

BALOG ZSOLT

WILHELM FRIEDEMANN BACH:

SZONÁTÁK, POLONÉZEK, FANTÁZIÁK

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2012

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú Zeneművészet besorolású doktori iskola

**WILHELM FRIEDEMANN BACH:  
SZONÁTÁK, POLONÉZEK, FANTÁZIÁK**

**BALOG ZSOLT**

TÉMAVEZETŐ: DALOS ANNA (PhD)

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2012

## Tartalomjegyzék

### I. Rövidítések

### II. Köszönetnyilvánítás

### III. Bevezetés

1. Az életút	1
2. Szonáták	17
2.1.	17
2.2. A BR A 1 C-dúr, BR A 9 e-moll és a BR A 10 F-dúr szonáta	21
2.3. A BR A 2a, 2b C-dúr és BR A 11a, 11b, 11c és 11d F-dúr szonáták	26
2.4. A két nyomtatásban megjelent szonáta: BR A 4 (Fk. 3) D-dúr és BR A 7 (Fk. 5) Esz-dúr	35
2.5. A BR A 8 Esz-dúr, BR A 5 D-dúr és BR A 3 C-dúr szonáták	44
2.6. A BR A 15 A-dúr, BR A 16 B-dúr és BR A 14 G-dúr szonáták	53
3. Zwölf Polonaisen (Falck 12, BR. A 27-38)	63
3.1. Műfaji áttekintés és keletkezéstörténet	63
3.2. Szonátaformájú polonézok	67
3.3. A szonátaformába nem illeszkedő, több dallammotívumot felhasználó polonézok	70
3.4. A kéttagú formában íródott d-moll polonéz	74
4. Fantáziák	76
4.1. Keletkezéstörténet, filológiai háttér	76
4.2. A fantázia műfajának jellemzői	78
4.3. A „kötött” fantáziák	80
4.4. A „szabad” fantáziák	85
4.5. Egy rendhagyó „szabad” fantázia	89
4.6. A Fk. 15 és 16 c-moll fantáziák	91
4.7. Egy drámai fantázia	94
5. Wilhelm Friedemann Bach korának hangszerei	97
5.1. A klavichord	98
5.2. A csembaló	103
5.3. A fortepiano	108

5.4. Wilhelm Friedemann műveinek hangszer-kérdései	114
Függelék	120
1. Wilhelm Friedemann Bach billentyűs műveinek jegyzéke	120
2. Retorikai kisszótár	123
3. d-moll polonéz Fk. 12 nr. 4 (BR A 30) – kottapélda	129
Bibliográfia	130

## I. Rövidítések

Bitter = Bitter, Carl Hermann: *Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder*. Berlin: Verlag von Wilhelm Müller, 1868.

Chrysander = Chrysander, Friedrich: „Johann Sebastian Bach und sein Sohn Friedemann Bach in Halle, 1713-1768”. In: *Jahrbuch für musikalische Wissenschaften*, 1867, 235-248.

Falck = Falck, Martin: *Wilhelm Friedemann Bach. Sein Leben und seine Werke mit thematischem Verzeichnis seiner Kompositionen und zwei Bildern*. Leipzig 1913, reprint kiadásban Lindau: C. F. Kahnt, 1956.

Forkel = Forkel, Johann Nikolaus: *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Közr.: Walther Vetter, Berlin: Henschelverlag, 1974.

Gát = Gát Eszter: *Hangszerész (zongora, cimbalom) szakmai ismeret a szakmunkásképző iskolák számára*. Budapest: Műszaki Könyvkiadó, 1994.

Geiringer = Geiringer, Karl: *Die Musikerfamilie Bach. Musiktradition in sieben Generationen* (unter Mitarbeit von Irene Geiringer). 2. kiad., München: Verlag C. H. Beck, 1983.

Grove-Bach-harpsichord = Elste, Martin: „Bach harpsichord”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*, 2. kötet, London: Macmillan, 2001, 435-436.

GroveCl = Barnes, John – Huber, Alfons – Kernfeld, Barry – de Pascual, Beryl Kenyon – Ripin, M. Edwin: „Clavichord”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*, 6. kötet, London: Macmillan, 2001, 4-18.

GroveHp = Koster, John – Ripin, M. Edwin – Schott, Howard – Whitehead, Lance: „Harpsichord”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*, 11. kötet, London: Macmillan, 2001, 4-44.

GrovePol = Downes, Stephen: „Polonaise”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*, 20. kötet, London: Macmillan, 2001, 45-47.

GrovePf = Belt, R. Philip – Huber, Alfons – Meisel, Maribel – Pollens, Stewart: „Pianoforte”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*, 19. kötet, London: Macmillan, 2001, 655.- 695.

- Komlós = Komlós Katalin: *Fortepianók és zenéjük. Németország, Ausztria és Anglia, 1760-1800*. Budapest: Gondolat Kiadó, 2005.
- MGGPol = Gerstner, Daniela – Schallmann, Thomas: „Polonaise”. In: Ludwig Finscher (szerk.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, Sachteil 7. kötet, Kassel: Bärenreiter Verlag, 1997, 1686-1692.
- MGGWFr = Wollny, Peter: „Bach, Wilhelm Friedemann”. In: Ludwig Finscher (szerk.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, Personenteil 1. kötet, Kassel: Bärenreiter Verlag, 1999, 1536-1547.
- Schleuning = Schleuning, Peter: *Die freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik*. Göppingen: Verlag Alfred Kummerle, 1973.
- Zehler = Zehler, Carl: „W.F. Bach und seine hallische Wirksamkeit”. In: *Bach-Jahrbuch*, 1910, 103-132.
- WFrB GW = Wollny, Peter (közr.): *Wilhelm Friedemann Bach Gesammelte Werke*, 1. kötet, Stuttgart: Carus-Verlag – Leipzig: Bach-Archiv, 2009.
- WollnyDiss = Wollny, Peter: *Studies in the Music of Wilhelm Friedemann Bach: Sources and Style*. Michigan: UMI, 1995.
- Wolff = Wolff, Christoph: *Johann Sebastian Bach, a tudós zeneszerző*. Ford.: Székely János, Budapest: Park Könyvkiadó, 2004.

## II. Köszönetnyilvánítás

Ez úton is szeretném el nem múló hálámat kifejezni témavezetőmnek, Dalos Annának (PhD), akinek minden részletre kiterjedő, kérlelhetetlenül precíz szakmai figyelme és szigorúsága mellett is megértő emberi jelenléte nélkül ezen értekezés minden bizonnyal befejezetlen maradt volna.

Szüleimnek, családomnak és igaz barátaimnak kitartóan támogató szeretetükért és gondoskodásukért hála – a szakmai segítségeken túl ez volt a legnagyobb erőforrás.

Balog Zsolt  
Budapest, 2012. 03. 01.





### III. Bevezetés

Wilhelm Friedemann Bachot a nagyközönség jórészt apja, Johann Sebastian életrajzából ismeri – a barokk zeneóriásról szóló híradások azonban csekély figyelmet szentelnek a mellékszereplőként megjelenő fiúnak. Köztudott az apa odaadó gondoskodása elsőszülött fiúgyermeké zenei nevelését illetően – a közös drezdai operalátogatásaikat taglaló, anekdota-szerű korabeli történetek mellett a neki szánt kottáskönyv, a modern zongoraoktatásban is mindmáig metodikai alpműként használt *Klavierbüchlein vor W. Fr.* is erről tanúskodik.<sup>1</sup> Az apja szignóját saját művére hamisító Wilhelm Friedemann fél-igaz történetével azonban az életéből ismert mozzanatok tárháza kimerülni látszik.<sup>2</sup>

Billentyűs műveivel való első találkozásomra egy csembaló mesterkurzuson került sor, ahol azonnal megragadott a Fk. 21 e-moll fantázia szerkesztésének izgalmas merészsége és szélsőséges karakterváltásai által kínált szokatlanul excentrikus előadói eszközök kipróbálásának lehetősége. Érthető kíváncsisággal próbáltam felkutatni a zeneszerzőről elérhető információkat, ám igyekeztem sorra zsákutcába kerülni.

Eugene Helm a Grove-monográfiák sorozatának *A Bach-család* című kötetében megjelentetett összefoglaló írásától eltekintve magyar nyelven Wilhelm Friedemannról semmilyen tudományos igényű munka nem elérhető.<sup>3</sup> A kötet terjedelméből adódó korlátok miatt az említett mű is csupán rövid összegzése a zeneszerző életének és munkásságának. Az idegen nyelven íródott szakirodalom is szűkös. Az irányadónak számító két zenei nagylexikon, a német nyelvű *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* és az angol nyelven kiadott *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Wilhelm Friedemann szócikkét egyazon zenetudós, a Wilhelm Friedemann-kutatás legpontosabb eredményeit felsorakoztató Peter Wollny írta<sup>4</sup> – ezzel magyarázható szinte teljes mértékű tartalmi azonosságuk. A szakirodalomban sokáig egyetlen Wilhelm Friedemann-monográfia Martin Falck tollából való, aki

---

<sup>1</sup> Falck 1-10., Wolff 154, 264., MGGWFr 1536.

<sup>2</sup> Falck 53.

<sup>3</sup> Eugene Helm: „Wilhelm Friedemann Bach”. In: Christoph Wolff (szerk.): *A Bach-család*. Grove monográfiák, Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1989.

<sup>4</sup> Peter Wollny: „Bach, Wilhelm Friedemann”. In: Ludwig Finscher (szerk.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, Personenteil 1. kötet, Kassel: Bärenreiter Verlag, 1999., 1536-1547.; Peter Wollny: „Bach, Wilhelm Friedemann”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*, 2. kötet, London: McMillan, 2001., 382-387.

összegző munkájában nemcsak a zeneszerző életútját követi végig, hanem az általa ismert művek rendszerezésén és időrendbe állításán túl azok rövid elemzésére is kísérletet tesz.<sup>5</sup> Az 1913-ban kiadott könyv természetesen csupán az akkor érvényes adatokat rögzíthette: az azóta eltelt majd' egy évszázad kutatási eredményeinek tükrében ezek egy része elavultnak, pontatlannak vagy helytelennek bizonyult.<sup>6</sup> A II. világháborúban megsemmisült művek létezéséről azonban sok esetben csak Falck munkája nyújt eligazítást, katalógusának jópár darabja az ő leírásának köszönhetően rekonstruálható.<sup>7</sup> A 20. század első évtizedeiben keletkezett, a *Bach-Jahrbuchok* hasábjain közreadott további elméleti írások csupán Wilhelm Friedemann életének egy-egy mozzanatára fókuszálnak, és azt járják körbe tudományos alaposággal, a művek szempontjából azonban az esztétikai jellegű megjegyzéseken egyikük sem lép túl. Wilhelm Friedemann darabjainak formai keretei, a motívum-szerkesztés és hangnemi terv koncepciója elsőként Peter Schleuning a fantázia műfajának fejlődését végigkövető nagyszabású munkájában kerülnek előtérbe.<sup>8</sup> Habár Schleuning Wilhelm Friedemann szerzeményei közül csupán a fantáziákra koncentrált, az elemzések megállapításainak jórésze mégis a komponista zeneszerzői stílusának egészére is vonatkoztatható, a darabok keletkezési körülményeihez kapcsolódó adatok pedig újabb adalékkal szolgálnak az életutat illetően is.

Wilhelm Friedemann összes művének stilisztikai és formai elemzésére Peter Wollny vállalkozott PhD disszertációjában, 1993-ban.<sup>9</sup> A naprakész adatok mellett elemzéseinek érdekessége, hogy párhuzamba állítja Wilhelm Friedemann kompozícióit Carl Philipp Emanuel Bach hasonló műfajú szerzeményeivel. Habár munkájának terjedelme behatárolja elemzéseinek részletességét, a kutatásai alapján felállított hipotézisei az eddigieknél jóval árnyaltabb képet festenek Wilhelm Friedemann munkásságáról. Az egy évszázad alatt felgyülemlett információk

---

<sup>5</sup> Martin Falck: *Wilhelm Friedemann Bach. Sein Leben und seine Werke mit thematischem Verzeichnis seiner Kompositionen und zwei Bildern*. Leipzig, 1913, reprint kiadásban Lindau: C. F. Kahnt, 1956.

<sup>6</sup> A szonáták esetében például a Martin Falck által kétséges szerzőségűnek ítélt BR A 1 C-dúr, 8 Esz-dúr, 9 e-moll és 10 F-dúr darabokról hitelt érdemlően bebizonyosodott, hogy Wilhelm Friedemann szerzeményei. Az újabb zenetudományi adatok a Fk. 1 (BR A 2) C-dúr és Fk. 6 (BR A 11) F-dúr szonátákból fennmaradt változatok esetében a kronológiai sorrenden változtattak – Peter Wollny kutatásainak tükrében a Falck által legkésőbbi datálásuként feltüntetett verziókról bebizonyosodott, hogy a művek legkorábbi variánsai. Falck 70-74., WollnyDiss 114-119.

<sup>7</sup> A Wilhelm Friedemann-tanítvány Sara Levy gyűjteményéből származó, Fk. unsicher d. alatt katalogizált G-dúr Allegro non troppo szonáta-tétel létezéséről csupán Martin Falck leírása által tudunk. Falck 80., WollnyDiss 104.

<sup>8</sup> Peter Schleuning: *Die freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik*. Göppingen: Verlag Alfred Kummerle, 1973.

<sup>9</sup> Peter Wollny: *Studies in the Music of Wilhelm Friedemann Bach: Sources and Style*. Michigan: UMI, 1995.

indokolták a művek újbóli rendszerezését. Az eddigi legteljesebb katalógus és jegyzékszám-lista szintén Peter Wollny munkája.<sup>10</sup> A művek kétfajta jegyzékszámának egymás mellett élése és párhuzamos használata indokolta a disszertáció Függelékében található rövid Műjegyzék közreadását is.

Öccsétől, Carl Philipp Emanueltól eltérően Wilhelm Friedemann nem fordított különösebb gondot zenei hagyatékának megőrzésére: apjától örökölt és egyénileg összegyűjtött kottatárának nagy részét még életében pénzzé tette vagy elajándékozta, kompozícióiról semmilyen nyilvántartást nem vezetett, és kéziratái sorsának is kevés figyelmet szentelt.<sup>11</sup> Ennek tudható be, hogy zeneszerzői termésének valószínűleg csupán töredéke maradt fenn, és nyomtatásban megjelent csekély számú műve mellett kompozíciói különböző korszakokban készült másolatok formájában öröklődtek tovább.

Mindezek tükrében érdekes kihívásnak tűnt számomra munkásságával foglalkozni, és a sok helyről származó adat-morzsák összeszedésén túl műveit személyes preferenciák alapján felállított kritériumok alapján elemezni. Mint három hangszeren (csembaló, fortepiano és zongora) aktívan koncertező előadóművész természetesen figyelmem a billentyűs repertoár felé irányult. A disszertáció terjedelmi keretei miatt a versenyművek, a billentyűs hangszert is igénylő kamaradarabok, illetve Wilhelm Friedemann orgonazenéje is kikerült a tárgyalandó művek sorából. Hasonló sorsra jutott a zenekari kíséret nélküli Fk. 40 (BR A 13 a és b) G-dúr szóló- és a két billentyűs hangszerre íródott Fk. 10 (BR A 12) F-dúr versenymű is, mivel a concerto műfajának taglalása nélkül az életműben unikumnak számító darabok bemutatása nehézkes és értelmetlen lett volna. Habár a Függelékben található Műjegyzék az orgona kivételével Wilhelm Friedemann összes billentyűs hangszerre írott művét felsorakoztatja, a disszertációban való megjelenésüknek és tárgyalásuknak a belőlük fellelhető változó minőségű kottaanyag szabott gátat. Peter Wollny szakmai irányítása alatt ugyan folyamatban van Wilhelm Friedemann műveinek összkiadása, ám a disszertáció megírásakor a fent említett műcsoportok közül csupán a szonáták voltak elérhetőek ebben a formában.<sup>12</sup> Kritikai értékű, tudományos alapossággal közreadott Urtext-kiadás csak a polonézok sorozatából és a

---

<sup>10</sup> Peter Wollny: *Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke Wilhelm Friedemann Bachs*, Bach-Repertorium, Leipzig.

<sup>11</sup> WollnyDiss 17-55.

<sup>12</sup> Peter Wollny (közr.): *Wilhelm Friedemann Bach Gesammelte Werke*, 1. kötet, Carus-Verlag, Stuttgart – Bach-Archiv, Leipzig, 2009.

fantázia-termés egészéből érhető el.<sup>13</sup> Éppen ezért a disszertáció csupán erre a három műfajra koncentrált, és e darabokat teszi elemzés tárgyává.

Az életút című fejezet (1.) megírását egyrészt az indokolta, hogy magyarul szinte semmi sem olvasható Wilhelm Friedemannról, másrészt az idegen nyelvű források is meglehetősen szűkszavúak. A disszertációban ily módon különböző források alapján válogattam össze, és adtam közre magyar nyelven elsőként az életpálya tényeit.

A polonézokról szóló fejezet (3.) a műfaj rövid történetének és a 18. századi Németországban betöltött zenei helyének felvázolásán túl ezen miniatűr karakterdarabok szerkezeti sajátosságainak feltérképezését is elérendő célként tűzte ki, hiszen a nagy zenei formák redukciója révén létrejövő új szerkezeti egységek, minimálisra tömörített struktúrájukban itt találták meg újszerű kifejezőerejüket. A fejezet vezérelve mégis a sorozat darabjainak retorikai aspektusból való megvilágítása. A szónoklattan figuráinak szemszögéből való vizsgálódás teljesen szubjektív nézőpont, de újszerűsége mellett, remélem, zenei indokoltsága is bebizonyosodik. Az elemzés és a fejezetben leírtak jobb megértését szolgáló kiegészítő összeállítás, a Függelékben található *Retorikai kieszótár* a teljesség igénye nélkül készült, és csupán a disszertációban előforduló alakzatok bemutató jellegű magyarázatát tartalmazza. A terjedelmi keretek nem tették lehetővé a szónoklattan tankönyveket kitöltő rendszerének akár csak felvázolását is, de remélhetőleg ez a kis ízelítő utat nyit az olvasónak a témában való elmélyültebb stúdiumok felé. Mivel a zenei alakzatok nagy része az irodalmi formát veszi alapul, ezért fontosnak tartottam a szöveges változathoz való kiindulást, remélve, hogy így követhetőbb és érthetőbb lesz a kettő közötti párhuzam. A zenei figurák számára mintaként szolgáló klasszikus szöveg-alakzatok definíciói és a szemléltetésükre idézett irodalmi példák a Szathmári István szerkesztette Alakzatlexikonból valók.<sup>14</sup> Zenei változatok magyarázatakor a Hartmut Krones – Robert Schollum szerzőpáros előadói gyakorlatot taglaló könyvének Horváth Anikó csembalóművész által készített nyersfordítására támaszkodtam.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Andreas Böhnert (közr.): W. Fr. Bach: *Zwölf Polonaisen*. G. Henle Verlag, München, 1993.

Peter Schleuning (közr.): Wilhelm Friedemann Bach: *Klavierfantasien*. B. Schott's Söhne, Mainz.

<sup>14</sup> Szathmári István (szerk.): *Alakzatlexikon. A retorikai és stilisztikai alakzatok kézikönyve*. Budapest: Tinta Könyvkiadó, 2008.

<sup>15</sup> Hartmut Krones-Robert Schollum: *Vokale und allgemeine Aufführungspraxis*. Wien: Böhlau Verlag, 1983.

A szonáták és fantáziák elemzésekor a két legfontosabb vizsgálandó szempontnak a keletkezés körülménye és a formai szerkesztés bizonyult. A fejezetek e két nyomon haladva tárgyalják a műveket. A szonáták elemzésekkor a szignifikáns különbségeket felvonultató variánsokat hasonlítottam össze, míg a fantáziákban a típusváltozatok meghatározása mellett a szonátákkal való szoros kapcsolatot is fel kívántam vázolni. Habár a klasszikus szonátaforma, mint szerkezeti modell ebben a zenei korszakban kezd kikristályosodni,<sup>16</sup> mégis a különböző műfajú művek konstrukciós támpilléreinek felvázolásakor és tárgyalásakor ennek az általánosan elterjedt terminusnak a használata mellett döntöttem. Az elemzések természetesen nem teljes körűek – minden bizonnyal jópár szempont felvethető még, és néha egy-egy érdekesebb mozzanat el is térített a vezérfonalnak számító aspektusoktól, ám ilyen mennyiségű mű tárgyalásakor talán értelmetlen is lett volna a minden hangra kiterjedő vizsgálódás. Habár szempontjaim egyéni döntés eredményei, mégis – annak ellenére, hogy előadóművész vagyok – a darabok megközelítésekor tartózkodtam minden előadásra vonatkozó konkrét javaslat megfogalmazásától. Úgy gondolom, hogy a mindenkori interpretáció a művész számára elérhető információk egyedi értelmezéséből adódó, az adott helyzetre rugalmasan reagáló szellemi produktum kell legyen, melynek fizikai megvalósítását az előadó technikai eszköztára határozza meg.

Eredetileg úgy terveztem, hogy érdekesség gyanánt disszertációmhoz egy, a lemezipiacon jelenleg elérhető hanghordozókból összeállított diszkográfiát is csatolok. Végül gyűjtésemet nem adtam közre, mert a lemezeken rengeteg tévesen Wilhelm Friedemannnak tulajdonított vagy beazonosíthatatlanul elírt jegyzékszámú darab található. Az ez irányú kutatás döbbsentett rá arra, hogy a szerző műveinek előadásához használható hangszerek tekintetében mennyire nem egységes a kép. A disszertáció utolsó fejezetében megpróbáltam ennek a kérdésnek a megválaszolásához némi kiindulóponttal szolgálni. A 18. század a billentyűs hangszer történet talán legérdekesebb korszaka, melynek évtizedeiben soha nem tapasztalt számú hangszerészeti invenció látott napvilágot.<sup>17</sup> A zenetörténet eme ritka időszakában egymás mellett éltek és változtak a különböző fejlettségi fokon álló, eltérő mechanikai rendszereket használó billentyűs hangszerek. Mindegyik típus

---

<sup>16</sup> James Webster: „Sonata form”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*, 23. kötet, London: McMillan, 2001., 687-701.

<sup>17</sup> Komlós 11-32., Gát Előszó, 25-126.

önmagában is rengeteg változatot mutat fel, ám az eltérő mechanikák ötvözésével létrejövő keverékhangszerek révén szinte feltérképezhetetlen gazdagságú hangszerpark állt a korabeli zenészek szolgálatára. Egy disszertáció-fejezet természetesen nem nyújt kellő teret a téma akár érintőleges feldolgozására sem, úgyhogy írásomban csupán a három alaptípus: a klavichord, a csembaló és a fortepiano a 18. századi Németországban elfoglalt helyének feltérképezésére szorítkoztam. Habár a korabeli német források a billentyűs hangszerekre vonatkozó *Klavier* szót többfajta írásmódban használják,<sup>18</sup> az egységesebb terminológia-kép érdekében disszertációmban a német nyelv jelenleg érvényes helyesírási szabályainak megfelelő Klavier formai megoldás használata mellett döntöttem. Túlzottan hosszúnak tűnhetnek a mechanikák technikai leírásai – személyes tapasztalatok révén azonban úgy gondolom, hogy más hangszercsoportok játékosaitól eltérően, mi, billentyűsök elég kevésbé vagyunk tájékozottak a kezünk alatt megszólaló instrumentumok működését illetően. A puszta adatközlésen túl szerettem volna rávilágítani a hangszerek hangadási módjának kiemelkedő szerepére az interpretáció megtervezésének folyamatában. A művészi elgondolás és instrumentális megvalósíthatóság közti összhang hiányában hiteles előadás sem jöhet létre.

Wilhelm Friedemann a disszertációban tárgyalt művei bármelyik billentyűs hangszercsoporton játszhatóak, azonban az alkalmazott instrumentum mechanikai paramétereinek révén a zenemű más-más aspektusai erősödnek fel és kerülnek előtérbe. Azáltal, hogy – hangszertől függően – ugyanannak a darabnak több, művészi igazságot hordozó olvasata is lehetséges, a választás mindenkor az előadó egyéni döntése kell legyen. Igyekeztem elkerülni minden ilyen jellegű konkrét útmutatást, de a műcsoportok általános jellegzetességeinek előadóművészi szempontból való feltérképezésével egyéni hangszerválasztási preferenciáim is nyilvánvalóvá váltak. Hangsúlyoznom kell ugyanakkor, hogy a választást megkönnyítendő szempontok minden esetben szubjektívek, és néha nem egyeznek a korabeli javaslatokkal. Amíg például Carl Philipp Emanuel Bach a fantáziák előadásához a klavichordot jelöli meg adekvát hangszerként,<sup>19</sup> addig én úgy gondolom, hogy a mai kor emberének a klavichord csekély hangereje nem szolgál elegendő auditív impulzussal, és nem

---

<sup>18</sup> A korabeli német forrásokban a Klavier írásmód mellett megjelenik többek között a Clavier és a Clavir forma is.

<sup>19</sup> Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* II. kötetének „Von der freyen Fantasien” fejezetéből idézi Komlós 29.

elégíti ki a darabok excentrikus, szélsőségekben mozgó karakteréből adódó hangerő-igényt. Választásom éppen ezért egy széles dinamikai skálát felölelő, nagy hangerővel rendelkező hangszerre: a fortepianóra esne – a sors iróniája, hogy hangszer híján ezeket a műveket eddig csupán a harmadik hangszertípuson, a csembalón játszhattam el.

Nem gondolom, hogy munkám mindent elmondana, amit Wilhelm Friedemann életéről és billentyűs műveiről lehet. Célom sem ez volt. Reményeim szerint azonban disszertációm hasznos információkkal és vitaindító gondolatokkal szolgál majd kollégáim és minden érdeklődő olvasó számára.

Balog Zsolt

Budapest, 2012. 03. 01.





## 1. Az életút

Wilhelm Friedemann Bach, Johann Sebastian és a szintén Bach, Maria Barbara elsőszülött fiaként 1710. november 22-én Weimarban látta meg a napvilágot.<sup>1</sup> Keresztelőjére – a városi keresztkönyv tanúsága szerint – november 24-én került sor.<sup>2</sup> Névadó keresztszülei: Wilhelm Ferdinand von Lyncker báró, weimari hercegi kamarás és Paul Friedemann Meckbach, mühlhauseni ügyvéd.<sup>3</sup> A keresztanyaságra a mühlhauseni idők kedves barátjának, az ottani Mária-templom főesperesének, Georg Christian Eilmarnak lányát, Anna Dorothea Hagedornrt kérték fel.<sup>4</sup>

Wilhelm Friedemann gyermekkorának első éveiről nem maradtak fenn adatok, miképpen arról sem, hogy mikortól, és zenei téren milyen jellegű képzésben részesült.<sup>5</sup> Zenei nevelésének első dokumentálható bizonyítéka az apja által 1720. január 22-i keltezéssel megnyitott *Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach*.<sup>6</sup> A kezdődarabok nehézsége azt jelzi, hogy ezt megelőzően – valószínűsíthetően skála- és ujjgyakorlatokon keresztül – a kis Friede<sup>7</sup> már elsajátította a csembalójáték alapjait. A kottáskönyv – apjának kifejezetten pedagógiai célzattal írott prelúdiumai és invenciói mellett – a kor más zeneszerzőinek, többek között Georg Philipp Telemann, Johann Christoph Richter és Gottfried Heinrich Stölzel tollából származó apróbb műveknek is helyet ad.<sup>8</sup> Az újjrendi beírások és a Jean-Henry d'Anglebert alapján készített díszítéstáblázat a pedagógus Johann Sebastian aprólékosságát és nevelésének sokszínűségét bizonyítja – a *Clavierbüchlein* további érdekessége, hogy Friedemann első zeneszerzői próbálkozásait, két Allemande-ot és négy prelúdiumot is rögzít.<sup>9</sup>

---

<sup>1</sup> Falck 1. Johann Sebastian és Maria Barbara Bach elsőszülött gyermeke Catharina Dorothea (1708. december 29., Weimar–1774 . január 14., Lipcse). Wolff 453.

<sup>2</sup> Falck 1. Christoph Wolff november 22-ét jelöli meg keresztelési dátumként. Wolff 453.

<sup>3</sup> Wolff 143., Falck 1.

<sup>4</sup> Wolff 143., Falck 1.

<sup>5</sup> Martin Falck szerint apja csupán a család Köthenbe való költözése, Friedemann 10. születésnapja után látja elérkezettnek az időt, hogy megkezdje fia zenei nevelését – addig csupán passzív résztvevője, hallgatója a Bach-házban zajló állandó házimuzsikálásnak, a tanítványok óráinak, a kórus- és zenekari próbáknak. Falck 2. Christoph Wolff valószínűsíti, hogy Johann Sebastian már 1717 előtt rendszeres és alapos zenei képzésben részesítette fiát. Wolff 154.

<sup>6</sup> A kottáskönyv 1725-26-ig tartalmaz friss bejegyzéseket.

<sup>7</sup> Friede Wilhelm Friedemann családon belül használt beceneve volt (Carl Philipp Emanuel Johann Nikolaus Forkelnek tett közlése alapján). Falck 2.

<sup>8</sup> Wolff 264.

<sup>9</sup> MGGWFr 1536. A tévesen Johann Sebastiannak tulajdonított két g-moll Allemande (BWV. 836, 837 – utóbbi csupán töredék), és a BWV. 924a C-dúr, 925 D-dúr, 932 e-moll és 931 a-moll prelúdiumok BR jegyzékszám A 40-41 illetve A 44-47. Martin Falck műjegyzékében ugyanezen művek a 205 és 206 szám alatt találhatóak.

Habár adat nem maradt fenn, mégis valószínűsíthető, hogy a Bach-család kötheni tartózkodása alatt Friedemann 1717-1723 között – a lutheránus latin iskola növendékeként – elkezdi gimnáziumi tanulmányait.<sup>10</sup> Johann Sebastian Lipót herceg kíséretének tagjaként 1720 nyarán Karlsbadba megy.<sup>11</sup> Csehországi tartózkodásának ideje alatt Maria Barbara harminchat esztendősen egy gyors lefolyású betegség következtében meghal – négy árvát hagyva maga után.<sup>12</sup> A kor szokásának megfelelően Johann Sebastian a gyászév letelte után újránősül – 1721. december 3-án feleségül veszi a weissenfelsi udvari trombitás lányát, Anna Magdalena Wilckét.<sup>13</sup> Mostohaanyjának professzionista szintű zeneisége legalább olyan termékenyítőleg hatott a fiatal Friedemann fantáziájára, mint azok a drezdai operalátogatások, melyekre apja rendszeresen magával vitte.<sup>14</sup>

Apja 1723-ban sikerrel pályázza meg a lipcsei Tamás-templom karnagy, valamint az egyetem *Musikdirektori* állását. Június elsejei<sup>15</sup> beiktatásával egy időben Wilhelm Friedemann felvételt nyer a nagy múltú intézmény kollégiumába.<sup>16</sup> Itt folytatott tanulmányairól három fennmaradt iskolai gyakorlófüzete révén tájékozódhatunk.<sup>17</sup> A latinból és ógörögből készült fordításai – melyeket valószínűleg unaloműzéseként virágokkal, groteszk fejekkel és parókás arcképekkel firkált tele – egy nagyon jó nyelvérzékkel és kiforrott stílussal bíró, átlagon felüli értelmi képességű ifjú képét vetítik elénk – az ennek ellenére rendszeresen visszatérő hibák pedig azt jelzik, hogy képességei nem álltak mindenkor egyenes arányban

---

<sup>10</sup> MGGWFr 1536.

<sup>11</sup> Wolff 247.

<sup>12</sup> Maria Barbara halálának oka nem ismeretes, csupán a halálozási anyakönyv 1720. július 7-i bejegyzése tudatja, hogy: „eltemették Johann Sebastian úr, Ófensége, a Herceg karnagya feleségét”. Wolff 248.

<sup>13</sup> Anna Magdalena, Johann Caspar Wilcke a szász-zeitz herceg udvari trombitás negyedik gyermeke, valószínűleg 1721 júniusában kapta meg kamarazenesi rangú énekesi kinevezését a kötheni udvarban. Wolff 255.

<sup>14</sup> Johann Adolph Hasse: *Cleofide* című operájának bemutatója után Johann Sebastian rendszeresen ellátogatott a királyi operaházba. Útjaira – az anekdoták szerint a következő kérdés kíséretében – a fiát is magával vitte: „Friedemann, nem megyünk el újra meghallgatni a bájos drezdai dalocskákat?” Forkel 48., Falck 10.

<sup>15</sup> Wolff 282. Martin Falck szerint május 31. Falck 4.

<sup>16</sup> Wolff 284. A külsős hallgatókra vonatkozó *Depositio* nindum inscripti: Bach, Wilhelm Friedemann, Vinario-Thuringensis néven említi 1723. december 22-i bejegyzésében. Falck 4.

<sup>17</sup> Peter Wollny három, Martin Falck négy füzetet említ. MGGWFr 1536., Falck 5. A *Liber Proverbiorum* illetve *Liber Exercitiorum* in usum Wilhelmi Friedemanni Bachii feliratú füzeteiket 1902-ben az iskola lebontásakor Bernhardt Friedrich Richter találta meg Friedemann egykori szobájának letapétázott ajtajú beépített szekrényében. Wolff 574., 46. jegyzet. A füzetek keletkezési idejét, azok tartalmát és megtalálásának körülményeit kimerítő részletességgel taglalja Conrad Freyre: *Die Schulhefte Wilhelm Friedemann Bachs*, Bach-Jahrbuch, 1951-52, 103-119. című munkájában.

szorgalmával.<sup>18</sup> A *Clavierbüchlein* bejegyzései szerint apja továbbra sem lankadó lelkesedéssel folytatja fia zenei irányítását – a csembalójáték mellett egyre hangsúlyosabb szerephez jut az orgona. Valószínűleg 1726-tól hegedülecekéket vesz a Pisendel- és Tartini-tanítvány Gottlieb Grauntól,<sup>19</sup> aki ezidőtájt Merseburgban *Kappeldirektor*. Hangszeres tanulmányai mellett – a Tamás-templom kórusának tagjaként – a karéneklésben is jártasságot szerez. Emellett gyakran játssza az orgona-continuo szólamot a próbákon és a kórus nyilvános szereplésin.<sup>20</sup> A zenekari játékban való tapasztalatot a rendszeres házimuzsikálások alkalmával, és – minden valószínűség szerint – a Collegium Musicum összejövetelein szerzi.<sup>21</sup>

A lipcsei egyetem beírása szerint Wilhelm Friedemann Bach 1729. március 5-én megkezdte egyetemi tanulmányait.<sup>22</sup> A kor szokásának megfelelően többek között jogot, matematikát és filozófiát hallgat.<sup>23</sup> Az 1729-es évhez fűződik Händellel való találkozása is – ő tolmácsolja a júniusban Halléban tartózkodó mester felé a lázas beteg Johann Sebastian Lipcsébe szóló szívélyes invitálását. Händel nem fogadja el a meghívást, és arról, hogy Friedemann bemutathatta-e neki zenei tudását, nem maradt fenn adat.<sup>24</sup> Apját tehermentesítendő átvállalja tanítványai egy részét<sup>25</sup> – pedagógiai vénájának ékes bizonyítéka, hogy növendéke, Christian Nichelmann 1744-1756 között Nagy Frigyes udvarának második csembalistája lesz.<sup>26</sup>

Elteltekintve a Halberstadtban 1731 márciusában sikertelenül megpályázott orgonista állástól,<sup>27</sup> az ifjú Wilhelm Friedemann önálló útkeresésének első jelentős állomása: Drezda. Christian Petzold<sup>28</sup> halálát követően az itteni Sophienkirche megüresedett orgonista státuszára 1733. június 7-én jelentkezik.<sup>29</sup> Drezda a XVIII. század első felében – főleg a harmincas években – a német nyelvterület kiemelkedő fontosságú zenei központja. II. Frigyes Ágost<sup>30</sup> és felesége, Maria Josepha osztrák

<sup>18</sup> Falck 5.

<sup>19</sup> MGGWFr 1536.

<sup>20</sup> Falck 8.

<sup>21</sup> Falck 8.

<sup>22</sup> Falck 9.

<sup>23</sup> Falck 9., MGGWFr 1536.

<sup>24</sup> Wolff 244., Falck 9-10.

<sup>25</sup> Friedrich Wilhelm Marpurg alapján Falck 10.

<sup>26</sup> Falck 11.

<sup>27</sup> MGGWFr 1536. Bővebben Wilhelm Strube: „*Ein unbekanntes Probespiel Friedemann Bachs in Halberstadt*”, *Walcker-Hausmitteilungen*, XXXI. Heft, 1963, 42-43. cikkében.

<sup>28</sup> Christian Petzold (1677, Königstein–1733. július 2., Drezda)

<sup>29</sup> MGGWFr 1536.

<sup>30</sup> Az 1733. február 1-én elhunyt II. (Erős) Ágostot követi a trónon. 1734. január 17-én III. Ágost néven koronázzák lengyel királlyá.

főhercegnő<sup>31</sup> olasz zene és költészet iránti rajongásának köszönhetően az addig a francia művészetet előnyben részesítő Elba-parti város az itáliai stílus képviselőinek gyűjtőhelyévé vált.<sup>32</sup>

Az 1728 óta Johann Georg Pisendel<sup>33</sup> koncertmestersége alatt<sup>34</sup> működő zenekar élére 1733. december elsejével hivatalosan is a kor egyik legismertebb zeneszerzőjét, Adolf Hassét nevezték ki udvari *Kappelmeisternek*.<sup>35</sup> Munkássága alatt az Opera és annak zenekara a kor legjelentősebb művészeit foglalkoztatta: az énekesnő Faustina Bordoni,<sup>36</sup> Pierre-Gabriel Buffardin fuvolást, a lantjátékos Silvius Leopold Weiss, és 1739-től az oboás Alessandro Besozzi.<sup>37</sup> Az egyházi zene két jelentős komponistája, a szigorú ellenpontos szerkesztéseiről híres Ian Dismas Zelenka és az orgonista Giovanni Alberto Ristori is Drezdában alkotott.<sup>38</sup>

Természetesen nem lett volna ilyen pezsgő a város zenei élete, ha az uralkodó mellett nem jelentek volna meg zenei mecénásként a nemesi réteg képviselői is. Közülük is kiemelkedik Hermann Karl von Keyserlingk gróf.<sup>39</sup> Johann Sebastian Bach az ő megrendelésére írta „Aria mit verschiedenen Veränderungen” című darabját, melyet a gróf alkalmazásában lévő Bach-tanítvány – enyhítendő a súlyos beteg von Keyserlingk fájdalmát és álmatlanságát – Johann Theophilus Goldberg játszott el.<sup>40</sup> Habár Goldbergnek lipcsei tartózkodása alatt lehetősége volt zenei kérdésekben Johann Sebastiannal is konzultálni, hangszeres képzésében mégis Wilhelm Friedemannnak volt döntő szerepe – *Klavier*-technikáját a drezdai években is ő csiszolta tovább.<sup>41</sup> A zenét lelkesen támogatók között említést érdemel Heinrich von Brühl gróf, aki 1735-től saját zenekart tartott fenn, Carl Heinrich von Dieskau,

---

<sup>31</sup> A főhercegnő zenei vezetője a kor híres olasz mestere: Giuseppe Porsile (1680. május 5., Nápoly–1750. május 29., Bécs).

