifon szöveg nem más, mint amire a 20. században a „permutációs fűga” elnevezést találták ki (némiképp leegyszerűsítve: olyan kánon, amelyben az egymást követő szövegek egymástól kvinttávolságra lépnek be), és nemcsak a két énekszöveg, hanem a hegedűk és a continuo is részt vesz a játékban. Ami a hangnemi tervet illeti, a fűga a kvinttkörön halad végig: d-mollból indul, s a-moll, e-moll és h-moll érintésével fisz-mollba érkezik az 50. ütemben. Ez az a pillanat, ahol a középrész középrésze kezdődik. Két ütem erejéig újra meg-

5. Aria
Duetto

Violini unisoni

Soprano

Alto

Continuo
Organo

Cont. Or(g2. x)b ez.)

Die Ar - mut, so Gott auf sich nimmt,

Die Ar - mut, so Gott auf sich nimmt,

piano forte

die Ar - mut, so Gott auf sich nimmt, hat uns ein e - wig Heil, ein e - - -

die Ar - mut, so Gott auf sich nimmt, hat uns ein e - wig Heil, ein e - - -

piano

wig Heil be - stimmt, den Ü - ber - fluß an Hi - mels - schät - zen;

wig Heil be - stimmt, den Ü - ber - fluß an Hi - mels - schät - zen;

forte

3a kotta. A BWV 91-es kantáta duetto-tételéből a da capo A-rész kezdete, 1–15. ütem.

A szemközti oldalon: 3b kotta. A BWV 91-es kantáta duetto-tételéből a da capo A-rész 36–50. üteme.

50. *forte* *piano*
sein mensch - - - - lich
sein mensch - - - - lich

53. *forte*
lich We - sen ma - chet euch den En - - - - gels - herr - lich
— We - sen ma - chet euch den En - - - - gels - herr - lich

57. *forte* *piano*
kei - - - ten gleich; sein mensch - lich We - sen
kei - - - ten gleich; sein mensch - lich We - - - -

4. kotta. A BWV 91-es kantáta duetto-tételéből a da capo B-rész közepe, 50–59. ütem

szólal a hangszeres ritornello, majd Bach visszahozza a disszonáns késleltetéseket, amelyeket eredetileg az 1. szövegsorhoz talált ki (most azonban a 4. sort hordozzák), majd újra a ritornello következik, aztán megint a késleltetések, ezúttal az 5. sorral, végül a ritornello. A tétel centrumában – vagy fogalmazzunk patetikusabban: a zenei forma szívének kellős közepén – jutunk el a kvintkörben érintett

A-rész	
	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36
	Ritornello Solo Rit. Solo Ritornello
	e h e

B-rész	
	37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72
Violini	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36
Soprano	2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36
Alto	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36
Continuo	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36
	d a e h fiz g c f c g d a

A-rész	
	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36
	Ritornello Solo Rit. Solo Ritornello
	e h e

2. ábra. A BWV 91-es kantáta duetto tételének szimmetrikus felépítése (a betűk a hangnemekre, a számok a B-rész permutációs fűgájának elemeire utalnak)

legmélyebb hangnemekhez: g-moll és c-moll után f-mollba érkezünk (viszonylag ritka hangnemi terület a korszak e-moll tételeiben). És itt kezdődik a permutációs fűgakomplexum második köre, amely ismét a kvintkörön halad felfelé (f-molltól c-mollon, g-mollon és d-mollon keresztül), mígnem elérünk a-mollba, ahol a középrész befejeződik. Ami igazán lenyűgöző, hogy ez a rendkívül komplex, minden ízében szimmetrikus középrész pontosan ugyanolyan hosszú, mint a konvencionális A rész: 36 ütem.

S hogy mi lehet az oka annak, hogy a középrész közepén a szövegmegzenésítés problematikussá válik? Tekintettel arra, hogy a tételhez nem maradtak fenn vázlatok (ha léteztek egyáltalán), egyértelmű választ nem adhatunk a kérdésre. Hipotézisekkel azonban eljátszhatunk, s az enyém a következő. Amikor Bach elkezdett dolgozni a tételen, az *inventio* fázisában olyan zenei gondolatokat talált ki, amelyek tökéletesen illeszkedtek a szöveg tartalmához. Aztán a *dispositio* fázisában, amikor végig gondolta a teljes tétel formai felépítését, döntött a tökéletes szimmetriáról, s ennek nyomán az A rész zenéjének idézéséről a B rész közepén. Ez a kompozíciós stratégia azonban komoly problémákat vetett fel a szövegmegzenésítést illetően: a középrész közepén idézett zenével nem lehetett visszahozni a hozzátartozó szöveget, vagyis a strófa első sorát, mivel a *da capo* áriák konvenciói erre nem adnak lehetőséget. Amikor pedig Bachnak döntenie kellett, hogy a szövegmegzenésítés vagy a zenei logika legyen makulátlan, az utóbbi mellett döntött. Egy tisztán zenei ötletet – a tökéletes formai szimmetriát – fontosabbnak tartotta a szövegkifejezés koherenciájánál.

A szöveg mint rabszolga

Az efféle „önjáró” zenéket, amelyek nem áthatnak a szövegtől független elvek szerint működni, Christian Gottfried Krause „Intellectualmusik”-nak nevezi *Von der musikalischen Poesie* című 1747-ben írott, 1752-ben publikált könyvében.⁷ Krause, aki korát és esztétikai nézeteit tekintve is a Bach fiúk generációjához tartozott, és könyvét librettistáknak szánta, azt írja munkájának első fejezetében, hogy az a költő, aki szövegkönyvet ír „a zene rabszolgája lesz, és feláldozza az értelmet a komponista kényelméért, a költészet pedig vesztes lesz ott, ahol a zene nyer.”⁸ A rabszolgaság metaforáját minden bizonnyal Gottschedtől veszi át, aki 1730-ban publikált nagyhatású műve, a *Critische Dichtkunst* zenéről szóló fejezetében használja ezt a szóképet.⁹ Gottsched erőteljes kritikával illette művében a zeneszerzőket, akik szövegmegzenésítéseik során kerékbe törnek a költői képzeletet, nincs irodalmi műveltségük, és nem foglalkoztatja őket a szöveg felépítése. Felteszi a több értelemben is költői kérdést, vajon miért hagyják magukat a költők, miért engedelmessékednek a zeneszerzőknek? „Mi lenne, ha az ész útmutatásával egyszer a költő mondaná meg a zeneszerzőjének, hogy miként zenésítse meg a kantátaszöveget?”¹⁰ Egy oldallal később pedig igen erőteljesen fogalmaz: „Nem túlzok: mert manapság nem jelent mást az áriakomponálás, illetve -megzenésítés, mint [a szöveg] érthetlenné tételét: vagyis a költő művészetének és munkájának a tönkretételét.”¹¹ Gottsched célja egy új, felvilágosult irodalomelmélet kidolgozása volt, amely összhangot teremt ész és természet között, s amely bebizonyítja, hogy a német nyelv a franciához (és az angolhoz) hasonlóan alkalmas alapanyag lehet a racionális esztétika elveinek megfelelő szépirodalmi művek alkotására. Érthető tehát, hogy elméleti álláspontjából gyanúsnak tűnt a művészi nyelvhasználat valamennyi alkalmazott formája. De nemcsak az elmélet síkján merült fel számára a probléma. A *Critische Dichtkunst* megjelenése előtt három évvel a saját bőrén tapasztalhatta, hogy mit jelent, amikor egy zeneszerző nincs tekintettel a költőre. Ez a zeneszerző Johann Sebastian Bach volt.

1727. szeptember 5-én elhunyt Christine Eberhardine von Sachsen, Erős Ágost drezdai választófejedelem és lengyel király hitvese. Az uralkodónét már életében nagy tisztelet övezte a lutheránus Lipcsében, mivel ragaszkodott vallásához akkor is, amikor férje politikai okokból, a lengyel trón elnyerése érdekében katolizált. Egy lipcsei arisztokrata diák, Carl von Kirchbach szeptember közepén engedélyt kért az egyetem vezetésétől és a választófejedelemtől, hogy dicsőítő és gyászbeszé-

7 Christian Gottfried Krause: *Von der musikalischen Poesie*. Berlin: Johann Christian Voss, 1752, 36.

8 „[...] werde ein Slave der Tonkunst; er opfere die Vernunft der Bequemlichkeit des Componisten auf, und die Poesie verleihe da, wo die Musik gewinnet.” Uott, 3.

9 Johann Gottfried Gottsched: *Versuch einer Critischen Dichtkunst*. Leipzig: Breitkopf, 1751, 720.

10 „Wie wäre es, wenn ein Poet seinem Componisten auch einmal, nach Anleitung der Vernunft sagte, wie man seine Cantaten setzen sollte?” Uott, 721.

11 „Ich sage nicht zu viel: denn wirklich heißt heute zu Tage, eine Arie componiren, oder in die Musik bringen, nichts anders, als dieselbe unverständlich machen: d.i. dem Dichter seine Kunst und Arbeit verderben”. Uott, 722.

det mondhasson a Pál-templomban Christine Eberhardine emlékére, egyben gyászódát rendelt a város két legjelesebb művésztől: a szöveget az egyetem filozófia- és poétikaprofesszorától, Gottschedtől, a zenét pedig Bachtól.¹²

Gottsched az óda műfaji követelményeinek megfelelően nyolcsoros strófákat írt, és költeményét úgy alakította ki, hogy alkalmas legyen a strofikus megzenésítésre.¹³ Bach azonban figyelmen kívül hagyta a költő szándékát, és a szöveg szerkezetét felborítva kórustételek, recitativók és áriák formájában – ahogy egy korabeli beszámoló fogalmaz: „olasz stílusban”¹⁴ – dolgozta fel a verset. A kilenc tétel változó hosszúságú szövegeket használ, a recitativók általában nyolc sornyi (olykor összekapcsolva egy versszak utolsó négy sorát a következő versszak első négy sorával), míg a nyitó kórustétel és az első ária csupán fél versszaknyi szöveget. Vagyis a „Gyászóda” bachi feldolgozása is arra szolgáltat példát, hogy a korabeli gyakorlatban szöveg és zene között számos esetben és különösen a zenei forma perspektívájából a zene számított uralkodónak.¹⁵ Zeneellenes kirohanásainak egyik nyugodt pillanatában Gottsched úgy fogalmaz, hogy „önmagában véve a zene az ég nemes adománya; és azt is elfogadom, hogy a zeneszerzők az operákba igen sok művészetet helyeznek”.¹⁶ A „Musik an sich selbst” fogalmának felbukkanása figyelemre méltó 1730-ban, és jelzi, hogy ebben az időszakban szöveg és zene egysege közel sem volt annyira erős, mint száz évvel korábban.

Ennek illusztrálására utolsó példaként egy olyan esetet vizsgálok, amely mind közül a legkülönösebb, s ismereteim szerint eddig elkerülte a Bach-irodalom figyelmét. A h-moll mise előkészületeként Bach az 1740-es években több lutheránus misekompozíciót alkotott, mégpedig a „kompozíció” eredeti értelmében, vagyis ezek a misék korábbi kantáták különféle tételeinek kompilációi. A G-dúr mise Kyriéje az első lipcsei év egyik kantátájából veszi az anyagát: a tétel nem más, mint a „Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei” kezdetű BWV 179-es kantáta nyitótételének újrászövegezett változata. Az eredeti szöveg így szól:

Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht
Heuchelei sei, und diene Gott nicht mit
falschem Herzen!

Ügyelj rá, hogy istenfélelmed ne
alakoskodás legyen, és Istent hamis
szívvel ne szolgál!

12 A „Gyászóda” keletkezéséről ld.: Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach. A tudós zeneszerző*. Ford. Székely János. Budapest: Park, 2009, 360–361.

13 Lorenz Mizler írja, hogy „amikor egy zeneszerző az előtte fekvő ódát meg akarja zenésíteni, a dallamot úgy kell elrendezni, hogy valamennyi strófához illeszkedjen, és semmi természetellenes ne jöjjön ki belőle”. („Wenn ein Componist gegenwärtige Ode componiren wollte, so müste die Melodie so eingerichtet werden, daß sie sich auf beyde Strophen schickte und nichts unnatürliches heraus käme.”) Gottsched *Critische Dichtkunst*-ját idézi Lorenz Mizler: *Neu-eröffnete Musikalische Bibliothek*. 1738. október 16–17., 17–18.

14 „[...] nach Italiänischer Art”. Hans-Joachim Schulze–Werner Neumann (szerk.): *Bach-Dokumente II. Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750*. Kassel: Bärenreiter, 1969, 175.

15 Laurence Dreyfus részletesen elemzi a „Gyászódát” szöveg és zene viszonya szempontjából: *Bach and the patterns of invention*. Cambridge: Harvard University Press, 1996, 232–244.

16 „Die Musik an sich selbst ist eine edle Gabe des Himmels; ich gebe es auch zu, daß die Componisten viel Kunst in ihren Opern anzubringen pflegen.” Gottsched: *Critische Dichtkunst*, 741.

Már a kantátatétel zenei anyaga is különleges, amennyiben a zenei konstrukció némiképp független a szövegtől. A Bach-életmű legkáprázatosabb kontrapunktikus zenéinek egyikéről van szó, egy háromtémás, rendkívül összetett ellenfúgáról. A tételt indító fúgaexpozícióban a témát a basszus szólaltatja meg, a tenor témaválasza a tükörfordítású alakot hozza (a 7. ütemtől), ezután lép be a szoprán az alapformával (13. ütem), majd az alt ismét a tükörfordítással (19. ütemtől). A tenor belépésével egy időben szólal meg a basszusban kontraszsubjektumként a második téma, amely a szöveg második egységének megzenésítése („und diene Gott...”). A két témát Bach úgy alakította ki az *inventio* fázisában, hogy tükörfordításban is működőképesek legyenek együtt, így a tétel első formarészében minden alkalommal szimultán hangzanak el alapformában és tükörfordításban egyaránt:

The musical score is presented in three systems, each with five staves. The first system shows the Bass and Continuo parts. The second system shows the Tenor and Bass parts. The third system shows the Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts. The Continuo part is also shown in the third system. The lyrics are in German, and the music is in G major (one sharp). The score is for the beginning of the Kyrie (BWV 236) from the Mass in G major (BWV 179).

System 1:

Basso: Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - - - - - i -
 Sie - he zu, dass dei - ne Got - tes - furcht nicht Heu - - - - - che - lei -

Continuo: - - - - -

System 2:

Tenore: Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - - - - - i -
 Sie - he zu, dass dei - ne Got - tes, furcht nicht Heu - - - - - che - lei - i -

Basso: son, e - le - i - son, e - le - - - - - i -
 sei, und die - ne Gott - nicht - mit - fal - - - - - schen Her - i -

Continuo: - - - - -

System 3:

Soprano: Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - - - - - i -
 Sie - he zu, dass dei - ne Got - tes furcht nicht Heu - - - - - che - lei -

Alto: - - - - -

Tenore: son, e - le - i - son, e - le - - - - - i -
 sei, und die - ne Gott - nicht - mit - fal - - - - - schen Her - i - zen,

Basso: son, e - le - i - son, e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i -
 zen, un die - ne Gott, und die - ne Gott - nicht mit fal - schen Her - -

Continuo: - - - - -

5. kotta. A G-dúr mise (BWV 236) Kyrie tételének kezdete, 1–18. ütem (a német szöveg a tétel alapjául szolgáló BWV 179-es kantátából származik)

37

Soprano

Chri - ste e - lei - son, e - le - i - son, Chri - ste e -
und die - ne Gott nicht mit fal - schem Her - - - zen, und die - ne

Alto

Chri - ste e - lei - son, e - le - i - son,
und die - ne Gott nicht mit fal - schem Her - - -

Tenore

Chri - ste e - lei - son, e - le - i -
und die - ne Gott nicht mit fal - schem

Basso

Chri - ste e - lei - son, e -
und die - ne Gott nicht mit

Cembalo

42

lei - son, e - le - - - - - - - - - i - son, e
Gott nicht mit fal - - - - - - - - - schem Her - - - - - zen, und

e - le - i - son, Ky - - - ri - e e - le - i - son, e
zen, und die - ne Gott; sie - - - he zu, dass dei - ne Got - tes

son, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son, Ky - ri
Her - - - zen, und die - ne Gott, und die - ne Gott, sie - he

le - - - - - i - son, e - lei - son, e
fal - - - - - schem Her - - - zen, und

6. kotta. A G-dúr mise (BWV 236) Kyrie tételének középrésze, 37–45. ütem (a német szöveg a tétel alapjául szolgáló BWV 179-es kantátából származik)

Az első formarész, amely a két téma bemutatását szolgálta, a 37. ütem G-dúr zárlatával ér véget, s ekkor új téma bukkan föl (6. kotta). Hogy ezen a ponton új zenei anyag hallható, abban nincsen semmi meglepő. Csakhogy az új zenéhez nem tartozik új szöveg. A 37. ütemben induló zenei gondolat – amely ereszkedő kvartkánonban egy ütemnyi elcsúszással a teljes kóruson végigfut a szoprántól a basszusig – a második szövegegységet szólaltatja meg újra, a szöveg értelmezéséhez azonban nem tesz hozzá semmit. Mindkét megzenésítés ugyanazt az eszközt használja a jelentés kifejezésére: a „falsche”, vagyis „hamis” szót mindkét esetben kromatikusan ereszkedő motívum szólaltatja meg. Az új téma felbukkanásának tehát nincs köze a szöveghez, annak kifejezetten zenei oka van: ettől kezdve a tétel hátralévő

részében az első téma számára immár két kontraszsubjektum áll rendelkezésre, s mivel ez a téma torlasztásra is alkalmas (lásd a 49–55. ütemben a szopránt és a basszust, vagy a 87–92. ütemben a basszust és a tenort), Bach a kontrapunktikus mutatványok rendkívül gazdag tárházából válogathat. A tételt a harmadik téma anyaga zárja.

Fúgatanckönyvében Marpurg részletesen elemzi a darabot, pontosabban annak miseváltozatát, s ez alighanem arra utal, hogy Bach büszke volt a kompozíciójára, s tanítványai a vokális fuga afféle mintadarabjának tartották azt. Marpurg írja elemzésének bevezetésében, hogy „elegendő ismerni a híres szerző nevét, hogy darabjára a [vokális] írásmód modelljeként tekintsünk”.¹⁷ A G-dúr mise Kyriéje zenei anyagát tekintve semmiben sem tér el a BWV 179-es kantáta nyitótételétől. Az egyetlen különbség a szöveg, s ebben az esetben a bibliai idézet összetett mondatát két kétszavas könyörgéssel kellett helyettesíteni. Marpurg a következőket írja a tételről:

Három téma található benne, az első a *Kyrie eleison* szövegre, a második az *Eleisonra*, a harmadik pedig a *Christe eleisonra*, s ilyen módon a *Kyrie* három része, amelyet egyébként külön szoktak kidolgozni, ezúttal össze van olvasztva¹⁸

Marpurnak igaza van, amikor azt írja, hogy a *Kyrie* három szakaszát külön szokták megzenésíteni, bár a három egység egyetlen tételben történő feldolgozása nem egyedülálló a korban, s még a bachi életművön belül is találhatók rá példák.¹⁹ Marpurgot ezzel szemben látszólag nem zavarja, hogy Bach a három téma között sajátos módon osztja el a rendelkezésre álló szöveget. Az első és a harmadik téma szólaltatja meg a „Kyrie eleison”-t, illetve a „Christe eleison”-t, a közbülső témán azonban csak az egyetlen „eleison” szó hangzik el (7. kotta). Nem ismerek példát az egyházzene történetéből arra, hogy egy zeneszerző külön zenésítette volna meg az „eleison” szót, leválasztva a „Kyrié”-ről vagy a „Christé”-ről. Lorenz Mizler egy 1754-es cikkében, amely az általa alapított és Bachot is a tagjai között tudó tudós társaság előző nyolc évének eseményeiről számol be, arról ír, hogy a társaság tagjai egy alkalommal megtárgyalták egy kéttémás fuga esetét, amelyben a zeneszerző az „Alle land sind seiner Ehren voll” szöveget osztotta fel a két téma között. Érthetetlen, írja Mizler, hogy „ki buzdította a zeneszerzőt arra, hogy kettősfúgát komponáljon először az *alle Land*, másodszor pedig a *sind seiner Ehren voll* szövegre. Nem lehet őket szétválasztani, mivel önmagában egyiknek sincs értelme.”²⁰

17 „Es ist genug, daß man den Namen des berühmten Verfassers davon weiß, um sie als ein Muster in dieser Schreibart zu betrachten.” Marpurg: *Abhandlung*. Vol.2. Berlin: Haude und Spener, 1753, VII. §.18.

18 „Es finden sich darin drey Hauptsätze, der erste über Kyrie eleison, der zweyte über Eleison, und der dritte über Christe eleison, indem die drey Theile des Kyrie, wovon jeder sonst besonders ausgearbeitet wird, hier zusammengeschmolzen werden.” Uott.

19 Ld. pl. az F-dúr és a g-moll misét (BWV 233 és 235).

20 „[...] wer hat den Componisten genöthiget eine Doppelfuge erstlich aus *alle Land* und zweytens *sind seiner Ehren voll* zu machen. Dieses kann ia nicht getrennet werden, weil beydes allein keinen Verstand hat.” Lorenz Mizler: „Nachricht von der Societät der musikalischen Wissenschaften in Deutschland von 1746 biß 1752”. Lorenz Mizler: *Neu-eröffnete Musikalische Bibliothek*. 1754. január 12., 117.

Soprano
- son, e lei - son, Chri-ste e lei - son, e lei -

Alto
le - i son, Chri-ste e lei - son, e le -

Tenore
Chri-ste e le - i son, e le -

Basso
i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, e - le -

Continuo

son, e le - i son, Chri-ste e lei - son, e le - i - son.

i - son, e le - i son, Chri-ste e lei - son, e le - i - son.

i - son, Chri-ste e lei - son, e le - i - son.

i - son, Chri-ste e lei - son, e le - i - son.

i - son, Chri-ste e lei - son, e le - i - son.

7. kotta. A G-dúr mise (BWV 236) Kyrie tételének vége, 104–117. ütem (a német szöveg a tétel alapjául szolgáló BWV 179-es kantátából származik)

A G-dúr mise Kyrie tételének azonban van egy ennél is különösebb vonása, amely ugyancsak elkerülte Marpurg figyelmét (vagy kívül esett az érdeklődésén). Bach érthető módon a 37. ütem G-dúr zárlatát követő harmadik témára helyezte a „Christe eleison” szöveget. Az ezt megelőző formarészben az első két téma kidolgozása során elhangzott a „Kyrie”, s miként misékben megszokott, itt is a közép-rész hozza a „Christé”-t. Csakhogy, miként láttuk, az eredeti kantátatétel a harmadik téma anyagával zárul, vagyis a G-dúr mise Kyrieje – a nyugati egyházzében alighanem példa nélküli módon – nem a „Kyrie”, hanem a „Christe” szöveggel fejeződik be. Bach jól ismerte a nyugati egyházzene miserepertoárját,²¹ vagyis nyilvánvalóan tisztában volt a miseszöveg megzenésítésének hagyományával. De ahogy számos más alkalommal, a szöveg elrendezése itt is kevésbé volt fontos számára, mint az, hogy megőrizze az aprólékos műgonddal kialakított zenei építmény épségét.

21 Christoph Wolff: „Bach and the Tradition of the Palestrina style”. In: uő: *Bach. Essays on his life and music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, 84–106.

ABSTRACT

GERGELY FAZEKAS

‘POETRY WILL LOSE WHAT MUSIC GAINS’

The Conflict of Symmetrical Form and Text Setting by J. S. Bach

The notion of symmetry played a special role in J. S. Bach’s musical thinking. Several examples may be cited of Bach’s preoccupation with the symmetrical disposition of musical events, either at the level of the overall form of a cyclical work (the early cantata BWV 106 or the Symbolum Nicenum section of the B minor Mass, are just two examples from the chronological extremes of Bach’s oeuvre), or at the level of one musical movement, one of the most spectacular examples being the soprano-alto duet from cantata BWV 91. It seems that in this case musical symmetry was a more important compositional concern for Bach than the coherence of the text setting. The article considers several questions: Why did Bach disregard proper text setting in the duet of BWV 91? How did Bach decide when text setting and musical form should collide with each other? And how did 18th century poets react to the artistic licence of composers?

Gergely Fazekas is a Hungarian musicologist and editor. He studied literature and philosophy at Eötvös Loránd University and musicology at the Liszt Academy, where as associate professor he now teaches music history. Since 2013 he has also been working as editor-in-chief at the music publishing house Rózsavölgyi & Co (founded in 1850).

Göncz Zoltán

„SINGET DEM HERRN EIN ALTES LIED”

Egy Bach-kantáta eltűnt szólamainak nyomában

Ha felütjük bármelyik Bach-összkiadást, a BWV 190-es kantáta partitúrájának első oldalán¹ bizarr kottakép tárul szemünk elé (1. kotta a 416. oldalon). A meghökkentő „tételkezdet” oka az, hogy Bach első lipcsei újévi kantátájának ránk maradt kéziratot partitúrája nem tartalmazza a kompozíció első két tételét, azokból csupán a kórus, illetve az 1. és a 2. hegedű szólamai maradtak fenn.² Elveszett tehát a három trombita, az üstdob, a három oboa, a fagott, a mélyhegedű és a continuo teljes anyaga. A fenti látvány annyira képtelen, az információvesztés olyan drámainak tűnik, hogy a mű nyitótételének előadására, előadhatóságára aligha gondolnánk. Nem véletlen, hogy Gustav Leonhardt és Nikolaus Harnoncourt lemondott e kantáta lemezösszkiadásba³ illesztéséről. A rekonstrukció ugyanakkor közel sem annyira kilátástalan, mint amennyire azt a nyitóoldal riasztó üressége sejteti; ezt az is jól mutatja, hogy napjainkig nyolcan kísérelték meg a töredéket előadhatóvá tenni: Bernhard Todt (1904), Walther Reinhart (1947), Olivier Alain (1971), Dietrich Hellmann (1995),⁴ Ton Koopman (1998), Dinyés Soma (2002), Gyöngyösi Levente (2011) és Szuzuki Maszato (2012).

A helyreállíthatóság elvi lehetőségét a tétel formája (concertoszerkezetbe illesztett fuga) és jellegzetes kialakítása, a kórusbeépítés biztosítja. Ennek során a zenekari bevezető ismétléseikor Bach a kórust „beépíti” a zenekarba azáltal, hogy a zenekari anyagot a vokális szólamok részévé teszi.⁵ Esetünkben tehát, amikor a hangszeres szólamok nagy része elveszett, a beépítési technika megfordításával a kórus anyagából elvileg *visszaépíthető* szinte a teljes zenekari anyag. Azt, hogy ez nem egyszerű folyamat, jól érzékelteti a fenti – egymástól olykor jelentősen eltérő –

1 *Bach-Gesellschaft Ausgabe*, Band 37. Hrsg. Alfred Dörffel. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1891, 229.; *Neue Bach-Ausgabe*. I/4. Hrsg. Werner Neumann. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1964, 3.

2 A kantátát – részben megváltoztatott szöveggel – Bach ismét felhasználta 1730-ban (BWV 190a), s alighanem ebből a célból az első két tételt az eredeti partitúrából kiemelte. Sajnálatos módon a BWV 190a zenéje elveszett, a BWV 190 első két tételének csak vokális és hegedűszólamai maradtak fenn.

3 J. S. Bach: *Sacred Cantatas*. Vol. 10 (BWV 183–188, 192, 194–199) Teldec 4509-91764-2.

4 Sir John Eliot Gardiner 2000. december 31-én rögzített felvételén (*J. S. Bach Cantatas*. Vol 16: New York) Hellmann rekonstrukcióját a két billentyűs játékos, Howard Moody és Silas Standage közreműködésével számos helyen (véleményem szerint *minden esetben* szerencsés döntést hozva) megváltoztatva. Tehát ez a felvétel valójában egy kilencedik verzió.

5 Alfred Dürr: *Johann Sebastian Bach kantátái*. Ford. Rácz Judit. Budapest: Zeneműkiadó, 1982, 33.

„Singet dem Herrn ein neues Lied.“

The musical score is for the first page of BWV 190/1. It features a large orchestra and a choir. The instruments are arranged in the following order from top to bottom: Tromba I., Tromba II., Tromba III., Timpani., Oboe I., Oboe II., Oboe III., Violino I., Violino II., Viola., Soprano., Alto., Tenore., Basso., and Continuo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score shows the first few measures of the piece, with the strings and woodwinds entering in the third measure. The vocal parts are currently silent.

1. kotta. A BWV 190/1 partitúrájának első oldala (BGA)

nyolc rekonstrukciós próbálkozás, valamint e rekonstrukciók egymással és a feltételezett eredeti műalakkal kialakított sajátos viszonya. Az idő előrehaladtával a kiegészítők nyilvánvalóan tudnak a korábbi befejezési kísérletekről, azok bizonyos megoldásait hasznosítják, kijavítják, vagy elvetik,⁶ esetleg a téves kompozíciós döntéseket továbbismétlik. Az eredeti műalak a folyamat következményeképpen képlékeny „információfelhőbe” burkolózva jelenik meg, sejlik fel, mintegy a „kollektív emlékezet” különös produktumaként.

E kiegészítések közül több meglepően eredetinek, hitelesnek hat; szinte úgy érezhetjük, időgépbe kerültünk, s Lipcsében vagyunk az 1724. január 1-jei bemutatón. Ennek az illúzióknak – a rekonstrukciók nyilvánvalóan magas szakmai színvonal mellett – két oka van. Az egyik a bachi zene telítettségének, harmóniai feszültségének, tematikus koncentrációjának, szervezetségének egyedülálló léptéke, amelynek egyenes következménye az, hogy – ha bizonyos elemek nem kerültek is vissza eredeti helyükre – a kiegészített új műalak a teljesség illúzióját keltheti. A hitelesség érzékelésének másik oka a meggyőző interpretáció, vagyis az avatott karmesterek – Sir John Eliot Gardiner, Ton Koopman, Vashegyi György, Szuzuki Maszaki – szuggesztív, ihletett tolmácsolása.

Ennek az írásnak nem titkolt, ambiciózus célja a fent említett „időgép” tökéletesítése, egy végtelen (megnyugtatóan nem lezárható) iterációs folyamat állomásaként.

A tétel témái, motívumai

A concerto ritornelljének alaptémája két jellegzetes profilú, eltérő karakterű anyagból áll. (A tétel egykor nyilvánvalóan e témával kezdődött, amely azonban legelőször a fennmaradt kóruszólam 25. ütemében fordul elő; a hegedűknél jóval később, a 77. ütemtől.)

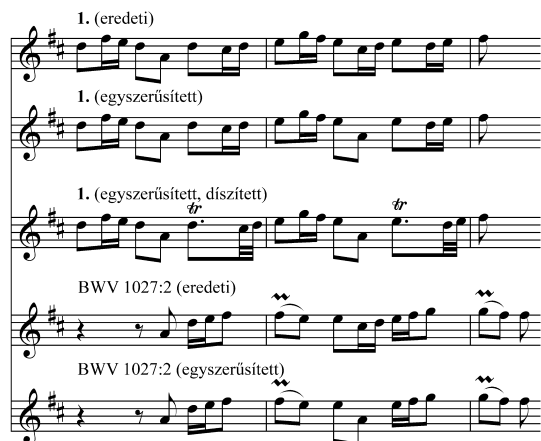


2. kotta. A ritornell alaptémája (az elkülönített motívumok számokkal jelölve)

És itt mindjárt meg kell állnunk egy pillanatra, ugyanis a kiegészítők közül többen a kezdeti elhangzásokkor a téma 2. ütemét a kezdő ütemhez „igazítják”, így leegyszerűsítve, szimmetrizálva azt. S teszik ezt annak ellenére, hogy ilyen egyszerűsített (vagy egyszerre szimmetrizált és díszített) változat a fennmaradt szólamokban nem bukkan fel. Érdeemes felidézni a még a kötheni időkben – tehát

6 Szuzuki Maszato 2012-es kiegészítésének előszavában a szerkesztő, Kirsten Beißwenger például hivatkozik Hellmann 1995-ös rekonstrukciójának előszavára, amelyben Hellmann kifogásolja Todt 1904-es befejezését, amely „a bachi zeneszerzési gyakorlatnak sok tekintetben nem felel meg”, s kritikai megjegyzéseket tesz Reinhart 1947-es munkájára is. Maszato Suzuki–Masaaki Suzuki: *J. S. Bach: Singet dem Herrn ein neues Lied BWV 190*, Leinfelden-Echterdingen: Carus, 2012; Diethard Hellmann: *Joh. Seb. Bach: Kantate Nr. 190 „Singet dem Herrn ein neues Lied”*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1995; Walther Reinhart: *J. S. Bach: Kantate in Festo circumcissionis Christi „Singet dem Herrn ein neues Lied”*. Rekonstruktion der Orchesterpartitur. Zürich: Hug, 1947.

a kantátánál korábban – keletkezett *G-dúr gamba-csembaló szonáta* (BWV 1027/2) hasonlóan kialakított témáját, amelynek „egyszerűsített” verziója ott szintén nem hangzik el. Nagyon valószínű tehát, hogy a fennmaradt téma nem egy elveszett „őstéma” továbbfejlesztett változata, hanem maga a téma!



3. kotta. Az alaptéma különféle változatai a rekonstrukciókban

A fennmaradt hegedűszólamok 3–4. ütemében szólal meg először az alábbi, 12 hangból álló repetitív motívum.⁷ (Később – először a 15. ütemben – előfordul 8 hangos változata is [3a].)



4. kotta. A 3. motívum

Ugyancsak a hegedűszólamokban, a 7–9. ütemekben hallható először egy hármashangzatot körülíró (valószínűleg eredetileg hármashangzat-mixtúrát megszólaltató), két oktávnyit ereszkedő figura, amelynek egyoktávos változata is gyakori (például hegedűk: 22. ütem, basszus: 150. ütem).



5. kotta. A 4. motívum

Az előző mozgásból vezethetők le a 6. kottán látható, szekvenciákban előforduló szólamok.

⁷ Az, hogy a hangok tizenkétszeri ismétlésének kizárólag zenei indoka van-e, vagy esetleg ebben az új-évi kantátában a 12-es szám a hónapokat (órákat) is szimbolizálja, eldönthetetlen.



6. kotta. A 4. motívum változatai

Először egy szekvenciában hallható a következő, emelkedő hármashangzat-felbontásokat tartalmazó motívum (a 2. hegedű 9. ütemétől), amely később egy zárati szakaszban (az 59. ütemben) „főszerepet” kap.



7. kotta. Az 5. motívum

Meghatározó fontosságú lesz a fennmaradt kóruszólamban először a 33. ütemtől elhangzó dallam (amely nem vadonatúj alakzat, hiszen tekinthető a 3. motívum augmentált változatának is, a végén a 2. motívum töredékével).



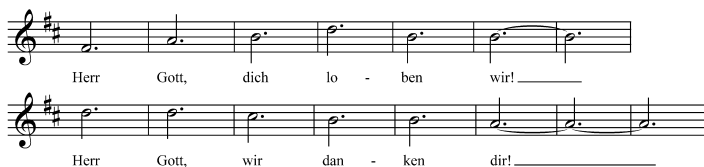
8. kotta. A 6. téma

Az 1. témából kialakuló fúgátémával és annak ellenszólamaival a fúga áttekin-tése során foglalkozunk behatóbban.



9. kotta. A fúgátéma

A fúgát Luther „német Te Deum”-ának első két sora keretezi.



10. kotta. A „német Te Deum” eleje

A fent ismertetett témák és motívumok alkotják azt az inventáriumot, amelyből feltételezhetően az egész mű felépült. Közülük több viszonylag későn bukkan fel a fennmaradt szólamokban, azonban biztosak lehetünk abban, hogy – a fúgátéma és a Te Deum kivételével – eredetileg már a mű elején elhangzottak.

Ha alaposan szemügyre vesszük ezeket a témákat és motívumokat, arra a megdöbbentő következtetésre juthatunk, hogy Bach ebbe az újévi kantátába a bibliai (zsinagógai) *újévkor* megszólaltatott sófár ősrégi szignáljait is beleszötte. Az alaptéma végén található, pontozott második motívum: a három elcsukló hangot tartalmazó *svárim* (törések) (2. kotta). A harmadik – a bachi életműben kifejezetten ritkán előforduló – repetitív motívum nem más, mint a *truá* (riadó), amely eredetileg háromszor három, vagy akár tizenkét gyorsan ismétlődő, rövid hangot jelent (4. kotta). A Te Deum második sorának végén hallható, három ütemnyire nyújtott záróhang a *tkiá gdolá* (hosszú fúvás) (10. és 25. kotta a 419. és 442. oldalon). Bach alapos ismerettel rendelkezhetett erről a máig élő gyakorlatról, ugyanis a motívumok egymáshoz viszonyított hossza is teljesen megfelel a tradicionális előírásnak.

Az 1. ábrán a fent felsorolt témák, motívumok előfordulása látható a fennmaradt hegedű- és vokális szólamokban. Az információhiány különösen a kórus belépéséig, vagyis az első 24 ütemben zavaró, hiszen a két hegedűszólam a teljes zenekari anyagnak csupán nagyon szűk keresztmetszetét mutatja. Ugyanakkor az azonos módon megismétlődő anyagokból és a concertók felépítésének általános szabályaiból kikövetkeztethető az első 24 ütem formája: egy „klasszikus” ritornell, amely előtagból (*Vordersatz*), szekvenciákból (*Fortspinnung*) és lezárásból (*Epilog*) áll.⁸ (Az 1. ábrán egymás alatt látható az 1. és a 2. hegedű, a kórus szoprán, alt, tenor és basszus szólama, legfelül az ütemszámok; a szürke négyzetek, téglalapok hangzó anyagot, a fehérek szünetet jelölnek; legalul az egyes formarészek szerepelnek, szekv. ↗ = emelkedő szekvencia, szekv. ↘ = ereszkedő szekvencia.)

A ritornell előtagja

A mű kiegészítőjének legelőször azt a kérdést kell megválaszolnia, mely hangszercsoporton szólaljon meg legelőször a ritornell előtagja, a tétel alaptémája. (Mivel a hegedűk szólamaiban szünet van, csupán az oboák, illetve a trombiták jöhetnek szóba.) Az eddigi kiegészítők választása gyakorlatilag fele-fele arányban oszlik meg a két hangszercsoport között. Ezzel szemben ugyanakkor szinte teljes bizonyossággal kijelenthető, hogy Bach eredetileg az oboákkal kezdett! Miért állítható ez ennyire apodiktikusan? Ennek megértéséhez alaposabban szemügyre kell majd vennünk a 9–14. ütemben elhangzó, felfelé moduláló szekvenciát.

8 A barokk concertók felépítését illetően még manapság is kísértének bizonyos sematikus sztereotípiák, miközben a műfajra valóban a burjánzó változatosság jellemző. Bár a tudatos strukturáltság Bachnál a concerto esetében is erőteljesebben érvényre jut a kortársak megoldásaihoz képest, a sokféleség, egyediség nála is meghatározó. Bővebben: Fazekas Gergely: „Improvizatív és tervezett zenei forma. Szabályok és stratégiák Vivaldi és J. S. Bach concertóiban”, *Magyar zene*, 2009/3., 223–238.

Tr. (1-3)

Timpani

Ob. (1-3)

Vonósok

Continuo

Tr. (1-3)

Timpani

Ob. (1-3)

Vonósok

Cont.

12. kotta. A BWV 190/1 kezdete (rekonstrukció – © Göncz Zoltán)

A 3. és 4. motívum együttes szereplése a fennmaradt szólamanyagban csupán a 150. ütemben fordul elő. Ez az ütem ugyanakkor nagyon informatív: arról tanúskodik, hogy ha a 3. motívum a hegedűkön szól, akkor a 4. felbukkanhat a basszusban is. Ehhez képest a tétel legelején (amikor a 3. motívum szintén a hegedűk szólamában van) a 4. motívum az eddigi kiegészítések egyikében sem kerül a continuo-ba.⁹ S ez megakadályozza egy nagyon jellegzetes barokk elem, az echo megszólalá-

9 Abban az esetben, ha a kiegészítésekben az alaptémát a trombita kezdi, a ritornell legelején a 4. téma leginkább az oboákon szólal meg (a 3–4. ütemben). Emiatt a 2. motívum elhangzására a 4. ütemben (vagyis az alaptéma végének visszhangszerű ismétlésére) lehetőség sem nyílik, hiszen nincs szabad szólam (ne felejtjük el, a hegedűk szünetelnek).

sát, ami miatt a 4. ütem általában üresnek is hat, mondhatni „kilyukad”. Ha a zenekar visszaépítése során e helyen a 4. téma a continuóba kerül (amint ezt a 150. ütem sugallja), a felszabaduló hangszercsoport a 4. ütemben – a zenei folyamatokat sűrítve, egyben a kontinuitást és a koherenciát fokozva – visszhangot képezhet az alaptéma végére.

Megítélésem szerint az alaptéma második felét a ritornellben Bachnál mindig együttesen kísérte a 3. és a 4. motívum (a vonósokon és a continuóban felváltva, illetve az üstdobon csak a 3.), míg az alaptéma vége (a 2. motívum) megszólalt echószerűen is (az oboákon vagy a trombitákon).

A figyelmes olvasónak alighanem feltűnt, hogy arra a kérdésre, vajon az alaptéma lelegejét (az 1. témát) milyen anyagok kísérhették, a fennmaradt szólamok nem adnak választ. Pontosabban fogalmazva nem adnak pontos választ.¹⁰ Nyilván többféle basszus- és üstdobfigura is elképzelhető, de a legszerencsésebb, ha a continuo és a timpani már az 1. ütem 2. negyedén – tizenhatodaival komplementer módon kiegészítve az 1. témát – folyamatossá teszi az anapestusok ritmikai pulzálását. Ez a ritmikai-dallami alakzat a 2. ütem 2. negyedén is optimális alapja az 1. témának, részben arra is rávilágítva, miért nincs az alaptémának „egyszerűsített változata”.

Az emelkedő szekvencia

A ritornell következő formarésze a 9–14. ütemben elhangzó, felfelé moduláló szekvencia, amely később – már a vokális szólamokban hallható 6. témával kiegészülve – a 33–36., 45–51., illetve 136–142. ütemekben ismétlődik meg (lásd az 1. ábrát). A zenekar „visszaépítésének” első fázisa e szakasz esetében nyilván a 6. téma zenekarba helyezése kell legyen. (Meglévő módon ez számos kiegészítésben teljesen elmarad.) Ha azonban a 6. téma vissza is kerül a zenekarba, nem elegendő a kórus szólamait egyszerűen valamelyik hangszercsoportba kopírozni, ugyanis az csupán félmegoldást eredményez. Erre mutat az a különös jelenség is, hogy amikor e felfelé moduláló szekvenciában a kórus révén megjelenik a 6. téma (de már a zenekari bevezetőben is), a rekonstrukciók zenei anyaga furcsán aszimmetrikussá válik; általában a continuoszólam „sántikálni” kezd, és/vagy a magasabb szólamokban egyfajta nem igazán szervesülő töltőanyag hivatott pótolni valami hiányt. A ritmikai-dallami hiátust a kiegészítők jó intuícióval érzékelik, és megpróbálják korrigálni, de igazi okára nem jönnek rá. A kiegyensúlyozatlanság valódi oka az, hogy Bach eredeti partitúrájában a 6. téma igen nagy valószínűséggel (együttemes eltolódással) kánonban szerepelt. (Mivel a hegedűk e szekvenciában mindig kísérő funkcióban vannak, ott soha nem jelenik meg a kórust imitáló szólam. Bár ha figyelmesen megnézzük, a kvintimitáció körvonalai az 1. hegedű szólamában ott vannak!) (Lásd a 14. kottát a 426. oldalon.)

10 Az emelkedő szekvencia hegedűkben fennmaradt kísérete, illetve az 1. hegedű dallamának 70. ütembeli apró módosítása arra enged következtetni, hogy a continuobasszus az ütemek 3. negyedén mindig az adott akkord tercét szóltatja meg, vagyis a 3. negyeden sext vagy kvintsext harmóniák szólnak. Ebből a szempontból figyelemre méltó a kórus 25–26. és 37–38. ütembeli belépése is, ahol a mindenkor legalsó szólam mintha átvinné a continuo szerepét.

Ehhez a feltehetően eredetileg koncipiált komplex, kánonszerkezetű anyaghoz képest meglehetősen szerény alternatívát kínál, hogy több kiegészítés zenekari bevezetőjében a 6. téma egyáltalán meg sem jelenik. Csupán Alain, Hellmann és Koopman zenekari bevezetője tartalmazza ezt a témát (illetve Dinyés partitúrája e téma változatát), amely mindegyikükénél az oboakórusba kerül. Alain valójában csupán a 6. téma kezdő, hangismétléses szakaszát szólaltatja meg a zenekari bevezetőben, ezt a dallamot ugyanakkor következetesen, kánonszerűen imitálja a trombitaszólamban. Jó zenei ösztönnel érez rá a Bach által valószínűleg alkalmazott kontrapunktikai praktikára, azt azonban csupán töredékesen valósítja meg.¹¹

A 9–14. ütem felfelé moduláló szekvenciájában a korabeli trombiták nagyon korlátozott lehetőségei¹² miatt csupán egyetlen hangszerelési megoldás lehetséges: a trombiták kezdenek, és ezt a proposztát imitálja alsó kvintkánonban az oboák riposoztája¹³ (lásd a 14. kottát a 426. oldalon).

Mivel e szekvencia előtt (feltételezhetően) igen sűrűn összeillesztve változtatja egymást az oboa- és a trombitakórus, visszagombolyítva a hangszerelési folyamatot, igen nagy biztonsággal állítható, hogy a tételt csak az oboák kezdehetik.

Röviden visszatérve a 6. témát kánonszerűen visszhangzó, emelkedő szekvenciára: annak későbbi megjelenései alighanem sohasem lapos ismétlések voltak, ugyanis a hármashangzatok forgatásával (miközben a harmóniai folyamat változatlan marad) a proposzta és a riposozta felső szólamainak egymáshoz viszonyított hangköze változhatott.¹⁴

Az ereszkedő szekvencia

Az emelkedő szekvenciát követő háromütemes ereszkedő szekvencia legelőször a zenekari bevezetőben (15–17. ü.), majd a kóruskal kiegészülve (51–53. ü.), ezt követően – rafináltan átalakítva – a fuga közepén (105–107. ü.), legvégül a ritornell visszatérésénél (142–144. ü.) jelenik meg. Szerencsére a kórusban már az 51–53. ütemben megjelenik a continuobasszus (a 4c dallam), ez a rekonstrukciók többségében hiánytalanul visszakerül a zenekar basszusába. A kiegészítők a legelső elhangzásba szinte kivétel nélkül visszaépítik a későbbi kórusban terc-, illetve decimapárhuzamban hallható 2. motívumot (általában a trombiták szólamába), sőt Hellmann, Dinyés és Szuzuki még a későbbi (51–53. ü.) az 1. hegedű által játszott 4d dallamot is az oboákhoz kopírozza.

Véleményem szerint ez a szekvencia is sokkal izgalmasabb és összetettebb lehetett eredetileg. A (már az emelkedő szekvenciában elkezdett) kánonjellegű fo-

11 Gyöngyösinél is megjelenik a 6. témát övező kánon – gesztusszerűen – partitúrájának 47–48. ütemében, ahol a kórusban elhangzó 6. téma repetitív részét ugyancsak a trombiták imitálják.

12 Az egyvonalas oktávban a D-trombitán csak a D-dúr hármashangzat, a kétvonalas oktávban a teljes D-dúr skála, kiegészülve a c''-vel és a gisz''-szel, a háromvonalas oktávban c''', cisz'', d'', e'' és utolsó hangként – ez már a 20. természetes részhang – fisz''' játszható.

13 A pontos kvintkánon természetesen csupán a legfelső szólamok között valósul meg.

14 A 36. ütemtől a kórus legfelső szólama az oktávot, míg a 45. ütemtől kezdve a kvintet éneкли.

lyamatok itt tovább folytatódnak, méghozzá sűrűbben; már nem együtemes távol-
sággal, hanem az ütemen belül egy negyedes eltolódással imitálják egymást a
repetitív 3a motívumok. A kánonszerűen belépő hangismétlő motívumok valójá-
ban az 1. hegedű 4b dallamához kapcsolódnak, annak körvonalát követik, teszik
kontúrosabbá.



13. kotta. A 4b-motívum kontúrjait követő 3a motívumok (a mélyhegedű szólama rekonstrukció)

A hatás nemcsak a kánonszerűen eltolódott belépések miatt előálló izgalmas
ritmika¹⁵ miatt lesz feszültebb, hanem attól is, hogy – a folyamatossá váló szep-
timhangzatok által – a hangzás harmóniailag is jelentősen feldúsul. Természete-
sen a 2. motívumnak is meg kellett már jelennie itt a zenekari ritornellben, de
valószínűleg nem egyszerűen terc- vagy decima-párhuzamban (mint később a kó-
rus szólamaiban), hanem telítettebben: hármashangzat-mixtúrában.

És e ponton ismét meg kell állni egy pillanatra, tudatosítva, hogy a zenekari
ritornellek a Bach-kantáták elején mennyire egységes egészet alkotnak. Természet-
szerűen egységesebbnek hatnak, mint ugyanaz a zenei anyag később, a kórusbeépí-
tés után. Vagyis ha az egyes alkotórészek (témák, motívumok, előtag, szekvenciák
stb.) a zenekari anyag visszaépítése során elkezdenek „összeízesülni”, ez jelezhe-
ti, hogy valószínűleg közelebb kerültünk az eredeti bachi megoldáshoz. A zenekari
ritornellben az emelkedő és az ereszkedő szekvencia kapcsolódásánál (a 15. ütem
elején az oboakórusban) pontosan ez történik: az emelkedő szekvenciában utoljá-
ra belépő 6. téma legvége (a pontozott 2. motívum) már belefut – elíziót képezve –
az ereszkedő szekvencia 2. motívumsorozatába! (14. kotta a 426. oldalon)

A lezárás

A bevezető ritornell tulajdonképpen kétszer zárul le. Az első lezárásban (18–21. ü.)
folytatódik a „kánonképző praktika”: még rövidebb motívumdarabokból még sű-
rűbb kánonszerű szövet szövődik. Ez természetesen csak a már vokális szólamokat
is tartalmazó ismétléskor (54–57. ü.) derül ki számunkra. A kiegészítők többsége

15 A ritmikai eltolódás a 3/4-es metrum miatt különösen érdekes hatású. Hasonló megoldás található az *E-dúr hegedű-csembaló szonáta* (BWV 1016) 4. tételében (pl. 16–18., 23–28. ü.), ill. a *h-moll mise* (BWV 232) *Cum sancto Spiritu* fúgájának torlasztott témakezdeteinél is.