<sup>32</sup> Falck 11.

<sup>33</sup> Johann Georg Pisendel (1687. december 26.–1755. november 25.) – korának egyik legnevesebb hegedűművészeként hegedűjátékában az olasz és a francia stílus elemeit ötvözte. Falck 11.

<sup>34</sup> Falck 11.

<sup>35</sup> Falck 11.

<sup>36</sup> 1730-ban kötött házasságuk után Adolf Hasse felesége.

<sup>37</sup> Falck 11.

<sup>38</sup> Falck 12.

<sup>39</sup> Hermann Karl von Keyserlingk (Keyserlingk) (1696.–1764. szeptember 30., Varsó) – a diplomataként tevékenykedő gróf egész életében szoros kapcsolatot ápolt a Bach-családdal. Bővebben Heinrich Miesner: „*Graf v. Keyserlingk und Minister v. Happe, zwei Gönner der Familie Bach*”, *Bach-Jahrbuch* 1934, 101-105. cikkében.

<sup>40</sup> Johann Gottlieb (Theophilus) Goldberg (Danzig, megkeresztelve 1727. március 14-én–Drezda, 1756. április 13.) – a Bach-tanítvány billentyűs játékos körülbelül 1745-ig von Keyserlingk gróf, 1751-től tuberkulózis miatt bekövetkezett haláláig Heinrich von Brühl szolgálatában állt.

<sup>41</sup> Geiringer 166.

Nagy Frigyes barátja, gróf Algarotti,<sup>42</sup> és nem utolsó sorban Maria Antonia Walpurgis von Sachsen.<sup>43</sup>

Wilhelm Friedemann pályázatának beadásakor apja, Johann Sebastian révén nemcsak az udvar vezető zenészeit ismerte,<sup>44</sup> hanem a művészetpártfogó nemeseket is.<sup>45</sup> Wilhelm Friedemann mellett az állásra Karl Hartwig, Christoph Schaffrath, J. G. Stübner, J. S. Kayser, Johann Christian Stoy és C. H. Gräbner is pályáztak<sup>46</sup> – közülük a fiatal Bach mellett csak Schaffrath és Stoy játszhatott próbát.<sup>47</sup> Az 1733. június 23-án kelt könyvbeírás szerint – a protokollnak megfelelően – a *Vice Kapellmeister* Pandaleon Hebenstreit vezette tanács előtt előző nap lezajlott próbajátékon a tanács tagjai egyöntetű szavazással Wilhelm Friedemann Bachnak ítelték az állást.<sup>48</sup> Az augusztus elsején elfoglalt<sup>49</sup> Sophienkirche-beli orgonista munkakör drezdai viszonylatban csekély jelentőséggel bírt, és a javadalmazás is szerény volt,<sup>50</sup> de ennek megfelelően a munkavégzés rövid idejű helyszíni jelenlétet követelt. Szerződésének értelmében Wilhelm Friedemannak a hétfő reggel nyolckor kezdődő misén és a vasárnap délután kettő vagy hármas kezdetű vesperáson kellett orgonálnia.<sup>51</sup> Ezen elfoglaltságai mellett bőven maradt ideje, hogy a lipcsei egyetemen megkezdett matematika tanulmányait a későbbi udvari matematikus, Gottlieb Waltz irányításával folytassa.<sup>52</sup> Bevételeit növelendő magántanítványokat fogadott,<sup>53</sup> ám az apja példáját követő, katolikus hitre áttért II. Frigyes Ágost protestantizmust visszaszorító intézkedései nem segítették anyagi helyzetének stabilizálódását.<sup>54</sup> Az új katolikus templom megépítésére adott megbízásával egy időben a fejedelem személyzetének szállásává alakította az udvari protestáns

---

<sup>42</sup> Falck 12.

<sup>43</sup> MGGWFr 1537. Wilhelm Friedemann neki ajánlja 1767-ben e-moll csembalóversenyét (Fk. 43, BR C12).

<sup>44</sup> A személyes ismeretségek egyrészt apja lipcsei házában (a Hasse házaspár, Weiss és Zelenka is gyakran vendégeskedett a Bach családnál), másrészt a Johann Sebastiannal közös drezdai „zenei kirándulások” alkalmával kötöttek. Falck 12.

<sup>45</sup> Ebben nagy segítségére volt apja hírneve és drezdai fellépéseinek sikere. Geiringer 166.

<sup>46</sup> Falck 13.

<sup>47</sup> Falck 14., MGGWFr 1536.

<sup>48</sup> Falck 14.

<sup>49</sup> A templomkulcsokat Wilhelm Friedemann már július 11-én átvehette, azonban a Gottfried Silbermann építette orgonát csak augusztus elsején vehette birtokba. Falck 16.

<sup>50</sup> körülbelül 75 birodalmi tallér javadalom és 5 tallér egyéb juttatás.

<sup>51</sup> A vasárnap délutáni, úgynevezett „régí istentiszteletet” („alter Gottesdienst”) a névadó Zsófia, brandenburgi hercegnő emlékének ajánlották. Falck 17.

<sup>52</sup> MGGWFr 1537., Falck 17.

<sup>53</sup> Geiringer 166.

<sup>54</sup> Geiringer 167.

templomot.<sup>55</sup> Az istentiszteletek helyszíne áttevődött a Sophienkirchébe, növelve ezzel Wilhelm Friedemann elvégzendő feladatainak körét – a vásár- és ünnepnapokon a köznéppel vegyülni nem kívánó udvari alkalmazottaknak tartott úgynevezett „új istentiszteletek” zenei kiszolgálása is az ő feladatává vált.<sup>56</sup> A pénzügyi juttatásokban nem, de feladatokban megnövelt szolgálat, és a Sophienkirche átépítéséből<sup>57</sup> adódó kényelmetlenségek arra kényszerítették Wilhelm Friedemannt, hogy új állás után nézzen. Az 1742-ben megüresedett Frauenkirchen-beli orgonista posztot végül nem ő, hanem apjának volt tanítványa, Gottfried August Homilius kapja.<sup>58</sup> Habár Wilhelm Friedemann zenéje olasz hatásokat is magába olvaszt, mégis polifon gondolkodástól átítatott világi zenéjét túl bonyolultnak és „németnek” ítélte a város zeneértő közönsége.<sup>59</sup> A nyomtatásban 1745. március 16-án nyilvánosság elé tárt D-dúr szonátája kedvezőtlen fogadtatásban részesült.<sup>60</sup>

A fennmaradt adatok alapján drezdai felmondólevelének keltezési napján, 1746. április 16-án aláírja a halléi Unserer Lieben Frauen templomának *Director musices* állására vonatkozó szerződését.<sup>61</sup> Hivatalos búcsúlevelében utódjául a Sophienkirche orgonistájának a J. S. Bach-tanítvány Johann Christoph Altnikolt ajánlja.<sup>62</sup> A halléi főtemplom zenei vezetését 1714. július 13-tól 1746. január 21-ig Gottfried Kirchoff látta el.<sup>63</sup> A halálával megüresedett posztra a St. Ulrich templom orgonistája, Johann Gotthilf Ziegler is pályázott,<sup>64</sup> ám a legidősebb Bach-fiú elképzelhetően a szokásos protokollnak megfelelő próbajáték nélkül nyerte el új állását.<sup>65</sup> A munkaadóival való anyagi vonatkozású súrlódások már a legelején megmutakoztak – bútorainak, hangszereinek<sup>66</sup> és egyéb személyes holmijának

---

<sup>55</sup> Geiringer 167.

<sup>56</sup> Geiringer 168.

<sup>57</sup> 1737-1739 között és tovább. Falck 19.

<sup>58</sup> Geiringer 168.

<sup>59</sup> Falck 20.

<sup>60</sup> WollnyDiss 13. A D-dúr szonáta – a szerző tervei szerint – egy hat darabból álló ciklus elsője lett volna. A kedvezőtlen fogadtatás miatt a sorozat további darabjai nem készültek el. MGGWFr 1537.

<sup>61</sup> Ugyan a szóban forgó dokumentum időközben elveszett, mégis létezése, Carl Bitter és Friedrich Chrysander azonos közreadásának köszönhetően, tényként kezelendő. Falck 22., Chrysander 242-244.

<sup>62</sup> Az állást végül nem ő, hanem Johann Heinrich Gössel kapja. Falck 21.

<sup>63</sup> Chrysander 241.

<sup>64</sup> Chrysander 241.

<sup>65</sup> Zehler 105. Ha volt is orgona előjátékos vagy egyéb mesterségbeli vizsga, erről nem maradt fenn semmilyen adat. Zehler 106.

<sup>66</sup> Carl Zehler egy Silbermann-féle fortepianót és egy klavichordot valószínűsít. Zehler 107..

Drezdából Halléba való szállítására számított 22 tallér 12 Groschen összegből csupán 16 tallért kapott meg.<sup>67</sup>

*Director musices*ként sokrétű zenei feladat hárult Wilhelm Friedemannra: egyrészt orgonistaként az ő tisztje volt a templomban zajló istentiszteletek mindennemű zenés szolgálata, a nagyobb ünnepekre előírt, kórus és zenekar használatát igénylő nagyobb lélegzetű művek kiállítása és vezénylése, apróbb hangszeres művek komponálása és eljátszása, másrészt feladatai közé tartozott az orgona<sup>68</sup> karbantartása, hangolása és – vagyoni felelősség mellett – a templom egyéb hangszereinek felügyelete is.<sup>69</sup> Javadalmazása ennek megfelelően 140 tallér, ami a különböző egyéb juttatásoknak köszönhetően – lakhatási és fűtési támogatások, a különböző alkalmakra íródó zeneművekért járó külön díjazás – 200 tallérra egészült ki.<sup>70</sup> Munkáját az istentiszteletek alkalmával egy kántor segítette – az Unserer Lieben Frauen<sup>71</sup> központi szerepéből adódó főkántori posztot 1749. június 28-tól Christian Berger töltötte be.<sup>72</sup>

Nagyobb előadói apparátust igénylő zenés áhítatra minden fontosabb ünnepen sor került: Karácsony, Húsvét és Pünkösd három napja sorrendben az Unserer Lieben Frauen, St. Ulrich- és St. Moritzkirche között oszlott meg. A főtemplomban ezen három ünnep délelőttjén elhangzott zeneművek délután az iskolatemplomban – mely egyben egyetemi és táborig templomként is működött – újra előadásra kerültek.<sup>73</sup> A kisebb ünnepeken (Advent, Újév, Szt. Mihály-nap) délelőtt és délután csak az Unserer Lieben Frauen templomában volt hallható zenekari muzsika, a vasárnapok kantáta-előadásait viszont a három templom egymás között osztotta el.<sup>74</sup>

<sup>67</sup> A tételes számla 1746. július 15-i, a 16 tallérról szóló elismervény ellenjegyzése július 21-i keltezésű. Zehler 107.

<sup>68</sup> Az Unserer Lieben Frauen templom orgonáját 1713-ban 6300 tallérért építette Christoph Cuncius orgonaépítő mester. A hangszer kipróbálására a templom előljárói Johann Kuhnaut, Christian Friedrich Rollét és J. S. Bachot kérték fel. Chrysander 235-240.

<sup>69</sup> Falck 22-23., Chrysander 242-244., Zehler 117-119. Egy 1746. július 28-án kelt leltári jegyzék szerint az Unserer Lieben Frauen templom tulajdonát a következő hangszerek képezték: „egy üstdobpár ütőkkel, három új trombita (egy jó állapotban, kettő régi), egy régi és egy még régebbi trombita, egy regál (a templom által már eladva), egy használhatatlan bőgő, három zink (melyből egy hiányzik), három harsona (egy hiányzik), hat hegedű, két brácsa (ebből egy használhatatlan, és egy vonó hiányzik), két fuvola (egy hiányzik), egy basszus-schalmei.” A hangszerpark bővítését csupán 1751-ben tudta Wilhelm Friedemann kieszközölni – egy április 15-i bejegyzés szerint a már javíthatatlan bőgő helyett egy új, jó minőségű hangszert vásároltak. Zehler 123., Chrysander 244., Falck 27.

<sup>70</sup> Zehler 108., Chrysander 244., Falck 24.

<sup>71</sup> Az Unserer Lieber Frauen templom a korabeli forrásokban Marienkirche és Marktkirche néven is megjelenik. Falck 24.

<sup>72</sup> Falck 25.

<sup>73</sup> Falck 24.

<sup>74</sup> Falck 24.

A zenei kivitelezéshez szükséges előadói apparátus több részből tevődött össze. A „Schulchor”-t a gimnázium tanulói alkották – a főkantor feladata volt a napi énekórák keretein belül a szólamok betanítása és a kórus tagjainak zenei képzése.<sup>75</sup> Az Unserer Lieben Frauen számlakönyvének tanúsága szerint a Choro Symphoniaco Gymnasii a főtemplom szolgálatában állt, míg a „Stadtchor”-t a St. Ulrich- és St. Moritzkirche istentiszteletein foglalkoztatták.<sup>76</sup> A hangszeres szólamokban Wilhelm Friedemann elsősorban a templomok által szerződött négy szólistára támaszkodhatott – a zenekar zömét azonban a Collegium musicum tagjai adták.<sup>77</sup> A megyeházán is különböző feladatokat ellátó,<sup>78</sup> városi alkalmazásban lévő hat rézfűvős a templomi zenélésben is szerepet kapott – a fafűvő szólamok megszólaltatása az Oboatársaság tagjainak feladata volt.<sup>79</sup> Wilhelm Friedemann *Director musicus*ként történő első bemutatkozására 1746 Pünkösöd első napján, május 12-én saját szerzésű „Wer mich liebet...”<sup>80</sup> című kantátájának előadásával került sor.<sup>81</sup>

Első Halle-beli szálláshelyéről nincs adat, azonban két 1763-as újsághirdetés<sup>82</sup> alapján valószínűsíthető, hogy az említett dátumig Johann Gotthilf Georgi, ma a Klausstrasse 1. szám alatt álló házában bérelt szoba vagy lakrész szolgált lakhelyül.<sup>83</sup> Az ebben az időszakban létesült új ismeretségek közül négy nevet kell kiemelnünk: Johann Jacob Gebauer könyvkiadóval annak haláláig (1772) szoros kapcsolatot ápolt<sup>84</sup> – az ő révén ismerkedett meg az egyetem professzorával Siegmund J. Baumgartennel is. Baráti köréhez tartozott egyik rokona, a St. Ulrichskirche kántora, Michael Bach is, csakúgy, mint az orgonaépítő Heinrich

---

<sup>75</sup> Falck 25.

<sup>76</sup> Falck 26.

<sup>77</sup> Falck 26. A halléi Collegium musicum intézménye meglehetősen nagy múltra tekintett vissza – Christian Gottlieb Ziegler már 1723-tól kezdve rendszeresen írt nekik műveket. Falck 24.

<sup>78</sup> A városi alkalmazásban lévő hat rézfűvős napi feladatai közé tartozott a Megyeházán reggel 10 órakor cinkekkel és harsonákkal megszólaltatott, illetve a vasárnap délután 1 órakor trombitákkal és üstdobbal kísért fanfár előadása. Falck 26.

<sup>79</sup> Az Udvari Oboisták Társaságát Hyntzsch apa és fia alapították 1711-ben. Falck 26.

<sup>80</sup> Fk. 72

<sup>81</sup> Falck 27.

<sup>82</sup> A Hallische Anzeigerben 1763. november 28-án megjelent hirdetésben Wilhelm Friedemann nyomtatásban megjelent szonátáját kínálja eladásra – átvételi helyként Clausbadstube-i lakását jelölve meg. Ugyanezen újság közleményben tudatja, hogy Johann Gotthilf Georgi eladta házát – valószínűleg a Hétéves háború után vagyónára kivetett adó befizetésének elkerülése végett. Zehler 111.

<sup>83</sup> Az eredetileg „am Markt” megjelölésű házában J. G. Georgi háztulajdonos – a korabeli szokásoknak megfelelően – az egyetem professzorai számára biztosított oktatási és lakhatási lehetőséget. Az épület 1759-ben a 910-es számot kapta, 1855-től pedig Klausstrasse 1. Zehler 111.

<sup>84</sup> Johann Jacob Gebauer hagyatékában Friedemann Bach több billentyűs műve is szerepelt. Falck 28.



Andreas Cuntius, akivel annak 1760-ban Szentpétervárra való költözése után is tartotta a kapcsolatot.<sup>85</sup>

Johann Sebastian Bach – minden bizonnyal az 1740-ben királlyá koronázott II. Frigyes kérésére – hat hónappal a porosz csapatok Lipséből való kivonulása után, 1747 májusában Berlinbe utazott.<sup>86</sup> Útjára Wilhelm Friedemann kísérte el apját – a királyi audiencia részleteiről a Johann Nikolaus Forkel által 1802-ben közreadott beszámolókból értesülhetünk.<sup>87</sup> Az udvari látogatás diplomáciai előkészítését minden bizonnyal a Bach-család pártfogója, Hermann Carl von Keyserlingk gróf intézte, aki ezidőtájt Berlinben orosz követként teljesített szolgálatot.<sup>88</sup> Berlini tartózkodásuk vendéglátója valószínűsíthetően a család régi barátja, az Unter den Lindenen, az akkor még csak négy éve átadott Királyi Operaház<sup>89</sup> közelében lakó Georg Ernst Stahl, míg a Potsdamban eltöltött napok alatt az udvari orvos harmadik házasságából született lánya, Regina Ernestine és férje, dr. med. Johann August Arends volt.<sup>90</sup> A Bach- és Stahl-család közötti szoros kapcsolat ékes bizonyítéka, hogy Carl Philipp két gyermekének keresztszülei közt e család tagjait találjuk, Wilhelm Friedemann pedig nyomtatásban megjelent első szonátáját Georg Ernstnek ajánlotta.<sup>91</sup>

Johann Sebastian királyi audienciájára május 7-én került sor<sup>92</sup> – ugyan a Sanssoucci kastélyt már május 1-jén átadták, a személyes találkozás helyszíne mégis a potsdami városi palota volt.<sup>93</sup> A *Musicalisches Opfer* (BWV. 1079) megírását ihlető, a „királyi témát” azonnal fűgában kibontó Bachról szóló történetről, és a király kérésére másnap orgonán megismételt előjátás jelenetéről Wilhelm Friedemann visszaemlékezésein túl a május 11-i keltezésű – több német város lapjainak hasábjain közreadott – hivatalos potsdami sajtóközlemény is tudósít.<sup>94</sup> Nem

---

<sup>85</sup> Falck 28-29.

<sup>86</sup> Wolff 486-487.

<sup>87</sup> Wolff 486-387.

<sup>88</sup> Wolff 486.

<sup>89</sup> Berlini tartózkodása alatt Johann Sebastian Bach ellátogatott az Operaházban, ahol – Carl Philipp Forkelnek írt visszaemlékezései szerint – azonnal észrevette az ebédlőterem boltíveiből adódó különleges akusztikai effektust („*hogya valaki... a terem egyik sarkába ment, és... elszuttogott egy szót fölfelé a falnak, akkor az átlósan átellenes sarokban álló, arccal a falnak forduló ember egészen tisztán hallhatta szavát, miközben közöttük és a terem más részein senki sem hallott egy árva hangot sem.*”). Wolff 487.

<sup>90</sup> Wolff 485., Heinrich Miesner: „*Beziehungen zwischen den Familien Stahl und Bach*”, Bach-Jahrbuch, 1933, 73.

<sup>91</sup> Miesner 72-73. Cikkében Miesner – tévesen – a szonáta kiadásának dátumaként 1744. március 16-át adja meg – a korabeli kiadás borítóján szereplő dátum: 1745. március 16. *WFrB GW* 170.

<sup>92</sup> Wolff 485.

<sup>93</sup> Wolff 487. A palota a II. világháborúban megsemmisült. Wolff 487.

<sup>94</sup> Wolff 485.

tudni, hogy Wilhelm Friedemann meddig tartózkodott Berlinben, de Johann Sebastian nevét Lipcsében a május 18-án úrvacsorát vettek névsorában már említik.<sup>95</sup>

A Wilhelm Friedemann és előjárói közti, Halléba való költözésének első pillanatától fennálló feszült viszony korai példája egy 1750. augusztus 3-án kelt megróvás: szerződésével ellentétes magatartása, a Collegium musicumnak kölcsönadott üstdob miatt elbocsátással fenyegetik<sup>96</sup> – nem kielégítő munkavégzést eredményező későbbi tettei pedig újabb konfliktushelyzettel szolgálnak majd.

1750. július 28-án meghal Johann Sebastian Bach.<sup>97</sup> A hír hallatán Wilhelm Friedemann azonnal Lipcsébe siet. A november 11-i hagyatéki tárgyaláson, mely a fennmaradt adatok tanúsága alapján baráti légkörben zajlott le,<sup>98</sup> az özvegyet, Anna Magdalenát – akit (nő lévén) nem illetett meg a felszólalás joga – Friedrich Heinrich Graff doktor, a szász Legfelső Bíróság lipcsei bírója képviselte, berlini öccse, Carl Philipp nevében Wilhelm Friedemann járt el, míg Johann Sebastian hátrahagyott kiskorú gyermekeinek képviselőjét a Tamás-templom orgonistája, Johann Gottlieb Gönner látta el.<sup>99</sup> A Lipcsei Egyetem hagyatéki bíróság felbecsülésének megfelelően J. S. Bach anyagi örökségének összértéke körülbelül 1160 tallérra rúgott<sup>100</sup> – ez a halálakor tulajdonában lévő 230 tallér készpénzen felül értékpapírokat és ingóságokat foglalt magában.<sup>101</sup> Az összeg egyharmadára az özvegy tarthatott igényt, a fennmaradó részt pedig egyenlő arányban a gyermekek között osztották szét.<sup>102</sup> A leltár nem említi Johann Sebastian kéziratokat, nyomtatott műveket, zenéről szóló és zeneelméleti könyveket magába foglaló zenei könyvtárát – elképzelhető, hogy elosztásáról még J. S. Bach életében megállapodás született.<sup>103</sup> Johann Sebastian vokális műveinek nagy része egyetlen példányban létezett zenetárának polcain, és

---

<sup>95</sup> Wolff 489.

<sup>96</sup> Falck 29.

<sup>97</sup> J. S. Bach 1750. július 28-án, kedden, kevéssel 20 óra 15 perc után halt meg – temetésére három nappal később került sor. Wolff 514.

<sup>98</sup> Wolff 519.

<sup>99</sup> Wolff 519.

<sup>100</sup> Wolff 519.

<sup>101</sup> J. S. Bachnak 60 tallérnyi részesedése volt egy bányavállalkozásban, ingóságai között pedig ezüstnemű, értéktárgyak, ón- vörös- és sárgaréz edények, ruhák és bútorok szerepeltek. A hangszerek a hagyatéki összértékének körülbelül egyharmadát, a pénzzé tehető teológiai tárgyú könyvek pedig a zeneszerszámok értékének körülbelül egytizedét adták. Wolff 519 és 521. J. S. Bach hangszereiről bővebben a disszertáció *Wilhelm Friedemann Bach korának hangszerei* című fejezetben.

<sup>102</sup> Wolff 519.

<sup>103</sup> Wolff 520. Ezt a feltételezést támasztja alá az a tény, hogy az örökösök között ilyen irányú vita nem volt, illetve Anna Magdalena augusztus 29. előtti a Tamás-templom rektorával, Ernestivel a korálkantáták eladásáról szóló tárgyalása is. Wolff 522.

külső használatra sem készült belőlük másolat<sup>104</sup> – felosztásukkor úgy tagolták őket, hogy egy *Jahrgang*hoz tartozó kantáták kéziratát legalább két örökös kapja.<sup>105</sup> Wilhelm Friedemannhoz kerültek a második *Jahrgang* partitúrái és a szólamok másolatai,<sup>106</sup> valamint válogatható az első és a harmadik kantátaciklus nagyobb ünnepekre szánt darabjaiból is.<sup>107</sup> A november 11-i tárgyaláson hoztak döntést a még kiskorú gyermekek elhelyezéséről is: a mentális rendellenességgel született Gottfried Heinrichet Johann Sebastian veje Johann Christoph Altnikol vette magához, Wilhelm Friedemann tisztje volt elkísérni Johann Christiant Carl Philipphez Berlinbe, míg a három lány (Catharina Dorothea, Johanna Carolina, Regina Susanna) anyjukkal maradt Lipcsében.<sup>108</sup>

Wilhelm Friedemann – berlini kitérővel – több mint fél éves távollét után, 1750 decemberében tér vissza Halléba, ahol december 30-án – nem engedélyezett hosszas távolmaradását büntetendő – a teljes kollégium előtti nyilvános megszégyenítésben van része.<sup>109</sup>

Wilhelm Friedemann életének újabb jelentős dátuma: 1751. február 25. – ekkor vezeti oltár elé szállásadója lányát, Dorothea Elisabethet.<sup>110</sup> Frigyükből csak három gyermek születik.<sup>111</sup> Közülük csupán a legfiatalabb, Friderica Sophia éri meg a felnőttkort. Valószínűleg a jobb megélhetés biztosításának vágya és feljebbvalóival sűrűsödő nézeteltérései készítették Wilhelm Friedemannt arra, hogy a Gottlieb Krause 1753-ban bekövetkezett halálával megüresedő orgonista állást a zittai St. Johannis templomban megpályázza.<sup>112</sup> A november 5-én meghirdetett posztra már november 19-én megérkeznek Wilhelm Friedemann ajánlkozó sorai,<sup>113</sup> és pályázási szándékát jelzi többek között Johann Ludwig Krebs, Johann Christoph Altnikol, Friedrich Gottlob Fleischer, Ch. G. Tietze, J. G. Petri, Johann Trier mellett Carl Philipp Emanuel Bach is.<sup>114</sup> Az állást – a korabeli dokumentumok tanúsága szerint eleve

<sup>104</sup> Wolff 522.

<sup>105</sup> Wolff 522.

<sup>106</sup> A szólamok eredetijét Anna Magdalena örökölte, aki saját részét – az összesen negyvennégy kantáta anyagát – a Tamás-iskolának adta el. Wolff 522.

<sup>107</sup> Wolff 523.

<sup>108</sup> Wolff 519.

<sup>109</sup> Falck 29.

<sup>110</sup> Falck 33., Chrysander 248., Zehler 114.

<sup>111</sup> Wilhelm Adolf (1752, megkeresztelve január 13-án–1752. november 10.); Gotthilf Wilhelm (1754. július 30., megkeresztelve augusztus 2-án–1756. január 16.); Friderica Sophia (1757. február 7., megkeresztelve február 14-én–nincs adat). Chrysander 248., Falck 33-34.

<sup>112</sup> Falck 34.

<sup>113</sup> Falck 34.

<sup>114</sup> Falck 34-35.

eldöntve – a fiatal Johann Trier kapta.<sup>115</sup> A Zittau-beli sikertelenség után az 1758-ban Frankfurtban megüresedett *Kapellmeisteri* állás újabb jó lehetőséget kínál Wilhelm Friedemannnak Halle elhagyására. Habár maga Georg Philipp Telemann személyes ajánlását bírja, az előljárók mégis Johann Heinrich Steffannak szavaznak bizalmat.<sup>116</sup> A sors fintora, hogy a kiválasztott Steffan alig egy éven belül, 1759. május 4-én meghal<sup>117</sup> – nincs adat arról, hogy a halálával ismét megüresedő St. Peterskirche-beli állást Wilhelm Friedemann újból megpályázta volna.

Az Unserer Lieben Frauen vezetőivel való újabb nyilvános összetűzés apropóját egy sajnálatos „munkahelyi baleset” adja: az üstdobokon játszó növendék túlzott lelkesedésében lyukat ütött a hangszeren.<sup>118</sup> A keletkezett 1 tallér 8 Groschen kár<sup>119</sup> kifizetését – arra hivatkozva, hogy Friedemann szabályt szegve megengedte egy diáknak, hogy játsszon a hangszeren – a templomi tanács visszautasította. Mivel Wilhelm Friedemannt érvényes szerződése kötelezte a hangszerekben okozott károk megtérítésére, ezért – többszöri levélváltást követően – egy 1760. július 12-én kelt levél szerint eleget tett a fizetési felszólításnak.<sup>120</sup> A Hétéves háború utáni adók komoly terheket róttak Halle városának megfogyatkozott lakosságára. 1761. október 20-án kelt levelében a *Director musices* nehéz anyagi körülményeire hivatkozva az adók befizetése alóli mentességét kéri. Ugyanitt a tizenöt éve változatlan, alkalmazása óta nem emelt bérezésének felülbírálatáért is folyamodik<sup>121</sup> – kéréseire az 1761. november 22-ére keltezett hivatalos levél tanúsága szerint rideg elutasítás a válasz.<sup>122</sup>

Habár Christoph Graupner már 1760. május 10-én meghal,<sup>123</sup> *Kapellmeisteri* állása Darmstadtban mégis 1762. július 6-ig betöltetlen marad – ekkor kapja meg ugyanis Wilhelm Friedemann az udvartól hivatalos kinevezését.<sup>124</sup> Érthetetlen, hogy a minden részletre kiterjedő tárgyalások<sup>125</sup> végén a Halléból Darmstadtba való

---

<sup>115</sup> Falck 35.

<sup>116</sup> Dr. Peter Epstein: *W. Fr. Bachs' Bewerbung in Frankfurt*, Bach-Jahrbuch, 1925, 139. Sajnos az Epstein által tárgyalt dokumentum azóta elveszett. WollnyDiss 14. A frankfurti St. Peterskirche Kapellmeister-i állására harmadik pályázóként Epstein Johann Christoph Fischert említi. Epstein 139.

<sup>117</sup> Epstein 138.

<sup>118</sup> Falck 35., Chrysander 244.

<sup>119</sup> Chrysander 244.

<sup>120</sup> Falck 35.

<sup>121</sup> Falck 36., Chrysander 245.

<sup>122</sup> Falck 36-37., Chrysander 245-246.

<sup>123</sup> Falck 31.

<sup>124</sup> Falck 31.

<sup>125</sup> A 900 Gulden pénzbeli javadalmazáson felül 16 mérő gabonát, 8 mérő árpát, 6 mérő pelyvát, 4 mérő búzát, 3 akó bort, 8 öl fát, a költözés költségeinek fedezésére pedig 100 Guldent ajánlottak fel.

költözés mégsem következik be. Ennek ellenére 1764. május 12-én kelt szűkszavú felmondólevelében búcsút int az Unserer Lieben Frauen templomban betöltött *Director musices* állásának.<sup>126</sup> A megüresedett posztra jelentkező Christoph Sachse, a halléi Laurentius templom orgonistája helyett a templomi tanács a berlini St. Peterskirche eddigi orgonistáját, Wilhelm August Traugott Rothot választja.<sup>127</sup> Háromnegyed év múlva bekövetkezett halála után az állást 1768-ig a halléi francia templom orgonistája Johann Christoph Rühlmann tölti be.<sup>128</sup> A halálával 1768 februárjában ismét szabaddá vált állásra pályázók közt ismét felbukkan Wilhelm Friedemann neve – az évek óta munkanélküli zeneszerző február 22-én kelt levelében újra felajánlja szolgálatait az Unserer Lieben Frauen előjáróinak.<sup>129</sup> A *Director musices* címet a halléi St. Moritzkirche orgonistája, Lebrecht Friederich Berger nyeri el.<sup>130</sup> A Halléban bezáródó szakmai kapuk a városból való végleges költözésre ösztönzik a családot – a Dorothea Elisabeth tulajdonát képező földbirtokot 630 tallérra felbecsültetik és 1770. augusztus 13-án eladásra kínálják.<sup>131</sup>

Ennek ellenére a család Braunschweigba való költözése a wolfenbütteli új Stadtkirche orgonistájának, J. D. Ch. Graff 1771. május 10-én bekövetkezett haláláig várat magára.<sup>132</sup> Wilhelm Friedemann azonnal felajánlja szolgálatait a megüresedett posztra és I. Károly herceg közbenjárását kéri.<sup>133</sup> 1771. május 7-én azonban egy sokkal kedvezőbb lehetőség is adódik – meghal a St. Ägidi és St. Catharine templomokban szolgálatot teljesítő Beyer.<sup>134</sup> Május 17-i folyamodványában – a megváltozott körülményekre hivatkozva – immár ehhez az álláshoz kéri az uralkodó támogatását.<sup>135</sup> A június 14-én lezajlott próbajáték összefoglalása Kapellmeister Schwanberger június 18-án kelt szakmai véleményezésében olvasható.<sup>136</sup> Habár Wilhelm Friedemann zenei felkészültsége és hangszeres tudása vitán felül állt, a braunschweigi bírák mégis C. F. V. Lennét hirdették ki győztesnek – a fiatal rivális

---

Wilibald Nagel: „W. Fr. Bach’ s Berufung nach Darmstadt”. *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 1900. vol.1 nr.2: 290-294., Falck 38.

<sup>126</sup> Falck 41., Chrysander 246.

<sup>127</sup> Chrysander 246.

<sup>128</sup> Chrysander 246.

<sup>129</sup> Chrysander 247.

<sup>130</sup> Chrysander 247.

<sup>131</sup> Falck 44.

<sup>132</sup> Falck 45.

<sup>133</sup> Falck 45.

<sup>134</sup> Falck 45.

<sup>135</sup> Falck 45.

<sup>136</sup> Falck 46-47.

mellett kora és orgonaépítésben való jártassága szolt.<sup>137</sup> Mivel a wolfenbütteli állást már időközben J. Fr. Hobein betöltötte,<sup>138</sup> ezért Friedemann számára csupán a magántanítás és a koncertezés biztosította megélhetésének anyagi fedezetét.<sup>139</sup> Legközelebbi barátja ebben az időszakban az egyetem irodalomprofesszora, a későbbi híres Shakespeare-fordító Johann Joachim Eschenburg – kapcsolatuk Wilhelm Friedemann berlini évei alatt sem szakadt meg.<sup>140</sup>

A Johann Nikolaus Forkellel való megismerkedésének dátuma és körülményei ismeretlenek, azonban 1773-ban elfogadja a huszonnégy éves egyetemi orgonista meghívását, és a nyár első harmadában, valószínűleg júniusban koncertet ad a göttingeni Universitätskirchében.<sup>141</sup> A Braunschweigische Anzeigen augusztus 22., vasárnap délután ötre a Burgkirchébe szóló koncertajánlója szerint a nyár vége már újra Braunschweigba találja.<sup>142</sup> Hobein meghívásának tesz eleget, amikor október 3-án a wolfenbütteli Stadtkirchében vállal nyilvános fellépést.<sup>143</sup>

Wolfenbüttelből Berlinbe való sietős távozásának okát nem tudni. Prof. Eschenburgtól hátrahagyott zenei gyűjteményének<sup>144</sup> elárvereztetését kéri, melynek eredményéről csupán 1778. július 4-én kelt levelében érdeklődik.<sup>145</sup> 1774. április 26-i beharangozójában 29-e délután négyre a berlini Marienkirchébe invitálja a zeneszerető közönséget – belépő 1 tallér.<sup>146</sup> Az április 30-i rövid közlemény a koncert elmaradását tudatja – helyette a május 4-én fél négykor a Garnisonskirchében tartandó hangversenyt ajánlja a nagyérdemű figyelmébe.<sup>147</sup> A Berlinischen Nachrichten további két, Wilhelm Friedemann egyazon napon megtartott fellépését is méltatja – a délelőtti Nikolai- és délután a Marienkirchében

---

<sup>137</sup> Falck 47.

<sup>138</sup> Falck 45.

<sup>139</sup> Braunschweig pezsgő zenei életét bizonyítják a Zeneakadémia rendezvényei, a von Rhetzisch házában tartott 20-24 téli koncert, a Collegium Carolinum tizenkét koncertje és a von Eschenbach professzor által rendezett zenés alkalmak. Falck 47.

<sup>140</sup> Falck 45.

<sup>141</sup> Falck 49., WollnyDiss 68.

<sup>142</sup> Falck 49., WollnyDiss 68.

<sup>143</sup> Falck 49., WollnyDiss 68.

<sup>144</sup> Megdőlni látszik az az elmélet, miszerint Wilhelm Friedemann apjának kantáta-kéziratait bocsátotta volna árverésre – az eladott kották valószínűleg a birtokában lévő Telemann kantáta-sorozat darabjai voltak. WollnyDiss 23.

<sup>145</sup> Falck 49., WollnyDiss 22.

<sup>146</sup> Falck 49-50.

<sup>147</sup> Falck 50., WollnyDiss 68.

megismételt koncertjére május 15-én került sor,<sup>148</sup> melyet ugyanitt június 10-én egy újabb követ.<sup>149</sup>

Repertoárjáról nem sok tudható – alapvetően improvizációira építette műsorát, ezekben a szabad fantázia elemeit vegyítette aktuális szerzeményeivel.<sup>150</sup> Berlini fellépésein már nem tűzte műsorra apja műveit, és arról sincs adat, hogy más szerzők kompozícióit játszotta volna.<sup>151</sup> Aktív előadóművészi tevékenységéről újabb adatokkal az 1776-os év szolgál – a Dreifaltigkeitskirchében október 10-én és december 3-án megtartott koncertjéről két újsághír referál.<sup>152</sup> A zenei életben való jelenlétét magántanári minőségében sem adja fel – leghíresebb berlini növendéke Sara Levy,<sup>153</sup> a befolyásos bankár Daniel Itzig lánya, Felix-Mendelssohn Bartholdy nagynyja.<sup>154</sup> A dokumentumok tanúsága szerint ugyan élete végéig Berlin maradt állandó lakhelye, mégis a gyakori lakcímváltozások zaklatott életet tükröznek: 1774-ben a sebész Steher házában, 1775-ben Frau Wagnerinnél bérel szobát, 1776-1778 között Dunckel biztos házában második emeletén, 1778-tól pedig a Luisenstadtkirche egyik lakásában lel szállásra.<sup>155</sup>

Az 1778-as évben pártfogójához, Anna Amália hercegnőhöz<sup>156</sup> fordul újbóli támogatásért – február 24-én neki ajánlja nyolc fűgából álló sorozatát.<sup>157</sup> Johann Kirnberger egy évvel későbbi, 1779-es felháborodott hangú levelével egy sajnálatos intrika kerül napvilágra. Wilhelm Friedemann Anna Amália hangszeres oktatója, J. Kirnberger állására pályázva szolgálatait ajánlotta fel a hercegnőnek – elutasítás és a további támogatás megvonása az osztályrésze.<sup>158</sup> Carl Martin Plümicke: *Entwurf einer Theatergeschichte* című munkájában arról tudósít, hogy Wilhelm Friedemann 1778-1779-ben egy opera megírásába kezdett – a Jean-Francois Marmontel műve alapján készült librettóra íródo *Lausus és Lydie* befejezésére a szerző betegsége miatt már nem volt mód.<sup>159</sup>

---

<sup>148</sup> Falck 50., WollnyDiss 68.