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 9 to 13, and the second system covers measures 14 to 18. The instruments are Tr. (1-3), Ob. (1-3), Vönösök, and Cont. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like '6.', '4a', '5.', '3b', '4b', '3a', and '4c'. The key signature is one sharp (F#).

14. kotta. Az emelkedő és az ereszkedő szekvencia (rekonstrukció – © Göncz Zoltán)

az ismétlésben elhangzó kóruszólamokat változtatás nélkül visszaépíti a zenekarba – az összes prímpárhuzamot is. Pedig érdemes e párhuzamokat (a tényleges zárlat kivételével) „kitakarni”,¹⁶ a plasztikusabb, a hangszínt tekintve világosabb, ökonomikusabb, s főképpen az imitációkat jobban érvényre juttató transzparensebb hangzás miatt. E lezárásnál az 1. téma motívumtöredékei torlódnak egymásra egynegyedes, sőt egynyolcados, *per arsin et thesin* ritmikai eltolódással (15. kotta).

16 A fennmaradt szólamokból kiolvasható, hogy a kórus és a zenekar között (nem csak a fűgában) engedélyezett a *colla parte* mozgás, sőt az oktávkopula is (lásd a 142–143. ü.). (A *colla parte* igen elterjedt megoldás a Bach-kantátákban.) Ez azonban nem jelenti azt, hogy a zenekar szólamai között e párhuzamok legitimmé válnának; a prím-, oktáv- és tisztakvint-párhuzamok továbbra is kerülendőek. La- tens oktáv-prím párhuzamokat találunk az 51–53. ütemekben a tenor és a basszus szólamok között (h-cisz'/h-cisz, majd a-h/a-H).

Ob. (1-3)

Vonások

Cont.

15. kotta. A bevezető ritornell 1. lezárása (rekonstrukció – © Göncz Zoltán)

A második lezárásban (21–25. ü.) a 3., a 4., továbbá – amint az ismétlésekben (58–61., 148–151. ü.) láthatóvá válik – az 5. és a 6. motívumok szerepelnek. A 21. ütem különösen figyelemreméltó, mert ez az első olyan hely (még lesz néhány ilyen), amelyet nem lehet az eddig alkalmazott módszerrel „visszaépíteni”, ugyanis (az előző zárlat negyedhosszúságú záróhangján kívül) a hegedűk és a vokális szölamok itt szünetelnek. A kiegészítők e „terra incognitára” tévedve kénytelenek találgatni, s ennek megfelelően nagyon eltérő megoldásokkal hidalják át e problematikus területet: Todt, Reinhart, Hellmann, Koopman az előző (egy ütemmel korábbi) zárlatot ismétlik meg; Alainnél és Dinyésnél (az oboákon), illetve Gyöngyösinél (a fagotton) a 4. téma jelenik meg; Szuzukinál (a trombitán) az 1. téma. De mi állhatott itt eredetileg?

Látva, hogy Bach az (ütemenként oktávot ereszkedő) 4. motívumot a 22. ütemben az egyvonalas oktávban, majd a következő, 23. ütemben – az előző menetet mintegy folytatva – a kis oktávban vezeti lefelé, jó okunk van feltételezni, hogy a folyamat valójában a 21. ütemben kezdődik, a háromvonalas d-től indulva a kétvonalas oktávban – így három ütem alatt szinte a teljes hangzó teret bejárva. Hangszerelési okokból következően igen valószínű, hogy a 4. motívum a 21. ütemben a trombitákon (D-dúrban), az 57. ütemben az oboákon szólalt meg (A-dúrban).¹⁷ Azt, hogy a 4. motívum stafétaszerű beléptetésének eredetileg e formai helyen meghatározó szerepe lehetett, jól mutatja az is, hogy az utolsó elhangzáskor (a mű legvégén) e mozgás áttevődik a kórusra is.¹⁸

A zenekari ritornell második lezárásánál kizárólag Dinyés kiegészítésében jelenik meg a 6. téma, illetve annak változata, a trombiták szölamában (a fennmaradt anyag-

17 Gardiner e helyen ismét jó érzékkel változtatja meg Hellmann kiegészítését, ugyanis a 2000-es felvételen az 57. ütemben az oboák a 4. motívumot szólaltatják meg (vö. 4. jegyzet). Dinyés e formai ponton (21., 57., 148. ü.) következetesen mindenhol a 4. motívumot játszatja, mindig az oboákkal.

18 A continuo szölamát (23–24., 59–60. ü.) természetesen éppen erről a helyről (150–151. ü.), a kórus basszus szölamából lehetett rekonstruálni.

ban az 58–59. ütemekben szerepel, onnan lehet visszaépíteni); s bár az 5. motívum emelkedő hármashangzat-fanfárja gesztusszerűen felsejlik Reinhart, Alain és Gyöngyösi partitúrájában, pontosan, dallamhűen csak Hellmann és Dinyés alkalmazza.¹⁹

S valami más sem jelenik meg egyik kiegészítésben sem, ami nem csoda, hiszen ahhoz, hogy e hiány feltűnjék, ki kell lépni a tételből, de ki kell lépni magából a műből is, s a kantátát szélesebb perspektívából kell szemlélni. Bach következő (1725. január 1-re írott) újévi kantátájának (*Jesu, nun sei gepreiset*, BWV 41) utolsó tételében – a korálsorok után – többször megismétli a művet indító trombitaszignált. A kompozíció elejét és végét összekötő gesztus szimbolikája nyilvánvalónak tűnik: az óév lezárására és az újév elkezdődésére utal. Ám – amint azt Eric Chafe aprólékosan kifejti – ennél sokkal összetettebb és szerteágazóbb metaforáról van szó: a kezdet és a vég összekapcsolódása („Én vagyok az Alfa és az Ómega, az első és az utolsó, a kezdet és a vég.” Jelenések 22:23) főképpen Jézusra vonatkozik.²⁰

A BWV 190-es kantáta zárókoráljának záratait szintén a trombiták és az üst-dobok teszik ünnepélyesebbé.²¹ Ehhez a héthangú szignálhoz nagyon hasonló emblematikus dallamok jelennek meg – ugyancsak „az alfa és az ómega”, „a kezdet és a vég”, az „örökkévalóság” kontextusában – a BWV 149-es és 31-es kantáta tételeinek kezdetén vagy végén (16. kotta).

Van okunk feltételezni, hogy e motívum a nyitótételben is szerepelt eredetileg. A megszólalás legvalószínűbb helyeként a nyitótétel legelejére, legvégére, esetleg a ritornell reprízének elejére gyanakodhatnánk.²² Bach – véleményem szerint – a zenekari ritornell végén, majd a tétel legvégén szólaltatta meg ezt az „ómegamotívumot” (17. kotta).

Látható, hogy a ritornell kialakítása során Bach valószínűleg a legkülönbébb eszközök, zeneszerzői technikák alkalmazásával, azok fokozatos adagolásával érte el a szinte folyamatos feszültségnövekedést. A két előtag viszonyában főképp a hangszínnel (oboa → trombita, continuo → magas vonósok); az emelkedő szek-

19 Igaz, Hellmann a trombitákat tágfekvésben vezeti, nem oly tömören, ahogyan azt az 59–60. ütemek hegedűszólamai mutatják.

20 Eric T. Chafe: „Anfang und Ende. Cyclic Recurrence in Bach's *Jesu, nun sei gepreiset*, BWV 41”. In: *Bach Perspectives* I., ed. Russel Stinson. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995, 103–134.

21 Nemcsak az újév első napja köti össze a két kompozíciót, a BWV 190 szövegében is (főképp az 5. tételben) hangsúlyosan jelenik meg a kezdet és vég összegződése Jézusban: „Jesus soll mein alles sein, / Jesus soll mein Anfang bleiben, / Jesus ist mein Freudenschein, / Jesu will ich mich verschreiben. / Jesus hilft mir durch sein Blut, / Jesus macht mein Ende gut.” A BWV 190/7 trombitaszignáljával szinte azonos motívummal kezdődik a BWV 31-es kantáta 2. tétele („Der Himmel lacht! die Erde jubiliert”); ebben a kantátában is (a 3. tételben) mint „alfa és ómega, első és utolsó” jelenik meg Jézus: „Erwünschter Tag! sei, Seele, wieder froh! / Das A und O, / Der erst und auch der letzte, / Den unsre schwere Schuld in Todeskerker setzte, / Ist nun gerissen aus der Not!” Gyakorlatilag ugyanez a motívum szólal meg a BWV 149-es mű (*Man singet mit Freuden vom Sieg*) 7. tételének (zárókoráljának) legvégén, az „ewiglich” szóra („Herr Jesu Christ, erhöre mich, / Ich will dich preisen ewiglich!”).

22 Gyöngyösi partitúrájában éppen a repríz legelején (131–132. ü.) jelenik meg az 1. trombita szólamában a zárókorál szignálja. A zeneszerző kérdésemre – szerényen – szerencsés véletlenre hivatkozott, de szerintem alighanem többről van szó; valami mély problémaérzékenység, mélyebb intuíció állhat mögötte, és ennek meglétéről, működéséről a kiegészítésre vállalkozó szerzőnek nem is kell okvetlenül tudnia.

BWV 190:7

Tr. (1–3)

Timp.

Cont.

BWV 31:2

Tr. (1–3)

Timp.

Cont.

BWV 149:7

Tr. (1–3)

Timp.

Cont.

16. kotta. A BWV 190 és a BWV 149 zárókoráljának, valamint a BWV 31/2 kezdetének szignálja

Tr. (1–3)

Timp.

Ob. (1–3)

Vonósok

Cont.

4.

21

3.

6.

4.

3.

4.

5.

AΩ

17. kotta. A bevezető ritornell 2. lezárása (rekonstrukció – © Göncz Zoltán)

venciában a hangzó tér további tágításával, a háromvonalas oktáv fénylő magasságának elérésével, a kánonszerű imitációval; az ereszkedő szekvenciában a disszonanciák és a folyamatos tizenhatodmozgás bevezetésével; az első lezárásban az imitációk további sűrítésével; a második lezárásban a kiüresített hangzó tér fentről lefelé irányuló, majd középről legyezőszerűen szétnyíló kitöltésével, miközben e négy ütemben gyakorlatilag az összes témát, motívumot egybesűríti a teljes zenekar megszólaltatásával.

A moduláló szakasz

Az előző részben a kórus ritornellbe való beépítésével (a visszaépítés kapcsán) részletesen foglalkoztunk, emiatt ezt a formarészt (25–60. ü.) átugorva a (61. ütemtől induló) moduláló szakaszra koncentrálunk. De arra, hogy mi történik ebben a részben egyáltalán, nem egyszerű rájönni, ugyanis a ránk maradt szólamanyag nem tűnik eléggé informatívnak, egyértelműnek. A 61–62. ütemekben például semmi nem tájékoztat arról, vajon mi szólhatott itt eredetileg (újabb „terra incognita”). Todt meglehetősen amorf anyaggal tölti ki e két ütemet; Reinhart az 1. témával, de annyira variáltan, hogy az alig felismerhető; Alainnél a 4. motívum hallható; Hellmann-nál és Dinyésnél végre belekapaszkodhatunk az alaptémába; Koopmannál e helyen a 6. téma szól; Gyöngyösinél az alaptéma, de a 2. motívum nélkül; Szuzukinál szintén az alaptéma, de már felső tercpárhuzammal gazdagítva. Látható, hogy a bachi folytatásról nagyon sokféle elképzelés született; de vajon melyik lehet a legközelebb az eredetihez?

Mit lehet megtudni a fennmaradt szólamokból? A kórus a 61. ütem után – két-ütemnyi szünetet követően – lép be az alaptémával, három ütemes (négy ütemenként periodikusan megjelenő) szakaszai folyton tovamodulálnak. A 69. ütemtől a hegedűk szintén az alaptémát szólaltatják meg, az 1. hegedű tercelve, a 2. hegedű kvázi tükrözötten (végig G-dúrban, moduláció nélkül); a 77. ütemtől ugyancsak az alaptémát halljuk az 1. hegedűkön, a 2. hegedű által prímbe imitálva, majd tükrözve (D-dúrban, moduláció itt sincs). (18. kotta)

A hegedűk szólamában az alaptéma végéből (a statikus 2. motívumból) az első alkalommal csak két negyednyi anyag marad. Ez a rövidülés jól összeegyeztethető a vokális szólamok modulációs stratégiájával, ugyanis a kórus mindig a belépését követő harmadik negyeden kezd modulációs manőverbe (vagyis a másik szólamban esetleg még hallható statikus 2. motívum a harmadik negyeden már zavart okozna).

A fennmaradt szólamokból kihámozható *következetes* bachi logika a következő: az alaptémát valamelyik zenekari hangszercsoport szólaltatja meg, két ütem után belép a kórus, amely új hangnembe modulál; két ütemet követően újabb hangszercsoport fixálja az új hangnemet, amelyet a kórus rövidesen újabb irányokba vezet... Ezt a következetes dramaturgiát csupán Hellmann, Dinyés és Szuzuki valósítja meg kiegészítésében.

A formálás, a harmóniaritmus nagy vonalakban világos, de kideríthető-e Bach szándéka arról, vajon eredetileg mikor melyik hangszerkórust szólaltatta meg? A „hangszerelési segítség” váratlan helyről, a szövegből, vagyis a Bibliából érke-

18. kotta. A moduláló szakasz hegedűszólamai

zik. Ezen a helyen a kórus a 150. zsoltár 4. versét ismétli meg kétszer: „Lobet ihn mit Pauken und Reigen, lobet ihn mit Saiten und Pfeifen!” (Dicsérjétek őt üstdobbal és körtáncsal, dicsérjétek őt húrokkal és sípokkal!).²³ Aligha véletlen, hogy a hegedűk mindig megszólalnak Bachnál, amikor a zsoltár a „húrokkal” való dicséretre szólít fel (a harmadik és ötödik hangszeres belépésnél). De milyen mértékben követik a zsoltár „hangszerelési guide”-ját a kiegészítők?²⁴ Hellmann-nál a hangszeres belépések sorrendje: 1.: oboák, 2.: trombiták+üstdob, 3.: oboák+vonósok, 4.: trombiták+oboaák+üstdob, 5.: oboák+vonósok; Dinyésnél: 1.: oboák, 2.: trombiták+üstdob, 3.: oboák+vonósok, 4.: trombiták+üstdob, 5.: oboák+vonósok; Szuzukinál: 1.: oboák, 2.: trombiták+üstdob, 3.: oboák+vonósok, 4.: oboák, 5.: trombiták+vonósok+üstdob. Hellmann és Dinyés az üstdobot mindig a kórus felhívásának megfelelően használja (a második és negyedik belépésnél), Szuzuki csak a második belépésnél. A „húrok és sípok” mindhármójuknál „rendelt időben” szólalnak meg (a harmadik és ötödik belépésnél), „sípnak” tekintve természetesen mind az oboát, mind a trombitát.²⁵

Annak, hogy a harmadik belépéskor (69. ü.) a vonósok mellett eredetileg is megszólalt egy másik hangszercsoport („dicsérjétek őt húrokkal és sípokkal!”), beszédes bizonyítéka a hegedűk 71. ütemében található tükrörfordítású 2. motívum (18. kotta). Ugyanis a 2. motívum váltakozó hármashangzatát könnyedén lehet tükrözni mindhárom szólamban, a hangzást *hatszólamúvá* dúsítva.

23 Bach kantátaiban többször a szöveget használja „hangszerelési útmutatónak”. Erre a legjobb példa a BWV 214-es *Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!* világi kantáta kezdete, ahol pontosan megnevezésükkel szólalnak meg a hangszerek, sőt még a belépés módja is követi a szöveget: a „Klingende Saiten, erfüllet die Luft!” (Zengő húrok, töltsétek be a levegőt!) felszólításra a vonósok öt oktávnyi hangzuhataggal töltik ki a hangzó teret. Bővebben: Dürr: *Johann Sebastian Bach kantátái*, 686., valamint Somfai László: *Kottakép és műalkotás. Harminc tanulmány Bachtól Bartókig*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015, 209–212. Valószínű, hogy Bach a Biblia „hangszerelési utasításait” ugyanilyen akkurátusan tekintette vette.

24 Erre Hellmann és Szuzuki partitúráinak előszavai nem térnek ki, tehát nem derül ki, mennyire tudatosak a kiegészítők a szöveget illetően. Mindazonáltal úgy tűnik, Hellmann nagyon is figyelembe vette a zsoltár sugallatait, csakúgy, mint Dinyés is, amint ez a vele folytatott beszélgetésből kiderült.

25 Vö. „Stadtpeifer”.



19. kotta. A tükrözött 2. motívum (rekonstrukció)

A tükrözés ebben a szakaszban gyaníthatóan az alaptéma első felére (1. téma) is áttevődik. Ezt a praktikát az oboákkal és a vonósokkal Hellmann és Dinyés mintaszerűen oldja meg, Szuzuki kevésbé következetesen, oktávpárhuzamot is képezve.²⁶

Mint szó volt róla, az alaptéma két-két ütemenként eltérő módon (hol a zenekaron, hol a kórusban) – s valószínűleg eltérő motívikus környezetben – szólal meg. A hangszeres belépések az újabb és újabb hangnemeket jelentik be és erősítik meg; a fokozás alighanem a hangszerezés, a hangzó tér tágítása, a textúra dúsítása (ellenpontoszó technikák: tükröfordítás, kánonszerű imitáció) révén valósul meg. A kórus modulációinak iránya, azok kimenetele (a hallgató részéről) megjósolhatatlan, s erre Bach alaposan rá is erősít azáltal, hogy kifejezetten félrevezető modulációs gesztusokat tesz. Ráadásul e harmóniai „mozdulatok” (és azok „felülírásai”) olyan gyorsak (tizedmásodpercek!), hogy tényleges appercipiálásukra szinte esély sincs. A 71. ütem G-dúrja például az utolsó nyolcadon váltódomináns szekundakkorddal folytatódik, amely – a konvencionális gyakorlat és elvárás alapján – D-dúr szextakkordban kellene hogy feloldódjék, ehelyett azonban E alapú domináns kvintszextbe torkollik:

20. kotta. Konvencionális moduláció kezdete és felülírása

26 Érdekes módon (elírásnak véelve) mind Hellmann, mind Szuzuki kijavítja az 1. hegedű eredeti szólamanyagának a 70. ütemében található alaptéma-dallamot (c-h-c-ről c-a-h-ra), ráadásul erről említést sem tesznek a kritikai jegyzetekben. Az alaptémára tercelő dallamot meggyőződésem szerint Bach e helyen egy, a continuo szólamával létrejövő kvintpárhuzam elkerülése érdekében módosította (vö. 10. jegyzet).

(De mire – a műben előrehaladva – „megtanulnánk” az effajta fortélyokat, a következő megoldás garantáltan megint teljesen más lesz.) A fokozódást, az izgalmat, a meglepetést e modulációknál éppen a bizonytalanság, a váratlanság okozza, s alighanem (erre számos jel utal) a 3. (hangismétlő) motívum frekvenciált alkalmazása is, amely (a hangnemi stabilitás megszűnése mellett) a ritmikát is fellazítja, „folyékonnyá” teszi.²⁷

Mivel az üstdobok (nem csak a zsoltárban való említettségük miatt) valószínűleg e szakaszban (mind a modulációs, mind a fixáló részekben) fontos szerepet játszanak, tisztában kell lennünk azzal, hogy Bach ezt a (felhangokban nagyon gazdag, más hangszerekkel jól vegyülő) instrumentumot műveiben sokkal tágabb harmóniai környezetben használta, mint gondolnánk. A D-üstdob nem csak a D-dúr harmónia alatt, hanem G-dúr, vagy akár E alapú dominánsszeptim (kvintszett vagy szekund) esetében is megszólalhat, s az A-üstdob természetesen nemcsak A-dúrnál, hanem például fisz-mollnál is.²⁸

A Te Deum

A koncertáló szakasz végén megszólal Luther német *Te Deum*ának első sora. Szuzuki Maszaki megjegyzi,²⁹ hogy milyen nehéz e rész 82–83. ütemének harmóniai folyamatát megfejteni. De amit igazán nehéz rekonstruálni, az nem is annyira az akkor-dok egymásutánja, hanem e rész Bach által megvalósítani szándékozott ethosza, alapaffektusa. A kiegészítések – Koopman és Gyöngyösi–Vashegyi sugallatos megoldásait leszámítva – általában turbulens, győzedelmes (egyfajta „händeli”) zenekari környezetbe helyezik a *Te Deum* dallamát, pedig (gyaníthatóan) nem egészen erről van szó. Klaus Hofmann kiemeli e dallam *archaikus* voltát,³⁰ ezzel rávilágítva e szakasz egyik különös jellegzetességére. Ugyanis Bachnál eredetileg valószínűleg nemcsak egyszerű ünneplésről, dicséretéről volt szó, hanem inkább elcsendesedésről, visszaemlékezésről, egyfajta „színeváltozásról”, misztériumról, metamorfózisról, amely elvezet a kezdődő fuga nullpontjáig. A kantátában először elért mollterület mintha a passiók mollját, a passió idejét idézné meg; egyáltalán az *időt*, amelynek új számítása éppen a kantáta elhangzása előtt 1724 évvel, Jézus névadójával vette kezdetét a hagyomány szerint. Az ambrozián melódia archaikus-sága kiderül a kantáta II. tételének harmonizálásából is, de még inkább a BWV 328-as feldolgozásból, amelynek ódon modalitása, moll hármashangzatai és üres kvintjei jól érzékeltetik Bach viszonyát e dallamhoz.

27 Különösen a kórus 68. és 72. ütemeiben feltűnő az addig meghatározó anapsztusok folyamatos tizenhatodokká változása.

28 A BWV 50-es (*Nun ist das Heil*) kantátában a D-üstdob pl. a 31. ütemben G-dúr alatt, majd a 33–34. ütemben E-dominánsszeptim alatt szólal meg; kicsit később az A-üstdob fisz-moll, majd D-dúr alatt; a 132–133. ütemben a D-üstdob h-moll, majd E alapú domináns kvintszett alatt. A timpani használatának e kiterjesztett lehetőségeivel a kiegészítők közül csak Dinyés és Gyöngyösi él.

29 Masaaki Suzuki ismertetője in: J. S. Bach: *Singet dem Herrn ein neues Lied, BWV 190*, BIS-CD-1311, kísérfüzet, 12.

30 Klaus Hofmann ismertetője, uott, 9.

BWV 328

Herr Gott, dich lo-ben wir,

BWV 190:2

Herr Gott, dich lo-ben wir,

21. kotta. A Te Deum kezdetének különféle harmonizálásai

Hellmann kiegészítésének előszavában megemlíti, hogy ennél a résznél a hegedűk szólamában szereplő 2. motívum nem elegendő, más anyagokat (a 3. és 4. motívumot) is használni kell, ami által „meggyőző motivikus kidolgozás keletkezik”.³¹ Ezzel ellentétben sokkal valószínűbbnek tartom, hogy Bach eredetileg tényleg a 2. motívumnak szán itt főszerepet, olyannyira, hogy a continuo mozgása – orgonapontot képezve – meg is szűnik, kiemelve az ütemenként más és más hangszercsoportba kerülő, más és más harmóniákat körülíró 2. motívumot.

Kissé előreszaladva: a Te Deum 2. sora alighanem hasonló körülmények között jelenhetett meg egykoron a fuga végén, mint az elején, de teljesen más hatást keltve. A 2. motívum a fuga végén is előfordul (a 2. hegedű szólamában a 125–127. ütemben), s azt, hogy Bach alkalmazta a fúgazáró orgonapontot, mind stílári, mind formai-harmóniai okok egyaránt valószínűsítik. Azonban ezek a zenei eszközök a fuga végén nem a folyamatok lecsendesítését, hanem ellenkezőleg, kifejezetten a grandiozitás fokozását, a végső apoteózis előkészítését szolgálják majd.

A fuga

A fuga – amint az Bach vokális tételeiben oly gyakori – valójában permutációs fuga. Témája a ritornell alaptémájából származik, sőt, abból vezethető le a másodikként megjelenő tematikus ellenszólam (B) is (22. kotta).

Szerencsére a bachi kórusfúgák leglényegesebb zenei anyagai általában mind megjelennek a kórus szólamaiban. Ugyanakkor a kiegészítőknek természetesen ebben a szakaszban is marad teendőjük. Legelőször alapvetően a következő kérdé-

31 „Auf diese Weise entsteht eine überzeugende motivische Durcharbeitung”. Diethard Hellmann: J. S. Bach: Kantate Nr. 190 „Singet dem Herrn ein neues Lied”. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1995, 3.