<sup>149</sup> WollnyDiss 68.

<sup>150</sup> WollnyDiss 69.

<sup>151</sup> WollnyDiss 69.

<sup>152</sup> WollnyDiss 68.

<sup>153</sup> született: Sara Itzig.

<sup>154</sup> WollnyDiss 24., Falck 51.

<sup>155</sup> Falck 50.

<sup>156</sup> Anna Amália porosz hercegnő (1723-1787), Nagy Frigyes húga Johann Kirnberger tanítványa volt. Falck 52.

<sup>157</sup> Fk. 31. Falck 52., WollnyDiss 16.

<sup>158</sup> Falck 52-53.

<sup>159</sup> Falck 55-56. A zeneműből sem szöveg, sem zenei anyag nem maradt fenn.

Az idős muzsikus 1779. január 9-én újabb kísérletet tesz, hogy életében anyagi biztonságot szerezzen: megpályázza a berlini Marienkirche orgonista állását – sikertelenül.<sup>160</sup> A szükség magyarázza utolsó éveinek erkölcsi botlásait is: apja Vivaldi versenyművének d-moll orgonaátiratára saját nevét hamisítja, majd a jobb eladhatóság érdekében két, saját szerzésű egyházi művének<sup>161</sup> szignóját J. S.-ra javítja.<sup>162</sup> Az 1780-as évek kezdetétől egyre többet betegeskedő<sup>163</sup> Wilhelm Friedemann a Luisenstadtkirche halottas könyvének tanúsága szerint 1784. július 1-én hal meg.<sup>164</sup> Öccsétől, Carl Philipp Emanuel Bachtól eltérően Wilhelm Friedemann zenei gyűjteményének darabjai és műveinek kéziratái már életében szétszóródtak. Az apja hagyatékából tulajdonába került és saját szerzésű műveit is gyakran elajándékozta vagy – állandó anyagi gondjait enyhítendő – pénzzé tette őket. Halálával a még addig egyben maradt könyvtár is darabokra hullott szét.<sup>165</sup> Hátrahagyott családja, a nyomorgó özvegy és lányának megsegítésére két évvel a zeneszerző halála után 1786-ban Händel Messiásának előadásával jótékonyági hangversenyt szerveztek.<sup>166</sup>

---

<sup>160</sup> WollnyDiss 16.

<sup>161</sup> A „Dienet dem Herrn” (Fk. 84) című művének kórustételeiről van szó. Falck 53.

<sup>162</sup> Falck 53.

<sup>163</sup> Az idős mester tüdő- és mellkasgondokkal küzdött. Falck 57.

<sup>164</sup> Falck 52., WollnyDiss 16.

<sup>165</sup> A Wilhelm Friedemann könyvtárában fellelhető zeneművek sorsát, a szerző kéziratainak útját kimerítő részletességgel tárgyalja disszertációjában Peter Wollny. WollnyDiss 17-55.

<sup>166</sup> Chrysander 248.



## 2. Szonáták

### 2.1.

A Wilhelm Friedemann szonátáinak elemzésekor felmerülő legelső problémát maguk a tárgyalandó művek jelentik, ugyanis már az eredetiséget célzó vizsgálódások is több szinten nehézségekbe ütköznek. Öccsétől, Carl Philipp Emanuel Bachtól eltérően<sup>1</sup> Wilhelm Friedemann nem készített saját műjegyzéket – szerzeményeit legtöbb esetben datálatlanul, gyakran szignó nélkül hagyta,<sup>2</sup> így azok keletkezési ideje és eredetisége is csupán közvetve bizonyítható. Műveinek katalogizálására korabeli kezdeményezések nem voltak – a legkorábbi ilyen jellegű munka Martin Falck 1913-as jegyzéke.<sup>3</sup> Két, pontosan datálható szonátáján kívül<sup>4</sup> a többi csupán különböző gyűjtemények másolataiban maradt fenn – a lista összeállítását nehezítendő – eltérő változatokban.<sup>5</sup> Maguk a másolatok is különböző jellegűek: az egykori berlini Singakademie tulajdonában lévő művek egy része<sup>6</sup> a szerző kézírásával, de Wilhelm Friedemann szignója nélkül maradt fenn.<sup>7</sup> Ezen művek hitelességét egyrészt az egyéb forrásokban fellelhető változatok,<sup>8</sup> másrészt a szerző jóváhagyó aláírását hordozó korabeli másolatok igazolják (1. táblázat).<sup>9</sup>

---

<sup>1</sup> *Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach*. (modern kiadását közreadja: Alfred Wotquenne), Breitkopf&Härtel, Leipzig, 1905.

<sup>2</sup> WollnyDiss 94.

<sup>3</sup> Martin Falck: *Thematisches Verzeichnis der Kompositionen Wilhelm Friedemann Bachs, Wilhelm Friedemann Bach: Sein Leben und seine Werke*, Leipzig, 1913.

<sup>4</sup> A BR A 4 (Fk. 3) jegyzékszámú D-dúr szonátát 1745-ben, a BR A 7 (Fk. 5) Esz-dúrt pedig 1748-ban adták ki. A BR A jegyzékszámok Peter Wollny: *Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke Wilhelm Friedemann Bachs*, Bach-Repertorium, Leipzig alapján kerülnek feltüntetésre – jelen pillanatban ez Wilhelm Friedemann műveinek legteljesebb, tudományosan megalapozott jegyzéke (lásd a Függelék Műjegyzékét).

<sup>5</sup> A BR A 2 (Fk. 1) C-dúr szonátának két, a BR A 11 (Fk. 6) F-dúr szonátának négy, különböző korokból származó, jelentős különbségeket felvonultató változata maradt fenn.

<sup>6</sup> A fennmaradt kéziratok ma a Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz tulajdonát képezik. WollnyDiss 94. és a Wilhelm Friedemann Bach művei összkiadásának forrásadatai alapján. *WFrB GW 166*.

<sup>7</sup> WollnyDiss 94.

<sup>8</sup> Peter August (1726-1787) drezdai udvari orgonista 1750 körülől származó kétkötetes gyűjteménye a Singakademie kéziratai között is szereplő C-dúr és F-dúr szonáták korai változatát tartalmazza (BR A 2a [Fk. 1B] és BR A 11a [Fk. 6C]). *WFrB GW 168*.

<sup>9</sup> Szintén a Staatsbibliothek zu Berlin tulajdonában találhatóak a BR A 15 (Fk. 8) A-dúr és BR A 16 (Fk. 9) B-dúr szonáták Johann Christian Bach (a „halléi Clavier-Bach”) által készített másolatai, melyek címlapján a „Sonata...di W. F. Bach” felirat a zeneszerzőtől származik. *WFrB GW 166*.

1. táblázat: A Singakademie, Berlin kottatárában fellelhető kéziratok

BR A 2b	Fk. 1A	C-dúr	Singakademie, Ms. 1830c – 1945 után elveszett
BR A 3	Fk. 2	C-dúr	Singakademie, Ms. 1830a – 1945 után elveszett
BR A 5	Fk. 4	D-dúr	Singakademie, Ms. 1827 – 1945 után elveszett
BR A 11c	Fk. 6A	F-dúr	Singakademie, Ms. 1827a – 1945 után elveszett
BR A 16	Fk. 9	B-dúr	Singakademie, Ms. 1828 (ZE 1947b)
BR A 8	Fk. -	Esz-dúr	Singakademie, Ms. 1828 (ZE 1947c)

Mindezek tükrében, a különböző források adatainak összehasonlítása révén a BR A 2b, 3, 5, 11c és 16 jegyzékszámú szonáták hitelessége biztonsággal kijelenthető.<sup>10</sup> Martin Falckkal egyetértve,<sup>11</sup> Peter Wollny a Singakademie-gyűjtemény hatodik darabjának, az Esz-dúr szonáta eredetiségét is igazolva látja – a Wilhelm Friedemann egyéb műveiben fellelhető stilisztikai megfeleléseken túl a BR A 15 A-dúr és BR A 16 B-dúrral egybekötött mű utóbbival azonos típusú kottapapírra íródott.<sup>12</sup>

A BR A 2a (Fk. 1B), BR A 4 (Fk. 3), BR A 7 (Fk. 5) és BR A 11a (Fk. 6C) szonáták forrásanyagául a P 368 jegyzékszámú korabeli gyűjtemény szolgál.<sup>13</sup> A gyűjtemény, amelyet valószínűleg Johann Gottfried Schichtnek (1753-1823), a lipcei Thomaskirche kántorának kérésére állítottak össze tulajdonképpen két különböző másoló által készített kottáskönyv egy kötetbe való fűzése.<sup>14</sup> A zömében Carl Philipp Emanuel és Wilhelm Friedemann darabokat tartalmazó összeállítás<sup>15</sup> egyik másolójaként sokáig az 1735-től kezdődően a Bach-családdal szoros kapcsolatot ápoló fiatal Gottfried August Homiliust valószínűsítették,<sup>16</sup> azonban a legújabb kutatások inkább a drezdai orgonista, Johann Friedlieb Zilliget nevezik meg a kópiák szerzőjeként.<sup>17</sup> A másik másoló kilétére eddig még nem derült fény. A száz választófejedelemségből – minden bizonnyal Drezdából – származó kottapapír és a

<sup>10</sup> WollnyDiss 94-96.

<sup>11</sup> Falck 79.

<sup>12</sup> WollnyDiss 95.

<sup>13</sup> WollnyDiss 98.

<sup>14</sup> WollnyDiss 96.

<sup>15</sup> Carl Philipp Emanuel és Wilhelm Friedemann darabjai mellett a kötet Christoph Wagenseil két művét, egy – beazonosíthatatlan – „Mons. Gronau” szonátáját, és két, ismeretlen szerzőtől – valószínűleg a fiatal C. Ph. Emanuel – származó darabot tartalmaz. WollnyDiss 96-97.

<sup>16</sup> G. A. Homilius Wilhelm Friedemannal főleg az 1742-1746 közötti, drezdai időszakban került közelebbi kapcsolatba. WollnyDiss 97.

<sup>17</sup> WFrB GW 167.

többi darab keletkezési ideje alapján a másolatok valószínűsíthetően 1748 és 1750 között keletkeztek.<sup>18</sup> Ez a tény a szonáták időrendiségének megállapításában játszik fontos szerepet.

A gyűjteményben található F-dúr szonáta (BR A 10, Fk. –) lassú, Siciliana tétele – G-dúrba való transzpozíciójától eltekintve – azonos a Königsbergi (ma Kalinyingrád) Királyi és Egyetemi Könyvtár Gotthold-gyűjteményében említett e-moll szonáta középső tételével. A Ms. Rfß 3 jegyzékszám alatt szereplő gyűjtemény két kötetből áll. Az egyetlen másoló által készített összeállítás tartalma főleg Joseph Müller-Blattau: *Die musicalische Schätze der Königlichen und Universitätsbibliothek Königsberg in Preußen*<sup>19</sup> és Hermann Killer: *Zur Musik des deutschen Ostens in 18. Jahrhundert* című munkái alapján rekonstruálható.<sup>20</sup> Ezek alapján a II. kötetben huszonhat olyan darab található, melyeknek szerzője bizonyíthatóan Wilhelm Friedemann.<sup>21</sup> A kötet összeállítója minden bizonnyal Johann Christian, a halléi „Clavier-Bach” (1743-1814) lehetett, aki a rendelkezésére álló kották alapján Wilhelm Friedemann billentyűs műveinek antológiáját szándékozott elkészíteni.<sup>22</sup> Halála után a gyűjtemény a szintén halléi illetőségű Johann Nikolaus Julius Kötschau *Musikdirektor* tulajdonába került, majd 1845-ben Friedrich August Gotthold örökölte meg<sup>23</sup> – sajnos a kötetek tartalmának nagy része a II. világháborúban odaveszett.<sup>24</sup> Az 1913-as Falck műjegyzékben még szereplő, a Friedemann-tanítvány Sara Levy magánkottatárából a Königlich Akademisches Institut für Kirchenmusik in Berlin tulajdonába került G-dúr Allegro non troppo szonátatételnek a II. világháborúban szintén nyomaveszett.<sup>25</sup>

Wilhelm Friedemann szonátáinak esetében a szerzői eredetiségre irányuló kérdések mellett a művek keletkezésének időrendje jelenti a legnagyobb nehézséget. A legtöbbször egy gyűjtemény részeként megjelenő darabok körülbelüli keletkezési időpontja a velük egy kötetben lévő egyéb művek, illetve maga az összeállítás valószínűsíthető keletkezéséből, visszamenőleg állapítható meg.

---

<sup>18</sup> WollnyDiss 96-97.

<sup>19</sup> Joseph Müller-Blattau: *Die musicalische Schätze der Königlichen und Universitätsbibliothek Königsberg in Preußen*, Bonn, 1870.

<sup>20</sup> WollnyDiss 98-103.

<sup>21</sup> WollnyDiss 99.

<sup>22</sup> *WFrB GW* 168.

<sup>23</sup> *WFrB GW* 168.

<sup>24</sup> WollnyDiss 98.

<sup>25</sup> WollnyDiss 103-104.

A fennmaradt adatoknak megfelelően a következő szonáták képezik az életmű részét (2. táblázat).

2. táblázat: Wilhelm Friedemann Bach szonátáinak jegyzéke

BR A 1	Fk. –	C-dúr	1. Allegro 2. Andante 3. Presto
BR A 2a	Fk. 1B	C-dúr	1. Allegro 2. Grave 3. Vivace
BR A 2b	Fk. 1A	C-dúr	1. Allegro 2. Minuetto 1- Minuetto 2 3. Vivace
BR A 3	Fk. 2	C-dúr	1. Allegro 2. Grave 3. Presto
BR A 4	Fk. 3	D-dúr	1. Un poco allegro 2. Adagio 3. Vivace
BR A 5	Fk. 4	D-dúr	1. Allegretto 2. Suave 3. Vivace
BR A 7	Fk. 5	Esz-dúr	1. Allegro ma non troppo 2. Largo 3. Presto
BR A 8	Fk. –	Esz-dúr	1. Allegro 2. Andante 3. Vivace
BR A 9	Fk. –	e-moll	1. Allegro ma non tanto 2. Siciliano 3. Vivace
BR A 10	Fk. –	F-dúr	1. Allegro 2. Siciliana 3. Presto
BR A 11a	Fk. 6C	F-dúr	1. Allegro ma non troppo 2. Larghetto 3. Presto
BR A 11b	Fk. 6B	F-dúr	1. Allegro ma non molto 2. Larghetto 3. Presto
BR A 11c	Fk. 6A	F-dúr	1. Un poco allegro 2. Minuetto – Trio 3. Presto
BR A d (Alternativfassung)		F-dúr	1. Allegro non troppo 2. Andantino 3. Vivace
BR A 14	Fk. 7	G-dúr	1. Andantino – Allegro di molto 2. Lamento 3. Presto
BR A 15	Fk. 8	A-dúr	1. Allegro 2. Largo con tenerezza 3. Allegro assai
BR A 16	Fk. 9	B-dúr	1. Un poco allegro 2. Grazioso 3. Allegro di molto - Andantino

## 2.2. A BR A 1 C-dúr, BR A 9 e-moll és a BR A 10 F-dúr szonáta

Valószínűleg Wilhelm Friedemann szonátáinak legkorábbi darabjai a BR A 1 C-dúr, BR A 9 e-moll és a BR A 10 F-dúr. Az 1730-as évek végére, életének drezdai időszakára datálható keletkezésük mellett a következő érvek szólnak: az F- és C-dúr szonáták egyazon összeállítás részeként szerepelnek.<sup>26</sup> A két másoló munkáját összefoglaló gyűjtemény legkorábbi darabjai a késő harmincas, a keletkezési idejüket tekintve legutolsó művek pedig az 1748-as évből valók.<sup>27</sup> Wilhelm Friedemann itt fellelhető műveinek keletkezési helyét illetően lényegtelen, hogy az egyik másoló Gottfried August Homilius, vagy – valószínűleg inkább – Johann Friedlieb Zillig, ugyanis Wilhelm Friedemann mindkettővel Drezdában ápolt szorosabb kapcsolatot.<sup>28</sup> Az F-dúr és e-moll szonáták közel egy időben való keletkezésére közös lassú tételük lehet a bizonyíték. A szonátatételek között egyedüli Siciliano két letéte – a szekundtranszpozíciótól<sup>29</sup> eltekintve – csupán apróbb eltéréseket mutat.<sup>30</sup> A barokk korból örökölt 6/8-os tételtípus tovább mélyíti a művek harmincas évekbeli keletkezésének gyanúját.

Az e-moll szonáta a Gotthold-gyűjtemény részeként szintén másolatban maradt fenn.<sup>31</sup> Az e-G-e hangnemtervű darab nyitótételének – mely az összes szonáta tételei közül egyedüliként viseli az Allegro ma non tanto tempómegjelölést – főtémája, ezen belül is az 5-8. ütemei vitathatatlan rokonságot mutatnak a III. tételt nyitó ütemekkel (1. kottapélda).

---

<sup>26</sup> A gyűjtemény P 368 megjelöléssel a Staatsbibliothek zu Berlin tulajdonában van.

<sup>27</sup> WollnyDiss 114.

<sup>28</sup> WollnyDiss 97.

<sup>29</sup> A BR A 9 e-moll szonáta II. tétele G-dúr, a BR A 10 F-dúr szonáta Sicilianaja pedig F-dúr hangnemű.

<sup>30</sup> A különbségekről bővebben a BR A 10 F-dúr szonáta Siciliana tételének tárgyalásakor.

<sup>31</sup> WollnyDiss 98., *WFrB GW* 175.

1. kottapélda: BR A 9 e-moll szonáta I. tétel 5-8. ütem

III. tétel 1-4. ütem

A szonáta tételeinek felépítése háromrészes formát követ – a kerettételek a szonátaforma klasszikus értelmezésében használt terminológiával élve az *expozíció*, illetve a *kidolgozás* és *visszatérés* két egységét ismétlőjellel is jelezve. A visszatérések alapvetően emlékeztető és összefoglaló jellegűek – az első két tételben az *expozícióhoz* viszonyítottan sokkal rövidebb terjedelmű zárórész<sup>32</sup> a főrész nyitó és záró dallammotívumait alaphangnemben használja, kihagyva az átvezető vagy melléktéma funkciójú részek megismétlését. A III. tétel szerkezeti furcsasággal áll elő – az átvezető ütemek kibővítésével a visszatérés az *expozíciónál* hosszabbá válik.<sup>33</sup>

A Staatsbibliothek zu Berlin tulajdonában lévő dokumentum a szonáta Basso continuo által kísért harántfuvola változatát tartalmazza, magyarázatot adva a billentyűs verzió feltűnően hangszerszerűtlen állásaira (2. kottapélda), illetve az I. tételben megjelenő – a korabeli hangszerek hangterjedelméhez mérten elképzelhetetlenül magas –  $g'''$  hangra is.<sup>34</sup>

<sup>32</sup> Az *expozíció* és a *visszatérés* aránya az I. tételben 36-23, a II. tételben pedig 16-9 ütem.

<sup>33</sup> A III. tétel főrésze 20, visszatérése 22 ütem.

<sup>34</sup> A  $g'''$  az I. tétel 37. ütemének (a *kidolgozás* első üteme) kezdőhangjaként jelenik meg. A hangszerek hangterjedelméről és egyéb, hangszerekkel összefüggő kérdésekről bővebben a *Wilhelm Friedemann Bach korának hangszerei* című fejezetben.

## 2. kottapélda: BR A 9 e-moll szonáta I. tétel 9-10. ütem



A három szonátát összekötő kapocsként megjelenik a nyitótételek 2/4-es ütemmutatója is, melynek használata alapvetően az 1730-1750 közötti időszakra jellemző – érdekes, hogy Wilhelm Friedemann műveinek későbbi átdolgozásakor a 2/4-es ütemjelzést C-re cserélte.<sup>35</sup>

Amíg az e-moll és a BR A 1 C-dúr szonáta nagy hangközökből építkező dallamai a drezdai udvari zeneszerző Jan Dismas Zelenka hatásáról árulkodnak, addig a BR A 10 F-dúr szonáta fő témájakor Johann Sebastian Bach *Italienisches Konzertjére* BWV. 971 asszociálhatunk.<sup>36</sup> A hangnem- és ütemmutató egyezésein túl az 1-2-6. (J. S. Bach művében 2-3-4.) ütemek nyilvánvaló hasonlósága (3. kottapélda), valamint a szünet által elvágólagosan tagolt témaszerkesztés is azt látszik igazolni, hogy Wilhelm Friedemann számára apja 1735-ben kiadott műve mintául szolgált.

## 3. kottapélda: BR A 10 F-dúr szonáta I. tétel 1, 2 és 6. ütem



## J. S. Bach: Italienisches Konzert I. tétel 2, 3 és 4. ütem



<sup>35</sup> WollnyDiss 151-152.

<sup>36</sup> WollnyDiss 130-132.

Ebben a kezdőmotívumban is tetten érhető Wilhelm Friedemann témaépítő technikája – belső bővítésekkel, ütemismétlésekkel szokatlan hosszúságú, legtöbbször aszimmetrikus elosztású periódusokat hoz létre.<sup>37</sup> Az átvezető részek jobbkez-polifóniája szintén az *Olasz Koncert* hatását sugallják. A témák egymással kontrasztáló jellege jól elkülöníthető részekre osztja a tételt, melynek további érdekessége, hogy a melléktémának megfelelő négy ütem<sup>38</sup> és annak piano megismétlése<sup>39</sup> a domináns hangnem azonos nevű – jelen esetben c – molljában íródott. A tökéletesen szerkesztett reprízben – a hangnemi rend betartásával – ez a dallam f-mollban tér vissza.<sup>40</sup>

Az e-moll szonáta lassú tételéhez képest sokkal kiegyenlítettebb dallamvezetésű 6/8-os Siciliana billentyűs hangszerűségét a balkézben megjelenő akkordkitöltő hangok tovább erősítik. A zárótétel hangvétele, a hangismétlésen alapuló szinkópás főtéma, valamint a háromtagú formán belüli tutti-solo jellegű formai megoldások az olasz concerto világot idézik. A három tételen végigvonuló azonos alaphangnem szokatlan hangnemi koncepció – Wilhelm Friedemann szonátái közt csupán a BR A 11 F-dúrban fordul elő hasonló.<sup>41</sup>

A BR A 10 F-dúr szonáta III. tétele csak hangulatában és szerkesztési elveiben idézi meg a zenekari concertókat – ezzel szemben a BR A 1 C-dúr szonáta lassú tétele, mely egyedüli C tempójelzésű középső tétel Wilhelm Friedemann szonátaiban, tulajdonképpen egy concerto grosso Andantéjának billentyűs letéte. A négyszólamú felrakás, a vonós hangzást imitáló ismétlődő oktávok a basszusban,<sup>42</sup> illetve az ismétlőjellel ugyan nem jelzett, de – a barokkban népszerű, különösen sokat használt – kéttagú forma alkalmazása is bizonyíték erre. A tétel végi I. kvartszexten lévő fermata egy kadencia rögtönzésének lehetőségét és szükségességét jelzi – erre a tárgyalt szonáták egyikében sem adódott alkalom, és a későbbi művek is csak ritkán adnak teret az előadóművészi önkifejezés ilyen megnyilvánulásának. A

<sup>37</sup> A BR A 10 F-dúr szonáta I. tételének 12 ütemes főtémája 6+6 ütemből áll össze, melyeknek további tagolása: 1+2+3+2+3+4 (a második hat ütem ugyanilyen séma alapján domináns hangnemben megisméltelve).

<sup>38</sup> 17-20., illetve 21-24. ütem.

<sup>39</sup> A minden bizonnyal manuálváltást jelző forte és piano dinamikai jelzések J. S. Bach *Italienisches Konzertjében* is gyakoriak (például I. tétel 30., 52., 67., 69., 90., 129., 139., 146. ütem, II. tétel 1. és 4. ütem és III. tétel 1., 25., 29., 32., 33., 49., 53., 76., 77., 92., 140., 155., 171., 175. ütem).

<sup>40</sup> 111-114., illetve 115-118. ütemek.

<sup>41</sup> A BR A 11-ből több verzió is fennmaradt. Az azonos alaphangnemű tételek koncepciója az a, b és c variánsokban jelenik meg. A d., Alternativfassungban található Andantino alaphangneme C-dúr.

<sup>42</sup> Hasonló felrakást és írásmódot J. S. Bach különböző olasz szerzők concertóiból készített billentyűs átírataiban találunk. Ilyen többek között az Antonio Vivaldi D-dúr hegedűversenyéből (RV 230) és Benedetto Marcello d-moll oboaversenyéből készített BWV. 972, illetve 974 jegyzékszámú darab is.



nyitótétel – a később 1748-ban nyomtatásban is megjelent – BR A 7 Esz-dúr szonáta I. tételének egy korai, egyszerűsített, de dallami invenciójában azonos változata (4. kottapélda).

4. kottapélda: BR A 1 C-dúr szonáta I. tétel 1-9. ütem

*Allegro*

BR A 7 Esz-dúr szonáta I. tétel 1-5. ütem

*Allegro ma non troppo*

Már itt is tetten érhető Wilhelm Friedemann kompozíciós technikájának egy később jellegzetes ismérve: a tételt indító motívumot a balkéz azonnal imitálja – kísérő szerepköréből kilépve a jobbkez dallamfordulatainak utánjátszására az eddigiekben a basszus szólamnak csupán a kidolgozási részben nyílt lehetősége. Az unisonókban bővelkedő, alapvetően a nyitó hármashangzat-motívumra felfűzött III., Presto tétel a zenekari tutti-solo játékmodor utánzásának igényével lép fel.

### 2.3. A BR A 2a, 2b C-dúr és BR A 11a, 11b, 11c és 11d F-dúr szonáták<sup>43</sup>

A két másoló munkáját egybefoglaló P 368-as jegyzékszámú összeállításban<sup>44</sup> szereplő további két Wilhelm Friedemann szonáta a BR A 2a C-dúr és a BR A 11a F-dúr. Mindkét műnek több<sup>45</sup> – szignifikáns különbségeket felvonultató – változata van, hiszen Wilhelm Friedemann különböző alkotói korszakaiban a finomítás és korszerűsítés szándékával visszatért korábbi műveihez. Mivel a másolatok révén a különböző verziók időbeli megjelenése évtizedes pontossággal behatárolható, ezért Martin Falck megállapításaival ellentétben<sup>46</sup> a következő sorrendiség valószínűsíthető: a benne foglalt többi darab keletkezésének tükrében a P 368-as gyűjtemény a 2a és 11a szonátaváltozatokat tartalmazó része az 1730-as évek végén, 1740-es évek elején készült Drezdában.<sup>47</sup> Ezt a dátumot erősíti a szonáták ezen verziójának másik forrása is: a drezdai udvari orgonista, Peter August (1726-1787) 1750 körül összeállított kottáskönyve két kötetnyi olasz és német billentyűsmuzsikát tartalmaz.<sup>48</sup> Az első kötetben Giovanni Benedetto Platti op. 1 és op. 4-es sorozatának tizenkét szonátája, a másodikban pedig többek között Georg Christoph Wagenseil, Christoph Schaffrath, Amando Roffelt, Johann Michael Breunich, Christlieb Siegmund Binder és Giovanni Marco Rutini különböző művei mellett Wilhelm Friedemann szonátái is megtalálhatóak.<sup>49</sup>

Az F-dúr szonáta 11b változatából több – a datálás szempontjából hasznos<sup>50</sup> – másolat is fennmaradt. Az egyik ezek közül Johann Gottlieb Müthel tollából való.<sup>51</sup> A másolat minden bizonnyal Müthel közép-németországi tartózkodási ideje alatt keletkezett,<sup>52</sup> amikor is előbb Lipszében Johann Sebastian, majd Naumburgban Johann Christoph Altnikol irányítása alatt folytatta zenei tanulmányait.<sup>53</sup> A másik a Großenhainban, Drezdában és Naumburgban tevékenykedő orgonista, Johann

---

<sup>43</sup> Fk. 1B, 1A és Fk. 6C, 6B, 6A szonáták.

<sup>44</sup> A gyűjteményről a fejezet 3-5. oldalán és a 26. lábjegyzetben találhatóak bővebb adatok.

<sup>45</sup> A BR A 2 (Fk. 1) C-dúrnak két, a BR A 11 (Fk. 6) F-dúrnak három és egy *Alternativfassung*ként jelölt változata is van.

<sup>46</sup> Falck 70-74.

<sup>47</sup> WollnyDiss 114.

<sup>48</sup> *WFrB GW* 168.

<sup>49</sup> WollnyDiss 115-116., *WFrB GW* 168.

<sup>50</sup> A szöveg összehasonlítása szempontjából lényeges, ám a datálás szempontjából irreleváns az 1784-ből (vagy későbből) származó, a hamburgi Johann Christoph Westphal&Co. által készített gyári másolat. WollnyDiss 117. A darab ezen verziója Hans Hinrich Zielche (1741-1802) kopenhágai fuvolista és orgonista másolatában is fennmaradt. *WFrB GW* 169.

<sup>51</sup> *WFrB GW* 166.

<sup>52</sup> 1750-1753. WollnyDiss 118.

<sup>53</sup> WollnyDiss 118.

Friedrich Gräbner<sup>54</sup> összeállítása, melyben Johann Sebastian mellett Wilhelm Friedemann művei is helyet kaptak.<sup>55</sup> A Gotthold-gyűjtemény részét képező 2b és 11c verziók jórészt csupán Martin Falck leírásából ismerhetőek.<sup>56</sup> A kottapapír vízjelében szereplő koronás liliom és IESV betűk a niederlungwitzi papírüzem tulajdonosát, J. E. S. Vodelt valószínűsítik<sup>57</sup> – az általa gyártott papír 1750-től az 1760-as évek végéig volt forgalomban.<sup>58</sup> A tények tükrében tehát a 2a, 11a az 1740, a 11b az 1750 és a 2b valamint 11c változatok az 1760-as évekből származhatnak.

A Peter Wollny által az összkiadásban *Alternativfassung*ként közölt 11d szonátaverzió szintén a Gotthold-gyűjtemény része volt,<sup>59</sup> és különös kapocs fűzi nemcsak a szonáta többi változatához, hanem a már tárgyalt BR A 1-es C-dúr, BR A 9-es e-moll és BR A 10-es F-dúr szonátákhoz is. Az e-moll szonátával rokonítja, hogy ebből a variánsból is fennmaradt harántfuvola-basso continuo párosításra írt verzió.<sup>60</sup> Ahogy az e-moll esetében, úgy itt is a szokatlanul nagy, oktávon túli hangközökből építkező dallamfordulatok (5. kottapélda) és a g''' többszöri használata<sup>61</sup> hívja fel a figyelmet a zeneszerző alapvetően nem billentyűs hangszerben való gondolkodására.

---

<sup>54</sup> Johann Friedrich Gräbner (?-1789) Großenhainban 1744-1759, a drezdai Frauenkirchében 1757-1759 között, Naumburgban a Wenzelskirchében pedig 1759-től haláláig orgonistaként tevékenykedett. *WFrB GW* 172.

<sup>55</sup> WollnyDiss 118., *WFrB GW* 172.

<sup>56</sup> WollnyDiss 116.

<sup>57</sup> J. E. S. Vodel 1742-1763 között üzemeltette a niederlungwitzi gyárat. WollnyDiss 117.

<sup>58</sup> WollnyDiss 117.

<sup>59</sup> *WFrB GW* 169.

<sup>60</sup> *WFrB GW* 177.

<sup>61</sup> III. tétel 89. és 91. ütemeiben.

5. kottapélda: BR A 11d F-dúr szonáta (Alternativfassung) II. tétel

5-6. ütem



III. tétel 72-73. ütem



A hangszereszerűtlen állások kiküszöböléséből (6. kottapélda) és pár regisztertranszpozíciótól<sup>62</sup> eltekintve első tétele azonos a 11a változat nyitótételével.

6. kottapélda: BR A 11d F-dúr szonáta I. tétel 7-8. ütem



11a I. tétel 7-8. ütem



A szonátatételek között egyedüli Andantino tempójelzésű lassú tétele viszont a 11b variánssal mutat rokonságot – a hangnemi különbséget leszámítva<sup>63</sup> a kéttagú formába öntött, 12+12 ütemből felépülő dallam a szonáta b változatának Larghettojában díszítve, hangzásában dúsítva, a formarészeket ismétlőjellel

<sup>62</sup> Például a 25-32. ütemekben.

<sup>63</sup> A 11d Andantinója C-dúrban, a 11b verzió lassú tétele F-dúrban íródott.

elválasztva és prima/secunda jelöléssel tér vissza. III. Vivace tétele a BR A 2 C-dúr szonáta zárótételének egyszerűbb basszus-szólammal ellátott F-dúr változata.

A szonáta a, b és c verziójának összehasonlításakor megfigyelt legnagyobb különbség a lassú tételekben található. A legkorábbi változat Larghettoja csupán négy ütem – a szextkitöltő skálából alkotott dallam három ütemnyi szekvenciában való ismételtetésének egyetlen célja az F-dúr domináns hangzatának elérése. Az így önmagában tételként alig értelmezhető lassú rész csupán átvezetésként szolgál a szonáta élénk tempójú saroktétellei között. A barokk kor *da chiesa*-típusú szonátáiból ismert zeneszerzői technika alkalmazása a mű – fentebb tárgyalt, az életműben elfoglalt helyét tekintve – korai keletkezésének valószínűségét erősíti.

A b változat Larghetto tétele szintén több szállal kötődik a barokk kor világához – a hármas lüktetés, a prima/secunda jelzéssel tagolt kéttagú táncforma, az ütemen belüli hangsúlytalan ütemrész, a második negyed pontozás általi kiemelése, melyet a basszusszólam ütemegyein található szünetek tovább erősítenek, a későbarokk stilizált Sarabande-jait idézik. A formának megfelelő T→D :||: D→T hangnemtervet követő, tizenkét ütemből álló formarészek további négyütemes egységekre tagolódnak. Mindegyik apró egység eltérő dallami és ritmikai modellel dolgozik. A pontozott ritmusra, triolás mozgásra, illetve szinkópára épülő három formai elem tökéletes megfeleléseit a második rész hozza – apró zeneszerzői lelemény, hogy a 13-16. ütemek a nyitó motívum tükörfordításai (7. kottapélda).

7. kottapélda: BR A 11b F-dúr szonáta Larghetto 1-4. ütem



13-16. ütem



A minden valószínűség szerint a halléi időszakból származó harmadik változat lassú tételének helyén Minuetto-Trio pár áll. A szonáta, mint műfaj térnyerésével és megerősödésével anélkül jelenhettek meg önálló tételként a kor divattáncái – ezen belül is a Menüett –, hogy az elavultnak számító szvit látszatát keltették volna.<sup>64</sup> Wilhelm Friedemann ezen szonátába illesztett két Minuettoja alapvetően sematikus darab. A *da Capo* formában visszatérő, ismétlőjellel elválasztott 8+8 ütem szerkezetű első egyedüli érdekessége az imitatív szerkesztés: a kadenciálisan záró ütempárokat leszámítva a basszus a dallam mozgásformáit utánozza. A párhuzamos moll hangnemű<sup>65</sup> 8+12 ütemes Trio figurális basszusmeneteivel és a két kéz komplementer ritmusfiguráival hívja fel magára a figyelmet.

A három középső tétel érdekessége az alaphangnem: mindhárom F-dúr. Az azonos alaphangnemű tételekből összeállított szonáták koncepciója Wilhelm Friedemannnál csupán a már tárgyalt BR A 10 F-dúr esetében és a BR A C-dúr 2 b variánsában fordul elő. A különböző változatok elkészültek a legkevesebb átalakításon a Presto zárótételek estek át – az a és b verzió zenei szövege tökéletes egyezést mutat, és a c variáns is csupán apróbb finomításokban – harmóniákat összekötő kromatika (8. kottapéllda), szextpárhuzamok (9. kottapéllda) és a két kéz közötti tükör-imitációk beiktatása (10. kottapéllda) – különbözik az első kettőtől.

8. kottapéllda: BR A 11c F-dúr szonáta III. tétel 29. ütem



9. kottapéllda: BR A 11c F-dúr szonáta III. tétel 16. ütem



<sup>64</sup> WollnyDiss 138.

<sup>65</sup> esetünkben d-moll. A Minuetto a T→D :||: D→T, a Trio a d-moll→párhuzamos dúr :||: F-dúr→d-moll hangnemi tervet követi.

## 10. kottapélda: BR A 11c F-dúr szonáta III. tétel 9-10. ütem



Hasonló a helyzet a nyitótételek esetében is. A korábbi verziókhöz képest itt is a harmadik mutat szignifikáns különbségeket – az első két változat, apróbb díszítéstől eltekintve azonos. A harmadik nem csupán dallami változtatásokat hoz, hanem szerkezeti és formai újításokat is – míg az a és b esetében 2/4 az ütemmutató, addig a legkésőbb keletkezettben ez C-re módosul.

Wilhelm Friedemann kedvelt témaépítő eljárása a belső ismétlés, mely által szabálytalan hosszúságú dallamok jönnek létre. Az így alkotott, eredetileg hat ütemes főtéma az utolsó átiratban – újabb belső bővítés hozzáadásával – nyolc (C-ben négy) ütemre módosul. Nem csupán a főtéma bővül, hanem az egész forma – a kadenciális zárlat elé beillesztett, új dallammotívumból épülő négy ütemmel új szerkezeti egység keletkezik.<sup>66</sup> A tétel során használt dallamformulákból összeálló témák közös jellemzője az imitáció: a basszus legtöbbször nemcsak ritmusában, hanem dallamában is ismétli a felső szólamot (11. kottapélda).

## 11. kottapélda: BR A 11c F-dúr szonáta I. tétel 1-2. ütem



Az a és b variánsok 57. ütemében, a kidolgozás-végi zárlat dominánsán kadencia rögtönzésére alkalmat adó fermata található – a harmadik változat analóg helyén<sup>67</sup> háromütemes betoldás oldja meg a visszatéréshez való átvezetés problémáját.

<sup>66</sup> 13-16. ütemek

<sup>67</sup> 36. ütem

Hasonló a helyzet a BR A 2 C-dúr szonáták esetében is – a korábbi verzió kadenciáját<sup>68</sup> a későbbiben modulatív szekvencia váltja ki. A b változat megírt átvezető szakasza azonban rendhagyó zeneszerzői megoldással nem a korábbi variáns meglévő anyagát használja, hanem az a verzió 46-56. ütemét kiiktatva egy alig öt ütemes modulatív rész készíti elő a visszatérést. Az említett ütemek elhagyása azonban nem csupán egy rövidebb nyitótételt eredményez: azok tematikus tartalma miatt egy fontos formarész tűnik el. A két változat szerkezeti felépítése – ezt a fontos momentumot leszámítva – hasonló. Az egymástól jól megkülönböztethető dallammotívumok révén létrejövő, pontosan behatárolható fő-, mellék- és zárótéma-területek<sup>69</sup> közül a zárórészben – a már taglalt összefoglaló eljárásnak köszönhetően – csupán a fő- és zárótéma részei térnek vissza. A kidolgozás új motívummal indít, és egyéb – eddig nem használt – dallamfordulatok mellett a főtéma zenei anyagát használja. A két változat tematikus koncepció-különbsége a már említett kihagyott ütemekben rejlik – az a verzió a teljes melléktéma-terület felhasználásával jut el a visszatérés előtti fermátaig.

A variánsok összehasonlításából adódó következő különbség: maga a főtéma. A belső bővítésektől hat ütemes dallam a szinkópák révén még jobban hangsúlyozott felugró szext hangközre épül. A korábbi verzió második üteméből azonban pont ez a markáns dallamfordulat hiányzik, és csupán a témafej oktávval lejjebbi transzpozíciójában, az ötödik ütemben jelenik meg (12. kottapélda).

A témában várt f<sup>'''</sup> hang hiányára minden bizonnyal a rendelkezésre álló hangszerek hangterjedelme adhat magyarázatot – a csupán e<sup>'''</sup>-ig terjedő dallamvezetés azt sugallja, hogy a korai verziót valószínűleg csembaló ihlette, és nem számol – az ezeken a hangszereken ritkább – f<sup>'''</sup> meglétével.<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> A P 368-as másolat-gyűjtemény kidolgozott kadencia-javaslatot is tartalmaz. *WFrB GW 174*.

<sup>69</sup> 1-6. ütem főtéma-, 13-17. ütem melléktéma-, 18-22. ütem zárótéma-terület.

<sup>70</sup> A későbbi verzió minden bizonnyal már a nagyobb hangterjedelemmel bíró fortepianoon játszó előadókat célozta meg. Az alkalmazott hangszerek problematikájáról bővebben a *Wilhelm Friedemann Bach korának hangszerei* című fejezetben.



## 12. kottapélda: BR A 2 C-dúr szonáta a variáns 2-3. és 5-6. ütem

## b változat 2-3. ütem

A BR A 11 F-dúrhoz hasonlóan ebben a szonáta variáns-párban is a lassú tételek változása képezi a legszembevetőbb különbséget. Az a verzió c-moll Gravejának tíz üteme két öt ütemes egységből áll össze – a két formaelem motívumismétlésre épülő dallamvezetése és a tétel végi domináns zárlat a tétel átvezető és improvizatív jellegét erősíti. A későbbi változatban – a BR A 11c-hez hasonlóan – a lassú tételek helyét Menüett-pár veszi át.<sup>71</sup> Míg a C-dúr a-moll hangnemviszonyban álló két Minuetto szabályos 8+8 ütemből álló első darabja – a fent említett F-dúrhoz hasonlóan – az imitáció zeneszerzői elvére épül, addig a második 8+12 üteme tökéletes szerkesztésű kánon.<sup>72</sup> A két verzió záró Vivace tétele között a legnagyobb eltérés az ütemszámokban mutatkozik – a későbbi változat egy ütemmel rövidebb. Az a variáns zárótételének visszatérés előtti motívumismétlő három üteme közül a b változat Vivacéja csupán kettőt használ. A zenei szövegben fellépő egyéb apró

<sup>71</sup> A *da Capo* formában visszatérő Minuetto 1, 2 lassú tételek helyén történő alkalmazása egyedi megoldásként csupán a BR A 2b és BR A 11c szonáta-változatokban fordul elő.

<sup>72</sup> A kánon-Menüett – mint miniatűr formába öntött zeneszerzői bravúr – a kor több zeneszerzőjének művében is előfordul (például: Joseph Haydn szimfóniáiban a Hob. I:3, Hob. I:23 G-dúr és Hob. I:44 e-moll III. tételeiként).

eltérések leírásbeli különbségekből (13. kottapélda), dallamvariánsok használatából (14. kottapélda), illetve a hangzás finomítását szolgáló akkordhang-elhagyásokból (15. kottapélda) és a basszuszólamot erősítő oktávketőzésekből (16. kottapélda) adódnak.

13. kottapélda: BR A 2 C-dúr szonáta III. tétel a és b verzió 69-72. ütem

Musical score for example 13, measures 69-72. The score is in C major, 3/8 time. It shows two staves (treble and bass clef) with musical notation. The first staff contains measures 69-72, and the second staff contains measures 69-72. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals.

14. kottapélda: BR A 2 C-dúr szonáta III. tétel a és b verzió 30. ütem

Musical score for example 14, measure 30. The score is in C major, 3/8 time. It shows two staves (treble and bass clef) with musical notation. The first staff contains measure 30, and the second staff contains measure 30. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals.

15. kottapélda: BR A 2 C-dúr szonáta III. tétel a és b verzió 1. ütem

Musical score for example 15, measure 1. The score is in C major, 3/8 time. It shows two staves (treble and bass clef) with musical notation. The first staff contains measure 1, and the second staff contains measure 1. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals. The word "Vivace" is written above the first staff.

16. kottapélda: BR A 2 C-dúr szonáta III. tétel a és b verzió 44. ütem



#### 2.4. A két nyomtatásban megjelent szonáta: BR A 4 (Fk. 3) D-dúr és BR A 7 (Fk. 5) Esz-dúr

Habár Friedrich Wilhelm Marpurg 1754-ben írt beszámolója<sup>73</sup> – és a valószínűleg az ő közléseire épülő *Unterhaltungen* újság cikke<sup>74</sup> – egy harmadik nyomtatásban megjelent szonátát is említ, a beszámoló számos egyéb tévedése és a tény, hogy a műről másolat vagy más forrásból származó utalás nem maradt fenn, megkérdőjelezi a szonáta valamikori meglétét.<sup>75</sup> Ennek tükrében Wilhelm Friedemann életműve csupán két nyomtatásban megjelent billentyűs szonátát foglal magában: az 1745-ben Drezdában kiadott BR A 4 D-dúrt és az 1748-as halléi BR A 7 Esz-dúrt. A *Leipziger Zeitungen* hasábjain 1745. január 6-án közzétett ajánlójában<sup>76</sup> Wilhelm Friedemann hat szonátából álló sorozatának első, D-dúr darabjára hívja fel a figyelmet, előrevetítve szándékát, hogy a nagyérdeműt őt, hasonló stílusban író zeneművel lepje meg.<sup>77</sup> A műkedvelő közönség érdeklődésének hiánya miatt – melynek egyik oka a szonáta által támasztott magas billentyűs-technikai követelményekben keresendő<sup>78</sup> – a *Sei Sonate* további darabjai soha nem készültek el. A drezdai udvar ízlésének megfelelően olaszul írott ajánlás<sup>79</sup> címzettje a Berlinben élő Georg Ernst

<sup>73</sup> *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Band 1., Berlin, 1754, 431. WollnyDiss 112., 81. lábjegyzet.

<sup>74</sup> *Unterhaltungen*. Vierten Bandes Viertes Stück. Monat October, Bock, Hamburg, 1767. WollnyDiss 113., 83. lábjegyzet.

<sup>75</sup> WollnyDiss 113.

<sup>76</sup> *Leipziger Zeitungen*. III. Stück, II. Woche – Januar 6., 1745. WollnyDiss 111., 78. lábjegyzet.

<sup>77</sup> „Der Autor ist auch entschlossen, dem Publico... ehestens noch 5. andere von dergleichen Art zu liefern” – *Leipziger Zeitungen*, Jan. 6., 1745. WollnyDiss 111., 78. lábjegyzet.

<sup>78</sup> J. N. Forkel több feljegyzésében is megemlíti a félbemaradt sorozatot az érdeklődés hiányából adódó kevés eladott példányt és a nehéz játszhatóságot jelölve meg a folytatás elmaradásának indokaként. WollnyDiss 111., 79. lábjegyzet.

<sup>79</sup> „Sei Sonate | per il Cembalo | dedicate | al Signore Illustrissimo | il Signore George Ernesto Stahl | Consigliere della corte | di Sua Maesta | il Ré di Prussia Elettore di Brandenburgo | e composte | da | Guigliemo Friedemann Bach [...] Dresda il 16. Marzo.” Falck 66., WFrB GW 170.

Stahl királyi udvari tanácsos, Nagy Frigyes háziorvosa.<sup>80</sup> A kottametszet elkészítésekor a zeneszerző segítsége a királyi udvari rézmetsző Signor Zucchi volt, bár tevékeny közreműködését a január 6-i újságcikk megerősíti, a *Leipziger Zeitungen* január 14-i híradása viszont cáfolja.<sup>81</sup> A címoldal és az ajánlás – a kottától eltérő papírra nyomva – a drezdai rézmetsző és festő Christian Philipp Lindemann (1700-1754 előtt) munkája.<sup>82</sup> A kiadvány – a datálásban olvashatóak szerint – 1745. március 16-án készült el. Megjelenését a *Leipziger Zeitungen* március 25- száma<sup>83</sup> adja hírül.<sup>84</sup>

Mind zeneszerzői megoldásaiban, mind a kivitelezéshez szükséges előadói, technikai felkészültség szempontjából a darab túlmutat az amatőr hangszerjátékosok igényeinek kielégítésén. Úgy tűnik, Wilhelm Friedemann debütáló művébe minden zeneszerzői leleményét bele akarta zsúfolni. A szonáta komplexitását állandó szerkezeti és tematikai kétarcúsága adja: mindhárom tétel a két- és háromtagú forma keresztezésével és az ebből adódó formai kettősséggel játszik. A Wilhelm Friedemann szonáták eddig alapvetően kétszólamú zenei szövetétől eltérő háromszólamú, imitativ szerkesztés a barokk kor invencióinak világával rokon. Szintén a barokk korhoz, a szvitok táncművelethez kapcsolódik a második formarész főtéma-fordítással való indításának zeneszerzői megoldása is – ezeket a különböző műfaj-karakterisztikumokat Wilhelm Friedemann egy jól felismerhető szonátaforma kereteibe illeszti. A szvit-szerkesztés gondolatát tükrözi, hogy a tételeket nem csupán a szerkezet, hanem a reprízben visszatérő, expozíciót lezáró dallammotívum is összeköti (17. kottapélda).

---

<sup>80</sup> A Bach- és a Stahl-család kapcsolatáról bővebben lásd Heinrich Miesner: „*Beziehungen zwischen den Familien Stahl und Bach*”, Bach-Jahrbuch, 1933 című munkáját, illetve a disszertáció *Az életút* című fejezetének 8. oldalán található adatokat.

<sup>81</sup> *WFrB GW* 170.

<sup>82</sup> *WFrB GW* 170.

<sup>83</sup> *Leipziger Zeitungen*. IV. Stück, XIII. Woche – 25. Mart., 1745. *WFrB GW* 170.

<sup>84</sup> *WFrB GW* 170.

## 17. kottapélda: BR A 4 D-dúr szonáta expozíció záróütemek I., II., III. tétel



Az első tétel bonyolultságát többek között ritmikai sokszínűsége adja – a 2+2+3+2 ütemből összeálló, hangsúlyosan szinkópára épülő főtémában pontozások, komplementer ritmusok és a tizenhatodmozgást váltó triolák különböző kombinációi jelennek meg. A főtéma A-dúr imitációja a hat ütemes melléktémát követően a balkézben jelenik meg. A tétel érdekessége, hogy az 54. ütemben bekövetkező visszatérés a domináns hangnemben történik, és azzal, hogy a melléktéma a két főtémát bemutató rész után tér vissza, illetve ezek zárlati motívumai megcserélődnek, teljes formai bizonytalanság áll elő. A szólamok közti imitációra épülő zárótéma előtti egy ütemes Adagio beiktatása a meglepetés erejével ható, rövid ideig tartó, nagy tempóváltásokkal élő fantázia-szerkesztés zeneszerzői eszköze.

A szonáta szerkezetileg legbonyolultabb tétele az Adagio tempójelzésében egyedüli II. tétel. A lazán szerkesztett háromszólamú fuga első része jól behatárolhatóan öt részre oszlik, melyeket a kétütemes fúgatéma fog össze (18. kottapélda).

18. kottapélda: BR A 4 D-dúr szonáta II. tétel 1-2. ütem – Fúgatéma



A témát bemutató és azt a felső szólam által kvintben imitáló ütemek utáni rész új témát hoz (19. kottapélda).

19. kottapélda: BR A 4 D-dúr szonáta II. tétel 5-6. ütem



Ezt előbb a szoprán mutatja be – a 7-8. ütemek alt általi kvintimitációjakor az ellenszólam gesztusa tükörfordításban szólal meg. A következő két ütem basszustémája látszólag az eredeti fuga fonálát fonja tovább, ám a 11. ütem felső szólama újabb, hangsúlyosan előtérbe helyezett, a következő ütem imitációja révén megerősített dallamotívummal jelentkezik (20. kottapélda), mely végül egy homofon szövésű, ritmikájában triolákkal fellazított akkordikus zárórészbe torkollik.

20. kottapélda: BR A 4 D-dúr szonáta II. tétel. 11. ütem



A második formarész a téma tükörinverziójával indul, és az eddig megismert motívumokat, illetve azok retorikailag hangsúlyos részeit használja fel (21. kottapélda).<sup>85</sup>

21. kottapélda: BR A 4 D-dúr szonáta II. tétel: Fúgatéma zárómotívum



33-35. ütemekben felhasznált variációk



A III. tétel<sup>86</sup> triolák által sugallt *Giga* jellegét a főtéma – az ütemmutatónak megfelelő – kiemelten négy negyede ellensúlyozza. Ez a ritmikai kétarcúság a tétel egészen végigvonul. A hangzatfelbontásokra épülő motívumokat a fantáziákra jellemző szerkezeti és hangnemi szabadsággal kezelő tétel érdekessége, hogy a 79. ütembeli visszatérés nem a várt dúr alaphangnembben, hanem a párhuzamos h-mollban következik be. Míg a II. tétel imitációi a polifonikus szerkesztést hangsúlyozták, addig itt a szólamok közti válaszolgatás a virtuóz concerto-jelleg megteremtésének zeneszerzői eszközévé válik. Az első tétel Adagio ütemének beszúrásával létrejövő hirtelen zenei megtorpanás gesztusát a fináléban Wilhelm Friedemann a formazáró motívumba ékelt, az egyenletes mozgást megszakító szünet beiktatásával éri el (22. kottapélda).

<sup>85</sup> A 33-35. ütemek imitációi például a főtéma és tükörfordításának zárógesztusára épülnek.

<sup>86</sup> a szonátatételek között egyedüli C ütemmutatójú.

22. kottapélda: BR A 4 D-dúr szonáta III. tétel zárómotívum



Összefoglaló munkájában Martin Falck azt feltételezi, hogy az 1748-ban Hallében kiadott BR A 7 Esz-dúr szonáta a hatos sorozat következő darabja.<sup>87</sup> Hogy nem a *Sei Sonate* folytatásáról van szó, azt Wilhelm Friedemann a *Leipziger Zeitungen*ben megjelentetett ajánló sorai bizonyítják, melyekkel második – az elsónél könnyedebb modorban íródott – szonátáját ajánlja a nagyérdemű figyelmébe.<sup>88</sup> Ennek tükrében a mű sokkal inkább egy új sorozat kezdődarabja, mint sikertelenségbe fulladt előzményének folytatása.

Az előszó 1748. január 8-iki keltezéséből következtethetően a kottaanyag Johann Heinrich Schübler zellai mester által készített rézmetszete már előző év végén elkészült.<sup>89</sup> A szonáta – a D-dúrtól eltérően – két különböző, de közel egy időben keletkezett<sup>90</sup> francia nyelvű ajánlással látott napvilágot. Az első változat címzettje a Bach-család életében mecénásként folyamatosan jelen levő von Kayserlingk gróf. A gróf nem csupán Johann Sebastian munkásságát kísérte figyelemmel, hanem az apa által kiépített kapcsolatháló előnyeit a német földön muzsikussá lett fiai is élvezték. A másik változat dedikálása az állami- és hadbírószági tanácsnoknak, a Porosz Generáldirektorium miniszterének, Franz Wilhelm von Happénak szól.<sup>91</sup> A miniszter Carl Philipp Emanuel támogatói köréhez tartozott – Wilhelm Friedemann minden bizonnyal öccse, illetve apja révén, annak berlini

<sup>87</sup> Falck 65. Martin Falck – a polonézok kromatikus hangnemi elrendezését alapul véve – feltételezi a két szonáta közti kapcsolatot. A sorozat további darabjaiként a BR A 11 F-dúr, 14 G-dúr, 15 A-dúr és 16 B-dúr szonátákat azonosítja – a mai zenetudományi adatok tükrében tévesen.

<sup>88</sup> *Leipziger Zeitungen*, IV. Stück, XVIII. Woche – 1748. május 2. WollnyDiss 111., 77. lábjegyzet.

<sup>89</sup> Johann Sebastian Bach *Die Kunst der Fuge BWV. 1080* című, nyomtatásban 1751-ben megjelent művének is Johann Heinrich Schübler a metszetkészítője. WollnyDiss 110., 76. lábjegyzet.

<sup>90</sup> A párhuzamos ajánlások miéretté eddig még nem derült fény. Elképzelhető, hogy a von Kayserlingktől remélt támogatás elmaradásával Wilhelm Friedemann – költségeit fedezendő – új mecénás után nézett. *WFrB GW* 171.

<sup>91</sup> Franz Wilhelm von Happe 1687. szeptember 4-én született Berlinben. Hollandiában, Dániában, Svédországban és Szászországban teljesített katonai szolgálata után 1727-ben állami miniszteri, 1731-től pedig kormányzó miniszteri kinevezést kapott – posztját 1760. július 1-én bekövetkezett haláláig megtartotta. A Bach-család két támogatójáról a von Kayserlingk és von Happe családról bővebb információk Heinrich Miesner: *Graf v. Keyserlingk und Minister v. Happe, zwei Gönner der Familie Bach*, *Bach-Jahrbuch*, 1934, 101-115. című munkájában olvashatóak.



utazásai alkalmával került közelebbi kapcsolatba vele.<sup>92</sup> A szonáta 1748-as közönség-visszhangjáról nem tudni, azonban a Wöchentlichen Hallischen Anzeigen hasábjain 1763. november 28-án megjelent hirdetésében Wilhelm Friedemann a szonáta változatlan szövegű második kiadásának példányait kínálja eladásra.<sup>93</sup>

A beharangozóhoz híven a mű – átlátható és könnyen értelmezhető szerkesztésével, egyszerű dallamvezetésével, a merész harmónia-váltások hiányával, a virtuozitás látszatát keltő skála-díszítéseivel – a műkedvelő zenebarátok számára is tetszetős és szerethető darabbá válik. Szakítva az eddigi írásmóddal, a szonáta I. tételének ütemmutatója C. Hogy a korábbi nyitótételekhez hasonlóan ennek zenei szövete is 2/4 alapú bizonyítja, hogy a 30. ütembeli visszatérés a taktus közepére esik (23. kottapélda) – ez a félütemes eltolódás csupán a melléktéma reprízében egyenlítődik ki a 35. ütemben.

23. kottapélda: BR A 7 Esz-dúr szonáta I. tétel expozíció 1-2. ütem



visszatérés 30-31. ütem



A darab csupán látszólag háromszólamú: egy kivételtől eltekintve (24. kottapélda) a saroktételek – mellőzve mindenfajta imitációt vagy polifonikus gondolkodást – a dallam és a dúsabb hangzás érdekében kétszólamú kíséret szerkesztőelvére épülnek.

<sup>92</sup> Wilhelm Friedemann és a von Happe közti szoros kapcsolat bizonyítéka, hogy a zeneszerző elsőszülött fiának, Wilhelm Adolphnak (1752, megkeresztelve január 13-án–1752. november 10.) a berlini miniszter a keresztapja. *WFrB GW* 171.

<sup>93</sup> Zehler 111.

24. kottapélda: BR A 7 Esz-dúr szonáta I. tétel 9-11. ütemek  
(hasnolán a visszatérésben: 35-37. ütemek)



Musical score for BWV A 7, measures 9-11. The score is in E-flat major (three flats) and 3/4 time. It features a treble and bass clef. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, and a quarter note C5. The bass line consists of eighth notes G3, F3, E3, and D3. Measures 10 and 11 contain more complex rhythmic patterns, including triplets in the treble and a fermata over the final note of the treble line.

A nyitótétel korai változataként értelmezhető BR A 1 C-dúr szonáta főtémájához képest az Esz-dúrban a szünetek beiktatása jelenti a döntő változtatást. A ritmikájában fellazított dallam nem csupán szerkezetében, hanem affektustartamában is megváltozik. A sóhajtások levegővételét idéző szünetek érzetét erősíti a frázis végi fermata is, mely itt nem kadenciára ösztönző kiállítás, hanem az érzelmi ellágyulás és megpihenés helye. A zárórész triolákká aprózott dallamába beiktatott negyednyi szünet a meglepetés dramaturgiáját használja ki. A csönd érzelmi erejével élő hasonló gesztussal a BR A 4 D-dúr szonáta III. tételében találkozhattunk (25. kottapélda).

25. kottapélda: BR A 7 Esz-dúr szonáta I. tétel 12. ütem



Musical score for BWV A 7, measure 12. The score is in E-flat major (three flats) and 3/4 time. It features a treble and bass clef. The melody in the treble clef consists of eighth notes G4, A4, B4, and C5, followed by a quarter rest. The bass line consists of eighth notes G3, F3, E3, and D3. The measure is marked with a '3' above the treble line, indicating a triplet.

BR A 4 D-dúr szonáta III. tétel expozíció záróütem



Musical score for BWV A 4, final measure of the exposition. The score is in D major (two sharps) and 3/4 time. It features a treble and bass clef. The melody in the treble clef consists of quarter notes D4, E4, F#4, and G4, followed by a quarter rest. The bass line consists of quarter notes D3, E3, F#3, and G3. The measure is marked with a '3' above the treble line, indicating a triplet.

A szonáta 3/4-es c-moll Largója<sup>94</sup> a barokk triószonáták lassú tételeinek írás- és fogalmazásmódját követi. A figurált basszus kísért két dallamhangszer motívum-imitációjára épülő szerkezet több érdekességgel is szolgál. A kottagrafikailag nem jelzett, a 16. ütemtől kezdődő második formarész dúr témairindítása a kéttagú táncformában szokásos zeneszerzői megoldás. A dallammotívumok meghatározott sorrendben való visszatérése azonban a szonátaforma építőelvének sajátja – a két elem vegyítése Wilhelm Friedemann egyik kedvelt szerkesztési megoldása. A 37. ütembeli visszatérés pillanatának hangneme: f-moll, mely csupán a 42. ütem modulációja révén nyeri vissza az alaphangnem szubdominánsának funkcióját.

A 6/8-os Presto zárótétel szerkezeti és előadói-technikai meglepetésekkel is szolgál – kézkeresztezéssel kivitelezett passzázsok (26. kottapélda) eddig nem szerepeltek Wilhelm Friedemann szonátatételeiben, miképpen arra sem volt példa, hogy a főtéma visszatérése csupán a dallam nyitógesztusának jelzésében merüljön ki (27. kottapélda).

26. kottapélda: BR A 7 Esz-dúr szonáta III. tétel - 29-31. ütemek



27. kottapélda: BR A 7 Esz-dúr szonáta III. tétel 1-2. és 36-37. ütemek

**Presto**

<sup>94</sup> A szonátatételek között egyedüli Largo tempójelzésű tétel.

A saroktételek melléktémájának felismerhető hasonlósága tematikus jellegű kompozíciós keretként működik (28. kottapélda).

28. kottapélda: BR A 7 Esz-dúr szonáta I. tétel. 9. ütem



III. tétel 19-20. ütem



## 2.5. A BR A 8 Esz-dúr, BR A 5 D-dúr és BR A 3 C-dúr szonáták

A Wilhelm Friedemann életművében fennmaradt további hat szonáta<sup>95</sup> datálása többszörös nehézségekbe ütközik. A keltezés nélküli, kutatható és a csupán a II. világháború előtti időszak pontos leírásaiból ismert kéziratok,<sup>96</sup> a szerző által használt vízjel nélküli papírok, illetve a későbbi időszakokban összeállított gyűjtemények kevés eligazítást adnak a keletkezési körülményekre vonatkozóan. Mivel Wilhelm Friedemann élete folyamán többször is átdolgozta műveit,<sup>97</sup> egyes tételeket változtatás nélkül<sup>98</sup> vagy szignifikáns tematikus és szerkezeti átalakítások után<sup>99</sup> más sorozatokba is átemelt vagy más hangszerelésben is közreadott,<sup>100</sup> ezért ezen szonáták esetében megállapíthatatlan, hogy tételeik egy időben keletkeztek-e, vagy jelenlegi formájuk egy későbbi elrendezésnek köszönhető. A zenetudományi

<sup>95</sup> Az életmű kései korszakából származó szonáták: BR A 3 C-dúr, BR A 5 D-dúr, BR A 8 Esz-dúr, BR A 14 G-dúr, BR A 15 A-dúr és BR A 16 B-dúr.

<sup>96</sup> Ilyen jellegű például Joseph Müller: *Die musicalische Schätze der Königlichen und Universitätsbibliothek zu Königsberg in Preußen*, Bonn, 1870 című munkája is.

<sup>97</sup> A BR A 11 F-dúr szonátának négy, egymástól jelentős mértékben eltérő változata van.

<sup>98</sup> A BR A 2 C-dúr szonáta-változatok fináléja – a hangnemi különbözőséget leszámítva – azonos a BR A 11 F-dúr szonáta d variánsának zárótételével.

<sup>99</sup> A BR A 1 C-dúr szonáta I. tétele – a BR A 7 Esz-dúr szonáta nyitótételének tükrében – „előtanulmányként” is értelmezhető.

<sup>100</sup> Többek között a BR A 9 e-moll szonáta is fennmaradt szerzői harántfuvola-basso continuo letétben.

kutatások jelenlegi stádiumában azonban a művek datálására a Halléban eltöltött utolsó évek, az 1775-1780 közötti időszak valószínűsíthető.<sup>101</sup>

A kéziratban fennmaradt BR A 8 Esz-dúr szonáta írás- és zenei fogalmazásmódjának több részlete is előrevetíti az életmű ezen kései darabjainak közös stílusjegyeit. A nyitótételek ütemjelzése az eddigi 2/4 helyett végérvényesen C-re vált, a dallami invenciót és polifonikus szerkesztést háttérbe szorító hangzatsfelbontásokból való építkezés, a szonátaformát fellazító, szabadabb motívumkezelés a fantáziák szerkesztésmódjához közelíti e műveket. Nem véletlen, hogy Martin Falck műjegyzékében a kétséges szerzőségű darabok közé sorolta a szonátát – I. tétele látszólag semmit sem hordoz Wilhelm Friedemann eddigi zeneszerzői stílusjegyeiből.

A főtéma négy üteme egy hangzatsfelbontás T-D harmóniákra épülő kétütemes egységnek megismétléséből áll össze (29. kottapélda).

29. kottapélda: BR A 8 Esz-dúr szonáta I. tétel 1-4. ütem



A 11. ütemben induló melléktéma legalább ennyire érdektelen – egy együtemes motívum le-, illetve felfelé tartó szekvenciális ismételtetése. A melléktéma-terület újdonsága az Alberti-basszus kíséret: ilyen jellegű kísérelő szólammal sem ez előtt, sem ez után nem találkozhatunk Wilhelm Friedemann műveiben (30. kottapélda).

30. kottapélda: BR A 8 Esz-dúr szonáta I. tétel 11-12. ütem



A tétel zenei anyagának nagy részét a két kéz által felváltva ismételtetett modulatív hangzatsfelbontások adják. A visszatérés pillanata formai érdekességgel szolgál – a

<sup>101</sup> A *WFrB GW* forrásanyagának ismertetője. *WFrB GW Kritische Bericht* 165-179.

főtéma 35. ütembeli alaphangnemben való megszólalása csupán látszólagos repríz. Az ezt követő szakasz – Asz- és B-dúr érintésével – c-moll, B-, Esz- és Asz-dúr hangnemben hozza a nyitó dallammotívumot. A formai rend csupán az 59. ütem melléktéma visszatérésétől áll helyre.

Az eddigiektől eltérően<sup>102</sup> a szonáta lassú tételeként megjelenő Andante 2/4-ben íródott – az ütemmutatón kívül zenei fogalmazásmódja is a korábbi művek nyitótételeivel rokon: a témafej basszus-imitációját használó,<sup>103</sup> a frázis végét szünettel megerősítő dallamszerkesztéssel többek között a BR A 11 F-dúr szonáták főtémájában találkozhattunk (31. kottapélda).

31. kottapélda: BR A 8 Esz-dúr szonáta II. tétel 5-8. ütem



BR A 11 F-dúr szonáta I. tétel 1-4. ütem



A 16-17. ütemek dallamfordulata viszont a BR A 7 Esz-dúr szonáta I. tételének melléktémájával mutat hasonlóságot (32. kottapélda).

<sup>102</sup> A concerto grossók világát idéző BR A 1 C-dúr szonáta C ütemmutatójú Andantéját leszámítva az eddig tárgyalt lassú tételek mind páratlan metrumban íródtak.

<sup>103</sup> Az első négy ütemben a basszus tükörfordításban hozza a nyitó dallammotívumot.

32. kottapélda: BR A 8 Esz-dúr szonáta II. tétel 15-17. ütem



BR A 7 Esz-dúr szonáta I. tétel 9-10. ütem



A tétel további érdekessége, hogy az érezhetően háromrészes forma kereteire tervezett szerkezet a második formarész végén megszakad és egy domináns akkorddal, attacca kapcsolódik a fináléhoz. A belső ismétlésekkel tizenkét ütemesre bővített főtémával<sup>104</sup> induló zárótétel a tizenhatodokra bontott hangzatfelbontásokra épül – a két szólam közti imitatív szándék csupán az első ütemekben figyelhető meg (33. kottapélda).

33. kottapélda: BR A 8 Esz-dúr szonáta III. tétel 1-4. ütem



A virtuóz passzázsok tizenhatodjait csak a zárótéma egyenletes negyedei törik meg, az expozíciót záró ütemek pedig mind leírásukban, mind dallamvezetésükben a lassú tételek fogalmazását idézik (34. kottapélda).

<sup>104</sup> A III. tétel főtémájának szerkezete: 4 (2+2) + 2 : || + 4 (1+1+2) ütem.

34. kottapélda: BR A 8 Esz-dúr szonáta III. tétel 29-30. ütem



BR A 15 A-dúr szonáta II. tétel 11-12. ütem



A kidolgozási részben megjelenő, a két kéz között elosztott tört hangzatok viszont (35. kottapélda) a fantáziák technikai eszköztárából átemelt elemek.

35. kottapélda: BR A 8 Esz-dúr szonáta III. tétel 66. ütem



A többek között Johann Christoph Friedrich és Johann Ernst Bach kéziratokat is tartalmazó gyűjtemény részeként fennmaradt BR A 5 D-dúr szonáta keletkezési időpontjának meghatározását nagyban megkönnyíti a címdalonn található ajánlás. A „*Humillimente dedicata a Sua Altezza la Principessa di Prussia*” felirat Anna Amália porosz hercegnőnek szól. Wilhelm Friedemann 1778. február 4-i keltezéssel orgonára írott nyolc fűgából álló sorozatát is az ő figyelmébe ajánlotta. A fedőlap dedikációjának eltávolítására irányuló szándék valószínűleg a kettejük közötti – a hercegnő támogatásának megvonásával járó – vita következménye.<sup>105</sup> A fennmaradt

<sup>105</sup> Johann Philipp Kirnberger 1779 decemberében Johann Nikolaus Forkelnek írott levelében tudósít Wilhelm Friedemann – a hercegnő magántanári állásából őt eltávolítandó – felajánkozásáról (lásd a disszertáció *Az életút* című fejezetének 14. oldalán található adatokat).



változat minden bizonnyal az egykori Singakademie zu Berlin 1945 után elveszett, de Martin Falck által dokumentált *Sonata per il Cembalo*jának átdolgozása – a két verzió különbségét a második tétel tempójelzésbeli eltérése mutatja.<sup>106</sup>

A BR A 8 Esz-dúr szonátával való egyértelmű rokonság bizonyítéka a 2/4-es lassú tétel. Wilhelm Friedemann – szakítva a középső tételek 3/4-es lüktetésű modelljével – csupán ebben a két esetben használta ezt az ütemmutatót.<sup>107</sup> A nyitó hat ütem szólamok közti imitációit leszámítva a háromtagú forma kereteit használó tétel a homofon szerkesztés elveit követi – kétszólamúságát csupán a kidolgozásban megjelenő, és a repríz zárómotívumaként visszatérő dallamfordulat szólambővítése töri meg. Az Allegretto nyitótétel több érdekességgel is szolgál. A legszembetűnőbb szerkezeti furcsaság a Wilhelm Friedemannnál szokatlan, szabályos négyütemes egységekből való építkezés. A további 2+2 ütemre bontható témákat azonos hosszúságú átvezető részek kötik össze. Ezek elhagyásával, csupán a fő dallamotívumok egymás utáni felsorakoztatásával egy meglepően rövid, tizenkét ütemes visszatérés jön létre. Rendhagyó a főtéma dallami szerkesztése is – az ütemegyeken hiányzó basszushangok és a szoprán szinkópára épülő motívumának szünet általi megtörése metrikai bizonytalanságot hoz létre (36. kottapélda).

36. kottapélda: BR A 5 D-dúr szonáta I. tétel 1-4. ütem



A gyakran motívumismétléssel létrejövő szabályos négyütemes egységekből való építkezés elve a III. tétel Vivacéjában is megmarad. A hangzatfelbontásokból összeálló dallamfordulatok felfelé törekvése csupán a kidolgozás 49-56. ütemeiben vált irányt témainverziót nem, de dallamvezetési tükörfordítást előidézve.

<sup>106</sup> Az azóta elveszett autográf alapján Martin Falck által katalogizált szonáta Allegretto-Grave-Vivace tempójelzésű tételeket foglal magába. Ezzel szemben a fennmaradt változat tételei: Allegretto-Suave-Vivace. WollnyDiss 119-120.

<sup>107</sup> A 3/4-es metrum alól csupán a BR A 1 C-dúr (C), BR A 9 e-moll (6/8) és a BR A 10 F-dúr szonáták lassú tételei képeznek további kivételt.

A BR A 5 D-dúr szonáta nyitótételével dallami és szerkezeti rokonságot mutató BR A 3 C-dúr szonáta 1945 után elveszett kézírata két különböző típusú kottapapírra íródott<sup>108</sup> – külön ezek egyike sem datálható, de együttes használatuk által a darab keletkezési ideje Wilhelm Friedemann Hallében eltöltött utolsó vagy a berlini időszak első éveire valószínűsíthető.<sup>109</sup> Az első tétel főtéma-dallamának 2+2 ütemes osztása, szinkópás szerkesztése és a basszus ütemegyein lévő szünetes megoldás a BR A 5 D-dúr szonáta nyitótételének első ütemeire emlékeztet (37. kottapélda).

37. kottapélda: BR A 3 C-dúr szonáta I. tétel 1-4. ütem

BR A 5 D-dúr szonáta I. tétel 1-4. ütem

Hasonló megfelelést találunk a két szonáta exoziciját záró dallamfordulatban is (38. kottapélda).

<sup>108</sup> A *Sonata per il Cembalo* feliratú autográf egyik része egy címerpajzson lévő méhkas ábrájú, másik része pedig a JHOONIG & ZOONEN vízjelét hordozó kottapapírra íródott. *WFrB* GW 166.

<sup>109</sup> WollnyDiss 121.

38. kottapélda: BR A 3 C-dúr szonáta I. tétel 19-20. ütem

BR A 5 D-dúr szonáta I. tétel 19-20. ütem

A motívumegyezéseken túl a tétel egészének szerkesztése is azonos. A D-dúr szonátához hasonlóan a repríz itt is a három négyütemes téma átvezető részek nélküli felsorakoztatásában merül ki. A két kéz között elosztott tört hangzatok és az egymásnak válaszoló hangzatfelbontás-motívumok a fantáziák eszköztárának kellékei – az ezekből építkező kidolgozási rész Wilhelm Friedemann, a szonátaformát fellazító fantázia-szerű fogalmazásra irányuló törekvéseit mutatja. Az improvizatív jelleget erősítik a tört hangzatokba ütemegyekre beillesztett szünetek keltette megtorpanások (39. kottapélda) és a visszatérés pillanatának meglepő zeneszerzői megoldása is – a VII. szeptim utáni szünet képezi a reprízhez való visszavezetést (40. kottapélda).

39. kottapélda: BR A 3 C-dúr szonáta I. tétel 40-41. ütem

40. kottapélda: BR A 3 C-dúr szonáta I. tétel 50-51. ütem



A fantáziák formai töredezettsége a II. tétel Gravéjában is megjelenik. A szünetekkel jelzett, három részre osztott tétel<sup>110</sup> egységei közötti kapocs a nyitó két ütem dallamfordulata (41. kottapélda).

41. kottapélda: BR A 3 C-dúr szonáta II. tétel 1-2. ütem



Az első rész tizennyolc üteme további háromszor hatra bontható – ezek közül az első kettő motivikus és szerkesztési egyezései révén egymás megfelelése. A harmadik egység hangsúlyosan új dallamfordulattal él (42. kottapélda), mely látszólag folytatás nélkül marad, hiszen a szünettel való megszakítás után induló második formarész a kezdő motívumhoz nyúl vissza.