22. kotta. A ritornell-alaptéma és a fúga motivikus kapcsolatai

sekre kell választ adni: 1) a vokális szólamokat kopulázza-e a zenekar, s ha igen, mely hangszerek; 2) elhangzik-e – a kórus témabelépésén túl – a zenekarban is a fúgató, s ha igen, mikor, melyik hangszeren; 3) vannak-e (a hegedűkön kívül) olyan hangszer-szólamok, amelyek egykoron a partitúrában szerepelhettek, de (mivel a kórusban nem jelennek meg) nem maradtak fenn?

A fúga formája – a fennmaradt szólamok alapján (1. ábra a 421. oldalon, 87–128. ü.) – nagy vonalakban így írható le: az expozícióban a téma (háromműtemként) lentről felfelé halad lépcsőzetesen (basszus → tenor → alt → szoprán), miközben két tematikus ellenszólam (A és B), valamint a hegedűk fentről fokozatosan ereszkedő szólamai társulnak hozzá. Egy közjátékot követően újabb témás szakasz indul, amelyben a szólambelépések iránya megfordul (szoprán → alt → tenor → basszus), itt a korábbi két kontraszobjektumot két újabb (C és D) váltja fel. Ezt követően a fúgató (a 123. ütemtől) az 1. hegedű szólamában is megszólal, ugyanekkor a *Te Deum* második sora is elhangzik, beletorkollva a concerto ritornelljének rövidített visszatérésébe:

(comes)

fúgató

kontra-szobjektumok

„Shepard-ellenpontok”

(1. hegedű)

(2. hegedű)

23. kotta. A fúgatóhoz társuló ellenszólamok

A fúga fenti gyors áttekintése nyomán már látható, mely szakaszok hiányosak. Mivel a hegedűk az expozíció alatt nem a kórust kettőzik, elképzelhető, hogy a brácsa szólama is önálló volt, így azt meg kell kísérelni helyreállítani. Az expozíció után (a 99. ütemtől) a hegedűk a szoprán és az alt szólamát veszik át, tehát igen valószínű, hogy a brácsa ekkor a tenor szólamához kapcsolódott, vagyis a 107. ütemig (remélhetőleg) csak a szólamok megkettőzésével kell foglalkozni. Nem így a 107. ütemtől, ahol új témás szakasz indul, s mivel ekkor három ütemen át csak egyetlen fúgató téma szól (a szopránban és az 1. hegedűn), ki kell találni, vajon mi ellenpontozhatta e témát. A 120. ütemtől a kórus és a hangszeres szólamok ismét különválnak, itt újra sok dolga akad a kiegészítőnek, nem is beszélve az egyik legtalányosabb helyről, a fúga legvégéről (128–129. ü.), ahol a hegedűk szünetelnek, míg a kórus egyetlen hangot tart ki hosszan.

A továbbiakban a fent vázolt kérdésekre térünk ki részletesebben. A fúga legelején (87. ü.) a basszusban belépő téma alatt számos kiegészítésben külön (általában meglehetősen motorikus) continuoszólam jelenik meg, pedig a fennmaradt hegedűszólamokból gyanítható, hogy Bach eredetileg itt inkább fokozatosan lapolta át a szólamokat. A ritmikai folyamatosságot ugyanis éppen a vonósok – az 1. témát idéző – állandóan ereszkedő mozgása biztosítja, amely a *teljes expozíciót* végigkíséri. A hegedűk szólamai ütemenként (általában) egy szekundddal kerülnek lejjebb, s amikor elérnék az eközben egyre magasabbra emelkedő fúgatótémát (a 92. ütemben), egy oktávval felugranak, hogy onnan folytassák tovább az ereszkedést. Ezek az ellenszólamok úgy viselkednek, mintha lassított Shepard-skálák³² lennének, ezért a továbbiakban „Shepard-ellenpontokként” különböztetem meg őket a többi kontraszsubjektumtól. A megkülönböztetés azért is indokolt, mert ezek a szólamok nem teljesen önállóak, néha (néhány hangnyi) oktáv- vagy prím párhuzamot képeznek a „hivatalos” ellenszólamokkal.³³ A Shepard-ellenpontok – az emelkedő fúgatótémákhoz képest ellentétes mozgást végezve – egyfajta plasztikus hátteret, viszonyítási pontot, kiegyensúlyozó erőt képeznek a fúga expozíciója alatt, nagymértékben növelve a térélményt.³⁴

E ponton kell szót ejteni egy lényeges hangszerelési problémáról, méghozzá azért itt, mert a döntés következménye e szakaszban válik leginkább meghatározóvá.

32 A – Roger Shepard, amerikai pszichológusról, kognitívításkutatóról elnevezett – Shepard-skála egy pszichoakusztikus illúzió, amely azáltal keletkezik, hogy oktávpárhuzamban ereszkedő skálák mélyre érve fokozatosan elhalkulnak, elenyésznek, és ismét belépnek a magasban, a semmiből lassan erősödve. A hallgató (annak ellenére, hogy a hangzás tartománya valójában konstans) a süllyedő mozgást folyamatosnak érzékeli. Ez a „zenei örökmozgó” felfelé irányuló mozgás esetén is ugyanígy működik. Bachnál több megoldás emlékeztet erre az eljárásra. Pl. a *G-dúr orgonafantázia* 2. tétele (BWV 572/2), amely szinte hangról hangra megjelenik a *Musikalisches Opfer Hatszólamú ricercarjának* (BWV 1079/5) két közjátékában is.

33 Oktávpárhuzamot találunk a 94. ütem utolsó két tizenhatodán (h-cisz) a 2. hegedű és a tenor szólam között, a 95. ütem első három nyolcadán (d–a–d) az 1. hegedű és a tenor szólam között, majd a 3. negyeden (d–e) szintén az 1. hegedű és a tenor szólam között. Három ütemmel később ugyanezek a párhuzamok (a közeledés miatt itt már prímként) megismétlődnek az alt és a hegedű relációjában.

34 Mindeközben az alulról felfelé haladó „dicséret” és a magasból („vom Himmel hoch”) aláereszkedő szólamok – vélhető és valószínűsíthető – teológiai szimbolikája könnyen dekódolható.

A háromtagú oboakórus összeállításáról van szó. Rekonstrukciója előszavában Hellmann kitér Reinhart 1947-es befejezésére: több tekintetben egyetért annak megoldásaival, azonban kifogásolja azt, hogy elődje a 3. oboa szólamánál oboa d’amorét alkalmaz. Hellmann érvei a következők: ez az összeállítás (2 oboa + oboa d’amore) nem tipikus Bachnál (a kantátákban – Hellmann szerint – inkább oboa da caccia [Taille] fordul elő harmadik hangszerként),³⁵ az utolsó tételben is három oboa játszik,³⁶ valamint a fennmaradt szólamanyagok borítóján is három szerepel.³⁷ Hellmann ezzel a döntésével azonban „instrumentális csapdát” állít magának, amelybe bele is sétál: 3. oboájának szólama számos helyen³⁸ tartalmaz egyvonalas ciszt, amely a korabeli hangszeren nem volt megszólaltatható. A két oboa + oboa d’amore összeállítás valóban nem tipikus, azonban az életműben előfordul: ilyen található a BWV 50-es kantáta nagyszabású fúgájában (*Nun ist das Heil*).³⁹ A BWV 31-es kantátában (*Der Himmel lacht, die Erde jubiliert*) három oboa van feltüntetve egy oboa da caccia mellett; a 3. oboa szólama azonban (hangterjedelme: a–d”) csak oboa d’amorén adható elő. Elgondolkodtató az is, hogy a BWV 190-es kantáta 5. tételének obligát hangszere alighanem oboa d’amore.⁴⁰

Ha a nyitótételben lemondunk az oboa d’amore alkalmazásáról, annak az lesz az egyik következménye, hogy a fuga vokális tenor szólamát nem kopulázhatja a legelső oboaszólam, csak a mélyhegedű. Több befejezésben pontosan ez történik: a brácsa a 90. ütemtől átveszi a tenor szólamát, ráadásul ezáltal még egy „probléma” „megoldódik”: így a mélyhegedű szólamának (esetleges) kidolgozásával sem kell foglalkozni. De vajon Bach is ezt tette? Ne felejtjük el, a fuga teljes expozíciója

35 A tényleges megoldások azonban változatosabbak, mint azt Hellmann állítja. Három oboa előfordulása esetén valóban számos kantátájában alkalmaz Bach 3. hangszerként oboa da cacciát (pl. BWV 6/1; BWV 58/1, 5; BWV 68/1, 5; BWV 74/1, 6, 7, 8; BWV 101/1, 4; BWV 122/1, 6; BWV 146/1; BWV 174/1; BWV 186/1); a BWV 56-os kantáta (*Ich will den Kreuzstab gerne tragen*) 1. és 5. tételében, valamint a BWV 148-as (*Bringet dem Herrn Ehre seines Namens*) 4. tételében is, azonban ezek az utóbbi művek éppen cáfolják Hellmann elméletét, ugyanis a BWV 56/1 36–37. ütemében a 2. oboa szólamában kis b-ket találunk, s a BWV 148/4 2. oboaszólama is sok kis h-t és egyvonalas ciszt tartalmaz, vagyis ezek a szólamok csak oboa d’amorén adhatók elő! Ugyanez a helyzet a BWV 35-ös mű (*Geist und Seele wird verwirret*) 1., 2. és 5. tételének, valamint a BWV 87-es kantáta (*Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen*) 1. tételének esetében is. A BWV 80-as kantáta (*Ein feste Burg ist unser Gott*) 5. tételében, a BWV 207-es mű (*Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten*) 2., 7., 10., 11. tételében és a BWV 88-as kompozíció (*Siehe, ich will viel Fischer aussenden*) 1. tételében pedig két oboa d’amoréhoz csatlakozik egy oboa da caccia.

36 Ez sem perdöntő, hiszen számos Bach-kantátában tételtől tételre változik az oboák összeállítása. Például a BWV 110 (*Unser Mund sei voll Lachens*) 1. tételében három oboa, 4. tételében egy oboa d’amore, 7. tételében két oboa és egy oboa da caccia szerepel.

37 Amint az előző példából is lehetett látni, a hangszerek felsorolásakor e szólamok nem tesznek következetesen különbséget az oboa és az oboa d’amore között; gyakran csak a hangterjedelemből derül ki, melyikre gondolt a szerző.

38 A 37., 54., 104. és 122. ütemekben.

39 A 3. oboa szólamának hangterjedelme a és gisz” között mozog.

40 A szólam hangterjedelme a és gisz” között mozog; a hegedűre koncipiált bachi dallamok ennél általában magasabb tartományt is bejárnak. (Ugyanakkor, ha tényleg oboa d’amore az 5. tétel obligát hangszere, ez még nem bizonyítja [pontosabban: nem ez bizonyítja], hogy a nyitótételben is szerepelnie kell. Vö. a 35. jegyzettel.)

alatt a hegedűk nem a kórust erősítik, hanem külön ellenpontot játszanak. Tehát az igazán lényeges megválaszolandó kérdés az, vajon Bach partitúrájában a Shepard-ellenpontok a brácsa szólamára is áttevődtek-e. Ha igen, akkor ez csak egy oboa d'amore szerepeltetése mellett elképzelhető, hiszen csak ekkor válik szabaddá ezen a helyen a mélyhegedű.

Véleményem szerint Bach – akárcsak a concertóban – itt, a fűgában is hangszíntömbökben, egymást plasztikusan kiegészítő hangszínprofilokban gondolkodott, tehát a fűgaexpoziáció során is térben,⁴¹ hangszínből egyaránt különváló szólamokban. A magas vonósok függetlenítésével megvalósított hangzásnak több kedvező következménye van: a hangszínprofil egységesebbé, kiegyensúlyozottabbá válik, hiszen a kórust homogén hangszercsoport, a fagott- és oboakórus támogatja (miként az Dinyés rekonstrukciójában megvalósul), s emiatt a vonósokon megszólaló Shepard-ellenpontok is plasztikusabb háttérrel tudnak képezni (nemcsak a mozgást, de a hangszínt tekintve is). Egy bizonyítatlan hangszerelési doktrína kedvéért semmiképpen sem érdemes lemondani egy olyan a megoldásról, amelyet valószínűleg Bach eredetileg alkalmazott!

A permutációs kórusfűgákban gyakran a zenekarban is folytatódnak a témabelépezések, számfeletti, hangszeres elhangzások formájában – így van ez ebben a tételben is. A szigorú, permutációs szerkesztés következtében a témák háromütemenként, kodetták nélkül, állandó ellenszólamok mellett, kánonszerűen jelennek meg, s emiatt viszonylag könnyű megtalálni a hiányzó zenekari belépezéseket.

Szinte mindegyik rekonstrukció tartalmazza a közvetlenül az expoziáció után, a 99. ütemben megjelenő témát, amely általában az 1. trombita szólamába kerül.⁴²

Vajon mi ellenpontozhatta a 2. témás szakaszban (108. ü.) először megjelenő témát? A legtöbb kiegészítésben a C kontraszsubjektum jelenik meg, mindegyik esetben a continuoszólamban. Azonban ha ezen a ponton a legmélyebb szólam nem hallgat el (s csak a belső szólamokban üresedik ki a hangzás), elvész, de legalábbis csökken az expoziációt követően megforduló – a fentről lefelé haladó mozgásból⁴³ adódó – térélmény.⁴⁴ Emiatt szerencsésebb, ha a C ellenszólam a fűgátéma felett, a trombita szólamában hangzik el. Az, hogy ez a kontraszsubjektum itt, az adott hangnemben (fisz-moll) egyáltalán eljátszható trombitán,⁴⁵ eleve azt valószínűsíti, hogy a szerző is így tervezte. Ráadásul – amint a következő bekezdésben látni fogjuk – a trombita megszólalásának valószínűleg van előzménye.

41 Zenei értelemben vett mélység-magassági térben, és – a hangszerek elhelyezkedését tekintve – konkrét térdimenzióban is.

42 Érdekes módon Szuzuki Maszato partitúrájában ez a téma az 1. oboán jelenik meg, de Szuzuki Maszaki lemezösszkiadásában (BIS-CD-1311) (érthető akusztikai okból) már az 1. trombita játssza.

43 A folyamat térbeli hatását nagymértékben felerősíti a belépezések folyamatos (harmoniai értelemben is fentről lefelé irányuló) autentikus modulációinak sora (cisz-moll → fisz-moll → h-moll → e-moll → A-dúr).

44 Hasonló megoldást találunk a BWV 50-es kantáta fűga 76. ütemétől kezdődően. De számos hangszeres fűga is szünetelteti az alsóbb szólamokat a térhatás intenzívebbé tétele érdekében. (Pl. *Esz-dúr orgonafűga*, BWV 552/2, 111. ü.)

45 Csak egy gondolat kísérlet erejéig: bármelyik másik (A, B, vagy D) tematikus ellenszólam e helyen való megszólaltatása a korabeli trombitán vagy lehetetlen (az A és a D kontraszsubjektum esetében), vagy kényelmetlenül magas (a B kontraszsubjektum esetében).

Külön figyelmet érdemel a 2. témás szakasz előtti közjáték (105–107. ü.), amely nem más, mint a háromütemes ereszkedő szekvencia (14. *kotta*) újabb változata. Kizárólag az 1. hegedűben és a szopránban megjelenő 2. motívumlánc maradt változatlan,⁴⁶ a többi szólam a fuga motívumkészletét felhasználva újult meg. Tekintettel arra, hogy korábban ebben a szekvenciában szeptimakkordok szerepeltek,⁴⁷ gyanítható, hogy e hangzatok eredetileg itt is megjelentek. A szakasz magas feszültségű disszonanciafokára enged következtetni a kvintjeivel több alkalommal a basszus alá vezetett tenor szólam is (106–107. ü.). Természetesen nem hangsúlyos kvartszextakkordok keletkeznek így, hiszen az oktávval mélyebben játszó nagybőgők⁴⁸ alaphelyzetbe fordítják a hármashangzatokat; az mindenesetre feltűnő, mennyire masszív, „statikailag megalapozott”, „hordozóképes” a felrakás, amely képes a felette hangzó feszült disszonanciákat megtartani. Ha megpróbáljuk rekonstruálni az egykoron itt szereplő hangszeres (konkrétan: trombita-) szólamokat, annak nemcsak a hangzásra, harmóniákra lesz befolyása, hanem kifejezetten dramaturgiai következménye is lesz: ugyanis a 2. témás szakasz új kontraszsubjektuma mintegy ebből a szakaszból „születik meg” (24. *kotta* a 440. *oldalon*).

Akárcsak az expozíció végén, Bach minden bizonnyal a 2. témás szakasz végén is tervezett számfeletti témabelépést – nem is egyet. Mindegyik befejezésben szerepel a 120. ütemben jelentkező téma; Reinhart, Alain, Hellmann⁴⁹ és Dinyés partitúrájában a continuóban, Koopman, Gyöngyösi és Szuzuki befejezésében a trombitán.⁵⁰

S van egy témabelépés a 125. ütemben, amelyet kizárólag Szuzuki Maszato detektált.⁵¹ Nem véletlen ez a kivételesen alacsony „találati arány”, hiszen ez a téma nem a szokásos háromütemes követési távolsággal, hanem – a permutációs fűgákban szokatlanul – torlasztottan jelenik meg. Több mint valószínű, hogy ezt a belépést Bach is tervezte (erre mutat az 1. hegedű 126–127. ütemében megjelenő C kontraszsubjektum is).

Érdekes megoldást választ Dinyés, aki ugyan a 125. ütemben nem indít témát, a 127-ben azonban igen, méghozzá a dux-szerű témaalakot végig megszólaltatva az 1. trombita szólamában.

Véleményem szerint a torlasztások a 125. ütemben nem érnek véget, ugyanis a fuga legvégén még tovább sűrűsödhetnek, a kontrapunktikus feszültséget s fő-

46 Eltekintve a szoprán pontozott ritmusának prozódia miatti kisimításától.

47 Már a fennmaradt szólamokban is.

48 Valószínűleg ebben a szakaszban (99–108. ü.) a fagott is a „16 lábas” (*octava bassa*) regiszterben szólt. A hangszer ilyen alkalmazását, amikor a continuót egy oktávval mélyebben erősíti, a BWV 143-as kantáta (*Lobe den Herrn, meine Seele*) 1. tételében jól nyomon lehet követni.

49 Gardiner 2000-es CD-felvételén ez a belépést – biztos kézzel – a trombita szólamába helyezi.

50 Ez a téma teljes alakjában csak Gyöngyösínél szólal meg, Koopmannál egy pontozott fél értékekben mozgó kisimított változatot hallunk, míg Szuzukinál a téma legvégének anapestusai három negyedé egyszerűsödnek. Nehezen érthető a „kisimítások” és „egyszerűsítések” oka. A téma (annak legvége is) barokk trombitán minden további nélkül játszható. Bach trombitaszólamaiban ennél sokkal nehezebb részek is találhatók.

51 A partitúrában az 1. oboán szólal meg, ezért élő előadásban sajnos alig lehet hallani.

105

1. tr.

2-3. tr.

1. ob. + 1. hg. Szoprán

2. ob. + 2. hg. Alt

3. ob. + brácsa Tenor

Cont. Basszus

ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja! Al - les, was

le - lu - ja, al - le - - lu - ja, al - le - - - lu - ja!

Herrn! Al - - - - le - lu - ja, al - le - lu - ja!

ja! lo - - - - - - - - - - be den Herrn!

109

1. tr.

1. ob. + 1. hg. Szoprán

2. ob. + 2. hg. Alt

O - dem hat lo - - - be den Herrn, lo - - - - -

Al - les, was O - dem hat

24. kotta. A közjáték vége és a 2. témás szakasz kezdete (rekonstrukció – © Göncz Zoltán)

képpen a hangzás telítettségét, fényét tovább fokozva. Lehetőség nyílik arra, hogy erre az eleve torlasztottan belépő témára még két további téma torlódjék, azonban anélkül hogy teljesen elhangozhatnának, ugyanis a fúga beletorkollik a Te Deum utolsó hangjába (2. ábra szemben és 25. kotta a 442. oldalon).

A figyelmes olvasónak alighanem már az eddigiekből is feltűnt, hogy ebben a műben (különösen a fúgában) – még a szokásoshoz képest is – milyen nagy szerepe van a térbeliségnek. A plasztikusan alulról felfelé vezetett, majd fordítva, fentről lefelé irányuló témabelépések, a Shepard-ellenpontok akusztikus illúziója mind ezt a térbeliséget hangsúlyozzák. Ugyanakkor a fúgában a magasság-mélység dimenzióval kapcsolatos zenei folyamatoknak közel sincs vége. Erre mutatnak a fennmaradt szólamokban kitapintható megoldások, jelenségek.

A kezdődő 2. témás szakasz ereszkedő kvintekben belépő fúgatémai (cisʒ → fisʒ → h → e) a 108. ütemtől logikusan vezetnek el a 120. ütemben a nagy A-ig, amely – véleményem szerint – egészen a ritornell reprízéig mint domináns orgonapont horgonyozza le a hangzást, minden magasabban megszólaló harmóniát kiemelve, feszültebbé, intenzívebbé, grandiózusabbá téve.

Miközben a rekonstruált continuo eléri, és az orgonapont révén folyamatossá teszi a mély talapzatot, az 1. trombita (szintén a 120. ütemtől) a háromvonalas oktávába emeli a fúgátémát,⁵² s ekkor – alighanem éppen azért, mert a hangzás ily magasra jutott – Bach az 1. hegedű szólamát egészen rendhagyó módon vezeti tovább: egy oktávval megtöri, s a 2. hegedű szólama alá viszi, mondhatni, egy újabb „Shepard-ugrást” megvalósítva. Ebből az egyvonalas hangzástartományból (amint korábban jeleztem) feltételezhetően ismét a trombiták emelték újra a háromvonalas régióba az egyre sűrűbben belépő témákat:

	90	100	110	120
tr1		Dux	C	Téma
tr2				Téma
tr3				Té
v1	2	Shepard-ellenpont	B	2
v2	2	Shepard-ellenpont		2
va	2	Shepard-ellenpont		2
S (ob1)		Comes	B	2
A (ob2)		Dux	B	
T (ob3)		Comes	B	
B (cont)	Dux	A	A	

	90	100	110	120
tr1		Dux	C	Téma
tr2				Téma
tr3				Té
v1	2	Shepard-ellenpont	B	2
v2	2	Shepard-ellenpont		2
va	2	Shepard-ellenpont		2
S (ob1)		Comes	B	2
A (ob2)		Dux	B	
T (ob3)		Comes	B	
B (cont)	Dux	A	A	

hangnem: D A D A D cisz fizs h e A A e A D

2. ábra. A fúgátéma és ellenszólamainak megjelenései a kórusban és a zenekarban (rekonstrukció – © Göncz Zoltán)

De mi történhetett a 128. ütemben, az apoteózis, a hálaadás pillanatában, az Örökkévaló megszólításának pillanatában? (Ez a rendelkezésre álló nagyon csekély információ miatt igen nehezen megválaszolható kérdés, hiszen – ne felejtjük el! – a fennmaradt vokális szólamokban a 128–129. ütemekben egy hosszan tartott a–a’ oktáv van, a hegedűk szünetelnek!) Todt 1904-es befejezésében ide helyezi a concerto alaptémáját, egyfajta előreprizként – A-dúrban! Ez a – meggyőződésem szerint alapvetően elhibázott formálás – ellenállás nélkül átöröklődött szinte mindegyik befejezésben, csupán Koopman, Dinyés és Gyöngyösi rekonstrukciója választ más utat, a reprizt mind hangnemen, mind tematikailag valódi *visszatérésként* megvalósítva.

Feltételezésem szerint a 128–131. ütemekben megszűnik a harmóniai mozgás, szinte végig egyetlen A-dúr szól. A magasban a fénylő trombiták, alattuk a kórus *cantus firmus*ának tiszta oktávja, míg e ponton a continuo orgonaponthorgonya szabadabbá válik, és – a korábban az 1. hegedű által megvalósítottéhoz hasonló, de elentétes irányú, két oktávnyi „Shepard-ugrással” – a kórus magasságába szökik. Az idő mintegy megáll (térré válik?), miközben a térbeli viszonyok is átalakulnak; a transzcendáló Shepard-mozgások kikezdi a három dimenzióról alkotott hagyományos tapasztalatot, a „fent” „lentté”, a „lent” „fentté” válik, egyfajta „antigravitációs” hangzó környezet jön létre: auditív transzcendencia.

52 Ez a rekonstruált témabelépés – mint már szó volt róla – Koopmannál és Gyöngyösinél is így jelenik meg.

120 Téma (Tr. 1)

Tr. (1-3)

Téma (Tr. 2)

Timp.

VI. 1 + Ob. 1

VI. 2 + Ob. 2

Vla + Ob. 3

Kórus + Fg.

Cont.

Herm!

Herr

Gott,

wir

Te Deum

„Shepard-ugrás”

Téma

Téma (Tr. 1)

Téma (Tr. 3)

4. (VI. 1)

4. (VI. 2)

4. (Vla)

dan - - - ken

dir!

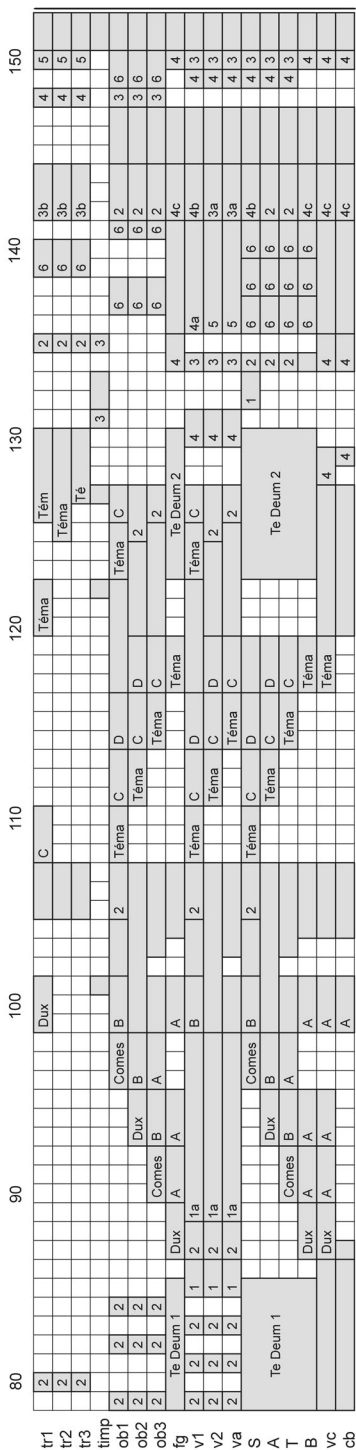
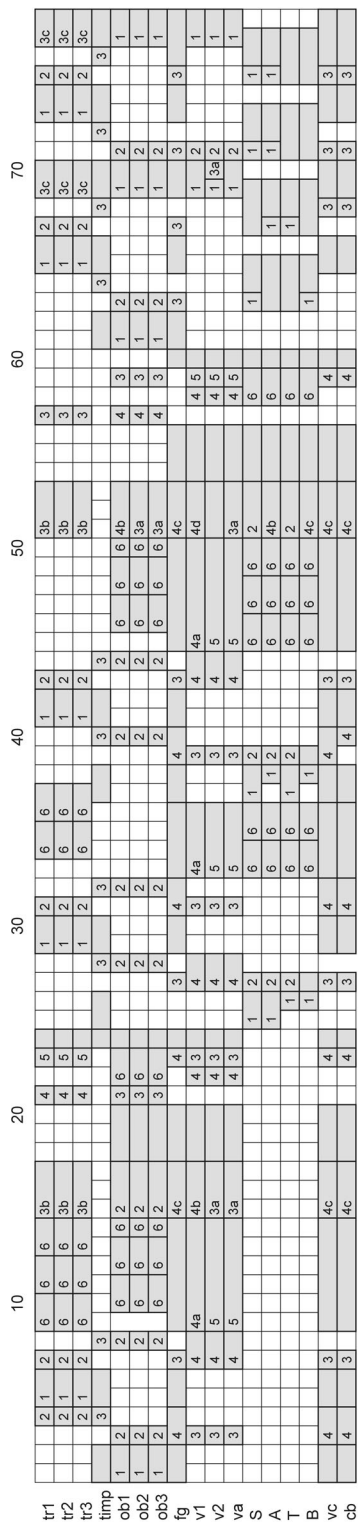
„Shepard-ugrás”

4. (Vc.)

4. (Vc. + Cb.)

25. kotta. A fuga vége ((rekonstrukció – © Göncz Zoltán)

Paradox módon éppen a nyitótétel egyedülálló ünnepélyessége és pompája lett az előidézője annak, hogy fragmentumként maradt az utókorra, ugyanis 1730-ban Bach ezt a kantatáját találta méltónak arra, hogy az (azóta is a lutheránus hit alapdokumentumának számító) Augsburgi (Ágostai) hitvallás kihirdetésének 200. évfordulóján elhangozzék (BWV 190a). Ebből a célból az eredeti partitúrából kiemelte az első két tételt, és az új változathoz illesztette. Mivel az 1730-as előadás zenéje elveszett, az 1. és a 2. tétel szövegei hiányosan maradtak fenn.⁵³



3. ábra. A tétel témái, motívumai (rekonstrukció – © Göncz Zoltán; először 2016. november 28-án hangzott el a budapesti [békásmegyeri] Megbékélés Háza templomban)

A nyitótétel még töredékes formájában is sejtette impozáns jellegét: „Torzószerű fennmaradása ellenére már korábban felismerték, hogy e kompozíció Bach egyik legjelentősebb és legnagyobb szerűbb kantátája” – írja Diethard Hellmann.⁵⁴

Hasonló elragadtatott véleményt alkot Klaus Hofmann is: „Elképzelhetjük, mennyire meglephette és lenyűgözhetette a hallgatókat ez a kantáta, és különösen annak nyitókórusa: ilyen grandiózus újévi zene bizonyára soha nem volt hallható Lipcsében azelőtt.”⁵⁵

Mit is fűzhetnénk ehhez?

Wir danken dir!

54 „Trotz der torsohaften Überlieferung wurde schon früh erkannt, daß es sich bei der Komposition um eine der bedeutendsten und großartigsten Kantaten Bachs handelt.” Diethard Hellmann: *Joh. Seb. Bach: Kantate Nr. 190 „Singet dem Herrn ein neues Lied”*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1995. 3.

55 „But one can imagine how surprised and overwhelmed they must have been by this cantata, and in particular by its opening chorus: such grandiose music for the New Year had surely never been heard in Leipzig before.” Klaus Hofmann ismertetője, in: J. S. Bach: *Singet dem Herrn ein neues Lied, BWV 190*, BIS-CD-1311, kísérőfüzet, 8.

ABSTRACT

ZOLTÁN GÖNCZ

‘SINGET DEM HERRN EIN ALTES LIED’

In Search of the Lost Parts of a Bach Cantata

The surviving manuscript score of Bach’s first New Year’s cantata written in Leipzig does not contain the first two movements of the composition, from which only the choral parts and the two violin parts have come down to us. The parts for the three trumpets, timpani, three oboes, bassoon, viola and continuo are all lost. What is left is so incomplete and the loss of information so dramatic that we might think a performance of the first movement would be out of the question. At the same time, a reconstruction doesn’t seem impossible; so far, no fewer than eight editors have attempted to make the fragment performable. In principle, the possibility of a reconstruction is guaranteed by the form of the movement (a fugue inserted in a concerto structure) and the technique of choral insertion. The latter means that, at the repeat of the orchestral introduction, Bach ‘inserted’ the chorus into the orchestra by incorporating the orchestral parts in the chorus. Thus, even though many of the orchestral parts are lost, one may expect to be able to reconstruct them from the choral material. Several of these reconstructions seem surprisingly original and authentic; one almost feels to have boarded a time machine and been transported to Leipzig for the premiere on January 1, 1724. This illusion is due to two factors, beyond the undoubtedly high professional level of the reconstructions: first, the singular level of saturation, harmonic tension, thematic concentration and organization of Bach’s music; and second, the convincing interpretations of inspired conductors. The present article pursues the ambitious goal of perfecting the above-mentioned ‘time machine’ as the next step in a process that can never be brought to a definitive conclusion.

This article will be published soon in English in *The Journal of the Riemenschneider Bach Institute*, Vol. 48/1 (2017).

Zoltán Göncz, composer and musicologist, was born in Budapest in 1958. He graduated from the Liszt Academy of Music in 1980. He served as music organizer at the National Philharmonic Concert Agency between 1983 and 1997, then worked in the same capacity with the musical ensembles of Hungarian Radio from 1997 to 2008. Since 2008 he has been employed by the John Wesley Theological College. Besides his own compositions (...i rinoceronti del nero cosmo..., for brass quintet; *Great canon* [Canon perpetuus], for orchestra; *Three Algo-Rhythmic Studies*, for two pianos; *Canon gradus a 12* [For József Sári’s birthday], for mixed voices) he has made a reconstruction of the unfinished *Contrapunctus 14* of the *Art of Fugue*, published by Carus-Verlag in 2006. His main publications are: ‘The Permutational Matrix in J. S. Bach’s Art of Fugue’, *Studia Musicologica* 33 (1991); ‘Reconstruction of the Final Contrapunctus of The Art of Fugue.’ *International Journal of Musicology* 5 (1997); *Bach testamentuma – A fuga művészete filozófiai-teológiai háttéréről*. Budapest: Gramofon könyvek, 2009; *Bach’s Testament. On the Philosophical and Theological Background of the Art of Fugue*. Contextual Bach Studies 4, Scarecrow Press, 2013.

Richard D. P. Jones

„MAGASABB RENDŰ GONDOLATAI ÉPPEN A KEVÉSBÉ MAGASZTOSAKBÓL EREDNEK”*

Hatások és függetlenség Bach korai alkotókorszakában

Ez az írásom mellékterméke a legújabb könyvemnek,¹ amelyben mélyreható zenei elemzéssel igyekszem megvilágítani Bach zeneszerzői stílusának és technikájának fejlődését. A címbeli idézet a magasabb rendű és a kevésbé magasztos gondolatokról egy Bachról szóló vázlatból származik, amelyet 1741-ben vetett papírra egy bizonyos Theodor Leberecht Pitschel, a lipcsei egyetem volt diákja. A teljes szövegrész így szól:

Az a híres férfi, aki a zene terén a legnagyobb hírnévre tett szert városunkban, és akire a hozzáértők a legnagyobb csodálattal tekintenek, csak úgy válik képessé [...] arra, hogy másokat hangjainak szövedékével gyönyörködtessen, ha először lapról lejátsszik valamit bármilyen kottából, és [ezáltal] lendületbe hozza képzelőerejét [...] Rendszerint olyasmit olvas lapról, ami alacsonyabb rendű a saját gondolatainál. Magasabb rendű gondolatai mégis éppen a kevésbé magasztosakból erednek.²

Ez a beszámoló természetesen inkább az improvizációra, mintsem a komponálásra vonatkozik, és Bach lipcsei éveinek a vége felé keletkezett. Mindazonáltal Bach alkotói pályájának minden időszakából sok adat áll a rendelkezésünkre arról, hogy más zeneszerzők művei a rögtönzés mellett a komponálásban is ösztönzést jelentettek számára. E helyütt az 1708-ig terjedő korai periódusra és az 1708-tól 1717-ig tartó weimari periódusra szeretnék koncentrálni.

* A tanulmány angol eredetije: Richard D. P. Jones: „His superior ideas are the consequences of those inferior ones’. Influence and Independence in Bach’s Early Creative Development”, *Understanding Bach*, 3. (2008), 31–38., <http://www.bachnetwork.co.uk/ub3/JONES.pdf>. A magyar fordítást a Bach Network UK szíves engedélyével közöljük.

1 Idézi uő: *The Creative Development of Johann Sebastian Bach*, I.: 1695–1717. Oxford: Oxford University Press, 2007.

2 „... der berühmte Mann, welcher in unserer Stadt das größte Lob der Musik, und die Bewunderung der Kenner hat, kommt ... nicht eher in den Stand, durch die Vermischung seiner Töne andere in Entzückung zu setzen, als bis er etwas vom Blatte gespielt, und seine Einbildungskraft in Bewegung gesetzt hat. ... [Er] hat ordentlich etwas schlechteres vom Blatte zu spielen, als seine eigenen Einfälle sind. Und dennoch sind diese besseren Einfälle Folgen jener schlechteren.” Werner Neumann és Hans-Joachim Schulze (szerk.): *Bach-Dokumente*, II. k., Kassel: Bärenreiter, 1969, 397.

Mindannyian tudjuk, hogy az ifjúkori művek egyik jellegzetes vonása a fiatal szerző külső modellektől való függése. Az illető saját kompozíciós stílusának kialakítása során általában nagymértékben támaszkodik elődjének és kortársainak műveire. Ezzel szemben miután megtalálta érett stílusát, további fejlődése során egyre inkább saját magához viszonyít, következésképpen egyre inkább függetlenebb a külső hatásoktól. Vagy legalábbis így képzelhetjük – ám megfelel-e a valóságnak egy tipikus zeneszerző alkotói fejlődéséről kialakított képünk Bach esetében? Hogy megkíséreljek választ adni erre a kérdésre, ahhoz előbb két további kérdést szeretnék feltenni Bach korai és weimari időszakára vonatkozóan. Először: Bach korai – tehát Weimarba költözése, 1708 előtti – zenéje vajon valóban nagyrészt derivatív-e, vagy pedig már ebben a korai periódusában találhatunk kétségbevonhatatlan bizonyítékokat igazi eredetiségére? Másodszor: azt követően, hogy Bach zeneszerzőként véglegesen beérett – tehát Weimarban, 1710–1712 táján –, milyen mértékben játszottak más szerzők gondolatai továbbra is meghatározó szerepet alkotómunkájában? E kérdések megválaszolása során a két szóban forgó periódusból származó művekre fogok hivatkozni: a Weimart megelőző korszakból a korai D-dúr, d-moll, e-moll és g-moll toccatára (BWV 912–15);³ a weimari korszakból pedig a BWV 572-es *Pièce d'orgue*-ra, amely G-dúr fantáziaként is ismert.

Először is fordítsuk figyelmünket a korai toccaták szemmel látható derivatív elemeire. Ezek a művek nyilvánvalóan sokat köszönhetnek Buxtehude, Reincken és mások észak-német prelúdiumainak és fúgáinak, amelyek karakterét nagymértékben meghatározták az úgynevezett *stylus phantasticus* rapszodikus szabadoosságai – egy olyan stíluséi, amelynek retorikája a – valóságos vagy fiktív – improvizáció spontán gesztusaiból eredeztethető.⁴ Az effajta álimprovizatív prelúdiumok és interlúdiumok fúgaszerű szakaszoknak vagy tételeknek adják át a helyüket, s ez felfogható a tematikus és texturális konszolidáció egy lehetséges módjának, olyan, amilyen egy tényleges improvizáció során is létrehozható. A d-moll toccata esetében (mint később a fisz-mollnál is) Bach teljes egészében egy változatlan akkordmenetre alapozott egy Adagio közjátékot, s a teljes tételen keresztül ez az akkordmenet szolgál a meditatív szekvenciák alapjául. Ugyanezt a technikát alkalmazta Reincken G-dúr toccatájának megfelelő tételében, és további párhuzamok

3 A D-dúr és a d-moll toccata valószínűleg 1707 előtt keletkezett. A D-dúr darab esetében ez a datálás a Möller-kéziratban (D-B, Mus. Ms. 40644) Bach bátyjának, az ohrdrufi Johann Christophnak a kezétől származó bejegyzésen alapul. A d-moll toccata ennél is korábbi lehet: legkorábbi forrásában (P 281, ez talán Bach valamelyik weimari tanítványának lejegyzése) a címe „Toccatà prima”, és már ez is revideált változat; a korai változat, a BWV 913a (amely csupán egy posztumusz kiadásban maradt fenn), az E-dúr capriccióhoz hasonlóan, „In honorem delectissimi fratris [Johann] Christ[oph] B[ach] Ohrduffensis” íródott. Az e-moll és a g-moll toccata legrégebbi forrásai Bach lipcei korszakából (1723 utánról) származnak, de a belső stilisztikai jegyek erőteljesen amellel szólnak, hogy keletkezésüket nem sokkal a D-dúr és a d-moll mű utánra tehetjük. A forrásokkal kapcsolatos további részleteket illetően ld. Peter Wollny: *Krit. Bericht, Neue Bach Ausgabe (NBA)* V/9.1. Kassel Leipzig, 1999.

4 A *stylus phantasticus* kitűnő – és a korabeli elméletírók róla alkotott képére is kiterjedő – ismertetése: Kerala J. Snyder: *Dieterich Buxtehude. Organist in Lübeck*. New York–London: University Rochester Press, 1987, 248–253.

találhatók Werckmeister, Böhm, Kuhnau és Zachow műveiben is.⁵ Bach e-moll toccatájának zárótétele a *Spielfuge*-típushoz tartozik, amely kiemelt hangsúlyt helyez a manuális fürgeségre, rendszerint folyamatos tizenhatodmenetekkel demonstrálva azt.⁶ Bach széles ívű fúgátémája lépcsőzetes, akkordtöréses és ál-bariolage figurációkat foglal magába, melyek mindegyike megtalálható Reincken, Heidorn és Buxtehude toccatáinak témáiban. A Reincken 1687-es *Hortus musicus*ával – ebből Bach később válogatott billentyűs átiratokat készített – kimutatható néhány konkrét tematikus kapcsolatra a D-dúr toccata esetében Pieter Dirksen,⁷ a g-moll toccata zárótételével kapcsolatban pedig Peter Wollny⁸ mutatott rá.

Bach nagyformája mindezekben a korai toccatákban négytétéles szerkezetként írható le – bevezetés, Allegro, Adagio, Allegro (rendszerint fúgaszerű gyors tétel) –, amely nem csupán a tipikus öttétéles észak-német praeludium (előjáték, fúga, közjáték, fúga, utójáték) tételrendjével mutat rokonságot, hanem a Corelli-féle triószonáta négytétéles felépítésével (lassú tétel, fúga, lassú tétel, zárótétel) is. Bach d-moll toccatájának lazán fúgaszerű második tételében a késleltetési figurát tartalmazó, tömör téma kezdő ellenpontja Corelli fúgaszerű tételeinek szokásos kezdetére emlékeztet. A téma és a kontraszsubjektum ezt követő, késleltetési-lánccokra épülő, folytatódólagos szekvenciákat eredményező továbbszövése jellegzetesen Corellire vall. Az e-moll toccata második tétele összes témájának alapja nem más, mint egy kidíszített késleltetéspár, félúton szólamcserével. Ilyen tematikus kombinációk nem csupán Corellinél találhatók, hanem sok más olasz hangszeres zenében is a 17. század közepén; például abban a darabban, amelyen Bach Legrenzi-fúgája (BWV 574b) alapul, a kezdő témakombináció rá utaló frázisából ítélve. Corellihez visszatérve: ugyancsak ő tűnik, talán Georg Böhm közvetítésével, egy olyasfajta motívumjáték végső forrásának is, amellyel gyakran találkozunk Bach korai műveiben.⁹ A D-dúr toccata fúgaszerű zárótételében például a rövid téma és szabályszerű ellenpontja újra és újra megismétlődik a skála különböző fokain, közvetlenül egymás után, az ugrásszerű hangnembváltások révén mulatságos perpetuum mobilét alkotva.

5 Ld. Willi Apel: *The History of Keyboard Music to 1700*. Transl. & rev. H. Tischler. Bloomington–Indianapolis, 1972, 627.

6 A *Spielfuge* elnevezést először Stefan Kunze alkalmazta a következő írásában: „Gattungen der Fuge in Bachs Wohltemperiertem Klavier”. In: M. Geck (hrsg.): *Bach-Interpretationen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1969, 74–93., ide: 91., és azóta (többek között) George Stauffer is használta: „Fugue Types in Bach’s Free Organ Works”. In: G. Stauffer–E. May (ed.): *J. S. Bach as Organist*. London: Batsford, 1986, 133–156., ide: 134–138.

7 Ld. Peter Dirksen: „Zur Frage des Autors der A-dur-Toccata BWV Anh. 178”. In: *BJ* (1998), 121–135.

8 Ld. Peter Wollny: „Traditionen des phantastischen Stils in J. S. Bachs Toccaten BWV 910–916”. In: W. Sandberger (hrsg.): *Bach, Lübeck und die norddeutsche Musiktradition* [Kongressbericht, Lübeck, 2000]. Kassel: Bärenreiter, 2002, 245–255., ide: 252–254.

9 Jean-Claude Zehnder: „Georg Böhm und J. S. Bach. Zur Chronologie der Bachschen Stilentwicklung”. In: *Bach Jahrbuch* (1988), 73–110., ide: 90–91., a tanulmány szerzője azt feltételezi, hogy ezt a technikát Bach Böhm-től tanulta. Megjegyzi viszont, hogy valószínűleg olasz eredetű, és hogy Corelli Op. 3-as és Op. 4-es sorozatában számos analóg hely található (pl. az Op. 3 No. 4 zárótétele, a 13. ütemtől).

A billentyűs áltreccitativo, amilyen a D-dúr toccata fisz-moll fugatóját megelőzi, illetve követi, olyan jelenség, amellyel Bach a saját környezetében, Kuhnaunál, illetve az észak-német iskola szerzőinél is találkozhatott. Hasonlóképpen a korai toccaták Allegro tételei sem csupán az észak-német tradícióban gyökereznek, hanem Kuhnau billentyűs szonátaiban is, nem beszélve különböző olasz forrásokról. Kuhnau, úgy látszik, bizonyos tekintetben káros hatással volt a fiatal Bachra. Így például a D-dúr toccata második, Allegro tételének témái szabályszerű együtemes frázisokra tagolódnak, a frazeálás Kuhnaua erősen emlékeztető szögletességét és monotóniáját hozva létre. A d-moll toccatában Bachnak az a törekvése, hogy a két Allegro (azaz a második és a negyedik tétel) ugyanarra a rövid témára épüljön, ugyancsak Kuhnau billentyűs szonátaiban egyes tételeit juttatja eszünkbe. Ennek a hatásnak megvan azonban a pozitív oldala is. A D-dúr és a g-moll toccata nagyszerűen felépített szerkezete Bach egyes korai szonátatételeit (BWV 963 No. 1, és BWV 969) folytatja, amelyeknek mintájául viszont részben Kuhnau *Frische Clavier Früchte* című szonátasorozatának egyes tételei szolgálhattak. Mindezeknek a daraboknak a megformálása nyilvánvalóan közeli kapcsolatban áll a korai concertóval.¹⁰ A D-dúr toccata Allegrójában a derűs téma tonika és domináns között változó, kvázi fúgaszerű belépése – amely maga is visszatérő vonása Torelli concerto-tételeinek – a téma különböző hangnemekben, gyors egymásutánban történő megszólaltatását eredményezi (15–17. ü.: h–A–G). Ez a gondolat azután mindegyik új szakasz kezdetén (24., 39. és 53. ü.) visszatér, s az utolsó érintett hangnem minden esetben új átmeneti tonikává válik. A téma ily módon nagyon hasonlóan viselkedik Torelli 1698-as, Op. 6-os *Concerti musicali* sorozatának, vagy Albinoni 1700-as, Op. 2-es, *Sinfonie e concerti a 5* címmel megjelent concertóinak a ritornellt megelőlegező mottótémájához.¹¹ Mint oly sok esetben, ezúttal is világos, hogy Bach nem elégedett meg Kuhnauval, a német közvetítővel, hanem magukhoz az olasz forrásokhoz nyúlt vissza.

Ugyanakkor Bach korai toccatáiban olykor a kortárs francia stílus elemeivel is találkozunk. Így a g-moll toccata bevezetésének Adagio szakasza bizonyára a legkorábbiak egyike a számos bachi példa közül, amelyben a francia stílus nem csupán valamilyen konkrét táncritmus – itt a sarabande – átvételében nyilvánul meg, hanem a textúra kiírt vagy díszítésjelekkel rövidített, gazdag ornamentációjában is.¹² A francia texturális díszítés egy másik formája, nevezetesen a *style luthé* (amelyet manapság gyakran *style brisé*ként is emlegetnek) sem volt ritkaság a fiatal Bachnál; ez a fajta lantszerű billentyűs textúra gyakran jelenik meg Böhm, J. C. F.

10 A korai concertóból eredő formai és stilisztikai megoldások jelenlétéről Kuhnau szonátaiban ld. Jochen Arbogast: *Stilkritische Untersuchungen zum Klavierwerk des Thomaskantors Johann Kuhnau*. Regensburg: Bosse, 1983, 150–169.

11 Ld. Michael Talbot: „The Concerto Allegro in the Early Eighteenth Century”, *Music & Letters*, 52. (1971), 8–18. és 159–172.; és uő: *Tomaso Albinoni. The Venetian Composer and His World*. Oxford: Clarendon Press, 1990, 101. sk.

12 Habár az nem világos, hogy a másoló, J. G. Preller (P 1082) az autográf ornamentációját reprodukálta-e; ld. Wollny: *Krit. Bericht*, NBA V/9.1, 103.

Fischer és más „elfranciásodott” német zeneszerzők műveiben. A fiatal Bach ezt a textúrát toccatáiban, különösen a D-dúr és az e-moll toccata harmadik, lassú tételében alkalmazta. Az utóbbi esetben egy style luthé módjára felrakott akkord kilenc ízben tér vissza a skála különböző fokain, szilárd vonatkozási pontokat képezve az akkordokat körülvevő rögtönzésszerű, álmódzó hangulatú zenei anyagban.

Annak ellenére, hogy a korai toccaták nyilvánvalóan számos különböző zeneszerző, stílus és műfaj hatásának voltak kitéve, úgy tetszik számomra, hogy ebben az időben Bach alkotói függetlensége már félreismerhetetlenül érvényesült. Már korán érdekelni kezdte a hangrendszer újabb, egyre egzotikusabb tájainak meghódítása (ezeket minden bizonnyal billentyűs hangszereken improvizálva fedezte fel) – ez mindenesetre összhangban állna Forkelnek azzal a bizonyára a Bach fiúktól eredő megállapításával, mely szerint „mind a huszonnégy hangnemet a szolgáltatába állította: azt tett velük, amit csak akart”.¹³ Már korai műveiben is előszere-ttel tett terjedelmes kirándulásokat távoli hangnemi régiókba és vissza. A d-moll toccata harmadik, Adagio tétele például, amelyről már megállapítottuk, hogy teljes egészében egy bonyolult akkordmeneten alapul, nem csupán a téma és meditatív visszatérése eredendő szépségének köszönheti sajátos báját, hanem a megszire vezető modulációk által lehetővé tett, folytonosan változó hangnemi perspektívának is. A tétel az átmeneti g-moll hangnemtől az esz-mollig modulál a kvintkörön, majd, ugyanazokat a hangnemeket érintve, palindrom módjára visszamodulál. A D-dúr toccata zárórészét képező fúgaszerű fantázia későbbi szakaszaiban – ennek a műnek a témáiról már megállapítottuk, hogy a skála különböző fokain állandóan ismétlődnek, mégpedig közvetlenül egymás mellé helyezve, és így ugrásszerű hangnemváltásokat létrehozva – Bach végül eléri az alaphangnemtől maximális távolságban lévő gisz-moll hangnemet, mielőtt a soron következő, epizódoszerű szakaszban megfordítaná a moduláció irányát.