42. kottapélda: BR A 3 C-dúr szonáta II. tétel 13-14. ütem



<sup>110</sup> A tétel formarészei: 1-18. ütem, 19-32. ütem, 33-44. ütem.

A 27-29. ütemek süllyedő szekvenciájának dallamfordulata adja a zárórészben megjelenő harmadik motívumot (43. kottapélda). Az ütemszáma alapján legrövidebb egység így a tétel motivikus összefoglalásává válik.

43. kottapélda: BR A 3 C-dúr szonáta II. tétel 27-29. ütem



A Presto tempójelzésű III. tétel érdekessége a feltűnően rövid kidolgozás, mely csupán a főtéma-terület tíz ütemének domináns hangnemben való megszólaltatására korlátozódik. A nagyrészt három szólamra hangszerelt tétel nem lép túl a dallam és kíséret kívánalmain: minden imitatív szándékot mellőzve, a gyakran el is hagyott középső szólam csupán akkordkitöltő szerepet kap.

## 2.6. A BR A 15 A-dúr, BR A 16 B-dúr és BR A 14 G-dúr szonáták

A BR A 15 A-dúr és BR A 16 B-dúr szonáták azonos gyűjtemények darabjaiként maradtak fenn. Az egyik ezek közül Johann Christian Bach tollából való – az 1775-1780 között íródott másolatokon Wilhelm Friedemann jóváhagyó kézjegye látható.<sup>111</sup> A másik későbbi keltezésű. Az 1836-ban keletkezett gyűjtemény összeállítója és részben másolója a Dorpatban tevékenykedő komponista: Johann Friedrich Boneval Latrobe (1769-1845). Gyűjtő barátjának, Georg Poelchaunak írott 1836. április 16-iki leveléből tudjuk, hogy kópiái a halléi kiadó, Johann Jakob Gebauer házában 1778-1789 között élő egyetemi tanár és csillagász Ernst Christoph Friedrich Knorre (1759-1810) magángyűjteményének darabjai alapján készültek.<sup>112</sup>

A BR A 15 A-dúr szonáta I. tételének stilisztikai kétarcúságát a korábbi művekre jellemző dallamfordulatok és motívumépítési technikák, valamint a későbbiekben megjelenő szerkezeti modellek együttes alkalmazása adja. A szinkópára épülő, hangsúlyosan hangismétlő témafejjel többek között a BR A 11 F-dúr szonáták III. tételében találkozhattunk (44. kottapélda), miképpen a dallam-

<sup>111</sup> WFrB GW 166.

<sup>112</sup> WFrB GW 166-167.

kíséret kétszólamú szerkesztési mód, a hangzاتفelbontásokból és skálákból építkező sok átvezető szakasz is a drezdai „olaszos” stílus jellemzője.

44. kottapélda: BR A 15 A-dúr szonáta I. tétel 1-2. ütem



BR A 11 F-dúr szonáta III. tétel 1-2. ütem



Rendhagyó módon a melléktéma a főtéma zenei anyagának tükörfordítását használja (45. kottapélda), és formabontó a visszatérés zeneszerzői megoldása is.

45. kottapélda: BR A 15 A-dúr szonáta I. tétel 1 és 15. ütem



A főtéma és az azt követő átvezető szakasz motívumait felhasználó kidolgozási rész végén lévő fermata után két ütem idejére egy új dallam- és mozgásforma jelenik meg,<sup>113</sup> melynek szubdomináns D-dúr hangzata vezet vissza a főtéma nyitó motívumához. A repríz csupán a témák felsoroló összefoglalását célzó terjedelme a BR A 5 D- és BR A 3 C-dúr szonáták nyitótételeiben alkalmazott zeneszerzői megoldással rokon.<sup>114</sup>

<sup>113</sup> Az itt megjelenő motívumhoz hasonló dallamfordulat a szonáta II. tételének 55-56. ütemeiben köszön vissza.

<sup>114</sup> Ellensúlyozandó az átvezető két ütemet – a fent említett D- és C-dúr szonátákkal ellentétben – itt a főtéma négy ütemes zenei anyagából csak az első kettő tér vissza.

A *Largo con tenerezza* jelzésű II. tétel – szakítva az imitatív szerkesztésű, háromszólamú lassú tétel modelljével – a BR A 3 C-dúr szonáta középső tételének formai megoldásait bontja ki. A szélső szólamok dallam és kíséret hierarchiájában a középső szólam csupán harmóniakitöltő-megerősítő szerepet tölt be. A háromtagú forma csak laza szerkezete a tételnek – az alkalmazott motívumok a fantáziákra jellemző kiszámíthatatlan sorrendiségben bukkannak fel. Ennek köszönhetően a tételindító téma (46. kottapélda) 67. ütembeli visszatérését két markáns dallamfordulat (47. kottapélda) újbóli megjelenése előzi meg.

46. kottapélda: BR A 15 A-dúr szonáta II. tétel 1-2. ütem



47. kottapélda: BR A 15 A-dúr szonáta II. tétel 59-62. ütem



65-67. ütem



A szonátatételek között egyedüli 2/4 ütemmutatójú *Allegro assai* zárótétel<sup>115</sup> az I. tétel stilisztikai kétarcúságát hordozza. Főtémája a BR A 11 F-dúr szonáták első

<sup>115</sup> Szonátáinak fináléiban Wilhelm Friedemann a páratlan lüktetésű 3/4 vagy 3/8 ütemmutatókat preferálta. A kombinált 6/8-os mellett csupán még egy páros lüktetésű, a BR A 4 D-dúr szonáta C ütemmutatójú zárótétele található.

tételének nyitó dallamfordulatával rokon (48. kottapélda), és unisono menetekre is csupán a korai szonáták esetében volt példa.<sup>116</sup>

48. kottapélda: BR A 15 A-dúr szonáta III. tétel 1-2. ütem



BR A11 F-dúr szonáta I. tétel 1 és 6. ütem



A kezdő ütemek szólamimitációjával és unisono meneteivel éles kontrasztban áll az expozíció további részét kitöltő, markáns dallammotívum nélküli, csupán a jobbkez virtuóz hangzatfelbontás-passzázsaira épülő formarész. A két típusú zenei anyag folyamatos ütköztetése a concerto-tételek ripieno-solo szerkesztésmódját juttatja eszünkbe. Wilhelm Friedemann zeneszerzői bravúrja, hogy mindezt a szonátaforma keretein belül teszi, az első tételhez hasonlóan itt is a témafelsorolásban kimerülő repríz technikáját alkalmazva.

A BR A 16 B-dúr szonáta első két tétele szintén az 1740-es években alkalmazott zeneszerzői megoldásokból merít. Az I. tétel főtémájának több dallamszerkezeti eleme is a nyomtatásban megjelent BR A 7 Esz-dúr szonáta építkezési elvét követi: a C ütemmutató ellenére is nyolcad alapú lüktetés, a belső motívumismétléssel hatütemesre bővített periódusok, az oktávnál nagyobb hangközökben vezetett dallamok (49. kottapélda), a szinkópás hangismétlésekből kibontott témafejek és a nyolcadmozgás triolával való ütköztetése (50. kottapélda) mind a korai szonáták kelléktárából valók.

<sup>116</sup> Többek között a BR A 1 C-dúr szonáta III. tételének 30-33. ütemeiben.



## 49. kottapélda: BR A 16 B-dúr szonáta I. tétel 1-6. ütem

Un poco allegro

## 50. kottapélda: BR A 16 B-dúr szonáta I. tétel 7-8 ütem

A BR A 8 Esz-dúr szonáta nyitótételének formai megoldásához hasonlóan a főtéma repríze ebben az esetben is egy rövid, alig nyolc ütemes kidolgozási rész után következik be. A fő- és melléktéma-terület közé ékelt modulatív rész alig rövidebb, mint maga a kidolgozás – hosszúságának köszönhetően a háromrészes struktúra koherenciáját lazítja.

Az életműben egyedüli Grazioso feliratú II. tétel a homofon és polifon szerkesztés kettősségére épül. Az azonos ritmusképletet használó kezdő dallammotívum a tétel egészét behálózza, a háromrészes formában kibontott témák ezt járják körül. A három szólam dallam és kíséret jellegű homofon felrakása csupán pár ütem idejére alakul át polifonikus imitációvá. A tétel érdekessége a 33. ütemben megjelenő nyitómotívum tükörfordítása.<sup>117</sup> A felette ellenszólamként alkalmazott hármashangzat-felbontás a következő ütemekben imitativ módon minden szólamban megjelenik (51. kottapélda).

<sup>117</sup> Hasonló a helyzet a 47-50. és az 53-56. ütemekben is.

51. kottapélda: BR A 16 B-dúr szonáta II. tétel 33-35. ütem



A finálé egyedülálló újítás a zárótételek között – hozzá hasonló strukturális zeneszerzői elgondolással csak a BR A 14 G-dúr szonáta I. tételében találkozhatunk. A két – tempójában és ütemmutatójában is eltérő – különböző hosszúságú C ütemjelzésű Allegro di molto és 3/4 lüktetésű Andantino részeket ütköztető tétel a szonátákból ismert formák szemszögéből nem értelmezhető. A fermatákkal és szünetekkel hangsúlyozott laza összeillesztések (az Allegro di moltókat fermaták, míg az Andantino részeket szünetek zárják) a fantázia-szerkesztés sajátjai. A részek közötti egyedüli kapcsolatot az egységeket záró, a következő formarész hangneméhez képest domináns hangzatok adják. Az improvizatív jelleget az Allegro di moltók hangzathelbontásaiból adódó témanélkülisége és az Andantinók – a kezdő ütemek dallamfordulatát (52. kottapélda) leszámítva – szintén tört hangzatokból építkező motívikája erősíti.

52. kottapélda: BR A 16 B-dúr szonáta II. tétel 5-8. ütemek



A harmóniákra épülő szabad rögtönzés rögzített formájának tűnő tétel az előadó irányába alapvetően csupán a virtuóz arpeggiók és a két kéz között osztott hangzatok technikailag pontos kivitelezésének igényével lép fel.

Az 1775-1780 körül keletkezett autográf és a minden valószínűség szerint ez alapján készült másolatok formájában fennmaradt<sup>118</sup> BR A 14 G-dúr szonáta tétélei

<sup>118</sup> WFrB GW 178., 166.

zenei anyaguk, szerkezeti elrendezésük és a felhasznált zeneszerzői technikák tükrében feltehetően Wilhelm Friedemann munkásságának különböző korszakaiból valók. A legegyszerűbb formai megoldással a zárótétel Prestója él. A szonátaforma kereteit használó tétel két szólama<sup>119</sup> egymás motívumait imitálja – hasonló szerkesztési elvet az 1740 körül, a drezdai évek alatt íródott fuvoladuókban találunk.

A szonátatételek között egyedüli Lamento két jóval később keletkezett darabbal mutat rokonságot – a Zwölf Polonaisen d-moll darabja<sup>120</sup> és a BR A 15 A-dúr szonáta lassú tétele is a Halléban eltöltött időszak utolsó éveinek termése. A dallami megfeleléseken túl (53. kottapélda) a szerkesztőelvek hasonlósága is összekapcsolja a három tételt – az apró elemekből összeálló motívumok zeneszerzés-technikai gyökerei a retorika alapú figuratanban keresendők.

53. kottapélda: BR A 14 G-dúr szonáta II. tétel 23. ütem és d-moll polonéz 13. ütem



valamint BR A 14 G-dúr szonáta II. tétel 7-8. ütem



BR A 15 A-dúr szonáta II. tétel 1-2. ütem



<sup>119</sup> A tétel csupán a zárlati három ütemben bővül háromszólamúvá.

<sup>120</sup> BR A 30 (Falck 12/4)

A G-dúr szonáta Lamentójának minden dallamfordulata a kezdő, fellépő kis szext – retorikai alakzatát tekintve: Exclamatio<sup>121</sup> – gesztusának kibontása (54. kottapélda).

54. kottapélda: BR A 14 G-dúr szonáta II. tétel 1, 3, 5. ütem



A tétel kezdő dallamfordulata két motívumból tevődik össze (55. kottapélda).

55. kottapélda:

A: BR A 14 G-dúr szonáta II. tétel 1. ütem



B: BR A 14 G-dúr szonáta II. tétel 2. ütem



A kidolgozás és a visszatérés elején felhasznált téma azonban csupán a kezdő dallami invenció A részét szerepelteti tükörfordításban (56. kottapélda).

<sup>121</sup> Az Exclamatio alakzatának leírását lásd a *Retorikai kishoztár* című fejezetben.

56. kottapélda: BR A 14 G-dúr szonáta II. tétel 29-30. ütem



A 17. ütembeli új formarész szűk akkordba illesztett témainverzióval való indítása viszont a d-moll polonéz analóg helyével megegyező zeneszerzői megoldás (57. kottapélda).

57. kottapélda: BR A 14 G-dúr szonáta II. tétel 17. ütem



d-moll polonéz 9. ütem



A háromtagúra bővített forma és az eddig megismert motívumok reprízben való szabadabb sorrendisége az BR A 15 A-dúr szonáta lassú tételének elrendezésével rokon. A BR A 16 B-dúr szonáta zárótételével rokonítható I. tétel Wilhelm Friedemann a szonátaformát fellazító, a fantázia-szerkesztés elveit a többteteles ciklusba való beillesztő törekvéseit tükrözi. A B-dúr szonáta fináléjával ellentétben a tétel már túlmutat a csupán rögzített improvizáción: hangnemi, dallami és formai koncepció eredménye. A részek szerves összekapcsolásának igényét jelzi, hogy a C ütemmutatójú Andantino egységek szünet közbeiktatása nélkül csatlakoznak a 3/4-es Allegro di moltókhöz. A gyors részek végén található fermaták szintén nem az

elválasztást szolgálják, az Andantinókra való visszalassulás akusztikai megvalósulását segítő zeneszerzői eszközök. Az Andantino ütempárjai a tétel hangnemi struktúrájának pillérei. A háromszor megjelenő egység az alaphangnemdomináns-tonika hangnemtervet követi, az első két rész azonos hosszúságban, a harmadik rész viszont hatütemesre duzzasztott formájával a tétel egészének összefoglalását adja. A zenei mondatként funkcionáló két ütemek által bejárt belső hangnemi út is figyelemreméltó: nem a megszokott funkciós modulációs rendet, hanem a tercrokön süllyedést követik.<sup>122</sup>

Az első Allegro di molto jól behatárolható tématerületeivel<sup>123</sup> egy háromtagú forma expozíciójaként működik. Kidolgozásként értelmezhető a hangzatfelbontásokból és skálamenetekből építkező gyors rész újbóli megjelenése, hiszen az eddig megismert témákat bontja ki különböző hangnemekben. Ennek tükrében a tétel öt része három eltérő, de ebben az esetben szimultán létező formai keretben is értelmezhető. Wilhelm Friedemann szonátatételei között nem találunk rondót – az Andantino részek visszaismétlésével azonban egy A-B-A(bőv.)-B(bőv.)-A képletű forma jön létre. A záró Andantino rövidített visszatérésként való kezelésével az ezt megelőző Andantino-Allegro di molto párok egy szonátaforma kereteibe illeszthetők, a páros és páratlan lüktetésű, eltérő tempójú és dallami invenciójú részek szabad összeállításával viszont a tétel a fantázia-szerkesztés kritériumainak is eleget tesz.

---



<sup>122</sup> A tételt nyitó Andantino két ütemének hangnemterve: G-e e-C.

<sup>123</sup> Az első Allegro di molto formai elrendezése: 1-4. ütem – főtéma, 9-12. ütem – melléktema, 13-16. ütem – zárótéma.

### 3. Zwölf Polonaisen (Falck 12, BR. A 27-38)

#### 3.1. Műfaji áttekintés és keletkezéstörténet

Ahhoz, hogy jobban megértsük a polonéz műfajának a 18. század közepére kialakult formáját, szerkezetének kristályosodását és jelentés-tartalmának rétegződését, röviden nyomon kell követnünk útját keletkezésétől Wilhelm Friedemann koráig.

A nevében is lengyel eredetét hangsúlyozó *polonaise* gyökerei az énekelt és táncolt népi műfajokig nyúlnak vissza. A hármas lüktetésű, egyszerű ritmikájú, felütés nélküli frázisokból építkező dallamokat ünnepeken, főleg esküvőkön énekelték és táncolták, karakterükben és tempójukban helyileg eltérő változatokban.<sup>1</sup> A közkedvelt dallamok lantzenei változatai már a 16. század közepétől „chorea polonica”, „polacca”, „Polnischer Tanz” néven megjelentek a kor tabulatúras gyűjteményeiben,<sup>2</sup> majd a nemesi udvarokba bekerülve elindultak a stilizálódás útján.<sup>3</sup> A művelt réteg igényeinek megfelelően az énekelt polonézeket kifinomult szövegekkel látták el, a báli gyakorlathoz igazodva megjelentek a hangszeres zenei letétek is, és ezzel egy időben sorban születtek a formai elemeket csupán felhasználó, önálló, stilizált szalondarabok.<sup>4</sup> A műfaj gyorsan elterjedt, és az európai udvarok új divattáncává lépett elő.<sup>5</sup> A 18. századra a lengyel forrásokban is a francia *polonaise* elnevezés rögzült, és ekkorra alakult ki a polonéz , esetleg  markáns retorikájú ritmusképlettel fémjelzett arculata is.<sup>6</sup> A politikailag bizonytalan Lengyelországban a 18. századra a *polonaise* erőteljes nemzeti töltettel is gazdagodik: megjelennek az előbb csak címükben, majd később szövegükben is programzenei változatok.<sup>7</sup> A német, francia és angol nyelvterületen viszont a *Der Volkommene Cappelmeister*ben (1739) Johann Mattheson által is kiemelt szenvedélyes karakterével hódít.<sup>8</sup> A műfaj németországi népszerűségét jelzi, hogy


<sup>1</sup> Barbara M. Siemens: *The Piano Genre of the nineteenth-century Polonaise*, The University of British Columbia, 2002, 1., GrovePol 45., MGGPol 1686.

<sup>2</sup> A legkorábbi ilyen a Nuremberg lanttabulatúra 1544-ből, illetve Janz Lublina tabulatúra-gyűjteménye (1537-1548). GrovePol 45., MGGPol 1686.

<sup>3</sup> GrovePol 45.

<sup>4</sup> GrovePol 45.

<sup>5</sup> GrovePol 45.

<sup>6</sup> GrovePol 45. A romantika korára (lásd például a Chopin-polonézek esetében) a ritmusképlet a pontozás irányába mozdul. 

<sup>7</sup> GrovePol 46. A nemzeti jelleg kidomborítására Maciej Radziwiłł herceg például *La Chasse* című nagyzenekari polonézében úgynevezett lengyel kürtöt is használ. GrovePol 46.

<sup>8</sup> GrovePol 46.

Mária Anna Zsófia szász hercegnőnek (1728-1797), III. Ágost lengyel király lányának kéziratos kottagyűjteményében több mint 350 polonéz található.<sup>9</sup> Az itt fellelhető, szerkezetükben kibővült, gyakran da Capo formai megoldással élő darabok dallamainak kísérete is megváltozott – a figurális basszusok rokokó stilizálást mutatnak.<sup>10</sup> A dallamotívumok legtöbbször az *Empfindsamkeit* eszköztárából merítenek, a népi jelleg érzékeltetésére gyakran modális hangsorok felhasználásával.<sup>11</sup>

Nem véletlen tehát, hogy a közönség kegyeinek elnyerésére irányuló szándékkal Wilhelm Friedemann rövid lélegzetű karakterdarabjai számára ezt a műfaj megjelölést választja. Mivel a sorozat elemei nem mutatnak semmilyen jellegű kötődést sem a fentebb vázolt tánczenei formához, sem az azt sugalló ritmusképlethez, és egymással való összehasonlításukkor sem fedezhető fel bármilyen tipizálódási törekvés, ezért joggal feltételezhetjük, hogy a polonéz megnevezés Wilhelm Friedemann részéről csupán a jobb eladhatóságot segítő kereskedelmi fogás. Habár a tizenkét darabból álló sorozat soha nem jelent meg nyomtatásban, a német könyvtárakban fellelhető számtalan másolat arra utal, hogy ezek a terjedelmükben ugyan rövid, de koncentrált zenei anyagot hordozó, a polonéz táncformát csak keretként használó „Empfindsam” karakterdarabok a kor ismert, kedvelt és játszott zeneművei voltak.<sup>12</sup> A fennmaradt adatok alapján az egyes darabok, illetve a teljes sorozat keletkezési ideje nem meghatározható, de jól behatárolható. Peter Wollny legújabb ezirányú kutatásai megdönteni látszanak a datálásra vonatkozó eddig felállított hipotéziseket.<sup>13</sup>

A polonézokból fellelhető legkorábbi, jelenleg a párizsi Bibliothèque Nationale tulajdonában lévő kottaanyag az első hat darabot tartalmazza egy ismeretlen másoló másolatában, a címdalon a szerző saját kezű ajánló soraival: „*VI. Polonaises composées / de / W. F. Bach / et / dédiées / à / Son Excellence / Monseigneur le Comte d'Orlow / President de l' Academie / Imperiale à*

---

<sup>9</sup> GrovePol 45., Siemens 21.

<sup>10</sup> GrovePol 45., Siemens 22.

<sup>11</sup> A modális hangsorok mellett a bő kvart lépések, illetve az álzáratok hangsúlyos alkalmazása is a népies jelleg kiemelését szolgálta. Siemens 22.

<sup>12</sup> Martin Falck megállapítása. Falck 81.

<sup>13</sup> WollnyDiss 198-207. Carl Hermann Bitter a drezdai időszakra (1733-1746) datálja a sorozat keletkezését. Bitter 167. Martin Falck az 1754-1765 közötti időszakot jelöli meg következtetései végén (Falck 82.), míg Ernst Ludwig Gerber az 1765-ös évet nevezi meg a 12 Polonaisen keletkezési dátumaként. Ernst Ludwig Gerber: *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Leipzig, 1790-1792, 93.



*Petersbourg.*<sup>14</sup> Az ajánlásban szereplő orosz gróf, Vlagyimir Grigorjevics Orlov (1743-1831) 1766-ban kapta meg a Szentpétervári Tudományos Akadémia igazgatói posztjára szóló kinevezését,<sup>15</sup> tehát a címoldalon szereplő felirat mindenképpen e dátum utáni. Wilhelm Friedemann és a fiatal orosz főnemes ismeretségének gyökerei nem tisztázottak. Összekötő kapocsként az 1761-ben Halléből Szentpétervárra költöző, Wilhelm Friedemann-nal szoros kapcsolatot fenntartó orgonaépítő mester, Heinrich Andreas Contius és a Bach-család életében mecénásként folyamatosan jelen lévő von Keyserlingk gróf neve is felmerül.<sup>16</sup> Az, hogy a gyűjtemény csak hat darabot foglal magába, valószínűsíti, hogy a tizenkettes sorozat két részletben íródott, és a fent említett másolat keletkezésekor még csak az első fele készült el.<sup>17</sup> A Wilhelm Friedemann növendéke, Friedrich Wilhelm Rust tulajdonában lévő 1771-es másolat már a teljes tizenkettes sorozatot tartalmazza. A hiányzó darabok minden bizonnyal a megelőző öt év során keletkeztek.<sup>18</sup>

A G. Henle Verlag, München Urtext kiadásának fő forrásaként megjelölt anyag egy a második világháborúban elveszettnek hitt kézirat.<sup>19</sup> A krakkói Biblioteka Jagiellońska könyvtár tulajdonában lévő, P 699 jegyzékszám alatt található kotta az első hat polonézt a Wilhelm Friedemann által letisztázott kéziratban, a sorozat további darabjait pedig a szerző által sokat foglalkoztatott berlini kopista<sup>20</sup> másolatában tartalmazza.<sup>21</sup> Behatárolva a másoló tevékenységének idejét a kézirat ezen része minden valószínűség szerint 1774-ben vagy az után keletkezett.<sup>22</sup>

A párizsi és a krakkói forrásokat összehasonlítva szembeötlőek az első hat darab közti különbségek: az utóbbi változatban sokkal több az artikulációra vonatkozó szerzői útmutatás, újabb díszítések és megkülönböztető prima/secunda jelzések kerültek bele, a basszus szólam egyes részei más regiszterbe helyeződtek át. Mindezen változtatások Friedemann „javított kiadásra” vonatkozó szándékait

<sup>14</sup> Mus. ms. 7 jegyzékszám alatt található. WollnyDiss 201.

<sup>15</sup> Wilhelm Friedemann tévesen tulajdonítja Orlovnak az elnöki címet. V. G. Orlov igazgatósága idején Kirill Grigorjevics Razumovszkij (1728-1803) töltötte be a Tudományos Akadémia elnöki tisztjét. WollnyDiss 201.

<sup>16</sup> Von Keyserlingk gróf 1733-ban Drezdába való nagyköveti kinevezése előtt maga is ellátta a Tudományos Akadémia elnöki tisztjét. Szentpétervári kapcsolatait ezek után is élénken ápolta. WollnyDiss 204. (C. Miesner alapján)

<sup>17</sup> WollnyDiss 202.

<sup>18</sup> WollnyDiss 205.

<sup>19</sup> A W. Fr. Bach: *Zwölf Polonaisen* Közr.: Andreas Böhnert, München: G. Henle Verlag, 1993. Előszavának forrásadatai alapján.

<sup>20</sup> A szakirodalom Anonymus 300 néven jegyzi.

<sup>21</sup> W. Fr. Bach: *Zwölf Polonaisen*.

<sup>22</sup> WollnyDiss 199.

tükrözik, és a kottaanyag a teljes sorozat elkészülte – legkorábban 1771 – utáni keletkezését bizonyítják.<sup>23</sup> Sajnos a polonézek újragondolása a hatodik után megszakadt: a sorozat második fele az eddigi forrásokból ismert változatban került átmásolásra. Azt, hogy a másoló csak később egészítette ki a kéziratot, egy bizonyos Schoenfeld tulajdonában lévő másolat bizonyítja, mely ugyan csak az első hat polonézt tartalmazza, de már az új változatban.<sup>24</sup>

Johann Philipp Schönfeld braunschweigi magántanító és zeneszerző 1777-es strasbourggi *vice Kapellmeisterré* történő kinevezéséig szoros kapcsolatot tartott fenn Wilhelm Friedemannel, és – mint, ahogy azt Friedemann Johann Nikolaus Forkelnek írott 1775. február 1-én keltezett leveléből tudjuk – titkári teendőket is ellátott mellette.<sup>25</sup> Ebbéli minőségében 1774 nyaráig kéziratokat is rendszeresen küldött Forkelnek.<sup>26</sup> Ezen tények birtokában a polonézek keletkezésének valószínűsíthető időrendje:

1. az Orlov grófnak dedikált első hat darab 1766 utáni (első változat) 2. a teljes sorozat minden valószínűség szerint már 1771 előtt elkészült
3. 1774 nyara előtt Wilhelm Friedemann letisztázza az első hat darab második változatát
4. az Anonymus 300 által kiegészített tizenkettes sorozat 1774 tavasza utánra datálható.<sup>27</sup>

A Zwölf Polonaisen jelen disszertációban tárgyalt elemzése a G. Henle Verlag Urtext kiadásában közreadott P 699 jegyzékszámú változat alapján történik.<sup>28</sup>

A polonézek hangnemi elrendezése Johann Sebastian Bach két- és háromszólamú invencióiból (BWV. 772-786, illetve BWV. 787-801) már ismert nem tökéletes kromatikus skálaszerű sorrendet követi.<sup>29</sup> mindegyik dúr azonos nevű molljával áll párban. A 12 Polonaisen hangnemei csak a C-G közti skálát ölelik fel – a Cisz és Fisz hangokra épülő hangnemek kihagyásával –, és mellőzik a fennmaradó Asz, A, B, H alaphangúakat.<sup>30</sup>

---

<sup>23</sup> WollnyDiss 200. és 205.

<sup>24</sup> WollnyDiss 205.

<sup>25</sup> WollnyDiss 206.

<sup>26</sup> WollnyDiss 206.

<sup>27</sup> WollnyDiss 207.

<sup>28</sup> A művek más szemszögből való, a korabeli darabokkal való összehasonlító elemzését lásd WollnyDiss 207-213.

<sup>29</sup> Az invenciók és szonáták sorozata a C, D, Esz, E, F, G, A, B, H hangokra épülő hangnemeket használja 4 # - 4 b előjegyzésig.

<sup>30</sup> A csak „előadóbarát”, „könnyű” hangnemek használati elvének ellentmond az esz-moll alkalmazása.

Habár a sorozat a Klavier-játékban jártas műkedvelő közönségnek készült, ezek a darabok mégis a kor zeneszerzői tudnivalóinak mestermunkaszerű összefoglalásai: egyszerre lelhető fel bennük a retorikai szemléletű szerkesztőelv és figuratan, a hangnemszimbolika tudatos használata, az egyre nagyobb teret hódító, a klasszikában kiteljesedő szonátaforma és az *Empfindsamkeitra* jellemző merész harmóniakezelés. Tudományos koncentráltságuk miatt szerkezetük, dallam- és ritmusképleteik több rendszerben is értelmezhetőek – a disszertáció terjedelmi keretei miatt azonban ezek tárgyalása csupán a figyelemfelkeltő jelzés szintjén maradhat. A polonézek mindegyike egyedi darab: az esz-moll és E-dúr kivételével még ütemszámában sincs egyezés közöttük (3. táblázat), formai szerkezetük alapján azonban az alábbi csoportokra oszthatóak: 1. szonátaformában írott, 2. szonátaformába nem illeszkedő, több dallammotívumot felhasználó és 3. a kéttagú forma kereteibe helyezett polonézek.

3. táblázat: A polonézek ütemszám felosztása

C	14 :	: 24
c	8 :	: 20
D	16 :	: 24
d	8 :	: 8
Esz	12 :	: 24
esz	16 :	: 22
E	16 :	: 22
e	8 :	: 16
F	12 :	: 12
f	8 :	: 22
G	12 :	: 20
g	8 :	: 26

### 3.2. Szonátaformájú polonézek

nr. 1 – C-dúr

A C-dúr „meglehetős’ szemtelenségét” és „örömteli” mivoltát<sup>31</sup> Wilhelm Friedemann az 1+1 ütem felépítésű főtéma triolás hangzatfelbontásaival, illetve a 2. és 3. ütés elejére történő hangátkötéssel jeleníti meg. A főtémaként szereplő dallammotívum a  $T \downarrow T \downarrow SD \downarrow D \downarrow$ <sup>32</sup> funkciós sémát követi. Mivel a 2. ütem az első

<sup>31</sup> Johann Mattheson: *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg, 1713. Reprint kiadása: Hildesheim, Georg Olms Verlag AG, 2002., 240.

<sup>32</sup> A zenetudományi jelöléseknek megfelelően T=Tonika, SD=Szubdomináns, D=Domináns.

oktávval lejjebbi, piano megismétlése, ezért dinamikai szempontból Echo, retorika alakotani szempontból Epizeuxisként is értelmezhető.<sup>33</sup> (58. kottapélda).

58. kottapélda: Fk. 12/1 (BR A 27) C-dúr polonéz 1-2. ütem



A darabot indító motívumot felhasználó következő két ütem C-dúrból a-moll érintésével G-dúrba modulál. A két kéz motívum-imitációja Polyptoton, a két oktáv hangterjedelmet bejáró skála egyszerre Parrhesiákkal tűzdelt Tirata és Hyperbole (59. kottapélda).

59. kottapélda: Fk. 12/1 (BR A 27) C-dúr polonéz 3-4. ütem



Az alaphangnem dominánsán induló melléktéma a darab méreteihez képest hosszan, hat ütemen keresztül tart, és felhasznált motívumait tekintve több, jól elkülöníthető részre oszlik. A főtéma ritmikájának és mozgásformájának megtartásával, annak jellegét utánzó melléktéma 2. ütemében megjelenik az Exclamatio figurájával azonosítható oktáv fellépés (60. kottapélda).

<sup>33</sup> A fejezetben előforduló zenei alakzatok magyarázó bemutatását lásd a Függelékben található Retorikai kisszótárban.

## 60. kottapélda: Fk. 12/1 (BR A 27) C-dúr polonéz 5-6. ütem



Az alapötletként – retorikában: *inventio* – működő hangzatsfelbontást átvevő balkéz figuráció e-moll érintésével C-dúrba modulál. Az ütemen belüli motívumismétlés Pallilogia, a két ütem egymáshoz való viszonya pedig Katabasiszal összekötött Epizeuxis. A melléktéma-terület záró ütemei több újdonságot is hoznak: a 9. ütem kvintkitöltő skálamotívuma (Tirata) szakít az eddigi hármás beosztással, a főtéma ütemismétlő, dinamikai süllyedéssel járó oktáv-transzpozíciója egy ütemen belül fordul elő, retorikai szempontból új alakzat: a Paronomasia használatát indukálva (61. kottapélda).

## 61. kottapélda: Fk. 12/1 (BR A 27) C-dúr polonéz 9. ütem



A 11. ütemben megjelenő új, eddig nem használt ritmusképlet: a pontozás,<sup>34</sup> illetve a fellépő szextek által jelzett Exclamatio-sorozat már a zárótéma eszköztárát előlegezi meg. Az eddig megismert alakzatok összegző alkalmazásán túl a szerző a záró ütemben egy újabbal gazdagítja a darab kifejezéstárát: az egyenletes nyolcad mozgás új ritmikai formula, és Katabasiszal egybekötött Anadiplosisszal sem találkoztunk még (62. kottapélda).

<sup>34</sup> Az eddigi ritmusképletet – a korabeli notációs hagyományoknak megfelelően – a környezet triolás mozgásához igazítva kell játszani.

62. kottapélda: Fk. 12/1 (BR A 27) C-dúr polonéz 11-14. ütem

A kidolgozás a főtéma domináns hangnemben való megjelenítésével indít, majd ezt követően a hangzatsfelbontás eszközét megtartva a G-dúr → C-dúr → G-dúr → d-moll hangnemi vonalon modulál. A 23. ütembeli visszatérés érdekessége, hogy a főtéma nem eredeti fekvésben, hanem két oktávval lejjebb szólal meg, így az ismétlődő piano ütem nem oktávnyi esést, hanem emelkedést képez. Mivel a visszatérésben a melléktéma is alaphangnemben jelenik meg, ezért az expozícióban tapasztalt két ütemnyi átvezető szakasz itt, a megfelelő hangnemi rend elérésének érdekében, újabb két ütemmel bővül, és a-moll, F-dúr, d-moll érintésével C-dúrban zár. A már ismertekhez képest csupán a záró ütemekben lelhető fel apró változás: az analóg helyvel összehasonlítva a 35-36. ütemben hiányzó pontozás feltehetően nem koncepciózus szerzői szándék.<sup>35</sup>

Hasonló formai elrendezést mutat a sorozat 3. (D), 5. (Esz), 6. (esz), 7. (E), 8. (e), és 9. (F) darabja.

### 3.3. A szonátaformába nem illeszkedő, több dallammotívumot felhasználó polonézek

A Zwölf Polonaisen nr. 2 – c-moll, nr. 10 – f-moll, nr. 11 – G-dúr és nr. 12 g-moll darabja ugyan több, egymástól jól elkülöníthető dallammotívumot használ, és ezeket alapjegyeiben a szonátaforma kereteibe illeszti, mégis ezen négy apró zenemű szerkezetének a klasszikára kikristályosodott formától való eltérése indokolja külön csoportosításukat.

<sup>35</sup> Az Universal Edition kiadása az expozícióban nem jelöli a pontozás tényét.

A c-moll polonéz a visszatérés pillanatáig hűen teljesíti a forma szerkezeti elrendezésre és hangnemi tervére vonatkozó követelményeit, ám azáltal, hogy a reprízben nem szerepelteti a főtémát, formailag merőben új helyzetet teremt. Ennek megfelelően a következőképpen alakul a darab formai felosztása (4. táblázat):

4. táblázat: A Fk. 12/2 (BR A 28) c-moll polonéz formai felosztása

Expozíció	8 ütem	Ft.: 4 ütem	Mt.: 2 ütem	Zt.: 2 ütem
Kidolgozás	16 ütem			
Repríz	4 + 4 ütem	nincs főtéma (új motívum): 4 ütem	Mt.: 2 ütem	Zt.: 2 ütem

A kidolgozás egyaránt használja a főtéma és a mellék téma zenei anyagát is. A visszatérés pillanatának várt 21. ütem azonban meglepő dallami és harmóniai fordulatokkal szolgál: a c-molltól teljesen idegen B-dúrban egy eddig még nem használt motívummal él a szerző. A négyütemes egység második üteme az első, I-VII sz◻ harmóniai vázra épülő, dallamában a Kyklosis retorikai alakzatát használó ütem szó szerinti, csupán dinamikájában ellentétes megismétlése, és ezáltal Pallilógia. A következő ütem ritmikájában és retorikájában is a darabkezdő 3. ütemre reflektál – az uralkodó alakzat a hangsúlyosan halmozott Epizeuxis. A basszus 24. ütemre vezető kromatikája (Pathopoila) merész modulációval egy G◻ akkordfelbontásba torkollik, ezáltal biztosítva a 25. ütem mellék témájának c-moll visszatérését (63. kottapélda).

63. kottapélda: Fk. 12/2 (BR A 29) c-moll polonéz 21-24. ütem

A sorozat három záródarabjának formai megoldásai nem a klasszikus modellt, hanem sokkal inkább Domenico Scarlatti barokk billentyűs szonátáinak szerkesztési elvét követik. Az alapvetően háromrésztes forma záró egységében az addig felhasznált, jól elkülöníthető témákká össze nem álló dallamotívumok újbóli megjelenése sem

hosszban vagy sorrendiségben, sem harmóniai tervben nem mutat összefüggést az első rész elrendezésével.

A nr. 11 – G-dúr polonéz nyitó T-D ütempár (A motívum) gesztusrendszere a triolás lüktetésű hangzatfelbontás és a két kéz imitációjára épül (64. kottapélda).

64. kottapélda: Fk. 12/11 (BR A 37) G- dúr polonéz 1-2. ütem



A 3. ütem merész váltással a darabban legapróbb értékeknek számító, harmincketted osztású mozgásra helyezi a hangsúlyt. A G-dúr – e-moll, szintén párban álló 3-4. ütemben a ritmikai sokszínűségeen kívül – egyszerre vannak jelen az egyenletesen mozgó nyolcadok, a harminckettedek és szünetekkel tagolt variált formáik, illetve a pontozásokkal elérhető ritmusképletek – a retorikai elemek bősége is szembeötlő: az alsó szólamban Epizeuxis, a középszólamban a 3. ütemben egy Parrhesiával tarkított Anabasis (a 4. ütemben tükrözött formában → Katabasis), a felső szólamban Kyklosis, Exclamatio, Anabasis és Katabasis, a közbeékelte szünetek révén pedig Suspiratio (B motívum – 65. kottapélda).