A Bach által a korai toccaták elő- és közjátékaiban alkalmazott álimprovizatív stílus semmiképp sem Buxtehude vagy Reincken, még kevésbé Frescobaldi vagy Froberger halvány utánzata, hanem nagyon is saját korának gyermeke. Hiszen el-lenpontot lehetett régi stílusban írni, olyan zenét azonban nem, amely rögtönzés-szerűen hatott volna. Improvizáció egy divatjamúlt stílusban – olyasmi ez, ami senkinek sem jutott volna az eszébe. Így tehát a billentyűs álrecitativók, amelyek a D-dúr toccata fisz-moll fugatóját körülveszik, bármennyit köszönhetnek is Kuh-naunak vagy az észak-németeknek, rendkívül személyesek, és a fiatal Bach leg-szertelenebb és legromantikusabb megnyilatkozásai közé tartoznak. Később mély-reható átdolgozásnak vetette alá őket; s a későbbi változat, ha lehet, még spontá-nabb hatást kelt az eredetnél. Ez pedig felhívja a figyelmünket egy különös paradoxonra azzal a „fantasztikus stílussal” kapcsolatban, amelynek Bach szóban forgó műveiben az örökös volt: arra, hogy a spontaneitás *benyomásának* megte-remtéséhez nem kevés művészetre van szükség.¹⁴

13 NBR, 436.

14 Mattheson megfogalmazása szerint a toccata „célja, hogy olyan *benyomást* keltsen, mintha rögtönözve adnák elő” (az én kiemelésém).

A másik irányból közelítve azt látjuk, hogy már ezeknek a korai kompozícióknak a megformálása is egy erőteljes intellektus munkálását tanúsítja. A toccaták nyitótételeiben például olyasféle mindenre kiterjedő kontrollt figyelhetünk meg, amilyen nem volt szokásos az észak-német stílusban.¹⁵ Jellemző, hogy a toccaták fúgaszerű tételei gyakran hosszabbak és szigorúbban formáltak, mint az észak-német prelúdiumok és toccaták hasonló részei. Nem mindegyikük találkozott volna a hamburgi teoretikus, Johann Mattheson jóváhagyásával, aki a *stylus phantasticus*-ról írva – ahová a toccata is tartozik – arról panaszkodott, hogy „azok a zeneszerzők, akik szabályos fúgákat dolgoznak ki fantáziáikban vagy toccatáikban, nem ragaszkodnak e stílus integritásához, hiszen azzal mi sem ellentétesebb, mint a rend és az önkorlátozás”.¹⁶ A nagyobb lélegzetű fúgák például, mint az e-moll és a g-moll toccata zárótétele, gyakran keltik megkomponált darabok benyomását. A D-dúr toccata fisz-moll fúgájában pedig a kettős témához még egy további szabályos kontraszsubjektum is csatlakozik hármass ellenpontban; hasonló kontrapunktikus szigorúság tükröződik az első két epizódban is, amelyekben a kromatikus ereszkedés a két fő témából származó kiegészítő figurákkal gazdagodik. Mattheson bizonyára megróttá volna Bachot ezért fúgáért, ha kritikusai figyelme kiterjedt volna rá. Valószínűnek látszik azonban, hogy Bachnak itt speciális célja volt: miután a fuga egy hangszeres recitativóból bontakozik ki, és végül ugyanilyenben oldódik fel, ezt a tételt a szigorú és a szabad stílus elképzelhető legszélsőségesebb szembeállításának szánhatta.

Ha a toccatákat elhelyezzük Bach korai alkotóművészetének kontextusában, akkor több összetartó fejlődési vonal kissé későbbi, függetlenebb eredőjének tekinthetjük őket: ilyen a Kuhnau-féle billentyűs szonáta, amely Bach korai szonátáira és capriccióira volt hatással, és az észak-német stílusú prelúdium, amely korai a-moll és e-moll prelúdium és fúgáiban (BWV 551 és 556) tükröződik vissza. Ezekhez a műfajokhoz hozzá kell még tennünk a Corelli-triószonátát, Torelli és Albinoni korai concertóit és a 17. század végi francia stílus bizonyos elemeit. A különböző műfajoknak és nemzeti stílusoknak az a személyes szintézise, amely Bach korai toccatáiban megvalósul, kétségtelenül önmagában véve is jelentős eredeti vívmánynak tekinthető.

Fordítsuk most figyelmünket a weimari korszak nagyjából 1713 és 1717 közé tehető kései szakasza felé. Ekkorra Bach zeneszerzőként már véglegesen beérett, sajátos egyéni hangja következetesen jelen van vokális és hangszeres zenéjében egyaránt. Vajon a külső hatások és a függetlenség közötti egyensúly megbillent-e az utóbbi javára? Vagy más szerzők művei továbbra is alapvető szerepet játszanak alkotómunkájában? Ezekre a kérdésekre a korszak egyik nagyszabású, reprezentatív művének, a BWV 572-es *Pièce d'orgue*-nak a kapcsán igyekszem választ találni: ez a mű a fantázia egyik típusához tartozik, és így közeli rokona a toccatának.

15 Ld. Friedrich Krummacher: „Bach und die norddeutsche Orgeltoccata. Fragen und Überlegungen”. In: *BJ* (1985), 119–134., ide: 124–125.

16 Ld. Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Christian Herold, 1739; faksimilekiadás: M. Reimann (hrsg.), Kassel–Basel: Bärenreiter, 1954, 88. Angol ford.: E. C. Harriss. *Ann Arbor*, 1981, 217.

A darab francia címe és tempójelzései – „très vistement”, „gravement” és „lente-ment” – a francia orgonazenével való lehetséges kapcsolatra utalnak; központi szakaszának pedig azonosították a valószínű modelljét: a *Grand plein jeu continu*, Jacques Boyvin 1689-es *Premier livre d'Orgue* című gyűjteményének nyitódarabját. (A Boyvin-kiadványt 1710–15 táján Bach egyik tanítványa, Johann Caspar Vogler teljes terjedelmében lemásolta.)¹⁷ A két darab rokonságát könnyű felismerni: közös bennük az alla breve metrumjelzés, a fehér notáció, a következetesen ötszólamú textúra és a gazdag harmónia-ellenpont, számos szeptim- és nónakkorddal, illetve gyakori ellenmozgással.

A központi alla breve szakasz legfőbb eleme a hexachord – a tétel kezdetén a basszusban lassan G-től e-ig emelkedő, egészhangokban mozgó skálamenet –, amelynél fogva a darab, a francia kapcsolattól teljesen függetlenül, a 16. és 17. századi hexachord-fantáziák többek között Byrd, Bull, Sweelinck és Froberger által művelt nagy tradíciójának folytatója.

Ezeket a kapcsolatokat túl az is felvetődött,¹⁸ hogy a *Pièce d'orgue* esetleg Bach válaszára tekinthető arra a zeneelméleti vitára, amely a 18. század második évtizedében Johann Mattheson és Johann Heinrich Buttstedt között folyt. Első könyvében, az 1713-as *Das Neu-Eröffnete Orchestre*-ben Mattheson kerekén elutasította a modusokon és hexachordokon alapuló régi szolmizációs rendszert a 24 dúr és moll hangnemből álló modern rendszer kedvéért. Buttstedt 1715-ben publikált válasza értekezés formáját öltötte, és szerzője az *Ut, mi, sol, re, fa, la, tota musica et harmonia aeterna* címet adta neki. Ebben a Matthesonéval ellentétes, konzervatív állásponthoz csatlakozott, síkra szállva a régi rendszer érvényessége mellett. Bach műve, az említett hipotézis szerint, Mattheson progresszív álláspontját volt hivatva alátámasztani, mégpedig szatirikus műként, amelyben a régi rendszer szabályai az új eszközeivel együtt alkalmazva abszurdumhoz vezetnek.

Ettől a lehetséges kapcsolattól függetlenül a darabot Bach saját alkotói fejlődésének kontextusában kell szemlélnünk, amely a megelőző évtizedben, nagyjából 1705 és 1715 között ment végbe. A mű háromrészes fantáziaformája – bevezetés, alla breve, befejezés – közeli rokona a BWV 922-es a-moll fantáziáának, továbbá a BWV 532 No. 1-es D-dúr prelúdiuménak, amely csak utólag egészült ki fúgával. Mindhárom darab hasonló megoldást kínál a szabad és a strukturált írásmód fúga nélkül történő kombinációjára. Közülük messze a *Pièce d'orgue* a legérettebb, és az egyetlen, amely a weimari időszak közepén-végén keletkezhetett.¹⁹ A textúra, Bach

17 Ld. George Stauffer: „Boyvin, Grigny, d'Anglebert, and Bach's Assimilation of French Classical Organ Music”, *Early Music*, 21. (1993), 83–96. (Boyvin darabja teljes terjedelmében megtalálható a 87. oldalon.) A kéziratos példányt (Berlin, Mus. Ms. 2329) először Victoria Horn kapcsolta össze Bachal: „French „Influence in Bach's Organ Works”. In: *J. S. Bach as Organist*, 256–273., ide: 259–260.

18 Siegbert Rampe: „Bachs *Pièce d'Orgue* G-dur BWV 572. Gedanken zu ihrer Konzeption”. In: M. Geck (hrsg.): *Bachs Musik für Tasteninstrumente* [Kongressbericht, Dortmund, 2002]. Dortmund: Klangfarben Musikverlag, 2003, 333–369., ide: 357–363.

19 J. G. Walther másolata a P 801-ben 1717 előtről származik, ld. Kirsten Beißwenger: „Zur Chronologie der Notenhandschriften Johann Gottfried Walthers”. In: Johann-Sebastian-Bach-Institut, Göttingen (hrsg.): *Acht kleine Präludien und Studien über Bach. Festschrift für Georg von Dadelsen*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1992, 11–39.

érett weimari stílusával összhangban mindvégig következetesen motivikus. A zeneszerző olasz concerto iránti közismert érdeklődésének fényében aligha meglepő, hogy világos összefüggések állapíthatók meg azzal a concertante stílussal, amelynek kialakítására akkoriban mind billentyűs, mint pedig vokális-hangszeres műveiben törekedett.

Így például a kezdő *passaggio* simább, hegedűszerűbb és olaszosabb, mint Bach régebbi, „orgonaszerű” *passaggiói*,²⁰ és esetleg Torelli concertóinak *perfidiaiból* – egy-két alapotívumot variáltan vagy változatlan formában, makacsul ismételtető szóló- vagy duószakaszaiból – eredeztethető. A középső *alla breve* formailag *ritornelloszerű* szakaszok sorára emlékeztet²¹ – ez olyan concertoforma, amelyet Bach, úgy látszik, végső soron a korai concerto-komponisták, Torelli és Albinoni művei nyomán alakított ki. Olyan szakaszok rendkívül világos struktúrájaként szerveződik, amelyeket jól hallható, jelentőségteljes kadenciák artikulálnak; ebben a struktúrában mindegyik szakasz variált tematikus visszatéréssel indul, és új vagy variált *Fortspinnung*gal vagy szekvenciális kifejtéssel folytatódik, amely egy új hangnembe modulál, és ott képez kadenciát; ez a hangnem nyitja azután a következő szakaszt. A későbbi weimari évekre Bach már tökéletesen birtokában volt az akkor modern tonális rendszernek, amint azt a *Wohltemperiertes Clavier*ban látványosan bizonyította. Ezzel függ össze a *Pièce d’orgue* *alla breve* szakaszának átfogó modulációs spektruma, amely magába foglalja a hexachord minden egyes hangjára épülő hangnemeket, vagyis a tonikai G-dúrral közvetlen kapcsolatban álló összes hangnemet. És ezzel függ össze az *alla breve* késleltetéseinek fejlett disszonanciakezelése, valamint a cadenzaszerű befejezés *arpège figuré*-szerű – tehát diszsonáns átmenőhangok nélküli akkordokon alapuló – figurációja. Ez a befejezés, teljes oktávot átfogó, kromatikusan ereszkedő basszusmenetével, a szeptim- és szekundakkordok váltakozásával a BWV 535 No. 1-es g-moll prelúdium és a BWV 948-as d-moll fuga hasonlóan kromatikus cadenzáira emlékeztet. Mindhárom menet az érett weimari évek Bachját állítja eléünk, aki fel kívánja fedezni a hangnemi rendszer legtávolabbi régióit.

Akár a Mattheson–Buttstedt-vitára utalt Bach, akár nem, annyi valószínűnek látszik, hogy ebben a figyelemre méltó kompozícióban megpróbálkozott azzal, hogy a maga személyes módján egyeztesse össze a régit az újjal, az átvett elemeket a merész újításokkal. Hogyan függ össze ez a korai toccatákról tett megállapításainkkal? Hogyan hat az időközben elért teljes alkotói érettség a hatások és a függetlenség egyensúlyára? Nos, úgy vélem, a különbség jóval kisebb a vártnál. Bach erőteljes zenei egyéniségevel mind a korai toccatákban, mind a *Pièce d’orgue*-ban

20 Jean-Claude Zehnder: „Zu Bachs Stilentwicklung in der Mühlhäuser und Weimarer”. In: K. Heller–H. J. Schulze (hrsg.): *Das Frühwerk J. S. Bachs* [Kongressbericht, Rostock, 1990]. Köln: Studio, 1995, 311–338., ide: 318. A szerző megállapítja, hogy Bach kb. 1709–11-től komponált orgona- és csembalóműveiben az észak-német stílus háttérbe szorult az olaszos írásmódhoz képest.

21 Amiként pl. a G-dúr prelúdium, BWV 541 no. 1 is, ld. Werner Breig leírását a darabról: „Bachs freie Orgelmusik unter dem Einfluß der italienischen Konzertform”. In: R. Szeskus (hrsg.): *J. S. Bachs Traditionsraum*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1986 (Bach-Studien 9.), 29–43., ide: 36.

egy sor különböző stílusbeli és technikai elemre összpontosítja a figyelmét, melyek közül egyesek rendkívül egyéniek, míg mások kézenfekvően elődeinek és kortársainak megoldásaiból származnak. Ezt a sokféle elemet a zseni alkímiája olvasztja össze valódi eredetiséggel bíró végeredménnyé. Az alapvető különbség abban áll, hogy Bach, mire megírta a *Pièce d'orgue*-ot, már nem alkalmazta azt a korai stílust, amelyet a toccatákban használt, s amelyet a formulaalapú írásmód és az észak-német *stylus phantasticus* iránti vonzalom jellemzett. Ehelyett kifejlesztette érett stílusát, amely operai, concertante, motivikus és kontrapunktikus elemeket egyesített, és amelyhez azután lényegében egész életén át ragaszkodott.

Malina János fordítása

The English original of this text entitled 'His superior ideas are the consequences of those inferior ones': Influence and Independence in Bach's Early Creative Development appeared in the *Understanding Bach Journal* 3 (2008), 31–38.; <http://www.bachnetwork.co.uk/ub3/JONES.pdf>.

Richard D. P. Jones is an English musicologist, especially a Bach scholar well known for his editions and translations, among which are the edition of *Clavierübung* I (Neue Bach-Ausgabe), the edition of *Das Wohltemperierte Klavier* (Associated Board), and his translation of Alfred Dürr's classic *Die Kantaten von J. S. Bach*. His two-volume work *The Creative Development of J. S. Bach* was published in 2007 and 2013 by Oxford University Press.

Komlós Katalin

EGY ERDÉLYI GRÓF ZENEI ÉLMÉNYEI EURÓPÁBAN, 1759–1761*

A gróf Teleki család Erdély és Magyarország egyik legjelentősebb arisztokrata családja volt: tagjai közt generációkon keresztül a politika, tudomány és művelődéstörténet jeles alakjait találjuk. A jelen tanulmány főszereplője, Teleki József, gróf széki Teleki László kormányfőtanácsos fia 1738-ban született a Máramaros megyei Huszton. Édesanyja a szintén nevezetes Ráday családból származott, testvére volt Ráday Gedeonnak. József fiuk a kor szokása szerint hazai tanulmányait hosszabb külföldi utazással fejezte be. 21 és 23 éves kora között bejárta Németországot, Svájcot, Hollandiát és Párizst, és élményeiről részletes naplót vezetett, a következő címen: *Idegen országban való utazásomban történt dolgaimnak napról napra való feljegyzése*.

Az MTA Könyvtárának Kézirattárában őrzött Útinapló francia nyelvű kiadása már 1943-ban megjelent Tolnai Gábor gondozásában; ugyanekkor elkészült egy eredeti, azaz magyar nyelvű változat is, de azt nem nyomtatták ki. Az első magyar nyelvű kiadás így csak 1987-ben látott napvilágot az Akadémiai Kiadó „Régi magyar prózai emlékek” sorozatának 7. köteteként. A felsőfokú igényességgel elkészített kiadvány sajtó alá rendezését, bevezető tanulmánnyal, mutatóval és magyarázó jegyzetekkel való ellátását Tolnai Gábornak köszönhetjük (*Egy erdélyi gróf a felvilágosult Európában – Teleki József utazásai 1759–1761*).

A konzervatív beállítottságú, protestáns Teleki József a felvilágosodás harcos ellenfele volt. A vallás védelmében írt francia nyelvű munkája, az *Essai sur la faiblesse des Esprits-Forts*, amelyet utazásai során fejezett be, jelentős visszhangot váltott ki: magának Rousseau-nak az elismerését is kivívta. A fantasztikusan széles érdeklődési körű fiatalember céltudatosan készült a „tanulmányútra”. Fél évvel utazásai megkezdése előtt így írt naplójába:

Még csecsemőkoromban belém rögződve az idegen országok látására való vágyódás, ezen indulat az idővel és a tisztességes tudományokban való gyarapodással nevededett bennem, azért kívált, hogy azokat a tudományokat, amelyeket hazámban megkóstoltam, idegen országai akadémiákban jobban tökéletességre vihetni reményeltem.¹

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Tallián Tibor tiszteletére rendezett konferenciáján, 2016. október 14-én az MTA BTK Zenetudományi Intézetben elhangzott előadás írott változata.

1 Egy erdélyi gróf a felvilágosult Európában – Teleki József utazásai 1759–1761. Sajtó alá rendezte, a bevezető tanulmányt és a mutatót a magyarázó jegyzetekkel írta Tolnai Gábor. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1987 (Régi magyar prózai emlékek, 7.), 256. Valamennyi idézet ebből a kötetből való, így a továbbiakban csak oldalszámmal utalunk az illető helyre.

1759 júliusában indult útnak. Unokatestvérei, Teleki Ádám (Corneille Cidjének első magyar fordítója) és Teleki Sámuel (a marosvásárhelyi Teleki-könyvtár későbbi megalapítója) valamivel később követték, de Bázelen beérték Józsefet, és azon túl kapcsolatban maradtak az utazások során.

Teleki József tehát Bécs, Passau, Regensburg, Ulm érintésével érkezett Bázelbe, ahol 1759 augusztusától kezdve kilenc hónapig tartózkodott. A svájci tartózkodás első heteiben más városokat is meglátogatott, így járt Genfben, és feltett szándéka volt, hogy meglátogassa a felvilágosodás eszméinek pápáját, a város közelében élő Voltaire-t. Terve sikerrel járt: a vizitről így számol be augusztus 7-én.

Délután [...] kimentünk Voltaire uramhoz [...] Tournai-ba, s ott egy kisség távol a házától egy szántóföldiben az ekéje mellett kaptuk, s [...] egy darabig beszélgettünk. Onnan bementünk a házához, megmutogatta a szobáit és egy kis teátrumot, amelyet akkor készítettett, hogy jó barátival együtt komédiát játszódhasson; ez ugyancsak akkora, mint egy közönséges jókora szoba. Maga igen száraz ember, és csaknem a halál néz ki belőle, a szemei ugyan elég elevenek. Öreg már, de elég tréfás és vidám. A vallásról nem sokat állít. (58–59.)

A tudósítás kurta és tartózkodó hangja tükrözi Teleki idegenkedését a francia gondolkodó filozófiájától.

Visszatérve Bázelhez: a tudásvágyó gróf itt egyetemi tanulmányokat folytatott a kísérleti fizika, matematika, geometria tárgyakban, de a természettudományokon kívül jogtudománnyal is foglalkozott. Fiatal kora ellenére magabiztosan forgott az idegen környezetben, és mint birodalmi grófot, mindenütt respektussal fogadták. Jól beszélt latinul, franciául és németül.

Teleki erősen vonzódott a színházhoz, és minden darabról, előadásról határozott véleménye volt. Bázelben Lessing, Voltaire és Lillo színműveit látta; a produkciónak fűzött kommentárjai híven tükrözik ízlését és gondolkodásmódját. „Jó volna különben, csak hogy némely kimondásai igen szabadok”, állapította meg Voltaire *Alzire* című tragédiájáról (107.). Ezzel szemben teljes helyeslésével találkozott az angol Georg Lillo *The London Merchant* (német fordításban *Der Kaufmann von London*) című polgári drámája, amelyre a következőképpen reflektált: „Soha teátrumi játékokban ilyen kedvem szerint valót nem láttam, és erről igazán el lehet mondani, hogy keresztyény és épületes darab volt.” (109.)

Általában ritkaság, hogy valakit a művészetek és humán tevékenységek épp olyan mélységben érdekelnek, mint a természettudományok. Talán családi vonás, hogy az ifjú Teleki esetében pontosan ezzel találkozunk. A zenét különösen szerette, hegedűjátékosként maga is művelte: bázeli időszakában szinte napi rendszerességgel vett részt a város zenei életében. Hegedűórákat vett egy Kachel nevű mestertől, és állandó vendége volt a *Musicum Collegium* délutáni programjainak. Úgy tűnik, ezekbe a közös muzsikálásokba bárki bekapcsolódhatott. „Délután a koncertben voltam, és ottan magamat legelőször megpróbáltam a hegedűben”, jegyzi fel egy februári napon (92.). Egy korábbi naplórészlet szerint saját otthonában is rendezett házi muzsikálásokat. („Délután nálam musicus concertus volt” – 81.)



Teleki József (1738–1796) portréja; Magyar Nemzeti Múzeum

Jó ítélőképességéről ismét meggyőződhetünk két fuvolajátékos produkciójának az összehasonlításából. 1759 októberének utolsó napján ezt írja:

Délután koncertben voltam. Szalatén uram szólót fújt a flótán, s Schlegel is.² Mindketten az elsőséget magokévá akarván tenni, úgy tapasztaltuk, hogy Szalatén nagyobb mesteriséggel fújja, de Schlegelé jobban tetszik s kedvesebb. (75.)

2 Johann Salatke, fuvolás, oboás és bőgős a bázeli zenekarban, ill. Jeremias Schlegel, fuvolás, hangszerkészítő és műkereskedő, szintén a bázeli zenekarból. Ld. a kötet Mutatóját, 359.

A sorokból világosan kiolvasható, hogy a két rivális „flótás” közül Salatke volt a virtuózább, de Schlegel az érzékenyebb és muzikálisabb.

Teleki naplójában gyakran szerepel Bázeli szellemi életének egyik központi figurája, Emanuel Wolleb törvényszéki elnök, filozófus és író, akinek szalonjában minden pénteken összejövetel volt. A gróf természetesen törzsvendége volt ezeknek a délutánoknak. Ezek mindig egy előadással kezdődtek, majd színdarabokat osztottak ki a megfelelő szereposztással, és felolvasták a szöveget. Teleki maga is tartott két előadást: egyet a „Felséges Asszonyunk dícséretiről”, azaz Mária Terézia császárnő iránti hódolatáról, egyet pedig „A vallás csúfolójáról”. Ezenkívül muzsikálással és társasjátékkal is múlatták az időt. „Wolleb uram muzsikált azelőtt a viol de gambe nevű muzsikaszerszámon; olyan mint a bassz-hegedű, csakhogy több húr vagyon rajta”, tudósít Teleki (78.).

Bázeli koncertélményei közt Teleki két különleges hangszerről számol be. Egyik a pantalonnak vagy pantaleonnak nevezett cimbalomszerű instrumentum, másik a lantfélékhez tartozó *colascione*. Az előbbi, a névadó Pantaleon Hebenstreit találmánya nagyméretű hangszer volt, két rezonánsfenékkal, egyik oldalán bélhúrokkal, a másikon fémhúrokkal felszerelve, és verőkkel szólaltatták meg. A később klaviatúrával is ellátott pantalon a zongoratörténet a kalapácsmechanika előfutárának tekintik. A 18. század második felében már nem volt divatban, ezért különösen érdekes Teleki 1760. április 8-i naplóbejegyzése:

Délután egy Petersburgumból jövő bécsi musikásnak, akit Homburnak hívtak, a koncertjében voltam, a musikáját Pantalonnak hívják, majd olyanforma, mint a cimbalom, csak hogy igen hosszú, és mind a felső, mind az alsó oldalán húrok vagynak, s igen tömötten is vagynak rajta a húrok, melyek rész szerint bél, rész szerint réz húrok. A mester igen nagy applausussal játszódtott rajta. Szépen is muzsikált, 20 pásttot fizetett az ember. Ezek a muzsikások, akik virtuozusoknak tartatnak, amidőn Helvécián általmennek, többire igen meg szokták taksálni a schweizereket, amint némelyek obszerválják. (100–101.)