65. kottapélda: Fk. 12/11 (BR A 37) G- dúr polonéz 3-4. ütem



A 3-4. ütem egymáshoz való retorikai viszonya katabasikus Klimax. A következő két ütem – melyek szintén süllyedő hangmagasságú Klimax viszonyban állnak egymással – megtartja a harminckettedes mozgásformát (C motívum – 66. kottapélda).



66. kottapélda: Fk. 12/11 (BR A 37) G- dúr polonéz 5-6. ütem



A Pallilogia zenei alakzata nemcsak a szólamok első és második negyedében, hanem a középső és felső szólam közti tökéletes imitációban is megjelenik. A 7. és 8. ütem párja mind motivikájában, mind használt ritmusképletében a darabkezdő ütemeket idézi, míg a következő ütempár a 3-4.-re rímel. Zárómotívumként csupán egy apró szünettel (*Suspiratio*) megszakított egyenletes negyedekből álló kadenciát használ a szerző – a negyed, mint ritmusérték itt jelenik meg először a darabban (D motívum – 67. kottapélda).

67. kottapélda: Fk. 12/11 (BR A 37) G- dúr polonéz 11-12. ütem



Az ismétlőjeltől kezdődő újabb formarész domináns hangnemben indít, és az eddig megismert motívumokból építkezik. A szokványostól eltérő formákról az apró zeneszerzői ötletek gondoskodnak. A 13-16. ütemek érdekessége, hogy a 2+2 ütemre tagolódó egység második fele tökéletes tükörképe az elsőnek. Az ezt követő kétütemes egység zenei furfangja, hogy az előzményekben megismert B motívum dallamát a basszusba helyezi – föléje a C motívum dallamfordulata kerül: a *Kyklosis* és *Anabasis* összekapcsolásával létrejött dallamcsíra két oktávon elosztott ismételtetése kimeríti a *Hyperbole* alakzatának kívánalmait. A szintén két ütemre várt C motívum imitációja öt ütemre hosszabbodik, létrehozva a darab leghosszabb szekvenciasorát. A 24. ütem dallami *Hyperbolékkal* teletűzdelt triolái ritmikájukban már a következő ütemekben bekövetkező hangnemi és motivikus visszatérést vetítik

előre. A nyolcütemes záró rész A, B (főlé montírozott C motívummal), C sorrendben sorakoztatja a dallamegységeket – a darabot az első részben megismert kétütemes D motívum zárja (5. táblázat).

5. táblázat: A Fk. 12/11 (BR A 37) G- dúr polonéz formai elrendezése

Ütemszám	1-2	3-4	5-6	7-8	9-10	11-12	:  :
Motívum	A	B	C	A	B	D	
:  :	13-16 (2+2)	17-18	19-23	25-26	27-28	29	31-32
	A+A	B (+C)	C	A	B (+C)	C	D

A 24. és 30. ütemek átvezető jellegűek – motivikában különállóak, ritmikailag A-hoz közelítenek.

### 3.4. A kéttagú formában íródott d-moll polonéz

A tizenkettes sorozat egyedüli darabja, mely a kéttagú forma szerkezetével él: a nr. 4-es, d-moll polonéz. Johann Mattheson meghatározása szerint ehhez a hangnemhez a szerénység, nyugodtság és elégedettség érzései társíthatóak, és tökéletesen alkalmas a lélek békéjét szolgáló vallásos tárgyú művek szerzésére.<sup>36</sup> Wilhelm Friedemann darabjának 8:||:8 ütemén átívelő már-már szakrális szomorúság, a fájdalomtól nehezített mozgás és a sírás generálta légszomj affektusa a következő zenei-retorikai eszközök használatával jön létre: a felfelé lépő szext jelképezte felkiáltás (Exclamatio) és a lefelé hajló szekundok jelezte lépések (Katabasis) szembeállítás, a dinamika nagy amplitúdójú kilengése, a dallami keresztállások (Parrhesia), ritmikai módosulások (szinkópa és hangátkötések), valamint szünet-figurák alkalmazása. A szimmetrikus szerkezet mindkét tagja egyformán tovább bontható 2+2+4 ütemes egységekre, melyben a második két ütem az első f-p ütempár szekvenciális megisméltése (Klimax).

A nyitó ütemek nem csupán dinamikájukban, hanem affektustartamukban is ellentétesek. A balkéz Hyperboléja által még jobban kiemelt jobbkéz Exclamatio fájdalmas kitörését a Suspiratio szünet-figurájával megszakított Anadiplosis is erősíti. A fájdalom okozta kín megjelenítésére a szerző a 2. ütemben a Parrhesia és az Epizeuxis figuráit alkalmazza. Az érzés reménytelenségét hangsúlyozza a

<sup>36</sup> Mattheson, i.m. 31. lábjegyzet, 236.

harmadik ütemtől fő motívumként szereplő lefelé lépő szext és a szokatlanul halmozott hangismétlés.<sup>37</sup> A mozgás elnehezülését, a lépés földközelségét megjelenítendő a basszus Passus duriusculuszai közé szünet ékelődik (Tmesis). A forma adta hangnemi tervnek megfelelően az első nyolc ütem dominánsan zár. Az eddig hiányzó zárlatok a mozgás folytonosságát szimbolizálják. A darab érzelmi csúcspontja a 9. ütem harmóniailag szűk szeptimbe ágyazott bő kvartja. A disszonáns akkordok egymásutánosságából és szűk hangzatokra való oldásukból<sup>38</sup> adódó feszültség csupán a záró két ütem kadenciájában nyer látszólagos feloldást – a megnyugvás pillanatát a szerző a kadencia szünetekkel történő szétszabdalásával (Tmesis), a dallam lefelé zuhanó szűk szeptim lépésével (Saltus duriusculus), és a záróhang 7-8-as késleltetésével odázza el.<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> szintén Epizeuxis.

<sup>38</sup> A szerző által használt retorikai alakzat neve Katachresis – leírását lásd a Retorikai kisszótárban.

<sup>39</sup> A d-moll polonéz retorikailag elemzett teljes kottaanyaga a Függelékben található.

## 4. Fantáziák

### 4.1. Keletkezéstörténet, filológiai háttér

Wilhelm Friedemann Bach billentyűs hangszerre írott oeuvre-jében mind számszerűségét, mind a bennük fellelhető zeneszerzői újításokat tekintve kiemelkedő jelentőséggel bírnak a fantáziák. A műfaji határeseteknek számító darabokat figyelmen kívül hagyva a kilenc Fantasia feliratú mű egyikének sem maradt fenn autográf változata, a csekély számú másolat pedig olyan kevés eligazítást nyújt a művek keletkezési idejét és helyét tekintve, hogy ezekre vonatkozóan inkább csak hipotézisek állíthatóak fel, tényszerű bizonyosságok semmiképpen.<sup>1</sup>

A Falck 14, 17, 18, 20 és 23 fantáziák egy berlini másoló, név szerint még nem azonosított Anonymus 300 tollából származó kéziratban maradtak fenn.<sup>2</sup> Mivel nincs adat, hogy 1774 tavasza, Wilhelm Friedemann Berlinbe való érkezése előtt a kopista kapcsolatba került volna a szerzővel, ezért a Falck 84 „Dienet dem Herrn mit Freuden” című kantáta másolatán szereplő *fatto 1755* felirat és a Falck 20 e-moll fantázia *fatto Ottobr. 1770* évszám-megjelölése minden valószínűség szerint a darabok keletkezési idejére és nem a másolás évére vonatkozik.<sup>3</sup> A Falck 17 D-dúr és 18 d-moll fantáziák egy másik, szintén berlini illetőségű kopista másolatában is fennmaradtak – S. Hering, Carl Philippe Emanuel Bach műveinek egyik fő másolója bizonyíthatóan közeli kapcsolatban állt Anonymus 300-zal.<sup>4</sup> Mivel a két másolat nem mutat lényegi különbséget, ezért feltételezhetően azonos forrás felhasználásával, azonos időben keletkeztek.<sup>5</sup>

A Falck 19 d-moll fantázia két gyűjtemény részeként is fennmaradt. Az Otto Karl Friederich von Voß és a Sara Levy, Wilhelm Friedemann egyetlen állandó

---

<sup>1</sup> A műfaji határesetnek számító darabok közé sorolható például a Sara Levy (született: Sara Itzig) gyűjteményéből származó, Martin Falck műjegyzékében még szereplő, ám azóta megsemmisült G-dúr szonáta-tétel, a Fk. 26 „L'Imitation de la Chasse”, Fk. 27 „Reveille” című karakterdarabok és a Fk. 25/2 d-moll Presto is. Disszertációjában Peter Wollny tizedikként a Fk. 22-es G-dúr darabot is a fantáziák közé sorolja. Wollny 178. Az eddigi legteljesebbnek számító Urtext-kiadásban azonban (Wilhelm Friedemann Bach: *Klavierfantasien*. közreadja: Peter Schleuning, B. Schott's Söhne, Mainz) Peter Schleuning kétes szerzőségűnek tünteti fel a kompozíciót – a kétszólamú művet J. S. Bach egy, a kötheni kastély zenélőórájára komponált darabjával azonosítja. Wilhelm Friedemann Bach: *Klavierfantasien*. Vorwort.

<sup>2</sup> WollnyDiss 178. A disszertációban kétséges szerzősége miatt nem tárgyalta Fk. 22 G-dúr fantázia másolatát szintén Anonymus 300 jegyzi.

<sup>3</sup> WollnyDiss 179.

<sup>4</sup> Több korabeli másolat mindkettőjük kézírását magán hordozza. Mivel S. Hering másolatai közel egy évtizeddel megelőzik Anonymus 300 munkáit, ezért elképzelhetően utóbbi a berlini zenész egyik növendéke volt. WollnyDiss 179., 194. lábjegyzet.

<sup>5</sup> WollnyDiss 180.

berlini növendékének tulajdonában lévő másolatok mindegyike azonos másoló, egy Berlinben 1770 és 1780 között tevékenykedő, név szerint nem beazonosított Anon. V. 19 tollából valók.<sup>6</sup> Hogy a darabok kópiái közkézen forogtak, bizonyíték Muzio Clementi századvégi antológiája az *A Selection of Practical Harmony (1803-1815)*. A d-moll fantázia ebben való szerepeltetése Clementi apósa, a berlini orgonista és Musikedirektor Johann Georg Gottfried Lehmann közbenjárását valószínűsíti.<sup>7</sup>

A Falck 14 C-dúr, 20 e-moll, 21 e-moll és 23 a-moll fantáziák az Anonymus 300 által készített másolatok mellett egy jóval később, 1829 körül keletkezett gyűjtemény részeként is feltűntek. Johann Friederich Latrobe, dorpati orgonista Georg Poelchaunak 1836. április 16-án írott levelében meséli el a részben saját kezűleg, részben egy másoló által készített kópiáinak történetét.<sup>8</sup> Forrásanyagul a Wilhelm Friedemann halléi baráti köréhez tartozó könyvkereskedő és könyvkiadó, Johann Justinus Gebauer<sup>9</sup> gyűjteménye szolgált. Latrobe-nak az ebben található darabok Schnorre által készített, 1771 előtti datált másolatához volt hozzáférése.<sup>10</sup> Habár a gyűjtemény Wilhelm Friedemann különböző alkotói korszakaiból származó műveit tartalmazza – melyek közül a legkésőbbi a nyolc fűga 1778 körüli variánsa –, összevetve a Falck 20 Anonymus 300 által készített másolatának *fatto Ottobr. 1770* feliratával, ezen fantáziák keletkezési ideje a szerző halléi tartózkodásának végére valószínűsíthető.<sup>11</sup>

A Falck 15 c-moll és 16, szintén c-moll hangnemű fantáziák felkérésre készültek. Johann Nicolaus Forkel három, a lipcsei Hoffmeister&Kühnel kiadónak írott levelének tanúsága szerint a megrendelő, Ulrich Georg von Behr báró (1745-1813) száz dukátot fizetett Wilhelm Friedemannnak a művek megírásáért, és további hatvanat Forkelnek egy, a darabokat elemző esszéért.<sup>12</sup> A kézirat – miképpen Forkel elméleti munkája is – megsemmisült a II. világháborúban,<sup>13</sup> viszont a művek von Behr által készített másolatai és 1784. július 2-án írott levele, melyben Forkelt a művek esztétikai értékelésére kéri, fennmaradt.<sup>14</sup> A levél semmilyen utalást nem

<sup>6</sup> WollnyDiss 180.

<sup>7</sup> WollnyDiss 181.

<sup>8</sup> WollnyDiss 181., 197. lábjegyzet.

<sup>9</sup> Johann Justinus Gebauer (1710. május 19., Waltershausen–1772. január 6., Halle).

<sup>10</sup> WollnyDiss 181. Schnorre a halléi egyetemen folytatott tanulmányai alatt került baráti viszonyba a könyvkereskedő fiával, Johann Jacob Gebauerrel (1745-1818). WollnyDiss 181., 197. lábjegyzet.

<sup>11</sup> WollnyDiss 182.

<sup>12</sup> WollnyDiss 184. A kiadónak írott levelek keltezése: 1803. április 4, 1803. október 3 és 1805. június 28. WollnyDiss 184., 200. lábjegyzet.

<sup>13</sup> WollnyDiss 184., 201. lábjegyzet.

<sup>14</sup> WollnyDiss 183.

tartalmaz a darabok keletkezési idejére és helyére vonatkozóan, de az életének utolsó évében Wilhelm Friedemann megrendült egészségi állapotáról szóló adatok szinte teljes bizonyossággal kizárják e két nagyszabású mű 1784-re való datálását. Ennek tükrében teljesen elfogadható Peter Wollny hipotézise, mely szerint von Behr 1773 nyarán, göttingeni tartózkodása alatt hallhatta Wilhelm Friedemannt improvizálni egy nyilvános hangversenyen vagy Forkel házi koncertjeinek egyikén, és ennek kapcsán kérte fel a két c-moll fantázia komponálására.<sup>15</sup>

Ellentétben Peter Schleuninggal, aki mélyreható elemzésében a fantáziákat három, eltérő alkotói korszakokban íródott csoportra osztja,<sup>16</sup> a másolatokból kiolvasható adatok valószínűsítik, hogy a teljes fantázia-repertoár Wilhelm Friedemann utolsó állandó munkahelyének, a halléi Marienkirche orgonista állásának elhagyása után keletkezett.<sup>17</sup> Szabadúszó zenészként, a kor híres orgonavirtuózaként adott koncertjeinek műsor-összeállítása nem ismeretes, ám a korabeli híradások méltatásai alapján<sup>18</sup> főleg szabad improvizációit csodálhatta a műértő közönség.<sup>19</sup>

#### 4.2. A fantázia műfajának jellemzői

A német nyelvterületen keletkezett korabeli elméleti írások tanúsága szerint a 18. század első felében a *Fantasia* meghatározása még elválaszthatatlanul összefonódott a *stylus phantasticus* fogalmával. A Marco Scacchi és Athanasius Kircher tanain alapuló matthesoni rendszer<sup>20</sup> három fő csoportjának: a *stylus ecclesiasticus*, *theatralis* és *camerae*<sup>21</sup> mindegyikében helyet kap a *stylus phantasticus* alcsoportja.<sup>22</sup> A rögtönzésen alapuló (vagy annak illúzióját keltő), ex tempore zeneszerzői és előadói modor – a csoportok fő jellegzetességeinek megtartásával – az alkalmazott hangszerek és hozzárendelt műfajok használatában is megnyilvánul. Az egyházi

<sup>15</sup> WollnyDiss 187.

<sup>16</sup> Peter Schleuning: *Die freie Fantasie*. Alfred Kümmerle Verlag, Göppingen, 1973.

<sup>17</sup> WollnyDiss 187.

<sup>18</sup> Koncertjeiről többek között a *Berlinische Nachrichten* 1774. május 17., illetve a *Spenscher Zeitung* 1776. október 12. száma tudósít. Falck 50., WollnyDiss 69., 16. lábjegyzet.

<sup>19</sup> WollnyDiss 69.

<sup>20</sup> Johann Mattheson három nagyszabású elméleti munkájában részletesen taglalja az általa felállított stílusrendszert: *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg, 1713., *Das Beschützte Orchestre*, Hamburg, 1717. és *Das Vollkommene Cappel-Meister*, Hamburg, 1739.

<sup>21</sup> J. Mattheson rendszere három általános és tíz specifikus *stylus*-t foglal magában. A fő csoportokban az *ecclesiasticus* az egyházi, a *theatralis* a színházi és zenekari, míg a *camerae* a kamarazenei és szólóhangszerre vonatkozó zeneszerzői és előadói modorokat, illetve a hozzájuk tartozó műfajokat taglalja. A fő csoportok mindegyike további öt alcsoportra oszlik – a tíz alcsoport némelyike (például a *stylus symphonicus*) mindháromban megjelenik. Schleuning 36.

<sup>22</sup> Habár Mattheson 1713 és 1717-es munkáiban a *stylus phantasticus*-t csupán a *Genus theatrale* csoportjánál említi, a *Das Vollkommene Capell-Meister*-ben már elvitathatatlannak tartja mindhárom genusban való szerepeltetését. Schleuning 39.

(templomi) stílusban természetesen az orgona az elsődlegesen alkalmazott hangszer – az előadónak improvizálásra, zenei gondolatainak nem előre megírt formában való tálalására elsősorban a misét felvezető és lezáró ki- és bevonulások adnak teret, azonban a pillanat szülte egyéni zenei invenció – ugyan jóval kötöttebb keretek között – a korárelőjátékokban és közjátékokban is megjelenhet.<sup>23</sup>

A *stylus theatralis*hoz tartozó színpadi és zenekari műfajok kevés lehetőséget teremtenek a hangszeres improvizálásra, hiszen „*az operában...egy hegedűvel vagy billentyűs hangszerrel nem lehet hosszan elvarázsolni a közönséget.*”<sup>24</sup> Zenei fantáziájának csillogtatására csupán a recitativók harmóniáit egyéni ízlés szerint kitöltő billentyűsnek van lehetősége. A zenekari játék szervezettségéből adódóan a *stylus phantasticus* kínálta szabadság csupán erősen behatárolt formában jelenhet meg a hangszeres előadásban. Az áriák szöveget nélküli énekes kadenciái azonban kiváló alkalmat adnak a technikai felkészültség és zenei ötletgazdagság megmutatására.<sup>25</sup> A rögtönzés leggazdagabb kellékárát azonban a *stylus camerae* hangszeres műfajaiban találjuk. Mivel a különbözőképpen megszólaltatott akkordok és hangzatfelbontások, futamok és skálák, az énekelt áriák modorában íródott dallamok és díszített változataik főleg a billentyűs hangszerek (csembaló, klavichord és fortepiano) játéktechnikájának sajátjai, ezért az erre a hangszercsoportra írt darabok lassanként kiszorították a zenei köztudatból szóló hegedűre (vagy hegedű–basso continuo párosításra), viola da gambára és lantra komponált társaikat.

A zenei gondolatok szabad áramlására, rögtönzésen alapuló megszólaltatására építő *Fantasia*, mint műfaji megjelölés a legtöbb esetben a korabeli zeneértők számára a rokon műfajok elnevezésével kicserélhető terminus volt. Mivel egy zenei ötlet tetszőleges kibontása is fantázia, ezért az egyházi művekben a *Fantasia* a *Chaconne* (*Ciaconna*) és a *Variation* megnevezésének alternatívája is. Az énekes műfajokban, vagy versenyművek esetében – alkalmazásának időbeliségétől függően – a *Kadenz* és a *Final* elnevezést pótolhatja. A fantáziával rokon billentyűs műfajok: *Praeludium*, *Vorspiel*, *Toccata*, *Capriccio*, *Rezitativ*, *Ritornello*, *Boutade* és *Tombeau*.<sup>26</sup>

<sup>23</sup> Schleuning 45-46.

<sup>24</sup> Matthesont idézi Schleuning. Schleuning 47.

<sup>25</sup> Schleuning 47.

<sup>26</sup> Habár mind szerkezetükben, mind előadói modorukban hasonló elveket követnek, és a korabeli zenészek számára is egymással felcserélhetőek voltak, mégis a mai zenetudomány – a fellelhető apró árnyalati eltérések alapján – külön műfajokként kezeli őket. A *Praeludium* esetében annak bevezető

Az *ex tempore* játékmódor sokrétű megjelenése, a különböző műfajok nyújtotta szabadság vagy éppen igényelt kötöttség hatására a 18. század közepére a német nyelvterületen fejlődő *Fantasia* a „frei” és a „gebunden” jelzőkkel megkülönböztetett két változatra szakadt szét. A Carl Philippe Emanuel Bach billentyűs hangszeriskolájának 1762-ben Berlinben kiadott második kötetében<sup>27</sup> megfogalmazott útmutatások alapján a „freye Fantasia” kritériumainak a következő jellemzőkkel bíró darabok tesznek eleget: metrikai szabadság (az ütemvonal nélküli lejegyzés éppúgy megengedett, mint a gyakori ütemmutató-váltás), ritmikai sokszínűség, gyakori tempóváltás, ellentétes affektustartalmak gyors egymásutánban való ütköztetése, különböző zenei faktúrák (futamok és arioso-részek) használata, meghökkentő harmónia-fűzések, gyakori – és legtöbbször nem várt hangnembe való – modulációk.<sup>28</sup> A műfaj egyedüli kötöttségeként Carl Philippe Emanuel a kezdő- és záróhangnem azonosságát említi – ellentétben Johann Matthesonnal, aki a szabad fantáziát két különböző hangnemű darab összefűzésének eszközeként ajánlja.<sup>29</sup>

A fantáziák „gebunden” változatának ismérvei között ezzel szemben az egész darabon végigvonuló, egységes ütemmutatót, a ritmikai képletek azonosságát, az egyszerű (általában T→D, D→T alapképletre épülő) hangnemi tervet, a felhasznált motívumok adott szerkezeti sémát követő ismétlését találjuk.<sup>30</sup> Mindezek a kötött fantáziát a solfeggiók, rondók és szonáta-tételek világával rokonítják. Formai megoldásaik hasonlósága mellett a „gebundene Fantasia”-t az említett műfajoktól futamokból és akkordfelbontásokból építkező, dallamfordulataikat tekintve jellegtelen témahasználata különbözteti meg.<sup>31</sup>

### 4.3. A kötött fantáziák

A műfaj két iskolapéldájával Wilhelm Friedemann fantáziái között a Falck 14 C-dúr és 17 D-dúr hangneműekben találkozunk, melyek – hasonlóságaik mellett is – eszköztárunkban és formai megoldásaik szempontjából két további altípust képviselnek. Az ismétlőjellel két részre osztott C-dúr a barokk-kori – főleg Domenico Scarlatti billentyűs műveiből ismert – szonáta szerkezetének keretét

---

szerepe, a Toccátánál virtuóz jellege, a Capriccio excentrikus karaktere, a Rezitativ éneket utánzó modora, míg a Tombeau esetében fájdalmas érzelmi töltete hangsúlyos. Schleuning 54.

<sup>27</sup> C. Ph. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Band II., Berlin, 1762.

<sup>28</sup> Schleuning 87-106. Az ütemvonalak nélkül lejegyzett fantáziák előfutárait a francia clavecinisták szabad Prelude-jeiben találjuk meg.

<sup>29</sup> Schleuning 48.

<sup>30</sup> Schleuning 102.

<sup>31</sup> Schleuning 102.



használja.<sup>32</sup> A fantázia egyenletes tizenhatodmozgás adta izometriáját az ellenszólam folyamatossága miatt nem befolyásolja sem az 54. ütemben megjelenő nyolcadmozgású akkordsor, sem a 19. ütem<sup>33</sup> – az imitáció miatt motívummá exponált – négyhangos nyolcad-dallamfordulata (68. kottapéllda).

68. kottapéllda: Fk. 14 C-dúr fantázia 54. és 19. ütem



Dallami eszközkészletét tekintve az egész darab hangzatfelbontásokra, kisebb mértékben skálamenetekre épül. A felbontások különbözőségeiből adódóan azonban jól felismerhető motívumok jönnek létre, melyek tartós használata pontosan behatárolható szerkezeti egységekre tagolja a művet. Ennek megfelelően az a motívum az 1-8. ütemig tartó részt fémjelzi, a b motívum a 9-16. ütemen vonul végig, míg a c (magában foglalva a 19-20. ütemek záróformuláját is) a 17-20. ütemek sajátja (69. kottapéllda).<sup>34</sup>

<sup>32</sup> A részek megismétlésének szükségességét a szerző a prima és secunda volta eltérő záróformuláival jelzi. A 64 ütemes darab részei 1/3 – 2/3 arányban (20+44 ütem) vannak egymással.

<sup>33</sup> a szerkezetileg analóg helyen lévő 63. ütemben szintén.

<sup>34</sup> A továbbiakban az a motívum megjelenési területének megnevezése a rész – hasonlóan b és c rész.

69. kottapélda: Fk. 14 C-dúr fantázia

a motívum



b motívum



c motívum



Hangnemi tervét tekintve az első rész csupán a T→D irányvonalat követi – a motívumok egymásutánisága és az érintett hangnemek sorrendje nem mutat szigorúan megtervezett koncepciót. A C-dúrban induló darab – egy rövid c-moll kitérőt leszámítva – a b motívum területéig a-mollon keresztül e-mollba jut el. Az 1-2. és 3-4. ütemek f-p dinamikaváltással aláhúzott dúr-moll játéka is csupán egyszeri ötlet, a motívum második részben való újbóli feltűnésekor a moll kezdés miatt nem ismétlődik meg. Mellékdomináns szeptimek egymásutánjának köszönhetően a c terület F-dúrban indít, ám egy kromatikus basszuslépéssel a motívum már G-dúr dominánsáról folytatódik. Az ismétlőjel előtti ütemek – további moduláció nélkül – G-dúrban zárnak. A második rész kezdő ütemei motivikus újdonsággal szolgálnak. A d motívum komplementer felbontásai és egész ütemes lefelé irányuló hangzattörései a 47-51. ütemekben, két b rész közé ékelt újbóli megjelenésével fognak szervesen beépülni az eddig megismert motívumok zenei szövetébe (70. kottapélda).

## 70. kottapélda: Fk. 14 C-dúr fantázia – d motívum



Ha a nem túl merész, de állandó harmónia- és hangnemváltáson alapuló hangnemi terv nem is, de a motívumok 35. ütemtől történő, az első rész sorrendiségének megfelelő újbóli szerepeltetése mégis egységes keretbe foglalja a darabot.

A Falck 17 D-dúr fantázia – a benne fellelhető kompozíciós technikai eszközök, kontúrosabb szerkezete, jól elkülöníthető dallammotívumai és formai egységei révén – a „gebundene Fantasie” műfajának (a C-dúrral összehasonlítva) jóval kifinomultabb darabja. Szerkezeti keretként a szonátaforma klasszikára kikristályosodó expozíció-kidolgozás-repríz tagolódású, háromrészes változatát használja. A csonka visszatérés alkalmazása – mely csupán a fő- és zárótéma újbóli szerepeltetésével él – nem szokatlan formai megoldás Wilhelm Friedemann szonátáinak hasonló szerkezetű tételeiben sem.<sup>35</sup> Nem csupán a forma, hanem annak hangnemi terve is átemelődik a műbe – ennek megfelelően az expozícióban a domináns hangnemben megjelenő zárótéma a visszatéréskor alaphangnemben szerepel. A fantáziát Wilhelm Friedemann egyéb szonátatételeitől csupán apróbb paraméterei különböztetik meg: a dallami invenciót nélkülöző, témává előlépő motívumok, az egész darabon végigvonuló virtuóz, helyenként kiemelkedő technikai bravúrokat igénylő játékmódor és a formai egységek lazább kezelése mind szokatlan lenne a szonáták műfajában. Míg a C-dúrral a hangzatfelbontások különbözőségei, addig a D-dúr fantáziában a skálák képezik a motívumépítő zenei anyagot. A főtéma kétütemessége az első ütem felső szólamában szereplő, egy D-dúr hangzat hangjairól lefutó skálák második ütembeli tökéletes balkéz-imitációjával jön létre (71. kottapélda).

<sup>35</sup> Többek között hasonló szerkesztési elvet követ a Fk. 1A és B szonáta I. tétele valamint a BR A 9 és 10 szonáták Siciliano tétele is.

71. kottapélda: Fk. 17 D-dúr fantázia – 1-2. ütem



A különböző hosszúságú részek két szólam általi imitációja<sup>36</sup> az egész művön végigvonuló zeneszerzői megoldás. A 8. ütem szekvenciális skálának tükörimitációjával elért domináns hangnem a 12. ütemig tartó négyütemes zárórész területének kezdetét jelzi, mely – motívumait tekintve – négy apróbb darabból tevődik össze. A 9. ütem félütemes, két oktávon lefutó skálájának imitációját a 10. ütem basszus-szinkópái feletti hangzattörések követik. A zárótéma harmadik elemeként a 11. ütemben megjelenő triolák a művet átható állandó harminckettedmozgás biztosította ritmikai folytonosságból billentik ki a darabot. A lezáró motívumokban megjelenő triolás osztás nem szokatlan eszköz Wilhelm Friedemann zeneszerzői kelléktárában – hasonló kompozíciós megoldást találunk például a Falck 5 Esz-dúr szonáta nyitó tételében is (72. kottapélda).

72. kottapélda: Fk. 17 D-dúr fantázia – 11-12. ütem



Fk. 5 Esz-dúr szonáta I. tétel – 13-14. ütem



<sup>36</sup> Például az 1. és 2. ütem, 3-4. és 5-6. ütem, valamint a visszatérés analóg helye: 21. és 22. ütem.

A zárótéma utolsó eleme egy, a két kéz számára ellentétes irányú skála – a felső szólamban a darab lefelé törekvő mozgásaitól eltérően felfelé (73. kottapélda).

73. kottapélda: Fk. 17 D-dúr fantázia – 9-12. ütem: zárótéma.

A főtéma zenei anyagával indító kidolgozási rész érdekességei a 19. és 20. ütemben található szextpasszázsok, melyek – a jelzett díszítések nélkül is – feltűnően nehéz technikai feladat elé állítják az előadót (74. kottapélda).

74. kottapélda: Fk. 17 D-dúr fantázia – 19. és 20. ütem

A 21. ütemben bekövetkező visszatérés hangneme h-moll. A 23-24. átvezető ütem modulációinak az a szerepe, hogy helyreállítsa a megszokott harmóniai rendet. A 25. ütem zárótéma-rekapitulációja már D-dúrban történik.

#### 4.4. A szabad fantáziák

Wilhelm Friedemann fennmaradt fantázia-termésének további darabjai a „freie” típusúak csoportját gazdagítják. Habár formailag mindegyik egyedi darab, mégis szerkesztésükben azonos elveket követnek: a tempójukban, ritmikájukban és

affektustartamukban markánsan különböző motívumok laza szövetbe való szerkesztése, az egymást követő formaépítő részek eltérő hosszából adódó aszimmetrikus elrendezés és a végletes emocionális tartalmak gyors egymásutánban való ütköztetése mindegyikük sajátja. Szabad formálásuk mellett is a művek kohéziós erejét az – ugyan kiszámíthatatlan sorrendiségben történő – gyakori motívumismétlés és a darab kezdő és záró hangnemének azonossága adja.

A Falck 18 d-moll fantázia elgondolkodtató formai kérdéseket vet fel. Két – minden szempontból különböző – egységből áll: a virtuóz skálamenetekből és változatos hangzatfelbontásokból építkező C ütemmutatójú első formarész egy 3/8-os arioso-jellegű Larghettóba torkollik. Mivel a szerkesztés a „freie Fantasie” elveit követi, a fennmaradt forrásokban nincs nyoma a kottakiadásában Peter Schleuning által javasolt *Da Capo al Fine* megoldásnak,<sup>37</sup> és ezt a formai szerkesztést Wilhelm Friedemann csupán szonátáinak Menuet tételeiben használja,<sup>38</sup> ezért valószínűsíthető az a feltevés, hogy a darab többi része vagy elveszett, vagy meg sem íródott.<sup>39</sup>

A műfaj határain belül elképzelhető legegyszerűbb szerkezeti megoldással a Falck 20 e-moll fantázia él – egy páros Allegretto és egy páratlan ütemmutatójú Largo váltott alkalmazásával alakítja ki A-B-A-B-A-képletet követő rondó- és egyben tükörszerű szerkezetét.<sup>40</sup> Valószínűleg ennek a formai kiszámíthatóságnak köszönhető, hogy elemzésében Peter Schleuning a „gebundene Fantasie” csoportjába sorolja.<sup>41</sup> Az Anonymus 300 által készített másolat tanúsága szerint a mű 1770 októberére datálható,<sup>42</sup> de keletkezésének egyéb körülményeire eddig még nem derült fény. Különbözőségeik ellenére a témafejek *Exclamatió*jának exponált gesztusa révén a darab két része tematikus rokonságot mutat egymással (75. kottapélda).

---

<sup>37</sup> WollnyDiss 194., 221. lábjegyzet.

<sup>38</sup> Például Fk. 1A C-dúr és 6A F-dúr szonáták.

<sup>39</sup> Mivel Wilhelm Friedemann a többi fantáziában betartja a kezdő és darabzáró hangnem azonosságára vonatkozó szabályt, ezért a d-moll–F-dúr kétrészség szerkesztőelve is kizárható.

<sup>40</sup> Rondószerűségét az Allegretto részek kiszámítható visszatérése, tükör-szerkesztését viszont a középpontban álló második Allegretto két oldalán elhelyezkedő Allegretto-Largo, illetve Largo-Allegretto csoportok azonos ütemszám-elosztása erősíti.

<sup>41</sup> Schleuning 128.

<sup>42</sup> WollnyDiss 179., Schleuning 125.

75. kottapélda: Fk. 20 e-moll fantázia 1. és 15-16. ütem

The image shows two measures of a piano score. The first measure is marked 'Allegretto' and features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. The second measure is marked '15 Largo' and features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. Both measures are in E minor and 3/4 time.

Az Allegretto-téma Falck 8 A-dúr, illetve a Largo-téma Falck 7 G-dúr szonáta lassú tételeinek kezdő dallamfordulataival való motivikus hasonlósága minden valószínűség szerint az utóbbi Lamento felirata által jelzett panasz affektustartalom azonosságát jelzi (76. kottapélda).

76. kottapélda: Fk. 20 e-moll fantázia 1-2. ütem (Allegretto) és Fk. 8 A-dúr szonáta II. tétel (Largo con tenerezza) 1-4. ütem

The image shows two measures of a piano score. The first measure is marked 'Allegretto' and features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. The second measure is marked 'Largo con tenerezza' and features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. Both measures are in E minor and 3/4 time.

Fk. e-moll fantázia 37-40. ütem (Largo) és Fk. 7 G-dúr szonáta II. tétel (Lamento) 5-8. ütem

The image shows two measures of a piano score. The first measure is marked 'Largo' and features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. The second measure is marked 'Lamento' and features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. Both measures are in E minor and 3/4 time.

Az e-C-h-a-e hangnemtervet követő darab részeinek összekapcsolása egyszerű, de világosan felismerhető koncepciót követ – a meglepő hangnemi fordulatot hordozó Allegretto-Largo váltások<sup>43</sup> koronával jelzett fermatákkal, míg a logikus összhangzattani rendet követő Largo-Allegretto kötések attacca történnek.

Az e-moll fantáziával összehasonlítva formai összetettség tekintetében a Falck 19 d-moll darab tovább lép, és egy újabb formai elem használatával bonyolultabb, A-B-A-B-C-B-A-C-A-képlettel leírható szerkezetet használ. A virtuóz hangzatfelbontás-triolákra épülő Allegro di molto és a meglepő módon 3/8-os metrumba illesztett pontozásos Grave zenei anyaga mellett megjelenő Fuga szokatlan szerkezeti elem a szabad fantáziák világában – hasonló megoldással Wilhelm Friedemannnál csupán a Falck 15 c-moll fantáziában találkozhatunk. Az imitáció megjelenése és a kötött, háromszólamú fuga-szerkesztés alkalmazása minden bizonnyal a fantázia-rögtönzés templomi gyakorlatával van összefüggésben. Friedrich Wilhelm Marpurg útmutatásainak megfelelően a felkészült orgonistától elvárt feladat volt az istentisztelet lezárását követő kimenetel ideje alatti szabályos fuga rögtönzése.<sup>44</sup> A fantáziában szereplő két fűgarész ilyen jellegű improvizatív jellegét erősíti, hogy – a szólamszám kötöttsége mellett – a téma csupán eredeti formájában jelenik meg. A fuga szerkezeti kereteit a téma – vagy csupán indító dallammotívumának – szólamok közti folyamatos imitációja tölti ki. Az augmentáció, diminúció vagy rákfordítás eszközei kihasználatlanok maradnak – a téma tükörfordításával is csupán egyszer, a 88-89. ütemekben találkozhatunk (77. kottapélda).

---

<sup>43</sup> Az első Allegretto domináns zárlata után várt e-moll tonika helyett megszólaló C-dúr meglepő tercrokon fordulat. Hasonlóan figyelemfelkeltő a második Allegretto A-dúr domináns kvintszextjeként érzékelt akkord utáni a-moll Largo kezdés.

<sup>44</sup> Schleuning 91-92. – idézet Fr. W. Marpurg: *Kritischen Briefe über die Tonkunst*, 1759. 07. 21.



77. kottapélda: Fk. 19 d-moll fantázia fúgatéma és 88-89. ütem

**Fuga**

A darab másik figyelemre méltó zeneszerzői momentuma az utolsó előtti ütem kadencia rögtönzésére alkalmat adó fermatája. A fantázia a fantáziában formai megoldására csupán a Falck 21 e-moll fantáziában találhatunk analógiát. A d-moll fantáziában is tetten érhető Wilhelm Friedemann zeneszerzői kézjegyként használt fantázia-szerkesztési technikája: a darab egységét megteremtendő a művek kezdő és záró részei mind tempójukban, ritmikájukban, mind alkalmazott zenei anyaguk jellegében hasonlóak, nem ritkán azonosak.