A Bázeli hallott másik különleges instrumentumot Teleki „új” fajtának nevezi, jóllehet éppen régi eredetű hangszerről van szó. Definíciója szerint a *colascione* „viszonylag kis korpuszú és feltűnően hosszú nyakú lant, hasonló az arab országok [...] bizonyos pengetős hangszereihez”.³ Mattheson continuo-hangszerként is említi. Teleki itáliai művészek előadásában ismerte meg a magasabb és mélyebb fekvésű *colascionét*:

Délután voltam [...] két Collaun nevű egytestvér olasznak a Három Királynál lévő koncertjibe – kik egy új muzsikának nemin, melynek a primáját colascioncinonak, a basszusát pedig colascioncinak nevezik, igen jelesen muzsikáltak; kivált az egyik szép mesterségit mutatta. (87.)

Teleki 1760 májusában búcsúzott Bázeltől, és Hollandia felé vette útját. „Megvallom, nem gondoltam, hogy olyan sok jó barátom legyen oly kevés idő alatt; töb-

3 John Henry van der Meer: *Hangszerek az ókortól napjainkig*. Ford. Karasszon Dezső. Budapest: Zeneműkiadó, 1988, 120.

bire mindenik könyvező szemekkel bocsátott el magától”, írja meghatottan (112.). Hosszú rajnai hajóútjának első állomása Strasbourg volt, majd Mannheim, Frankfurt, Bonn érintésével érkezett Rotterdamba. Útja során minden nevezetességet megnézett, emberekkel ismerkedett, és minden benyomását színesen, olykor mulatságosan rögzítette. Aukciókon könyveket, kottákat vásárolt; a „kótyavetyén voltam” megjegyzés gyakran szerepel a lapokon. Mannheimben Crébillon *Radamiste* című tragédiáját, Frankfurtban Racine *Plaideurs*-jét [A pereskedők] látta. És a zenerajongó Telekire természetesen erősen hatott Karl Theodor választófejedelemben manheimi udvarának magas színvonalú zenei élete. Erről szóló híradása érdekes részletekkel szolgál.

Már Mannheimbe érkezésének másnapján alkalma volt az ottani muzsikások játékát hallani, amiről a következőképpen számol be:

Délután „musicas academia”, amint hívják, volt az udvarnál, hová mi is felmentünk másokkal együtt. Az elektor másokkal együtt sok asztaloknál játszódtak, mi pedig egynehányan a muzsikát hallgattuk, mely abban a palotában volt, melyben a játék.

Az elmondás szerint a zenét igazán csak „egynehányan” hallgatták, a választófejedelemben és vendégei eközben „sok asztaloknál játszódtak”. (Az effélék másutt sem voltak ismeretlenek: Eszterházában például hasonlóképpen voltak játszóasztalok a sala terrena melletti kerti szobában, táblás játékok és/vagy kártyajátékok céljára.)⁴ Teleki így folytatja a naplót:

Hallottam itt 3 kasztráltot énekelni és a többi között egy kis gyermeket hegedülni. [...] Közöségesen el lehet mondani, hogy ennek az elektornak a muzsikás kapellája igen válogatott, sokat is költ reá. A muzsikának és a játéknak vége lévén, az elektortul és az elektortnél búcsút vettünk. (118–119.)

A vokális és instrumentális számokból álló műsor szerzőit Teleki sajnos nem nevezi meg.

1760 nyarától 4 hónapos hollandiai tartózkodással folytatódott a gróf európai körútja. Ezt az időszakot nagyjából Leydenben töltötte, ahol ismét egyetemi tanulmányokat folytatott, főként az anatómia és a jog területén. A fiatal arisztokrata számára itt elsősorban a holland polgári élet megismerése jelentett újdonságot; kulturális/művészeti élmények – bár természetesen most sem hiányoznak – kevésbé dominálnak. Annál nagyobb erővel keríti hatalmába ezután Párizs színes forgataga: a téli szezon öt hónapját tölti itt, maximálisan kihasználva XV. Lajos országának, a felvilágosodás hazájának a káprázatos lehetőségeit.

Az arisztokrata státus természetesen Párizsban is lehetővé tette, hogy Telekit mindenütt fogadják, mindenhová bejárása legyen, a legmagasabb köröket is beleértve. Rendszeresen járt Versailles-ba, találkozott a királlyal, Madame Pompadourral; de ugyanígy otthon volt a Francia Akadémián, ahol tudós matematikusokkal, csillagászokkal barátkozott. Marmontel, d’Alembert felolvasásait hallgatta; utób-

4 Dávid Ferenc művészettörténész szíves közlése.

bival személyes kapcsolatba is került. A legnevezetesebb mégis Jean-Jacques Rousseau-nál tett látogatása volt 1761 tavaszán, amelynek leírása párizsi beszámolóink élére kívánczok:

Voltam a Rousseau uramnál [...] Montmorency-ban, mely mintegy 3 lieue Párizshoz. [...] Bémenvén hozzá, egy rút, fétos schlafrockban találtuk, s ha nem tudtuk volna, hogy Rousseau, valami piszkos vargának gondoltuk volna, kivált oly minden csinoság nélkül való szobában, ahol eszik és főznek is. [...] Megérkezvén igen jó szívvel látott, s elvezetett a donjonba, mely a szobájától egy kis kerttel választatik el. Donjonnak neveznek a franciák minden efféle kis épületet, amely valami kitetsző helyen van. Ebben a donjonban meglehetősen csinosan van holmi, de csak igen parasztosan. [...] Ottan beszélgetvén kezdvén, legelőször is a könyvemet hozta elé, [...] s nagyobbban megdicsérte, mint a könyv érdemlette volna. [...] [Ebéd után] gyalog sétálni mentünk, [...] [majd] elválván egymástól, megcsókoltuk egymást, s úgy tetszik, hogy engemet szeretett. Rousseau uram ránézve mintegy 45 esztendő ember, kicsiny inkább, mint nagy, testére nézve vékony is, egy kisség megörbéd. Friss és eleven beszédű, éles elméjű, amit a francia esprit-nek nevez, az igen sok van nála, ítélete is jó, gondolatja éles, s jól is ki tudja adni. (212–213.)

A színházi és operavilágba, valamint a koncertéletbe Teleki valósággal belevette magát a francia fővárosban. Párizsban ekkor négy színház működött: az *Opéra*, az *Opéra-Comique*, a *Comédie-Française* és a *Comédie-Italienne*. Ezek közül a *Comédie-Française* prózai színdarabokat, a *Comédie-Italienne* pedig énekszámokkal színesített könnyebb fajsúlyú vígjátékokat állított színpadra. (Ezt a *comédie en vaudevilles* néven is ismert műfajt tekintik az *opéra-comique* elődjének.) A *Comédie-Française* előadásai közül többek között Molière (*École des Maris*; *Tartuffe*), Voltaire, Corneille (*Cid*), Racine, Diderot műveit látta Teleki; a *Comédie-Italienne* műsorából Marivaux, Goldoni, Riccoboni darabjait említi. Riccoboni *Samson* című tragikomédiája kapcsán ismét megnyilatkozik vallás- és bibliatisztelő, azok vulgarizálását helytelítő magatartása.

Azt nem szerettem ebben [*Samson*], valamint minap az operában, amikor Jeftét játszódták [Montclair operája, lásd később], hogy a szentírásból való históriát fordították játékra, és ami még rosszabb, minden szükség nélkül a harlekint majd minden aktusba belébocsátották. (205.)

Az utóbbi megjegyzés a *commedia dell'arte* változatlan, minden műfajt átható divatjára utal.

Teleki rendszeres operalátogató volt Párizsban, és beszámolói híven tükrözik a „buffonisták harca” néven ismert eszmei csatározást a francia és olasz opera hívei között. Maga egyértelműen olasz párti volt; a francia produkciókról szóló igencsak szókimondó véleménye gyakran hivatkozik Rousseau 1753-ban megjelent *Lettre sur la musique française* című nagy vihart kavart dolgozatára. Első operai tapasztalatát így fogalmazza meg 1760. november 14-én:

Mentem estve az Operába, hol ámbár sokat fizettem, mert bizonyos tekintetből az első helyre menvén, 7 L. ½ s-t adtam. Mégis igen csekély dolgot láttam. A teátrum szép; spektátorok is igen sokan voltak, de én nekem úgy tetszik valósággal, hogy egy jó dudát vagy furulyát nem adtam volna az éneklésért. Holott a jó muzsikában nagyon gyönyörködöm.

Az éneklésen kívül az egyéb muzsika meglehetősen is volt, de az ének minden kedvesség nélkül való, s íztelen volt. Úgy hogy méltán lehet rajta csudálkozni, hogy mégis ezek a magok nemzetét szemtelenül dicsérő franciák nem akarják ma is megadni az olaszoknak az elsőséget a muzsikában, pedig bizony éppen igaznak tapasztaltam ma kivált, a Rousseau uram a francia éneklésről való megjegyzését, hogy az nem egyéb, hanem szüntelenül való ugatás. (163.)

Nem tudjuk, mi volt az az opera, amelynek előadása ilyen lesújtó véleményt váltott ki Telekiből. Egy néhány hónappal későbbi bejegyzés azonban már konkrét darabra vonatkozik. 1761. február 6-án a gróf ezt írta naplójába:

Estve az operában voltam; egy *Jefte* nevű operát játszódtak, mely nem új ugyan, de most újonnan vették elő. A munka, ami a szótak illeti meglehetősen, de az ének, valamint minden francia ének felette sótalan és csúf. (195.)

Alfred Loewenberg monumentális operatörténeti forrásmunkájából rekonstruálható, hogy Montéclair *Jephté* című operájáról van szó.⁵ A darab premierje 1732 februárjában volt a párizsi Operában, a felújítás pedig pontosan arra a napra esett, amelyen Teleki jelen volt a színházban. Mint olvasható, a francia operaéneklésről alkotott véleménye nem változott a közbeeső hónapok során...

Teleki a többi zenés színházat is látogatta. 1760 decemberében két szórakoztató darabot látott a *Comédie-Italienne*-ben, ahol végre az éneklést is élvezhette.

Délután báró Blum nálam volt, és a kedviért ismét a komédiába mentem, az olasz teátrumra, hol a *Nanettet* játszótták és a *Noces Chinoises*-t. A muzsika ezen a teátrumon olasz és így szebb, mint az operában, hol a francia muzsika rí. Az éneklés is (mellyel elegyesek az olasz teátrumban való komédiák) sokkal szebbek, mint ott. (179.)

Teleki igen jó véleménnyel volt az *Opéra-Comique* színvonaláról. Itt két egyfelvonásost látott 1761 februárjának utolsó napján: Philidor, illetve Monsigny műveit. (Teleki csak a darabok címét adja meg, ezek szerzővel való párosítását szintén Loewenberg annáléja teszi lehetővé.) Ezt olvassuk a Naplóban:

Estve az opera Comique-ban voltam; a muzsika itten igen szép, és még szebb, mint a Theatre Italienen, a francia operát nem is említvén, mert ott Rousseauként, csak ugatnak. Szép nevezetesen a *Jardinier de Son Seigneur* mellett való muzsika. Szép hasonlókép a *Cadi dupé* muzsikája is és kivált két vagy három ária. (208.)

A két darab *Opéra-Comique*-beli premierje mindössze néhány héttel előzte meg a Teleki által látott előadást.⁶ Philidor művének pontos címe *Le Jardinier et son Seigneur*; Monsigny *Le Cadi dupé* (A rászedett kádi) komédiájának Gluck által megzenésített verzióját ugyanezen év decemberében mutatták be Bécsben.

A párizsi hónapok egyik színes epizódja az operabál, amelyből Teleki szintén nem akart kimaradni. Úgy tűnik, a mai Bécs és Budapest felső tízezer számára

5 Alfred Loewenberg: *Annals of Opera, 1597–1940*. Cambridge: W. Heffer, 1943, 170.

6 Uott, 250–251.

fenntartott, elegáns operabáljaival szemben a párizsi álarcosbál demokratikusabb rendezvény volt.

Estve vagy inkább éjfél után két órakor, egy itt való közönséges bálban voltam, csak éppen azért, hogy lássam miből áll. [...] Minden ember úgy jelenik meg, ahogy akar, nagyobb része maskarában volt, sokan anélkül. Fizetni kell 6 livret; a kardot künn kell hagyni, mert azzal bé nem bocsátják az embert. Nincsen a béménők között semmi személyválogatás. A ki megfizet, bémehet. Tartatik ez a bál az operaházban. A muzsikások a két végiben, s mind dominóban vagynak, mely őket majd perszonátusabbaknak teszi, mint a táncolókat, akiknek egy része dominóban vagyon ugyan, de nagyobb része egyéb csúfobb maskarában. Bolondságot láttam, s ha a kuriozitásomnak eleget nem tettem volna, megbántam volna a reá vesztegetett pénzemet s álmomat. (168–169.)

A puritán erkölcsű, komoly természetű gróftól nyilvánvalóan nem szórakoztatják a „párizsi bolondságok”.

Párizs koncertéletéről gyakran esik szó Teleki naplójának lapjain. A 18. században még ritkaságnak számító nyilvános hangversenyek egyik úttörő vállalkozása, az 1725-ben alapított *Concert Spirituel* csak egyszer bukkan fel az események között; annál több figyelmet kapnak az elegáns és magas színvonalú privát koncertek. Az előbbinél maradván 1760 karácsonyának napján Teleki ezt jegyezte fel:

Délután a concert spirituelben voltam. E minden héten szokott itten vasárnapokon esni. Egy kis tallért fizet az ember. Én most voltam legelőször benne, s csak francia utálatos ordításnak tapasztaltam ez éneket, melyet a francia mégis nemcsak szeret, hanem csudál. Némelyek ugyan közülök is megvallják, hogy semmit sem ér, de nem mindenek. (182.)

1755-től gyakran tűzött műsorra francia nyelvű oratóriumokat a *Concert Spirituel*: valószínű ezek egyikét hallotta Teleki. A kapott élmény nem tűnik éppen karácsonyi ajándéknak.

Ami a privát zeneestélyeket illeti, ezek két nagyon jelentős mecénásnak voltak köszönhetőek; Teleki gróf mindkettőhöz bejáratos volt. Conti herceg, azaz Louis-François de Bourbon, Prince de Conti előkelő szalont tartott, ahol írók, filozófusok, politikusok, művészek találkoztak. (Nevét a Mozart-életrajzokból és a Mozart-család levelezéséből is ismerjük.) Lelkes zenerajongó lévén, kiváló muzsikussal vette körül magát: a kor egyik legjobb csembalistája, Johann Schobert például az ő szolgálatában állt. Hetente kétszer rendezett vacsorával egybekötött hangversenyt – Teleki ezeket rendszeresen látogatta. „Ez a Prince de Conti a muzsikát erősen szereti. 40 ezer livret költ a muzsikájára esztendőnként. [...] Minden héten kétszer vagyon nála koncert és vacsora, hétfőn és szerdán”, olvassuk a Naplóban.

(195.) Az ott hallott zenéről Teleki mindig dicsérőleg nyilatkozik, bár azt sajnos nem tudjuk meg tőle, hogy milyen műveket hallott.

„Estve Prince Continhoz mentem. Igen szép muzsika volt, s azután vacsora, mindenikben volt részem”, írja 1761. február 11-én (199.). Két héttel később újabb részletekről értesülünk: „Estve Prince Continál voltam. Igen sok személy volt ekkor itten. Voltunk vacsorára mintegy 150-en, kik közül talán 20 vagy 30 nem is fért be. [...] A hétfő nem oly számos, de szerdán a koncertjire nézve sokan hozzá gyűlnek.” (206.)

A másik nevezetes, talán még pazarabb életvitelű mecénás, akit Telekinek módjában állt megismerni, a dúsgazdag bankár, Alexandre Le Riche de la Pouplinière a polgári (ma úgy mondanánk: üzleti) réteget képviselte. Fényűző szalont tartott, saját zenekara volt, a legjobb olasz énekeseket és hangszereseket hívta meg, és szintén heti két alkalommal adott zenei estélyt a palotájában. „Ez a de la Popliniere uram [...] tart egy 14 muzsikásból álló koncertet, mely minden héten kétszer tartatik, s akkor egyszer s mind vacsorát is ad”, jegyzi fel Naplójába Teleki. (211.)

De la Pouplinière az európai zenetörténetbe is beírta a nevét: olyan nagyságrendű zenemesterei voltak, mint Rameau, Johann Stamitz és Gossec. Az ő muzsikusai mutatták be Rameau *Hippolyte et Aricie* című operáját (*tragédie en musique*) 1733 áprilisában, megnyitva ezzel az utat Rameau számára az *Opéra* felé.

Az európai utazások után Teleki József 1761 márciusában indult hazafelé, és április elején érkezett Bécsbe. Következő évben feleségül vette királyfalvi Róth Jankát, és ennek a házasságnak a révén a sziráki kastély a Teleki család birtokába került. Józsefnek, aki egyre emelkedő pályája során főispán lett, és akit képviselőként az 1790–91-es országgyűlésbe is beválasztottak, négy gyermeke volt. 1796-ban hunyt el Szirákon. A sziráki kastélyban született Gróf Teleki László, a reformkor nagy politikusa is, akit a családi kriptában temettek el. A gyönyörűen helyreállított kastély ma négycsillagos szálloda, Nógrád megye egyik legpompásabb műemlék-épülete.

ABSTRACT

KATALIN KOMLÓS

MUSICAL EXPERIENCES OF A COUNT FROM TRANSYLVANIA IN EUROPE, 1759–1761

Count Joseph Teleki (1738, Huszt – 1796, Szirák), Lord Lieutenant [*supremus comes*] of the County Ugocsa, Guard of the Royal Crown, art collector, was one of the most cultured aristocrats of his time. In the course of his European travels – a period of nearly two years – he explored Germany, Switzerland, The Netherlands, and spent wellnigh half a year in Paris. He gained amazingly wide experiences, and gave account of everything meticulously in his Diary, written in learned Hungarian language. He met Voltaire, Rousseau, d’Alembert, and other notable personalities; beyond a scientific interest, he was attracted by the arts as well.

A player of the violin, he was a passionate music-lover: he attended concerts, opera and theatrical performances on a regular level. His colourful, often humorous descriptions reflect the musical life of the Europe of the years around 1760, through the glasses of a Hungarian nobleman.

Katalin Komlós, musicologist and fortepiano recitalist, received her diploma at the Musicology Department of the Liszt Academy of Music in Budapest. She has been on the faculty of the same institution since 1973; at present, she is Professor Emerita. Katalin Komlós received her PhD degree in musicology from Cornell University in 1986 (*‘The Viennese Keyboard Trio in the 1780s’*). As a result of further scholarly achievements, she became Doctor of the Hungarian Academy of Sciences in 1998. Prof. Komlós has written extensively on the history of eighteenth-century keyboard instruments and styles. Her book *Fortepianos and Their Music* was published by Oxford University Press in 1995. Recently, her name has appeared among the contributors to *The Cambridge Companion to Mozart* (2003), *The Cambridge Companion to Haydn* (2005), *Mozart’s Chamber Music with Keyboard* (Cambridge, 2012), and *Engaging Haydn: Culture, Context, and Criticism* (Cambridge, 2012). In addition to research and teaching, Prof. Komlós has pursued a fortepianist concert career as well.

Richter Pál

MŰFAJ ÉS FORMA*

Beethoven Op. 77-es zongorafantáziája

1809 viharosnak számító esztendő volt Bécsben: a franciák május 11-én újból ágyúzták a birodalom fővárosát. Napóleon hadai négy éven belül immár másodszor ostromolták a Habsburgok székhelyét, ami a bécsi arisztokráciát, köztük a császári családot is a város elhagyására készítette. Miután Bécs egy nap után kapitulált, néhány napon belül a francia hadsereg meg is szállta, és május 15-én már Schönbrunnban kelt Napóleon kiáltványa a magyar rendekhez, melyben felkelésre, nemzeti király választására buzdított a Habsburgok ellenében. A felhívástól függetlenül azonban a magyar nemesség tovább szervezte a korábban József nádor felhívására elindított nemesi insurrectiót. A jól ismert és sajnálatos eredmény júniusra érett be: gyászos vereség a Győr melletti csatamezőn a franciák ellen vívott küzdelemben.¹

Ez a nyár Beethoven számára sem hozta el a megszokott kikapcsolódást, a városból a természetbe való kimozdulást, feltöltődést. Az ostromot állítólag fején párnákkal, fivérének a pincéjében vészelte át, a nyarat pedig, miután barátai szinte kivétel nélkül elmenekültek a városból, szellemi magányban kellett töltenie. Jobb híján elméletírásokból, C. Ph. E. Bach, Kirnberger, Fux és Albrechtsberger műveiből másolt ki részleteket, hogy a hadi helyzet elmúltával Rudolf főherceg további tanítására készüljön.² Pedig a tavasz biztatóan indult a számára, hiszen az addig mindig újra és újra jelentkező, szorító anyagi gondoktól megszabadult: három arisztokrata támogatója, Rudolf főherceg, Franz Lobkowitz és Ferdinand Kinsky hercegek 4000 forint évjáradékot biztosítottak számára mindaddig, amíg Bécsben marad.³

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Komlós Katalin tiszteletére rendezett konferenciáján, az MTA BTK Zenetudományi Intézetben 2015. október 9-én elhangzott előadás írott változata. A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 *Magyarország történeti kronológiája*, II.: 1526–1848. Főszerk. Benda Kálmán. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1983, 625.

2 Joseph Kerman–Alan Tyson: *Beethoven*. Ford. Révész Dorrit. Budapest: Zeneműkiadó, 1986 (Grove monográfiák. Szerk. Stanley Sadie), 48.

3 „A főnemesség meghatározó szerepet játszott Bécsben [...]. Ez húsz hercegi, hetven grófi családot és további hatvan, 'freiherr' címet viselő bárót jelentett. [...] Mindenki ismert mindenkit, és a tagok körön belül házasodtak. [...] Beethoven patrónusainak esetében például ez a következőképp nézett ki: Franz Lobkowitz herceg, aki Maria Karoline zu Schwarzenberg hercegnőt vette feleségül, anyai ágon rokonságban állt az Ulfeldekkel. Az egyik unokahúga (Maria Wilhelmine von Ulfeld grófnő) Franz Joseph Thun grófhhoz ment feleségül és több lánya is született. Közülük az egyik, Maria Christiane von Thun grófnő Karl von Lichnowsky herceg felesége lett, egy másik pedig, Maria Elisabeth von Thun →

Tudjuk, Beethoven Kasselbe szóló állásajánlatával zsarolta meg igen udvariasan bécsi rajongóit, miután nem sokkal korábban, 1808. december 22-én, az elhíresült Theater an der Wien-beli nagyszabású koncertjén nem hagyott kétséget hallgató-ságában afelől, hogy mit veszítenének távozásával.⁴ Igaz, a koncert 4 órás időtar-tamával némileg próbára tette a közönség állóképességét, de a szerző is alaposan kitett magáért zeneszerzőként és előadóként egyaránt: 5. és 6. szimfónia, G-dúr zongoraverseny (a szólista természetesen Beethoven volt), miszerészlet és ária, valamint rögtönzés és befejezésként a *Karfantázia*. Az Op. 77-es *Fantázia* valószínűleg az e koncerten elhangzott szóló improvizáció átdolgozott és papírra vetett változata, és egyben Beethovennek, a rögtönzések nagy művészenek egyetlen ilyen címmel ellá-tott, szólószingorára írt befejezett műve.⁵ A fantáziát 1810-ben Londonban adták ki, ajánlása Beethoven barátjának, Brunszvik Ferenc grófnak szól. Aktualitásáról nincsenek érdemi adatok, de az *Appassionata* mellett ez az egyetlen mű, amelyet a zeneszerző a grófnak ajánlott.

Mielőtt a fantázia műfajának területén körbetekintենk, érdemes az 1809-es esztendőt nemcsak a hadi események, hanem a beethoveni alkotóműhely oldaláról is megvizsgálnunk. Ha az Op. 77-es fantázia szempontjából az év csupán az elhangzott improvizáció lejegyzését jelentette, megértjük, hisz volt emellett épp elég új zenei gondolat, amelyet a „nagyfogul” formába öntött. Még a francia megszállás előtt elké-szült a Rudolf főhercegnek dedikált Esz-dúr zongoraverseny nagy része, majd a szin-tén a főhercegnek ajánlott Op. 81-es „Les adieux” szonáta. Az év folyamán született még a Fisz-dúr zongoraszonáta (Op. 78), a G-dúr szonatina és nem utolsósorban a „Hárfa” kvartett (Op. 74). Az év vége előtt még befutott a felkérés az Egmont kísérő-zenéjének komponálására, amellyel a zeneszerző az utolsó heteket töltötte.⁶ Az év termésében azonban kétségkívül a legkülönösebb a g-mollban kezdődő és H-dúrban záródó fantázia. Tudjuk, hogy Bécsbe érkezését követően Beethoven a zongorajátéká-val és főképpen rögtönzőképességével hódította meg a közönségét. A hírneve mind előadóként, mind zeneszerzőként teljesen egybeforr a hangszerrel. Rögtönzéseinek stílusát nyilván őrzi valamennyire a zongoraművei, leginkább variációi, vázlatfüze-teinek bejegyzései, nyomait megtaláljuk a zongoraversenyek cadenzáiban, de a leg-közvetlenebb benyomást két évszázad távlatából mégis a fantázia címmel is ellátott darabokból nyerhetjük: összevetve más fantáziajellegű, de kötöttebb formájú dara-bokkal, az Op. 77-es zongora- és az Op. 80-as *Karfantázia* meggyőző példája Beetho-

hozzáment Andrej Razumovszkij grófhhoz. Lobkowitz másik unokahúga, Elisabeth von Ulfeld grófnő Georg Christian von Waldstein grófhhoz ment feleségül. Az utóbbi bátyja, Emanuel von Waldstein gróf Maria Anna von Liechtenstein férje és [...] Ferdinand von Waldstein apja lett. Maria Anna von Liechtenstein bátyjának, Franz Joseph von Liechtenstein hercegnek volt egy leánya, Maria Josepha hercegnő, aki Esterházy Miklós herceghez ment feleségül, és egy unokája, Maria von Liechtenstein hercegnő, aki Ferdinand von Lobkowitz herceg, Franz von Lobkowitz fiának a felesége lett. Ezzel a kör be is zá-rult.” Jan Caeyers: *Beethoven*. Ford. Bérczes Tibor. [Budapest]: Typotext Kiadó Kft., 2013, 86.

4 Kerman-Tyson: i. m., 46.

5 William Kinderman: „The piano music. Concertos, sonatas, variations, small forms”. In: *The Cambridge Companion to Beethoven*. Ed. Glenn Stanley. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, 125.

6 Kerman-Tyson: i. m., 49.

ven rögtönzőképességének a hangszeres technika és a zenei formálás tekintetében egyaránt. A szonátákon belüli fantáziaszerű részletek inkább a zenei szövet lazítását, a zenei kontrasztot szolgálják, vagy – mint a címükben is jelzett *quasi una fantasia* – a hagyományos forma tételszintű kezelésének rendhagyó mivoltát jelzik.⁷

A korábbi korszakokban e műfajban született művekhez hasonlóan a *fantáziák* legfőbb formaalkotó jellemzője a 18. században is az improvizatív szabadság maradt. C. Ph. E. Bach a *Versuch*ban szabad fantázián mind metrumában, mind hangnemeiben nagyon változatos, ütemekbe gyakran lazán szerveződő kompozíciót értett.⁸ Az általa komponált fantáziákban helyenként még az ütemvonalak is hiányoznak, e művek merész modulációkkal színesítettek, de alapvetően áttekinthető, háromrészességet mutató vagy rondószerű formák, melyeket a tonalitás, az alaphangnem biztos talapzatként tart egyben. Mozart fantáziái (az egyetlen befejezett, c-moll, K 475, és három befejezetlen, köztük a legismertebb a d-moll, K 397) már a sokkal szerkesztettebb forma irányába mozdultak el. Miután Haydn művei között fantázia címmel csak egyetlen opust találunk, a C-dúr capricciót, a műfaj terén biztosan nem váltak valóra Waldstein gróf profetikus szavai: „Szorgos munkával Ön átveszi majd Haydn kezéből Mozart szellemét.”⁹ Ráadásul Beethoven fantáziái sokkal inkább tükrözik C. Ph. E. Bach hatását, mint Mozartét.¹⁰ (1. kotta a 468. oldalon)

Beethoven zongorafantáziáját hallgatva alapvetően kétféle típusú, egymást jobbra váltogató zenei anyag különíthető el: tempóban a virtuozitásig fokozható, jellemzően harmóniafelbontásokat tartalmazó futamok, nevezhetjük őket a fantázia kötő-, esetleg töltőanyagának, és a tematikus, tempóban általában nyugodtabb, sokszor lírai szakaszok, amelyek a klasszika zenei közbeszédét jelentő frázisokba, periódusokba szerveződnek. Mindez általánosságban is igaz az elődök esetében is, de például C. Ph. E. Bachnál a kötőanyag, míg Mozartnál inkább a tematikus

7 Az Op. 27 mindkét szonátájának *quasi una fantasia* az alcíme, ami a lassú tempójelzésű, rögtönzést idéző nyitótételekkel, a tételek többnyire *attacca* összekapcsolásával és a hagyományostól eltérő tételsorrenddel (pl. mindkét szonáta lassú nyitótétellel kezdődik és hármás metrumú, scherzo jellegű II. tétellel folytatódik) magyarázható.

8 „Eine Fantasie nennet man frey, wenn sie keine abgemessene Tacteintheilung, enthält, und in mehrere Tonarten ausweicht, als bey andern Stücken zu geschen pflaget, welche nach einer Tacteintheilung geseßet sind, oder aus dem Stegreif erfunden werden.” (Szabad fantáziának nevezzük a megszozott, egy ütemmutatóra írt darabokhoz képest nem szabályos metrumban íródott, több hangnembe kitérő vagy rögtönözve kitalált műveket.) C. Ph. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin: in Verlegung des Auctoris, 1753, 325.

9 „Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie: Mozart’s Geist aus Haydens Händen. Bonn den 29. ten Oct. 792. Ihr warer Freund Waldstein” (Szorgos munkával Ön átveszi majd Haydn kezéből Mozart szellemét. Bonn, (1)792. október 29-én. Igaz barátja, Waldstein). Bejegyzés Beethoven emlékkönyvében, idézi: Julia Ronge: *Beethovens Lehrzeit. Kompositionsstudien bei Joseph Haydn, Johann Georg Albrechtsberger und Antonio Salieri*. Reihe IV.: *Schriften zur Beethoven-Forschung*. Hrsg. Bernhard R. Appel, Band 20. Bonn: Verlag Beethoven-Haus, 2011, 32.

10 Mind a mozarti, mind a beethoveni fantáziák esetében a csekély mintavételei lehetőség alapján nem lehet objektivitást követelő tudományos összehasonlítást végezni, mégis ezek a művek is mutatják, kitapinthatóvá teszik a két zeneszerző gondolkozásmódjának, zenei folyamatalkotásának különbségét, amit természetesen más kompozíciók is tanúsítanak.

Andantino.

1. kotta. C. Ph. E. Bach C-dúr fantázia (Wq 59/6; H-284), 1785

formálás dominál. Beethoven ebből a szempontból kettejük között helyezhető el, de jellegét tekintve műve közelebb áll a C. Ph. E. Bach-i fantáziákhoz. Zenei szövete ahhoz hasonlóan zaklatottabb, töredezettség, több éles váltást tartalmaz, kevésbé periodizáló hajlamú, központibb szerep jut a motívumoknak, mint Mozart műveiben, helyenként nála is hiányoznak az ütemvonalak. A klasszikus formaalkotásnak természetesen szerves részét képezik, és a klasszika alapvető hallásélményéhez tartoznak az itt kötőanyagként aposztrofált futamok, moduláló szakaszok, amelyek átvezetésként vagy tematikus kidolgozáshoz párosulva jelennek meg, és célirányos modulációkon át jutnak el a következő hangnemi szintre, a következő tematikus egységhez. A fantáziáknál azonban van egy lényeges különbség: a rög-

tönzés mechanizmusából adódóan ezek a szakaszok, futamok, hármashangzat-felbontások, kissé paradox módon, nagyobbként a zenei alkotás nyugalmi időszakát jelentik, amikor van idő és lehetőség előre gondolkodni, hogy mi történjen, mi legyen a következő egység, téma, dallam. Közben szabadon léphetünk egyik hangnemből a másikba, akár oda-vissza, de arra is van időnk, hogy a következő dallamhoz hozzárendeljük a hangnemet, amit bármilyen módon, éles váltással is elérhetünk. Zenei sablonokkal, automatizmusokkal telített tehát a kötőanyag, amelynek igen mutatósnak, élvezetesnek kell lennie, lehengerlő hangszerez tudással párosulva, hogy ellensúlyozza a sokszor soványabb zenei tartalmat.

Beethoven fantáziája nemcsak hangnemi furcsasága miatt különleges: a mű indítását meghallgatva igazat kell adnunk Alfred Brendelnek, aki a Wiener Urtext-kiadás előszavában bizarrnak nevezi a művet.¹¹ Valóban az, legalábbis első hallgatásra. Az ereszkedő gyors skálamenetek, amelyekkel a darab kezdődik, egyrészt a zenei folyamat váratlan megszakítását, másrészt a hangnemi környezet kiszámíthatatlan változtatását szolgálják. Helyenként villámcsapásszerűen hatnak, soha nem tudhatjuk, hogy mi fog következni utánuk, a zenei történés milyen fordulatot vesz. Ráadásul a folyamatot váratlanul tagoló szüneteket, koronás megállásokat követően nem mindig futam következik, ezért majdnem az összes elhangzásuk meglepetésszerű. A g-moll hangnem az egész fantáziában csak a nyitó frázis első elhangzásakor fordul elő; a frázis ismétlése már egy nagy szekunddal lejjebb, f-mollban történik. A dallamok, motívumok transzponált ismétlése bevett gyakorlat a fantáziákban, mint a továbbszövés egyik legegyszerűbb módja, ahogy ezzel az eszközzel fantáziáiban C. Ph. E. Bach és Mozart is élt. Az f-mollt követően 4 ütemes szaggatott félperiódust hallunk Desz-dúrban, amelynek újabb skálafutamot követő ismétlése már b-moll domináns kvintszext akkordján zár (2. kotta a 470. oldalon). Az egész klavíratúrát bejáró oda-vissza futam után, megváltozott metrumban az eddigi részekhez képest felszabadult, táncos karakterű témát hallunk B-dúrban, amely azonban „fennakad” a szubdomináns, az Esz-dúr akkord ismételtetésén, majd ennek kvartszext-akkordjára jut el (3. kotta a 470. oldalon). Drámai fordulattal azonban fortissimo, A alapú dominánsszeptim-akkorddal d-moll következik, igazi kötőanyag-jellegű menetekkel, a metrum is változik, két negyed lesz (4. kotta a 471. oldalon).

A felfokozott hangvételi rész végén Asz-dúr felé kanyarodunk, és a beethoveni lassú tételek témáját idéző frázis következik, amely a következő, háromtagú formaként értelmezhető nagyobb egység kezdete (5. kotta a 471. oldalon). A frázis vége újból b-moll dominánsszeptimjén áll meg, amelyet viszonylag hosszabb idő elteltével ismét a zenei folyamat felfüggesztését jelentő ereszkedő skálamenet követ, de most először pianissimo, nem olyan gyorsan, mint eddig, és könnyed, puha, *leggiermente* [sic!] játékmóddal. Utána egy szekunddal feljebb, b-mollban halljuk újból a korábban Asz-dúrban exponált témát, amely most a VI. fok irányába, Gesz-dúrba, illetve enharmonikus megfelelőjébe, Fisz-dúrba mozdul el. Az elhaló, háromszo-

11 „die bizarre *Fantasie* Op. 77”. Alfred Brendel: „Vorwort”. In: Ludwig van Beethoven: *Klavierstücke*. Piano Pieces. Wien: Musikverlag Ges. m. b. H. & Co., K. G., (Wiener Urtext Edition), IV. 1973.

Allegro Poco adagio

f *p*

Allegro Poco adagio

f *p*

L'istesso tempo

espressivo

Allegro L'istesso tempo di sopra

f *p* *espressivo*

L.H.

2. kotta. Beethoven: Fantázia, Op. 77

Allegro, ma non troppo

dolce *sf*

f *sf* *dim.*

p *pp*

più p *cresc.* *dim.* *pp* *ff*

3. kotta. Beethoven: Fantázia, Op. 77

Allegro con brio

4. kotta. Beethoven: Fantázia, Op. 77

5. kotta. Beethoven: Fantázia, Op. 77

ros piano záró akkord azonban ismét a D tonalitást veszi célba, de most már a nagy terces változatot. Rövid passzázszt követően azonban végül h-mollba jutunk el, ahol 6/8-ban *presto* tempójelzésű, újabb kötőanyagszerű, de már tematikusabb jellegű rész következik szekvenciamenetekkel (e-moll, fisz-moll, h-moll), amelynek a végén visszatér h-moll dominánsán a lassú tételt idéző frázisunk (6. kotta a 472. oldalon). Mintegy az eddigi erőfeszítések megkoronázásaként ezt követően születik

134 *f* *ff* *p*

139 *cresc.* *f* *ff*

145 *Adagio*

151 *ff p espressivo* *molto cresc.* *sf*

6. kotta. Beethoven: Fantázia, Op. 77

meg a harmadik nagyobb egység kezdeteként a darab igazi témája H-dúrban, amely megérdemli, hogy a hátra lévő zenei folyamatot variációi bemutatásával végig uralja (7. kotta). A téma egyébként emlékeztet az Esz-dúr zongoraverseny lassú tételében, a zongorán felhangzó korálszerű dallamra (8. kotta a 474. oldalon). A variációk végén, mintegy cadenzaként skálafutamok egész sorát halljuk, majd a legerősebb szubdomináns, a napolyi hangnemében, C-dúrban is elhangzik a téma (9. kotta a 475. oldalon). Végül a mottóként is értelmezhető skálamenet H-dúrban zárja a művet (10. kotta a 475. oldalon).

Nem erőltetett a párhuzam, ha a g-moll fantázia dramaturgiáját a *Karfantáziá*-éhoz, illetve végső soron a IX. szimfónia *Örömdá*-dallamának megszületéséhez hasonlítjuk. Kétségtelen, hogy Beethoven a többleteteles ciklusokon átívelő zenedramaturgiai folyamat, az igazi hang megtalálása (ideértve a hangnemet is), az addig megtett út felmutatása élénken foglalkoztatta, és milyen műfajban is lehetett volna a legjobban modellezni ezt a folyamatot, ha nem a fantáziában? Ugyanakkor ha a mű folyamatábráját tekintjük (1. ábra a 476. oldalon), akkor egyrészt meghatározó a háromrészesség, másrészt ha az egyes részek közötti, illetve a részekben be-

Adagio *molto cresc.*

151 *ff p espressivo* *3f*

Allegretto

157 *dolce* *cresc.* *cresc.*

161 *cresc.* *cresc.*

165 *marcato*

165 *marcato*

7. kotta. Beethoven: *Fantázia*, Op. 77

lülí hangnemi viszonyokat, tematikus karaktereket vizsgáljuk, akkor latens, egybe-komponált háromtétélességet is kimutathatunk. Az első (A) rész g-mollban indít, kontrasztjellegű témája B-dúrban van, majd végül a domináns d-mollba jut. Kvázi első tétel kezdemény, expozíciójellegű hangnemi tervvel. A második (B) rész Asz-dúrban kezd, és *aba* formát mutat, lassú tétel jellegű adagio témát exponál. Végül a harmadik nagy egység (C rész: a téma (T) megszületése és variációi) a skálame-net-mottó (M) visszaidézésével ad keretet az egész műnek, amelynek Beethoven után szabadon adhatnánk az alcímet: *Fantasia quasi una sonata*.

The musical score is for the 8th movement of Beethoven's Piano Concerto No. 5. It begins with a piano introduction in E major, 2/4 time. The piano part features a 'cantabile' section with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The woodwinds (Flute, Clarinet, and Bassoon) enter with a melodic line, marked with 'p' (piano) dynamics. The piano part includes a 'pizz.' (pizzicato) section and a 'cresc.' (crescendo) section. The score is written for piano, flute, clarinet, and bassoon.

8. kotta. Beethoven: Esz-dúr zongoraverseny II. tétel

219 *sf sf sf sf* *pp*

221 *f p f p*

non troppo presto
p leggermente

Tempo primo
222 *dolce* *cresc.*

226 *f*

9. kotta. Beethoven: Fantázia, Op. 77

235 *sf sf sf sf sf sf*

239 *Adagio* *p* *piu piano*

241 *pp* *pp* *f*

245 *f*

10. kotta. Beethoven: Fantázia, Op. 77

ABSTRACT

PÁL RICHTER

GENRE AND FORM

Beethoven's Fantasia for Piano, Op. 77

As in previous centuries, throughout the 18th century improvisational freedom remained the main formal feature of the fantasia. C. P. E. Bach, in his *Versuch*, defined free fantasia as a composition often loosely organized in bars and employing a wide range of both metres and tonalities as compared to other pieces. By comparison, the fantasias of Mozart (the only one he completed in C minor, K 475 and the three unfinished fantasias, including the most famous one in D minor, K 397) moved far more in the direction of structured form. Beethoven used the term 'fantasia' in the title of a number of his works; however, he published only a single piece composed for solo piano using the indication 'fantasia': the piece in G minor, Op. 77. The work is probably the revised version of the improvised fantasia he performed on 22 December 1808 at the concert of the *Akademie*. Compared to other pieces with fantasia-like features but a more bound structure, Op. 77 appears as a convincing example of Beethoven's improvisatory skills in terms of both instrumental technique and formal organization.

Pál Richter was born in Budapest, graduated from the Liszt Ferenc University of Music as a musicologist in 1995, and obtained a PhD degree in 2004. His special field of research is 17th century music of Hungary, and conducted his PhD research in the same subject. Other main fields of his interest are Hungarian folk music, classical and 19th century music theory and multimedia in music education. Since 1990 he has been involved in the computerized cataloguing of the folk music collection of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences and has participated in ethnographic field research, too. From 2005 he was the head of Folk Music Archives, and recently has become the director of the Institute of Musicology, Research Centre for the Humanities HAS. He regularly delivers papers at conferences abroad, publishes articles and studies and teaches music theory and the study of musical forms at the Liszt Ferenc University of Music in Budapest. Since 2007 he has been directing the new folk music training, and is the head of the Folk Music Department.

Magyar
ZENE ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT
A 2016. ÉVI, LIV. ÉVFOLYAM TARTALOMJEGYZÉKE

TANULMÁNY

BOZÓ PÉTER

„Die Zauberflöte, eine Operette in zwey Aufzügen...”

Egy műfaji megjelölés 18. századi előtörténetéhez 117

BUTT, JOHN

A posztmodern gondolkodásmód, a zenetudomány
és a Bach-kutatás jövője

361

DALOS ANNA

A forma kérdései Kurtág György művészetében

214

DREYFUS, LAURENCE

A bachi invenció és mechanizmusai

373

FAZEKAS GERGELY

„A költészet vesztes lesz ott, ahol a zene nyer”

Szöveg és zenei forma konfliktusai J. S. Bachnál 395

GÖNCZ ZOLTÁN

„Singet dem Herrn ein altes Lied”

Egy Bach-kantáta eltűnt szólamainak nyomában 415

HUNKEMÖLLER, JÜRGEN

Műfajok, témák, toposzok Bartók zenéjében

I. Sírató; II. Scherzo 189

III. Korál 289

JONES, RICHARD D. P.

„Magasabb rendű gondolatai éppen a kevésbé magasztosakból erednek”

Hatások és függetlenség Bach korai alkotókorszakában 446

KOMLÓS KATALIN	
Egy erdélyi gróf zenei élményei Európában, 1759–1761	455
KOVÁCS IMRE	
Álom és szinesztézia	
Megjegyzések a Lohengrin előjátékának befogadástörténetéhez	151
KUSZ VERONIKA	
Európai házimuzsika Florida szívében	
Dohnányi és Zathureczky privát hangfelvételeiről	18
LAKI PÉTER	
Inferno és paradiso Tamás János (1936–95) oratóriumaiban	69
MONAHAN, SETH	
„Megpróbáltalak megörökíteni...”	
Mahler Hatodik szimfóniájának „Alma-témája” újragondolva	
1. rész	161
2. rész	260
PAPP MÁRTA	
A Háztűznéző esete	
Muszorgszkij operatöredékének két verziója	241
PINTÉR CSILLA MÁRIA	
Modern magyar ritmustan, 1911/1927	
Molnár Antal: A zenei ritmus alapfogalmai	60
RICHTER PÁL	
Az élő barokk	
Az Apponyi (Zaj-ugróczy) kézirat (1730) repertoárjának népzenei vonatkozásai	5
Műfaj és forma	
Beethoven Op. 77-es zongorafantáziája	465
STACHÓ LÁSZLÓ	
Érzékiség és szigor	
Az előadóművész Bartók	31
SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY	
Richard Wagner alkotásainak nyoma Joyce műveiben	134

KÖZLEMÉNY

DOMOKOS ZSUZSANNA

Liszt Ferenc *Esztergomi miséje* Mosonyi Mihály interpretációjában 311

GULYÁSNÉ SOMOGYI KLÁRA

„...Szükséges a pest-budai Zenedének a dolgok élére állani...”
Mosonyi Mihály cikksorozata a magyar zenei műveltség felemeléséért 317

JUHÁSZ VERONIKA

„...Hazánk fiatal nemzedékétől várhatjuk csak a magyar zene kimivelését...”
Hogyan támogatta Mosonyi Mihály a magyar zene ügyét 80

KOVÁCS SÁNDOR

A másik *Búcsúszimfónia* 305

MONA DÁNIEL

A zeneszerző kritikus
Mosonyi Mihály Zenészeti Lapokban megjelent kritikáiról 85

MŰHELYTANULMÁNY

ZSOVÁR JUDIT

G. F. Händel és Anna Maria Strada művészi szimbiózisa 324

RECENZIO

BERLÁSZ MELINDA

„Élő láncszem a zenetörténethez”
Kusz Veronika: Dohnányi amerikai évei 101

FARKAS ZOLTÁN

Harminckét változat egy classicus témára
*Berlász Melinda–Grabócz Márta (szerk.):
Tanulmánykötet Ujfalussy József emlékére* 93

NAGY DÁNIEL

Új időknek új dalai?
*Grabócz Márta: Entre naturalisme sonore et synthèse en temps réel.
Images et formes expressives dans la musique contemporaine* 107

RUDASNÉ BAJCSAY MÁRTA

„Tetszik-e az angyali vígasság?”

*Bodor Anikó–Paksa Katalin: Vajdasági magyar népdalok V.**Jeles napi szokások és jeles időszakok énekei*

354

SZABÓ FERENC JÁNOS

Goldmark Károly élete és művei – osztrák nézőpontból

Johann Hofer: Carl Goldmark. Komponist der Ringstraßenzeit

344

Magyar
ZENE

JOURNAL OF MUSICOLOGY

CONTENTS (ABSTRACTS) OF VOLUME LIV, 2016

ARTICLES

BOZÓ, PÉTER

„Die Zauberflöte, eine Operette in zwey Aufzügen...”

On the 18th-Century Prehistory of a Genre Designation

131

DALOS, ANNA

The Problems of Form in György Kurtág’s Music

236

DREYFUS, LAURENCE

Bachian Invention and its Mechanisms

394

FAZEKAS, GERGELY

‘Poetry Will Lose What Music Gains’

The Conflict of Symmetrical Form and Text Setting by J. S. Bach

414

GÖNCZ, ZOLTÁN

‘Singet dem Herrn ein altes Lied’

In Search of the Lost Parts of a Bach Cantata

445

KOMLÓS, KATALIN

Musical Experiences of a Count from Transylvania in Europe,
1759–1761

464

KOVÁCS, IMRE

Dream and Synesthesia

Notes on the Reception History of the Prelude to Lohengrin

160

KUSZ, VERONIKA

European Domestic Music-Making in the Heart of Florida

The Private Recordings of Dohnányi and Zathureczky

30

LAKI, PÉTER

Inferno and Paradiso in the Oratorios of János Tamás (1936–95)

79

MONAHAN, SETH

'I Have Tried to Capture you...'

Rethinking the 'Alma' Theme from Mahler's Sixth Symphony

188

PAPP, MÁRTA

The Story of The Marriage

The Two Versions of Musorgsky's Unfinished Opera

259

PINTÉR, CSILLA MÁRIA

A Modern Hungarian Theory of Rhythm, 1911–1927

Antal Molnár: A zenei ritmus alapfogalmai

68

RICHTER, PÁL

The Living Baroque

17

Genre and Form

Beethoven's Fantasia for Piano, Op. 77

477

STACHÓ, LÁSZLÓ

Rigour and Sensuality

Bartók's Ideals of Piano Performance

59

SZEGEDY-MASZÁK, MIHÁLY

Traces of Richard Wagner's Music in the Works of Joyce

150

SHORT CONTRIBUTIONS

DOMOKOS, ZSUZSANNA

Liszt's Graner Messe in Mihály Mosonyi's Transcription 316

GULYÁS-SOMOGYI, KLÁRA

„.... the Pest-Buda Music School Must be a Leader....”
*Mihály Mosonyi's Series of Articles to Raise the Standard of Hungarian
Musical Culture* 323

JUHÁSZ, VERONIKA

„...it is from Hungary's Younger Generation that the Development
of Hungarian music is to be Expected...” 84

KOVÁCS, SÁNDOR

The Other *Farewell Symphony* 310

MONA, DÁNIEL

The Composer as Critic
Musical Criticism by Mihály Mosonyi Published in the Zenészeti Lapok 92

WORK IN PROGRESS

ZSOVÁR, JUDIT

G. F. Handel and Anna Maria Strada's Artistic Symbiosis 343