#### 4.5. Egy rendhagyó szabad fantázia

E szerkesztőelv alól kivételt képez a Falck 23 a-moll fantázia. A darab több olyan kompozíciós megoldást vonultat fel, melyek – analógiák híján – egyedivé teszik a többi, hasonló jellegű mű között. Az első ilyen: maga a szerkezet. Látszólag a szabad fantáziák több zenei momentum laza egybeszövésének technikáját követi, ám a logikus harmóniamenettel felvezetett záró Prestissimo olyan élesen elválik előzményeitől és kompaktságában olyan egységes zenei tömböt képvisel, hogy ennek tükrében a mű inkább egy szabad fantáziával bevezetett szonátatétel érzetét kelti. A virtuóz skálákra épülő zárórész zeneszerzői leleménye az oktávban kettőzött basszusok (a szólamcserével létrejövő analóg helyeken a felső szólam akkordjai) metrikai szempontból súlytalan helyen, a 2/4-es osztás második tizenhatodán való alkalmazása. Ez a zenei gesztus nemcsak folyamatos akusztikai, hanem egyben állandó ritmikai izgalomban is tartja a tételt (78. kottapélda).

78. kottapélda: Fk. 23 a-moll fantázia 2-3. ütem és 35-36. ütem



Az első rész unikum mivoltát ütemvonal-nélkülisége adja. Hasonló jellegű lejegyzési szabadsággal Wilhelm Friedemann egyik művében sem találkozhatunk. Az ütemvonalak hiánya ellenére – a tempófeliratoknak és a különböző jellegű, egymástól markánsan megkülönböztethető dallamotívumoknak köszönhetően – a rész jól elkülöníthető és metrizálható egységekre bontható. Az A-B-C-A-B-D-E-képletet követő szerkezet részei a páros lüktetésű metrumok kereteibe illeszthetőek. Kivételt képez az A rész zenei anyaga, mely a kadenciák rögtönzésének szabadságát sugallja (79. kottapélda).

79. kottapélda: Fk. 23 a-moll fantázia-kezdés (A)



Összefüggéseket fedezhetünk fel a lassú (B) és az Allegro (C és D) részek összehasonlításakor. A második Adagio zenei anyaga az első – kvint-transzpozíciót követő – szó szerinti megismétlése (80. kottapélda).

80. kottapélda: Fk. 23 a-moll fantázia Adagio I. és Adagio II.



Kifinomultabb – és valószínűleg nem szándékos – a kapcsolat a két gyors rész között: mindkettő dallamszerkezeti építkezésének alapja a kezdő motívum emelkedő szekvenciája (81. kottapélda).

81. kottapélda: Fk. 23 a-moll fantázia Allegro I. és Allegro II.

#### 4.6. A Fk. 15 és 16 c-moll fantáziák

A két c-moll hangnemű Falck 15 és 16 darab külön csoportot képez a fantáziák között. Kompozíciós technikai hasonlóságaik mellett összeköti őket az a tény, hogy mindkettő megrendelésre készült: báró Ulrich von Behr saját könyvtára számára írtatta őket.<sup>45</sup> Méreteivel tűnik ki a Falck 15-ös fantázia. 424 ütemes terjedelmével nem csupán Wilhelm Friedemann zenei hagyatékában, hanem a kor hasonló művei között is egyedülálló. Hosszát minden valószínűség szerint a zeneszerző abbéli vágya indokolja, hogy megbízója 100 dukátra rúgó, a korban szokatlan bőkezűségét meg szolgálja.<sup>46</sup> Sajnos a mű fele bizonyíthatóan, másik fele pedig csupán gyaníthatóan régebbi műveinek csekély változtatással átmásolt tételeiből származik: a 184-257. ütemek Cantabiléja a Falck 40 (BR A 13b – Spätere Fassung) G-dúr Concerto lassú tételének szekund-transzpozíciója (82. kottapélda), a 258-324. ütemek Allegro di molto egysége nem más, mint a Falck 2 C-dúr szonáta Presto tétele, ugyanezen szonáta lassú tételének terc-transzpozíciója pedig a 359-402. ütemek Gravéjaként került a fantáziába (83. kottapélda).

<sup>45</sup> WollnyDiss 183, Schleuning 137-138.

<sup>46</sup> Schleuning 137-138.

82. kottapélda: Fk. 15 c-moll fantázia Cantabile és Fk. 40 G-dúr Concerto II. tétel  
(Andante)

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is labeled 'Cantabile' and begins at measure 185. It features a melodic line in the right hand with a 3/8 time signature and a supporting bass line in the left hand. The second system is labeled 'Andante' and begins at measure 190. It continues the melodic and bass lines from the first system, maintaining the 3/8 time signature.

83. kottapélda: Fk. 15 c-moll fantázia és Fk. 2 C-dúr szonáta Grave

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is labeled 'Grave' and begins at measure 360. It features a melodic line in the right hand with a 3/4 time signature and a supporting bass line in the left hand. The second system is also labeled 'Grave' and continues the melodic and bass lines from the first system, maintaining the 3/4 time signature.

A fantázia többi részét minden bizonnyal be nem fejezett művek töredékei alkotják. Az egyes formai egységek szerkesztési tendenciái, hangnemi tervük és motivikus kidolgozottságuk mind az önálló szonátatételek irányába mutatnak. A 168-184. ütemek Adagiója például egy szonátaforma expozíció és kidolgozás részének szerkezeti és hangnemi kereteit használja, az Asz-dúr visszatérés magától értetődő kompozíciós formula lenne. A darabindító Grave viszont – a motívum második megjelenésének tükrében – a kidolgozási rész funkcióját töltené be. A két egység egymáshoz való illesztésével egy szonátatétel kidolgozás és visszatérés szerkezeti pilléreit kapjuk.

Hasonló a helyzet a 3/8-os Andantinókkal is – a 74-91. ütemek és a nagyszekunddal feljebb transzponált első Andantino-motívum összekapcsolásával egy szonátaformában íródott g-moll darab kétharmadát kapjuk, a Vivace részek

sorrendiségének megváltoztatásával pedig egy – a retorika szabályait szem előtt tartó – háromszólamú fuga tárul fel előttünk. A 120. ütemben induló Prestissimo a két kéz imitációja révén kihangsúlyozott témájával, szerkezeti következetességével és a szonátaforma hangnemi tervét követő moduláló fordulataival egy – minden valószínűség szerint virtuóz záró – szonátatétel képét mutatja. A mű egyedüli figyelemreméltó pontjai az arpeggio feliratú, merész harmóniaváltásokat tartalmazó, pusztán modulatív funkciójú hangzathűzések, melyeknek lejegyzési módja Johann Sebastian Bach *Chromatische Fantasie und Fuge BWV. 903* című művének analóg helyeivel rokon (84. kottapélda).

84. kottapélda: Fk. 15 c-moll fantázia és J. S. Bach: Chromatische Fantasie (Arpeggio)

A hangzathűzések ötletgazdag megszólaltatásának teret adó, a szabad moduláció illúzióját keltő arpeggio területek a Falck 16 c-moll fantáziában döntő formaalkotó elemmé lépnek elő, hiszen a 154 ütemes darab felét ezek adják. A szabad részek ellenpontját az A-B-C-D-E-A-C-D-A-F-A-képlettel leírható mű támpilléreiként funkcionáló Vivace területek képezik. Szerkesztettségük és a témafej kontúros motívikája egyértelműen a szonátatételek világához kapcsolja őket (85. kottapélda).

85. kottapélda: Fk. 16 c-moll fantázia Vivace témafej

A 33-44. ütemekben megjelenő „ariantig”-jellegű Cantabile kétszólamú, imitációs elemeket felvonultató szerkesztésével egyedül áll Wilhelm Friedemann fantáziáinak motívumkészletében. A típus rokon darabjait a Falck 4 (BR A) D-dúr szonáta Suave feliratú és a BR A 8 Esz-dúr szonáta II., Andante tételében találjuk meg (86. kottapélda).

86. kottapélda: Fk. 16 c-moll fantázia Cantabile Fk. 4 D-dúr szonáta II. tétel (Suave)  
BR A 8 Esz-dúr szonáta II. tétel (Andante)

The image displays three staves of musical notation. The first staff is labeled 'Cantabile' and is in C minor, 6/8 time, featuring a melodic line in the treble clef and a supporting bass line. The second staff is labeled 'Suave' and is in D major, 2/4 time, with a melodic line in the treble clef and a bass line. The third staff is labeled 'Andante' and is in E-flat major, 2/4 time, showing a more complex melodic line in the treble clef and a bass line, with dynamic markings 'p' and 'f' and a triplet of eighth notes.

#### 4.7. Egy drámai fantázia

A fantázia-termés zeneszerzői megoldásait tekintve leginveniózusabb és affektustartamában leginkább sokszínű darabja a Falck 21 e-moll fantázia. Drámaiságát a különböző, szélsőséges érzelmeket felvonultató motívumok gyors egymásutánban való ütköztetése, kohéziós erejét pedig a formai elemek rafinált szövéséből adódó keretes szerkezet adja. A „Sturm und Drang” érzelmi eszköztárából építkező darab egyik formai újítása a Recitativ – a színpadok recitativo secco-jának hangszeres letéte egy Wilhelm Friedemann által eddig nem használt zeneszerzői eszköz (87. kottapélda).

## 87. kottapélda: Fk. 21 e-moll fantázia Recitativ

**Recitativ**

Szintén egyedi kompozíciós megoldás az azonos ritmikai képletre épülő motívum két variánsának különböző formaalkotó egységben való használata: a darab keretként szolgáló Furioso rész<sup>47</sup> másodszeri, dúrban történő megjelenésekor a-val jelölt zenei anyaga egy, a két kéz között osztott hangzatfelbontásokra épülő b-be torkollik, melynek változata a Prestissimo egység c motívumának párjaként is megjelenik (88. kottapélda).

## 88. kottapélda: Fk. 21 e-moll fantázia Furioso a + b, Prestissimo c + b(v)

**Furioso**

**Prestissimo**

<sup>47</sup> A Furioso karakter-megjelölés egyszeri példa Wilhelm Friedemann életművében.

A mű következő érzelmi és zenei síkját adó Andantinók 3/8-os lüktetésükkel, dallam és kíséret-jellegű kétszólamú szerkesztésükkel, lefelé hajló, késleltetésekből bővelkedő dallamvezetésükkel a panasz affektusával terhelt ariosók billentyűs leképezései. A darab tragikus vonalát a Grave betétek adják. Az oktávketőzött basszusok és a felsőszólam kettősfogásainak tömör hangzása révén létrejövő patetikus hangvételt tovább mélyíti a pontozásos ritmika (89. kottapélda).

89. kottapélda: Fk. 21 e-moll fantázia Grave



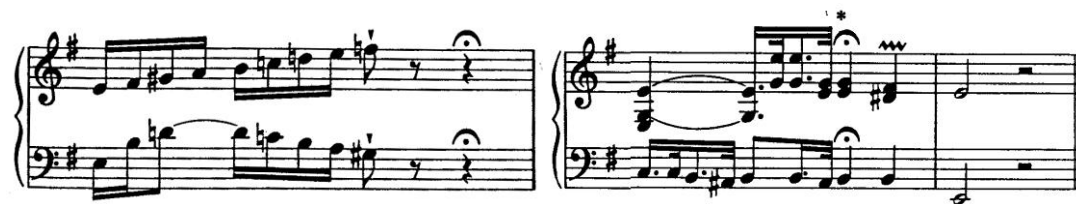
Egyedülálló dramaturgiai bravúr a 84. ütemtől 133. ütemig tartó terület zeneszerzői megoldása. Az Andantino és Recitativ motívumainak gyors váltogatásával létrejövő zenei bizonytalanságot, a látszólag párhuzamosan futó zenei-érzelmi síkok közti dramaturgiai feszültséget Wilhelm Friedemann a harmóniak segítségével oldja fel. Az apró motívumszeletek félzáratai a következő frázis nyitó harmóniájában találják meg párjukat (90. kottapélda).

90. kottapélda: Fk. 21 e-moll fantázia 93-95. ütem



Az utolsó előtti ütem fermatája – a műben eddig general pausát jelző értelmezésével ellentétben – itt kadencia rögtönzésére kínál lehetőséget (91. kottapélda).

91. kottapélda: Fk. 21 e-moll fantázia 162. ütem és 183-184. ütem





## 5. Wilhelm Friedemann Bach korának hangszerei

A zeneszerzés története elválaszthatatlanul összefonódik a hangszerépítés krónikájával. Éppen ezért zeneművek előadóművészi szempontból való tárgyalásának kihagyhatatlan szegmense a gyakorlati zenéléshez szükséges instrumentumok bemutató jellegű ismertetése. A két terület szimbiotikus fejlődésére jó példa a 18. század zenetörténete. A változó zenei igények új hangszerek életre hívását eredményezték, de reciprok módon az új technikai vívmányok is kihatottak a zenei gondolkodás alakulására. Billentyűs hangszerek a zenetörténet folyamán talán soha nem voltak jelen ilyen gazdagságban, mint a barokk és a klasszika korszakát felölelő bő két évszázad során. A keverékhangszereket nem számítva, a háromféle mechanikai alapvetet érvényre juttató instrumentumok formai gazdagsága és technikai tárháza szinte feltérképezhetetlen.

A billentyűs hangszerek húros alcsoportját – a hangadás módozatait figyelembe véve – három alcsoportra oszthatjuk. Ugyan a billentyű mindegyikükénél a kétkarú emelő elvét érvényesíti, de a lenyomásával mozgásba hozott mechanika alapján megkülönböztetünk érintővel, pengetővel, illetve kalapáccsal ellátott szerkezeteket.<sup>1</sup> Az így létrejövő zenei hangok akusztikai tulajdonságai erőteljesen különböznek egymástól, ezért az eltérő technikai megoldások nem csupán hangszerépítési sajátosságokat generálnak, hanem az adott hangszerre íródó zene paramétereit is meghatározzák. Habár a német nyelvterületen használt *Klavier* megjelölés csupán az előadáshoz javasolt hangszer billentyűs-húros voltára utal,<sup>2</sup> és a művek címlapjainak felirataiban található hangszer-specifikáció is legtöbbször általános vagy – főleg kereskedelmi indokoktól hajtva – félrevezető, mégis a zenei fogalmazás mikéntjéből, a felhasznált hangkészlet alapján, jellegzetes hangszeres idiómák lejegyzése és a dinamikai paraméterek megjelenése révén megközelítőleg pontos képet kaphatunk a különböző hangszerek használatáról.<sup>3</sup>

Wilhelm Friedemann saját hangszereiről alig van beazonosíthatóan pontos adat. Műveinek hangszerideáljához a kor német nyelvterületen általánosan elterjedt és használt instrumentumainak feltérképezése nyújthat segítséget, hiszen a helyi

---

<sup>1</sup> Gát 25-26.

<sup>2</sup> Komlós 41.

<sup>3</sup> Komlós 41.

hangszerépítési sajátosságok mellett apja és öccse, Carl Philipp Emanuel révén egyéb régiók mestereinek munkáit is ismerhette.

Az 1750. november 11-én lezajlott hagyatéki tárgyalás jegyzőkönyve szerint Johann Sebastian Bachnak – több vonós hangszer mellett – nyolc csembalója, egy pedálos csembalója,<sup>4</sup> egy spinétje, és két Lautenklavierja volt, melyek egy része Johann Christian örökségét képezte.<sup>5</sup> A hangszerpark billentyűs darabjainak sorsa – eltekintve a Johann Christiannak hagyományozott „3 Clavir nebst Pedal”-tól<sup>6</sup> – tisztázatlan. Egy állítólag hajdan J. S. Bach tulajdonában lévő csembaló a 18. század végén a berlini Voss család hangszerei között tűnik fel, az anekdota-szerű visszaemlékezések szerint Wilhelm Friedemann révén, ám ez hitelt érdemlően nem igazolható.<sup>7</sup>

### 5.1. A klavichord

Mechanikáját tekintve a klavichord a billentyűs hangszerek legegyszerűbbje.<sup>8</sup> Elnevezése a latin *clavis* (billentyű) és *chorda* (húr) szavak összevonásából jött létre.<sup>9</sup> Hangadása a minden áttételes szerkezet nélkül, közvetlenül a billentyűkre szerelt rézlapocskák, a tangensek révén történik.<sup>10</sup> A kétkarú emelőként funkcionáló billentyű egyik vége a látható klaviatúra. A mérlegrúd másik felén folytatódó billentyűszárba ágyazva található a hangot létrehozó 1-2 mm vastag hegyesszögű háromszög alakúra vágott rézlemez: az érintő.<sup>11</sup> Külön kiemelhető klaviatúraráma nincs, ezt a funkciót a középtáji mérlegléc és a hátoldalon futó vezetőléc párosa tölti be.<sup>12</sup> A billentyűzet a hangszertest általában bal oldali hosszanti részében helyezkedik el.<sup>13</sup> A billentyű lenyomásakor a tangens felemelkedik és lefogja a fölé kifeszített húrt, melynek egyik rögzített pontja a hangolószőg, ám valódi hosszát a rezonánsra ragasztott húrládba vert terelőszőg és a kiakasztószőg közötti távolság

---

<sup>4</sup> Ma már nem rekonstruálható, hogy pedálcsembalóról vagy – a német nyelvterületen jóval elterjedtebb – pedálos klavichordról van szó. A témáról részletesebben: John Koster – Edward M. Ripin: „Pedal harpsichord”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*, 19. kötet, London: Macmillan, 2001., 271-272.

<sup>5</sup> Wolff 470., 520.

<sup>6</sup> Wolff 519.

<sup>7</sup> Grove-Bach-harpsichord

<sup>8</sup> GroveCl 4.

<sup>9</sup> Gát 25., 1. lábjegyzet.

<sup>10</sup> Gát 25., GroveCl 4.

<sup>11</sup> Gát 39.

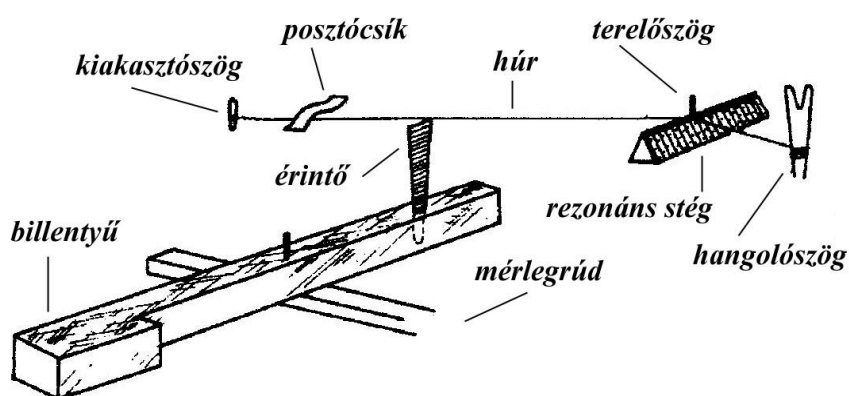
<sup>12</sup> Gát 34.

<sup>13</sup> Gát 31., Grove Cl 5.

adja.<sup>14</sup> Azt, hogy zengő húrhossz csupán a terelőszög és az érintési pont közötti szakaszon jöjjön létre egy – a fennmaradó területen a húrok közé font – posztócsík biztosítja, mely a billentyű visszaengedésekor a húr teljes rezgésének tompítását is ellátja (1. ábra).<sup>15</sup>

1. ábra: A klavichord mechanikája – a hangadás

(az ábra forrása: Gát Eszter: *Hangszerész (zongora, cimbalom) szakmai ismeret a szakmunkásképző iskolák számára*. Budapest: Műszaki Könyvkiadó, 1994., 37.)



A billentyűk precíz vertikális mozgását a végükre szerelt, lekerekített falemez, a hangszer hátoldalához ragasztott vezetőléc rovátkáiban futó vezetőlapocska biztosítja.<sup>16</sup> A visszaesés – a billentyűnyél aszimmetrikus súlyelosztásának köszönhetően – a gravitáció természetes folyamatként következik be. A becsapódás zörejeit a fenéklapra ragasztott filcréteg nyeli el (2. ábra).<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Gát 36-37., GroveCl 5.

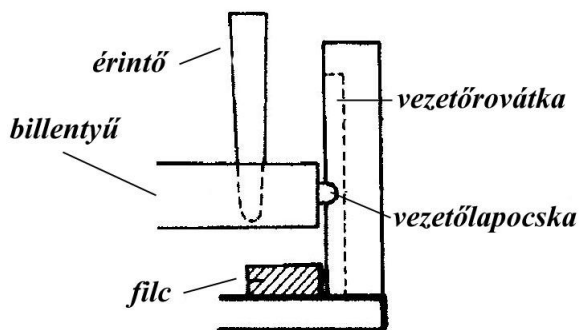
<sup>15</sup> Gát 33., 37., GroveCl 5.

<sup>16</sup> Gát 36., GroveCl 5.

<sup>17</sup> Gát 37., GroveCl 5.

2. ábra: A klavichord mechanikája – a billentyűk mozgása

(az ábra forrása: Gát Eszter: *Hangszerész (zongora, cimbalom) szakmai ismeret a szakmunkásképző iskolák számára*. Budapest: Műszaki Könyvkiadó, 1994., 37.)



A gyakran azonos hosszúságú, de nem azonos zengő húrhosszal rendelkező húrok a négyszögletes, téglalap vagy trapéz alakú hangszertestben a billentyűzetre merőlegesen, hosszanti irányban futnak.<sup>18</sup> A klavichordnak egy húrlába van, melyet a rezonánszón a hangolószőgek közelében helyeznek el. Az általában egy darabból készített stég egyenes vagy S-formát követ.<sup>19</sup> A hangszer többi fa alkatrésze – melyek egyben merevítésként is szolgálnak – enyvezéssel és csapolással illeszkedik egymáshoz, határt szabva a hangszerre mérhető, húrok által generált feszítőerőnek.<sup>20</sup> Az egy húrra eső nyomóerő csökkentése és a hangerő növelése indokolta a klavichord kétkórusossá tételét: egy érintő két, azonos hangmagasságra hangolt húr fog le egyidőben.<sup>21</sup> A kezdetekben használt réz alapanyagú húrokat – a fémipari technológiák fejlődésének folyamányaként – a különböző réz- és vasötvözetek váltották fel.<sup>22</sup> A 18. századból fennmaradt hangszerek húrozata nemcsak húrvastagságban, hanem a különböző regiszterekben használt eltérő alapanyagokban is differenciált.<sup>23</sup>

Az 1700-as évekre a klavichordnak két válfaja alakult ki, melyek német nyelvterületen – ugyan eltérő mértékben – mindvégig párhuzamos jelenléttel

<sup>18</sup> Gát 31., GroveCl 5.

<sup>19</sup> Gát 33-34.

<sup>20</sup> Gát 32.

<sup>21</sup> Gát 36., GroveCl 5.

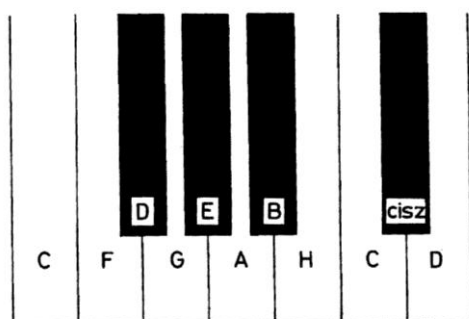
<sup>22</sup> Ilyen ötvözetek például: sárga- és vörösréz, bronz és acél.

<sup>23</sup> Gát 36., GroveCl 5-6.

használatban voltak.<sup>24</sup> Az úgynevezett *kötött klavichord* szerkezetének lényege, hogy egy húrpárhoz több érintő is hozzárendelődik. A tangensek ugyanazt a húrpárt eltérő pontokon érintik, és ezáltal különböző hangmagasságot generálnak.<sup>25</sup> A húrok korlátozott száma egy könnyű hangszertestű, súlyát és méretét tekintve egyszerűen szállítható, gyorsan hangolható hangszer építését teszi lehetővé. A megoldás hátránya, hogy az egy húrpárhoz tartozó hangok egymás után való legato vagy egyszerre történő megszólaltatása nem lehetséges.<sup>26</sup> A 18. század első negyedében készült hangszerek nagy része négy oktávot felölelő, C-c<sup>'''</sup>-ig terjedő hangkészletű, az alsó oktávban pedig gyakran az orgonaépítésből átvett úgynevezett *rövid oktáv* megoldását is használják (3. ábra).<sup>27</sup>

3. ábra: A rövid oktáv hangjainak általánosan elterjedt felosztása

(az ábra forrása: Gát Eszter: *Hangszerész (zongora, cimbalom) szakmai ismeret a szakmunkásképző iskolák számára*. Budapest: Műszaki Könyvkiadó, 1994., 31.)



A német nyelvterületen használt kötési rendszer szerint a C-Cisz, E-Esz, F-Fisz, G-Gisz és H-B hangok álltak párban, míg a D és A hangok önálló húrpárral rendelkeztek.<sup>28</sup> A *kötetlen* hangszerekben minden tangens külön húrpárt szólaltat meg. A játéklehetőség ennek megfelelő felszabadítása azonban egyfelől a hangszer

<sup>24</sup> GroveCl 4., 12-13.

<sup>25</sup> Gát 39., GroveCl 4.

<sup>26</sup> GroveCl 6.

<sup>27</sup> A 17. század végén egyes hangszerek ettől eltérő beosztással készültek: ismertek – a Fisz és Gisz hangok megszólaltatását biztosító – osztott billentyűs, és a Cisz hangot mellőző kromatikus basszus-megoldások is. GroveCl 12.

<sup>28</sup> GroveCl 11.

méreteinek és súlyának növekedését, másrészt viszont a hangterjedelem F-f<sup>'''</sup>-ig történő kibővülését vonta maga után.<sup>29</sup>

A 18. század német nyelvterületének két markáns hangszerépítő vonulata eltérő technikai megoldásokat alkalmazott a hangszer regiszter-különbségeiből adódó hiányosságok ellensúlyozására. A kiállításukban impozáns, erőteljesen díszített hamburgi modellek a basszushangok hangerejének növelése és hangmagasságuk kontúrosabbá tételének érdekében egy, a csembalóépítés négylábos regiszteréhez hasonló húrozást alkalmaztak. A basszushangok húrpárjaihoz egy külön stéggel és hangolószögekkel ellátott, oktávval magasabbra hangolt húrsort illesztettek.<sup>30</sup> Az elgondolás egyetlen hátránya, hogy a basszusregiszter végpontjának tekintett, általában *d* hang hallható akusztikai töréspont is egyben.<sup>31</sup> A hamburgi és az őket követő Brunswick közeli mesterek kötetlen klavichordjaikban az F-f<sup>'''</sup>, kötött változataikban pedig a C-d<sup>'''</sup> hangterjedelmet részesítették előnyben.<sup>32</sup> A külalakjukban szerényebb hangszerket gyártó szász építők<sup>33</sup> a basszushangok problémáját a fonott húrok használatával oldották meg. Az időjárás-változások mellett is stabilabb hangolhatósággal rendelkező húrok a hangszer akusztikai egységét sem csorbították.<sup>34</sup> A század folyamán a hangszerestbe illesztett különböző hangmódosító eljárásokkal végzett hangszerépítési kísérletek nem hoztak tartós eredményt, és egy rövid ideig tartó divathullámot követően eltűntek a zenei gondolkodásból.<sup>35</sup>

A mechanika egyszerűségéből adódik a játékos és a hangszer húrjai között létrejövő szinte áttét nélküli, közvetlen kapcsolat: az előadó nem csupán a keletkező hang időtartamát és erősségét képes befolyásolni, hanem annak magasságát is. A billentyűk erőteljesebb lenyomásával keletkező nagyobb húrfeszültség egy

---

<sup>29</sup> A hangkészlet fokozatos bővülését jelzi, hogy az 1720-as évek elején Johann Christoph Fleischer műhelyéből kikerült hangszer F és c<sup>'''</sup> közötti terjedelme Adolph Hass instrumentumain 1742-től a f<sup>'''</sup> végpontra változott. Természetesen az általánosnak tekinthető F-f<sup>'''</sup>-ig terjedő öt oktávól eltérő hangterjedelmű hangszeres is ismertek: ilyenek például Christian Gottlob Hubert négy és fél oktávos C-f<sup>'''</sup> vagy C-g<sup>'''</sup> hangkészletű munkái. GroveCl 12.

<sup>30</sup> GroveCl 12.

<sup>31</sup> GroveCl 12.

<sup>32</sup> GroveCl 12.

<sup>33</sup> A szász hangszerépítő iskola legjelesebb tagjai: Christian Gotthelf Hoffman, Gottfried Silbermann, a Friederici-, Horn- és Deckett-család. GroveCl 13.

<sup>34</sup> GroveCl 13.

<sup>35</sup> A Cälestin regiszter egy, a tangensekhez hozzárendelt újabb érintősort alkalmazott, mely a hang megszólaltatása és a billentyűk visszaengedése után is rezgésben tartotta a húrt. A tangens felének bőrrel történő bevonása a becsapódással járó kísérőzörejek tompítása mellett a lantregiszterhez hasonló hangszint eredményezett. A két hangszinmódosító mechanika – Peter Sprengel klavichordkészítő 1773-as közlése szerint – a hangolás minőségét rontó jellege miatt ekkorra már divatjamúlttá vált. GroveCl 14.

frekvenciájában sűrűbb, akusztikailag magasabb hangot generál, a billentyűk le-felmozgatása pedig egy – a vonóhangszerek vibratójához hasonló – úgynevezett *Bebung* effektus létrehozását teszi lehetővé.<sup>36</sup> A zenei hang paramétereinek ilyen mértékű befolyásolása a hangszert egy zenemű legnagyobb érzékenységű előadásának közegévé, az előadó szándékainak legpontosabb közvetítő médiumának szerepére teszi alkalmassá. Az instrumentum egyetlen hátránya akusztikai korlátozottsága: a keletkező hang csekély volumene kizárja a hangszer nagyobb térben való használhatóságát.<sup>37</sup>

## 5.2. A csembaló

A billentyűs hangszerek családjának pengetős mechanikával működő tagja: a csembaló. Felépítésének a klavichordhoz hasonló megoldásai ellenére az eltérő mechanikai rendszer az előzőtől különböző, más megszólaltatási módot von maga után. Ennek megfelelően a létrejövő hang karakterisztikumai is megváltoznak, a klavichordétól eltérő hangképet generálva.

A hangszer statikáját a fenéklapra épülő szerkezet biztosítja. A hangszertestet alkotó részek – hátsó- és oldalfal, felnyvezőléc, oldalmerevítők, gát, tőke – a klavichord szerkezeti megoldásaihoz hasonlóan csapolással és enyvezés révén illeszkednek egymáshoz.<sup>38</sup> A korpusz nagy részét a felnyvezők, gát és tőke által alkotott keretre illesztett rezonáns foglalja el.<sup>39</sup> A görbe és hátsó oldalfal kiakasztótőkeként is szolgál: a húrok a hangszertestben hosszanti irányban,<sup>40</sup> a kiakasztószög és a hangolósög között feszülnek, ám a zengő húrhosszt a tőkén és a rezonánson végigfutó stég helyzete határozza meg.<sup>41</sup> A hangmagasság függvényében arányosan változó, hosszanti húrozás, az úgynevezett Pitagorasz-féle menzúra következménye a csembaló jellegzetes szárny alakja.<sup>42</sup> A hangszekrényt a billentyűzetet magába foglaló mechanikus résztől a gát választja el.<sup>43</sup> A klaviatúra egy ráján helyezkedik el. A kétkarú emelő elvén működő billentyű billenő alátámasztási pontja a mérlegrúdból kiálló vezetősög. Oldalirányú elmozdulását a

<sup>36</sup> Gát 39., GroveCl 5.

<sup>37</sup> GroveCl 5., GrovePf 655.

<sup>38</sup> Gát 40.

<sup>39</sup> Gát 40., 42.

<sup>40</sup> A szintén pengetős mechanikával rendelkező virginál húrjai a billentyűkre merőlegesen futnak, a spinét ezzel szemben rézsútos húrozású. GroveHp 4.

<sup>41</sup> Gát 42.

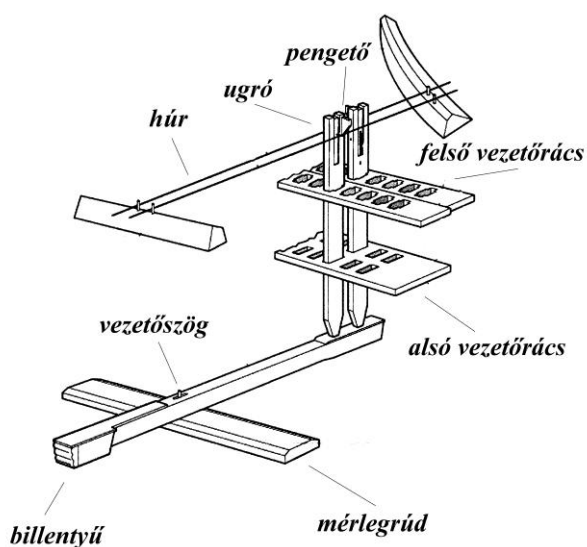
<sup>42</sup> Gát 47., GroveHp 4.

<sup>43</sup> Gát 42.

végébe illesztett vezetőlapocska akadályozza meg azáltal, hogy a vezetőrovátkákban csupán függőleges mozgásra képes.<sup>44</sup> A billentyű lenyomásakor annak mérlegrúdon túli része felemelkedik és mozgásba hozza az úgynevezett ugrót, melynek vertikális pályáját a vezetőrács határozza meg (4. ábra).<sup>45</sup>

#### 4. ábra: A csembaló mechanikája

(az ábra forrása: Koster, John – Ripin, M. Edwin – Schott, Howard – Whitehead, Lance: „Harpichord”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*, 11. kötet, London: McMillan, 2001, 5. – a disszertáció szerzőjének magyar nyelvű magyarázatával)



A nyél az ugró nagy részét kitevő falapocska. Felső, kifűrészelt részében helyezkedik el a nyelv, melyet egy tengely rögzít a nyélhez, egyik szárának felső részében pedig a tompítóként funkcionáló posztózáslócska foglal helyet.<sup>46</sup> A hangadásért felelős pengető a nyelv része.<sup>47</sup> A húr megpendítése után, a billentyű visszaengedésekor – speciális szerkezeti helyzetéből adódóan – a nyelv és benne a pengető hátrafelé kitér, megakadályozva ezzel egy nem kívánt, újabb hangadást.<sup>48</sup> Eredeti helyzetébe a

<sup>44</sup> Gát 43., 50.

<sup>45</sup> Gát 50.

<sup>46</sup> Gát 51.

<sup>47</sup> Gát 51.

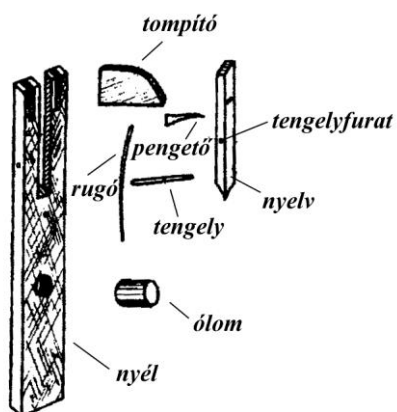
<sup>48</sup> Gát 51., 53.



nyelvet egy rugóként működő fémlap lendíti vissza.<sup>49</sup> A precízebb és gyorsabb visszaesést a csekély önsúlyú nyelvbe ágyazott ólomdarab segíti (5. ábra).<sup>50</sup>

5. ábra: Az ugró részei

(az ábra forrása: Gát Eszter: *Hangszerész (zongora, cimbalom) szakmai ismeret a szakmunkásképző iskolák számára*. Budapest: Műszaki Könyvkiadó, 1994., 51.)



A mechanika jellegéből adódóan a csembaló egykórusos hangszer: egy ugróhoz tartozó pengető csupán egy húr megszólaltatására képes,<sup>51</sup> így a hangszeresbe épített minden további húrsor újabb ugrósról használatát teszi szükségessé. A gyakran egy billentyűsorhoz rendelt több regiszter különálló használatát a regisztergombokhoz rendelt mechanika biztosítja, mely a vezetőrácsok oldalirányú elmozdítása révén csupán a megfelelő ugrósról pengetőit hozza – a pengetési ponttól függően azonos hangmagasságú, de eltérő hangszínű – hang adására alkalmas állapotba.<sup>52</sup> A különálló húrsorok kiakasztótokéjének hangszeren belüli eltérő elhelyezkedése lehetővé teszi különböző, a normál hangolástól eltérő zengő húrhosszok alkalmazását. A pitagorasz elv alapján felezett húralkotta úgynevezett négylábas (4<sup>7</sup>) regiszter hangjai például egy oktávval magasabban szólnak.<sup>53</sup> Az egy billentyűhöz rendelt ugrók számának optimalizálása érdekében a több regiszterrel rendelkező csembalók legtöbbször egy újabb klaviatúrával kibővítve, kétmanuálos

<sup>49</sup> Gát 51.

<sup>50</sup> Gát 51.

<sup>51</sup> Gát 47.

<sup>52</sup> GroveHp 5.

<sup>53</sup> GroveHp 5.

változatban készültek.<sup>54</sup> A 18. században általánosan elterjedt hangszerek alap diszpozíciója az alsó manuálhoz rendelt 8' és 4'-as regisztert foglalja magába, a felsőhöz tartozó – az alsótól eltérő hangszínű – 8'-as húrsor gyakran egy úgynevezett lantregiszterrel egészül ki. A variációs lehetőségek gazdag tárházát a különböző regiszterek ki- és bekapcsolhatósága, illetve a manuálok vízszintes elcsúsztathatósága révén, azok összekapcsolását lehetővé tevő úgynevezett kopula lehetősége biztosítja.<sup>55</sup>

Német nyelvterületen a 18. században négy különböző csembalóépítő iskolát különböztetünk meg, melyek egymástól eltérő jellegzetességeik mellett önmagukban is gazdag formavilágot vonultatnak fel – gyakran az egyazon mester műhelyéből származó hangszerek sem egységesek a hangterjedelem, méretezés, húralapanyag vagy diszpozíció szempontjából.<sup>56</sup> Földrajzi helyzetéből adódóan a legnagyobb befolyással és hatással a hamburgi iskola bírt – a korszakból fennmaradt instrumentumok döntő többsége is ezen vonulat mestereinek munkája.<sup>57</sup> Az alapvetően flamand hagyományokra épülő iskola hangszereinek közös vonása a hangszertest S-alakot formázó görbe oldalfala.<sup>58</sup> A régió legnevesebb csembalóépítője Hieronymus Albrecht Hass: a családi vállalkozásban fia, Johann Adolph követi őt.<sup>59</sup> A kezük alól kikerült hangszerek mind hangterjedelemben, mind diszpozícióban olyan változatosságot mutatnak, hogy lehetetlen általános építőelveket meghatározni velük kapcsolatban.<sup>60</sup> Instrumentumaik némelyikében a normál hangolásnál oktávval mélyebben hangzó úgynevezett 16'-as regiszter is megtalálható – hasonló húrsor többek között Johann Christian Fleischer, Michael Mietke, Johann Heinrich Harrass, Zacharias Hildenbrandt, Gottfried Silbermann és Johann Andreas Stein munkáiban is előfordul.<sup>61</sup>

A hangszeren belül különálló szerkezeti egységgel és önálló rezonánssal bíró regiszter mechanikáját az alsó manuál billentyűsorához rendelték.<sup>62</sup> A berlini iskola, melynek főbb képviselői: Johann Hohlfeld, Johann Straube és Johann Oesterlein az

---

<sup>54</sup> GroveHp 4.

<sup>55</sup> GroveHp 5.

<sup>56</sup> GroveHp 30-31.

<sup>57</sup> GroveHp 30-31.

<sup>58</sup> GroveHp 31.

<sup>59</sup> GroveHp 31.

<sup>60</sup> Diszpozíciójukat tekintve Hass munkái a 16. századi olasz hagyományokat követő 8'+4'-től az egyedülálló 3×8'+2×4'-ig terjednek. GroveHp 31-32.

<sup>61</sup> GroveHp 32.

<sup>62</sup> GroveHp 32.

udvari hangszerépítő, Michael Mietke műhelyének dominanciáját tükrözi<sup>63</sup> – 1719-ben Johann Sebastian Bach is tőle rendelt egy kétmanuálos hangszert az anhalt-kötcheni hercegi udvar számára.<sup>64</sup> A német nyelvterületen jellegzetes S-hangszervégződés megtartásával, fennmaradt instrumentumainak hangterjedelme – változatos diszpozíciójuk mellett – nem haladja meg a c''' csúcshangot,<sup>65</sup> menzúrájukból adódóan pedig a hamburgi modellek vashúrozásával szembeni rézhúrozást sejtetnek.<sup>66</sup> A szász mesteriskola hangszerei a hamburgitól eltérő anyaghasználatukkal és szárny alakú hangszervégződésükkel tűnnek ki.<sup>67</sup> A 16'-as regiszter bizonyíthatóan Gottfried Silbermann munkái nyomán a Johann Andreas Stein készítette csembaló-fortepiano keverékhangszerekben is megjelenik.<sup>68</sup> Hasonló szerkezeti megoldással a thüringiai hangszerépítő vonulatot sejtető úgynevezett Bach-csembalóban is találkozhatunk.<sup>69</sup> A szignó nélküli, de valószínűleg az id. Johann Heinrich Harrass vagy a breitenbachi Johann Matthias Harrass műhelyéből kikerült hangszer a 18. században a berlini Voss család tulajdonát képezte. A nem bizonyítható történet szerint hajdan J. S. Bach tulajdonát képező kétmanuálos csembaló az alsó manuálon 8' + 16', a felsőn pedig 8' + 4' regiszter-diszpozícióval rendelkezett.<sup>70</sup>

A pengetős mechanika merevsége az előadónak kevés játékkeret hagy a megszólaló hang akusztikai paramétereinek befolyásolására – a hang ereje a pengetők anyagának rugalmasságától és faragásukkal létrehozott intonációjuktól függ, így a dinamikai árnyalást célzó erőfeszítések meddőek maradnak.<sup>71</sup> Ami mégis létrehozza a hangerőváltozás illúzióját, az a billentyűk letartásával és felengedésével befolyásolt hanghosszal való játék: az artikuláció.<sup>72</sup> A különböző regiszterek összekapcsolásával létrehozott úgynevezett teraszdinamikák nagyobb zenei területek érzékelhető hangerő-módosítására adnak lehetőséget. A hosszanti húrozásból adódik

<sup>63</sup> GroveHp 32.

<sup>64</sup> GroveHp 32., Wolff 246.

<sup>65</sup> A basszustartomány véghangjaiként – a kromatikus félhangok kihagyásával – az A, G és esetenként az F hang jelenik meg. GroveHp 32.

<sup>66</sup> GroveHp 32. Mivel a hangszerek eredeti húrozása az évszázadok alatt teljesen megsemmisült, ezért az anyaghasználatra vonatkozóan a menzúra adhat eligazítást.

<sup>67</sup> A szász hangszerépítő iskola legnevesebb képviselői: Jacob Hartmann, Gottfried Horn, a Gräbner-család, Gottfried Silbermann és Johann Andreas Stein. GroveHp 32-33.

<sup>68</sup> GroveHp 33.

<sup>69</sup> GroveHp 33.

<sup>70</sup> Grove-Bach-harpsichord. Hangszertörténeti érdekesség, hogy – az anekdotára alapozva – a 20. század csembalóépítőinek ez a hangszer szolgált követendő mintaként.

<sup>71</sup> GroveHp 4.

<sup>72</sup> GroveHp 4.

a csembaló akusztikai hangképének másik jellegzetessége is: a basszusregiszter felhangdúsan rezgő húrjaihoz képest a diszkant hangjai csekély vivőerővel bírnak. A mechanika jellegéből adódó korlátok ellenére a csembaló nagyobb tereket is betölteni képes hangja sokoldalúan felhasználhatóvá teszi a hangszeret – a század folyamán egyaránt megjelenik szólóhangszeri minőségben, kamarazenében basso continuo és obligat formában, zenekari művek basszus szólamában harmóniaerősítő funkcióval és operák recitativóinak kísérőjeként.<sup>73</sup>

### 5.3. A fortepiano

A vonós hangszerek hangjának dinamikai sokszínűségét és az olasz zenét strukturális szinten meghatározó forte és piano effektusának billentyűs hangszer általi leképezése hívta életre a 18. század elejének új mechanikai elgondolásokon alapuló hangszerét: a fortepianót. A húrokat kis kalapácsok ütése által rezgésbe hozó szerkezet megalkotása Bartolomeo Cristofori,<sup>74</sup> a firenzei Medici-udvar hangszergyűjtemény-gondozójának nevéhez fűződik.<sup>75</sup> Az udvar egyik muzikusának, Federigo Meccolinak egy megjegyzése a technikai felfedezést az 1700-as évhez köti,<sup>76</sup> ám az ebből az évből származó, a Mediciék hangszereit lajstromba vevő leltári lista „arpicimbalo di nuova inventionéjának” részletes leírása azt bizonyítja, hogy ekkorra már legalább egy ilyen működőképes hangszer létezett.<sup>77</sup> Cristofori találmányáról a nagyközönség Scipione Maffei 1711-ben, Velencében kiadott *Giornale dei letterati d' Italia* hasábjain megjelentetett leírásából értesült.<sup>78</sup>

A firenzei mester hangszereiben a kalapácsok mozgásba hozását szolgáló, és ezáltal a húr megütését eredményező rendszer az úgynevezett *lökőmechanika*.<sup>79</sup> A technikai kivitelezés lényege, hogy a kalapácsnyelet – egyik végén a kalapácsfejként funkcionáló bőrborítású pergamenhengerrel – egy, a billentyűktől független lécre erősítik.<sup>80</sup> A lapos kalapácsnyelet a billentyű lenyomásakor az ívesre kimunkált, bőrrel bevont fadarab, az úgynevezett lökőbaba lendíti a húr felé.<sup>81</sup> A viszonylag

<sup>73</sup> GroveHp 4.

<sup>74</sup> Bartolomeo Cristofori (1655-1731) a firenzei Medici-udvar hangszerésze, hangszergyűjteményének gondozója, akinek nevéhez több hangszerépítési újítás is fűződik.

<sup>75</sup> GrovePf 656., Komlós 11.

<sup>76</sup> Gioseffo Zarlino: *Le istituzioni harmoniche* című munkájának másolatában található bejegyzés szerint az „arpi cimballo del piano e' forte” felfedezése 1700-ban történt. GrovePf 656.

<sup>77</sup> GrovePf 656.

<sup>78</sup> GrovePf 655., Komlós 11.

<sup>79</sup> A szakirodalomban elterjedt német megfelelője: *Stossmechanik*.

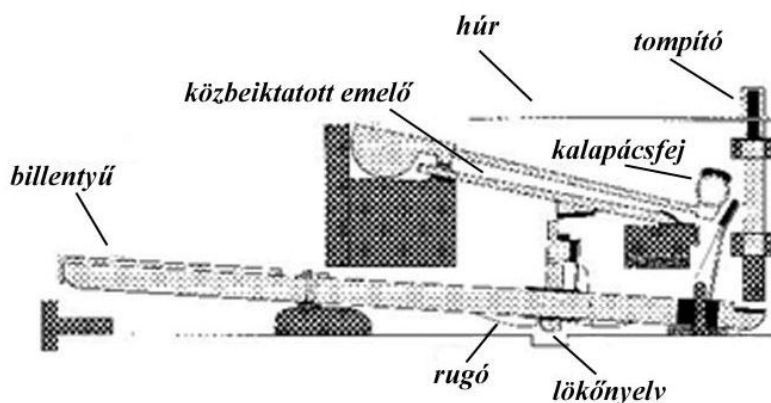
<sup>80</sup> Gát 100.

<sup>81</sup> Gát 100.

érzékenlen rendszer további fejlesztéseként Cristofori 1726-os datálású hangszerén a lököbábát már egy rugó egyensúlyozta, tengellyel rögzített lökönyelv helyettesíti.<sup>82</sup> A közbeiktatott emelő révén – csökkentve a kalapácsfej és a húr közötti távolságot – a hang adott időtartamon belüli többszöri megszólaltatására nyílik lehetőség,<sup>83</sup> a keletkezett hang azonnali tompítását pedig a csembalók ugróhoz hasonló, a billentyűk lenyomásával mozgásba hozott, fadarabokra szerelt filedarabok biztosítják (6. ábra).<sup>84</sup>

#### 6. ábra: Cristofori-féle lökömechanika

(az ábra forrása: Belt, R. Philip – Huber, Alfons – Meisel, Maribel – Pollens, Stewart: „Pianoforte”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*, 19. kötet, London: McMillan, 2001, 657. – a disszertáció szerzőjének magyar nyelvű magyarázatával)



Maffei tudósításának német változatát 1725-ös *Critica musicá*jában Johann Mattheson adta közre.<sup>85</sup> Valószínűleg ennek hatására kezdett el a szász hangszerépítő mester, Gottfried Silbermann az 1730-as években saját fejlesztésű, a Cristofori-féle mechanikát alapul vevő rendszerekkel kísérletezni.<sup>86</sup> Friedrich Agricola elbeszéléseinek tanúsága szerint korai modelljeinek egyikét Johann Sebastian

<sup>82</sup> GrovePf 656-657.

<sup>83</sup> GrovePf 657.

<sup>84</sup> GrovePf 657. Az ábra alapjául szolgáló, Cristofori által 1726-ban készített hangszer jelenleg a Lipcsei Hangszermúzeum tulajdona.

<sup>85</sup> GrovePf 658., Komlós 11.

<sup>86</sup> GrovePf 658., Komlós 12.

Bachnak is megmutatta,<sup>87</sup> akinek kritikai észrevételei nem csupán hangesztétikai,<sup>88</sup> hanem – a billentyűk méretezésére vonatkozó javaslatai révén<sup>89</sup> – hangszerkonstrukciós jellegűek is voltak.<sup>90</sup> Az 1740-es évek közepére kijavított változatokkal Bach a Nagy Frigyesnél tett 1747-es potsdami látogatásakor találkozott – az uralkodó összegyűjtötte tizenöt Silbermann-hangszer egyikén improvizálta a *Musicalisches Opfer* háromszólamú *Ricercarját*.<sup>91</sup> Az instrumentumokkal kapcsolatos elégedettségét jelzi a tény, hogy – egy május 6-ra keltezett fizetési nyugta tanúsága szerint – Silbermann ügynökeként az 1749-es lipcei húsvéti vásáron 115 tallérért értékesített egy hangszert.<sup>92</sup>

Egy szállítólevél adataira alapozva Carl Zehler kutatásai valószínűsítik, hogy 1746-ban, Drezdából Halléba való költözésekor Wilhelm Friedemann Bach tulajdonában szintén egy Silbermann építette fortepiano volt.<sup>93</sup> Cristofori hangszereihez hasonlóan Silbermann munkái is – követve az olasz csembalóépítés hagyományait – szárny alakú, hosszanti húrozású hangszerek voltak,<sup>94</sup> azonban a csembalóktól eltérően rezonánsuk strukturálisan különvált a megnövekedett húrnyomás miatt többlet-merevítőkkal ellátott hangszertesttől.<sup>95</sup> A hosszanti húrozásból adódó hangszertest-nagyság problémáira a választ az eltérő húralapanyag, a hangerő és hangszín kiegyenlítésére pedig a regiszterenként változó húrszám adja meg: a század első évtizedeiben készített hangszerek basszusa egyes sárgaréz, míg felső regiszterei kettős vas (acél) húrozást alkalmaznak.<sup>96</sup> Az egyenlő hűrtávolság lehetővé teszi a klaviatúra oldalirányú elmozdítását: az *una corda* effektus már a legkorábbi fortepiano modelleken elérhető volt.<sup>97</sup> Silbermann hangszerei ezen kívül – a csembaló regiszterkapcsolóihoz hasonló kallantyúkkal működtethető – osztott regiszterű tompítóemelést is biztosították.<sup>98</sup> Az 1740-es évekből fennmaradt

---

<sup>87</sup> GrovePf 658., Komlós 12., Wolff 472.

<sup>88</sup> Agricola visszaemlékezései szerint J. S. Bach dicsérte Silbermann hangszerének hangját, de kifogásolta annak gyengeségét a felső regiszterekben. Wolff 472.

<sup>89</sup> Agricola beszámolója szerint J.S Bach útmutatásának megfelelően: „A félhangoknak fent egy kicsit keskenyebbnek kell lenniük, mint lent” – idézi Wolff 575., 11. fejezet 73. lábjegyzet.

<sup>90</sup> Wolff 472.

<sup>91</sup> Komlós 12., Wolff 472.

<sup>92</sup> Komlós 12., Wolff 470.

<sup>93</sup> Zehler 107.

<sup>94</sup> GrovePf 657-658., Komlós 12.

<sup>95</sup> GrovePf 657-659.

<sup>96</sup> Gát 95.

<sup>97</sup> GrovePf 658.

<sup>98</sup> GrovePf 659.

modellek F – d<sup>'''</sup> hangterjedelemmel, alig 4 mm-es billentésmélységgel, és keskeny billentyűzettel rendelkeznek (6. táblázat).<sup>99</sup>

6. táblázat: Silbermann-féle fortepiano technikai jellemzői (Kömlös 2. fejezet 1. és 2. táblázat alapján)

készítés éve	hang-terjedelem	billentés-mélység	billentyű-szélesség (alsó)	billentyűk közti távolság (alsó-felső)
1749		4 mm	20 mm	34 mm
1746	F – d <sup>'''</sup>			

A ritkaságnak számító Silbermann-féle szárny alakú *Hammerflügel*ek mellett az 1740-es években német nyelvterületen nagy számban a négyszögletes hangszertestű, klavichordra emlékeztető *Tafelklavier*ok is megjelennek.<sup>100</sup> Ezek közül a fennmaradt legkorábbi Johann Socher 1742-es munkája.<sup>101</sup> A négy és fél oktáv hangterjedelmű<sup>102</sup> hangszer a Cristofori alapokon nyugvó Silbermann-féle lökőmechanikát alkalmazza.<sup>103</sup> A korszak többi mesterének instrumentumai azonban a német csapómechanika, az úgynevezett *Prellmechanik* működési elvén alapszanak.<sup>104</sup> A klavichord szerkezetét mintául véve a csapómechanika lényege, hogy a kalapácsot egy tartóvilla segítségével közvetlenül a billentyűre szerelik.<sup>105</sup> A billentyű lenyomásakor a kalapácsnyél vége, az úgynevezett csőr egy szilárd felületbe ütődve – a kétkarú emelő elvének megfelelően – megemeli a másik végén található kalapácsfejet.<sup>106</sup> Mindeközben az ellentétes irányú mozgást végrehajtó tompítók teret engednek a megütött húr szabad rezgésének, a billentyű visszaengedésekor azonban alulról azonnal tompítják azt (7. ábra).<sup>107</sup>

<sup>99</sup> Kömlös 25., 27.

<sup>100</sup> Kömlös 12.

<sup>101</sup> Kömlös 12.

<sup>102</sup> C-f<sup>'''</sup>

<sup>103</sup> Kömlös 12.

<sup>104</sup> GrovePf 660., Kömlös 12.

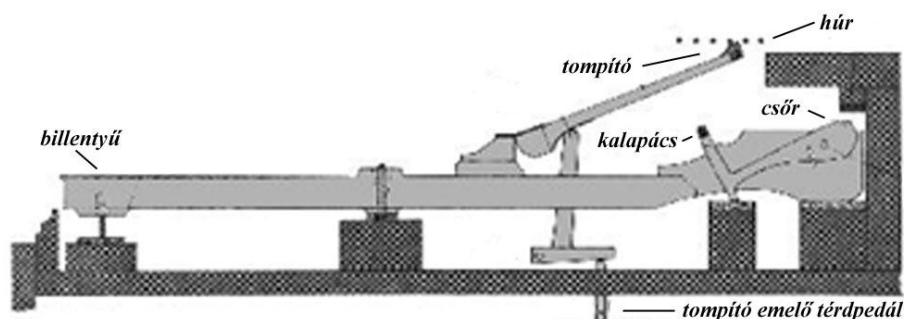
<sup>105</sup> Gát 97.

<sup>106</sup> Gát 97.

<sup>107</sup> GrovePf 660.

7. ábra: Prellmechanik

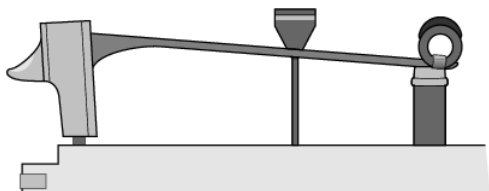
(az ábra forrása: Belt, R. Philip – Huber, Alfons – Meisel, Maribel – Pollens, Stewart: „Pianoforte”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*, 19. kötet, London: McMillan, 2001, 660. – a disszertáció szerzőjének magyar nyelvű magyarázatával)



A század második felében az augsburgi Johann Andreas Stein nevéhez fűződik a csapómechanika tökéletesítése – a szárny alakú zongorákban való alkalmazásakor is. Az egy darabból készült csapóléc helyett minden billentyűhöz külön szerkesztett csapónyelv alkalmazásával jelentősen javított a szerkezet érzékenységén,<sup>108</sup> a közvetlenül a húrokon nyugvó tompítók révén pedig egy eddig nem kielégítően megoldott problémára adott új válasz-alternatívát (8. ábra).<sup>109</sup>

8. ábra: Stein-féle mechanika

(az ábra forrása: Belt, R. Philip – Huber, Alfons – Meisel, Maribel – Pollens, Stewart: „Pianoforte”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*, 19. kötet, London: McMillan, 2001, 660.)



<sup>108</sup> Gát 98.

<sup>109</sup> GrovePf 661., Komlós 15. Johann Nikolaus Forkel 1782-es *Musicalischer Almanach*­jában ezt a technikai megoldást a regensburgi Spath és Schmahl hangszereire vonatkoztatva említi. Komlós 15.



Elérhetőbb árfekvésükön túl az általában öt oktávos<sup>110</sup> hangterjedelmű asztali zongorák mellett könnyű szállíthatóságuk, kis helyigényük, egységesebb hangképük és gazdagabb hangsínmódosító lehetőségeik szóltak. Nem véletlen, hogy ezt a típust ajánlja 1797-es, kifejezetten a fortepiano-tanulást elősegítő munkájában a hangszer iránt érdeklődők figyelmébe Johann Peter Milchmeyer.<sup>111</sup> A Tafelklavierok regisztergombokkal, térdemelőkkel vagy pedálokkal működtethető, általánosan használt hangsínmódosító lehetőségei közé tartozott az una corda effektust létrehozó klaviatúra elmozdítása, a tompítók felemelését szolgáló szerkezet, az orgonák redőnszerkezetéhez hasonló, a hangszer fedelének kinyitását és becsukását biztosító ún. *Schweller*, illetve a csembalókon megszokott – itt a kalapács és a húrok közé csúsztatott – filcdarab által lantszerű hangzást generáló regiszter.<sup>112</sup>

A kalapácsmechanika jellegéből adódóan az előadó a megszólaló hang akusztikai paraméterei közül alapvetően annak volumenére tud hatást gyakorolni. A billentyűk lenyomásának sebessége és ereje által mozgásba hozott kalapácsok különböző erőhatást mérnek a kifeszített húrokra. A klavichordtól eltérően a hang a billentyűk lenyomása után már nem módosítható – csupán időtartama befolyásolható. A hangsín – akárcsak a többi hangadási módozat esetében – a szerkezet anyagainak függvénye: a hangszer hangképét a kalapácsfej, húrok, hangszerépítési sajátosságok, felhasznált faanyagok minősége nagyban meghatározza. A dinamika sokszínű árnyalásának képessége mellett a fortepiano mechanikájának billentésmélységben is megjelenő mozgékonyasága – a klavichorddal összehasonlítva – a gyors játékokra is alkalmassá teszi a hangszeret, így anélkül rövidíthető le a zenemű előadás-időtartama, hogy az zavaró akusztikai torlódásokkal járna. A fortepianók gyors elterjedését segítette a csembalókhöz hasonló nagyobb térben való használhatóságuk. Mivel nem maradtak fenn tetőkitámasztó rudak, ezért úgy tűnik, hogy a hangerő növelése nem volt elsődleges hangszerépítési és -kezelési szempont.<sup>113</sup>

Az 1790-ben kelt hagyatéki lista szerint Carl Philipp Emanuel Bach nem rendelkezett szárny alakú fortepianóval. A felsorolásban szereplő „Clavecin roial” minden bizonnyal a gerai hangszerkészítő, Christian Ernst Friederici<sup>114</sup> közkedvelt

---

<sup>110</sup> F – F”. Komlós 27., GrovePf 661.

<sup>111</sup> Johann Peter Milchmeyer: *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen*. Drezda, 1797. Komlós 21.

<sup>112</sup> Komlós 21.

<sup>113</sup> A tetőkitámasztó rudak hiánya azt valószínűsíti, hogy kamarazenében a fortepianókat teljesen zárt tetővel, versenyművek esetében pedig letávolított tetővel használták. GrovePf 663.

<sup>114</sup> Egy Forkelnek 1773-ban írott levél tanúsága szerint C. Ph. E. Bach kedvelte Friederici hangszereit – megbízott ügynökeként ezek eladásával is foglalkozott. Komlós 20., Bitter 336. Christian Ernst

asztalzongoráinak egyike.<sup>115</sup> Habár nincs erre vonatkozó adat, mégis valószínűsíthető, hogy – bátyja révén – Wilhelm Friedemann Halléban és Berlinben eltöltött évei alatt szintén a Friderici-modellekkel került közelebbi kapcsolatba.

#### 5.4. Wilhelm Friedemann műveinek hangszer-kérdései

A Wilhelm Friedemann műveiben előforduló dinamikai jelek vizsgálata – melyek további útmutatással szolgálhatnának az előadáshoz adekvát hangszer kiválasztásához – meglepő eredményhez vezet: a disszertációban tárgyalt műcsoportok darabjaiban csupán az alapidinamikát jelző *f* és *p* bejegyzésekkel találkozhatunk. A hangerő árnyalására vonatkozó szerzői utasítások, köztes dinamikát, erősödést vagy halkulást előíró bejegyzések egyetlen műben sem fordulnak elő, sőt a darabok nagy része mentes minden dinamikára vonatkozó utalástól. A legtöbb ilyen jellegű szerzői szándékkal a polonézek sorozatának darabjaiban találkozhatunk. Közülük csupán három nélkülözi a hangerőre vonatkozó útmutatásokat. A fantáziák között fordított az arány – csak három tartalmaz elszórtan pár jelzészzerű, echo-effektusként használt dinamikai beírást. Hasonló a helyzet a szonáták esetében is: a tételszámhoz viszonyított elenyésző százalékban fordulnak elő dinamikai jelzettel ellátott tételek (7. táblázat).

7. táblázat: A Wilhelm Friedemann műveiben előforduló *f-p* jelölések

	Fantáziák	Polonézek	Szonáták
<i>f-p</i> jelzést tartalmazó darab/tétel	Fk. 14 – C-dúr Fk. 20 – e-moll Fk. 21 – e-moll	C, c, D, d, Esz, esz, e, F, f	BR A 1 C-dúr /II. BR A 3 C-dúr /I. BR A 8 Esz-dúr /II. BR A 9 e-moll /II. BR A 10 F-dúr /II. BR A 14 G-dúr /I.

Műveiben Wilhelm Friedemann a dinamikai szélsőséget jelző *f* és *p* bejegyzéseket két különböző, szerzői szándékaiban jól megkülönböztethető értelemben használja. Arányaiban legtöbbször a *f* és *p* megjelenése nem más, mint az echo effektusának

---

Friederici nevéhez fűződik egyebek mellett a függőleges húrozású fortepiano, a Pyramidenflügel megalkotása is. Hans Klotz – Felix Friedrich: „Friderici”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*, 9. kötet, London: McMillan 2001, 265.

<sup>115</sup> Komlós 20.

vizualizációja. A már Johann Sebastian Bach által is használt kottagrafikai technika – a rendelkezésre álló hangszer függvényében – jelenthet hangerőváltozást vagy manuálváltással járó hangszín és hangerő módosulást (92. kottapélda).<sup>116</sup>

92. kottapélda: f-p jelzés echo-effektus tartalommal: c-moll polonéz 25-28. ütemek.

The image shows a musical score for a piano piece, specifically measures 25-28 of a C minor polonaise. The score is written for piano and features a dynamic contrast between piano (p) and forte (f). The piano part includes triplets and a triplet of eighth notes. The forte part features a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. The score is in C minor and 3/4 time.

A dinamikai jelek használatának másik változatában a két szélsőség kevésbé a hangerő változásának folyamatát jelöli, sokkal inkább egy lelki történet vizuális leképezése. A f-p jelek egy motívumon belüli gyors egymásutánisága az Empfindsamkeit alapvető stíuselemeként működő hangulati és érzelmi hullámzásokat jeleníti meg (93. kottapélda).

93. kottapélda: f-p jelzés hangulati tartalommal: BR A G-dúr szonáta I. tétel 1-2 ütemek.

The image shows a musical score for a piano piece, specifically measures 1-2 of a G major sonata. The score is written for piano and features a dynamic contrast between piano (p) and forte (f). The piano part includes a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. The forte part features a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. The score is in G major and 3/4 time, marked Andantino.

Látszólag a Wilhelm Friedemann műveinek hangterjedelmére vonatkozó vizsgálódások is meddőek a célhangszer keresésének folyamatában. A tárgyalt művek, három kivétel híján, nem lépnek túl a kor hangszereinek általánosan elterjedt F-től f<sup>'''</sup>-ig terjedő hangtartományán. Míg a polonézok tizenegy darabja megmarad a G-e<sup>'''</sup> hangkészlet keretein belül, addig a g-mollban egy hang idejére a 20. ütemben megjelenik egy g<sup>'''</sup>. Mivel a 17. ütem motívumának szekund transzpozíciójáról van

<sup>116</sup> Hasonló dinamikai bejegyzéseket találhatunk J. S. Bach Klavierübung II. darabjaiban is. Az Italienisches Konzert BWV. 971 mindhárom tételében megjelennek a forte és piano utasítások, a Französische Ouverture BWV. 831 Ouverture és Echo tétele tartalmaz hasonló jellegű útmutatásokat (a Gavotte II. és Bourrée II. elején csupán egy-egy piano bejegyzés fordul elő).

szó, ezért az elírás kizárt. Gottfried Silbermann és Christian Ernst Friederici fennmaradt hangszerei csúcshangként az f<sup>'''</sup>-et használják, ám a kor a hangkészlet gyors bővítését sürgető igénye miatt elképzelhetően ekkor Wilhelm Friedemann számára is elérhető volt egy g<sup>'''</sup>-ig terjedő klaviatúra.<sup>117</sup> A fantáziák és a szonáták hangterjedelmének alsó véglete a basszusregiszterben megjelenő A. A csúcshangként funkcionáló f<sup>'''</sup> csupán két szonátatétel egy-egy pillanatában íródik felül. A BR A 9 e-moll szonáta nyitótételének 37. ütemében megjelenő g<sup>'''</sup> a darab hangszerszerűtlen átírat-jellege miatt kérdéses – bár motivikusan logikus és indokolt. A BR A 16 B-dúr szonáta Un poco allegrojának utolsó előtti ütemében található futam csúcshangként megjelenő szintén g<sup>'''</sup> az ossia verzióban nem található (8. táblázat).

8. táblázat: Wilhelm Friedemann műveinek hangterjedelme

	Fantáziák	Polonézek	Szonáták
általános hangterjedelem	A-f <sup>'''</sup>	G-e <sup>'''</sup>	A-f <sup>'''</sup>
kivételes csúcshangok		g <sup>'''</sup> (a g-moll darabban)	g <sup>'''</sup> : BR A 9 /I. BR A 16 /I.

Carl Philipp Emanuel Bach a billentyűs hangszerjátékra vonatkozó elméleti értekezésének és útmutatásainak II. kötetében, a „Von der freyen Fantasie” fejezetben a rögtönzésről szólva a következő – hangszerekre vonatkoztatott – megállapításokat teszi:

„[rögtönzés] céljára a klavichord és a fortepiano a legmegfelelőbb hangszerek. A pianoforte tompítatlan regisztere a legkellemesebb [...] a legelbűvölőbb fantáziáláshoz”<sup>118</sup>

Az általa ismert Silbermann-féle fortepianók osztott tompító mechanizmust alkalmaztak, és kedvelt Friederici-Tafelklavierja is rendelkezett a tompítók emelésének lehetőségével. A szabadon zengő húrok minden valószínűség szerint a fantáziák arpeggio szakaszaiban érvényesülhettek a legjobban.<sup>119</sup> Wilhelm

<sup>117</sup> A század végére a bécsi Anton Walter hangszerkészítő műhelyéből kikerülő fortepianók elérik a g<sup>'''</sup>-ig terjedő hangkészletet, Londonban pedig – előbb Dussek, később Cramer és Clementi hatására – a Broadwood-instrumentumok c<sup>'''</sup>-ig bővítik hangterjedelmüket. Komlós 27.

<sup>118</sup> Idézi Komlós 29.

<sup>119</sup> Komlós 29.

Friedemann c-moll fantáziáinak analóg helyei hasonló előadói megoldást sejtetnek (94. kottapélda).

94. kottapélda: C. Ph. E. Bach c-moll fantázia Wq. 58 és Wilhelm Friedemann Fk. 15 c-moll fantázia 92-96. ütemek.

The image displays two systems of musical notation for a C minor fantasia. The first system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with notes marked with 'a' above them. The word 'arpeggio' is written above the treble staff. The bass staff contains a bass line with notes marked with 'a', '7', '4b', and '6#'. The second system consists of a grand staff with both treble and bass clefs. The word 'arpeggio' is written above the treble staff. The number '95' is written above the treble staff in the fourth measure of the second system.

Habár Wilhelm Friedemann minden bizonnyal ismerte és használta a különböző hangszerekbe épített hangszínmódosító mechanikákat, ezek alkalmazására – csembaló esetében regisztrációra – vonatkozó szerzői útmutatással azonban műveiben nem találkozunk.

A fent említett, Ulrich von Behr bárónak megrendelésre írott két c-moll fantázia ajánlásában szereplő „per il Clavicordio” az egyetlen szerzői hangszermegjelölés a fantáziák sorában. A polonézok esetében ilyen jellegű szándék nem maradt fenn, a szonáták autográfjainak és másolatainak címlapjain pedig kivétel nélkül a „per il Cembalo” felirat jelenik meg (9. táblázat).

9. táblázat: Autográfok és másolatok címlapján szereplő szerzői hangszermegjelölések

Hangszermegjelölés	Fantáziák	Polonézok	Szonáták
Csembaló	—	—	BR A 2b C-dúr BR A 3 C-dúr BR A 4 D-dúr BR A 5 D-dúr BR A 7 Esz-dúr BR A 8 Esz-dúr BR A 11b, c F-dúr BR A 14 G-dúr BR A 16 B-dúr
Klavichord	Fk. 15 c-moll Fk. 16 c-moll	—	—
Fortepiano	—	—	—

A hangszerválasztás kérdésére adandó válasz egyik megfontolandó paramétere lehet a mű előadási közegét firtató vizsgálódás. A polonézok retorikai alapokon nyugvó, rövid lélegzetű darabjai nem a nagyközönség előtt előadandó zeneműveknek készültek. Világos artikulációt követelő, hajlékony, beszédszerű játékmódot feltételező zenei szövetük, a szólamvezetés tisztaságát előíró szerkesztőelvük a klavichord zenei eszköztára felé mutatnak. A zenei folyamatok sokszínű dinamikai árnyalására és ez által az érzelmi történések érzékeny megjelenítésére képes Tafelklavier szintén adekvát hangszerválasztási alternatíva lehet.

A szonáták és fantáziák nagyobb lélegzetű darabjai sokkal inkább feltételezik a nagyközönség előtti előadást, mint a házimuzsikálás közegét. Ebben a megközelítésben a csekély hangerővel bíró klavichord kikerül a választható hangszerek közül, megtartva egy intim közegben való használhatóságának lehetőségét. A szonáták tételeiben megjelenő zenei textúrák zöme kevésbé a dinamika árnyalását, sokkal inkább az artikuláció sokszínűségét helyezi előtérbe. Ennek megfelelően a legtöbb esetben a csembaló megfelelő választásnak bizonyulhat. Visszaemlékezéseiben Johann Nikolaus Forkel Wilhelm Friedemann rögtönzéseiről szólva megjegyzi, hogy míg orgonajátékában nagyszabású és ünnepélyes, addig Klavieron való fantáziálásakor minden finom, törekeny és

kellemes.<sup>120</sup> A művek tükrében meglepő Junker korabeli észrevétele is, aki Wilhelm Friedemann rögtönző-művészetéhez a “Süsigkeit” és „Delikatesse” szavakat társítja.<sup>121</sup> A fent említett értékelések a klavichord eszköztárának sajátjai, és maga a szerző is ezt a hangszert jelöli meg a c-moll fantázia címlapján, ám a művek dramatikus ereje, szélsőséges érzelmi hullámváza mégis a fortepiano hangzásvilágát követeli.

---

<sup>120</sup> Schleuning 122-123.

<sup>121</sup> Schleuning 123.

## Függelék

### 6.1 Műjegyzék

A műjegyzék Martin Falck: *Wilhelm Friedemann Bach. Sein Leben und seine Werke mit thematischem Verzeichnis seiner Kompositionen und zwei Bilder*, Leipzig, 1913 és Peter Wollny: *Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke Wilhelm Friedemann Bachs*, Bach-Repertorium, Leipzig alapján készült. A Fk. (vagy Falck) jelölés Martin Falck műjegyzékének rövidítése, Peter Wollny a művek besorolásakor a BR (A) előtagot használja. A † szimbólum, a Bach-Repertorium műjegyzék-kiadásának megfelelően, Peter Wollny kiegészítő számozás-javaslatait jelzi (Wollny, Peter: „Bach, Wilhelm Friedemann”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*, 2. kötet, London: McMillan, 2001., 385.).

Falck-jegyzékszám	BR-jegyzékszám	
†200	A 1	C-dúr szonáta
1b	A 2a	C-dúr szonáta (Frühere Fassung)
1a	A 2b	C-dúr szonáta (Spätere Fassung)
2	A 3	C-dúr szonáta
3	A 4	D-dúr szonáta
4	A 5	D-dúr szonáta
11	A 6	D-dúr szonáta két csembalóra [elveszett]
5	A 7	Esz-dúr szonáta
† 201	A 8	Esz-dúr szonáta
† 204	A 9	e-moll szonáta
† 202	A 10	F-dúr szonáta
6c	A 11a	F-dúr szonáta (Früheste Fassung)
6b	A 11b	F-dúr szonáta (Mittlere Fassung)
6a	A 11c	F-dúr szonáta (Späteste Fassung)
—	A 11d	F-dúr szonáta (Alternativfassung)
10	A 12	F-dúr concerto két csembalóra



(40)	A 13a	G-dúr concerto (Frühere Fassung)
40	A 13b	G-dúr concerto (Spätere Fassung)
7	A 14	G-dúr szonáta
8	A 15	A-dúr szonáta
9	A 16	B-dúr szonáta
14	A 17	C-dúr fantázia
15	A 18	c-moll fantázia
16	A 19	c-moll fantázia
17	A 20	D-dúr fantázia
18	A 21	d-moll fantázia
19	A 22	d-moll fantázia
20	A 23	e-moll fantázia
21	A 24	e-moll fantázia
22	A 25	G-dúr fantázia
23	A 26	a-moll fantázia
12	A 27-38	Zwölf Polonaisen (C, c, D, d, Esz, esz, E, e, F, f, G, g)
24	A 39	g-moll szvit
† 205	A 40	g-moll Allemande
† 205	A 41	g-moll Allemande
—	A 42	G-dúr Minuet
—	A 43	g-moll Minuet
† 206	A 44-47	4 Preludes (C, D, e, a)
25/1	A 48	g-moll Minuet
25/2	A 49a-c	d-moll Presto (Tempo di Menuet)
† 208	A 50	F-dúr Minuet
26	A 51a-b	C-dúr Bourleska (Imitation de la chasse)
27	A 52	Reveille (C-dúr)
28	A 53a-b	Gigue (G-dúr)
29	A 54	c-moll Clavierstück (Präludium)
—	A 55a	d-moll Scherzo
—	A 55b	e-moll Scherzo

30	A 56	Esz-dúr March
—	A 57	F-dúr March
13	A 58	C-dúr Polonaise
—	A 59	Esz-dúr Ouverture
† 209	A 60	e-moll Andante
† 203	A 61	Allegro non troppo (G-dúr)
—	A 62	Un poco allegro (C-dúr)
207	A 63-80	18 Stücke für eine Spieluhr

## 6.2. Retorikai kisszótár

A Retorikai kisszótár – a teljesség igénye nélkül – csupán a több száz retorikai figura legfontosabbjait tartalmazza. A klasszikus alakzattani meghatározások és szövegpéldák a Szathmári István szerkesztésében megjelent *Alakzatlexikon. A retorikai és stilisztikai alakzatok kézikönyve* (Budapest: Tinta Könyvkiadó, 2008.) alapján íródtak, zenei megfelelőjük jellemzése pedig a Hartmut Krones – Robert Schollum szerzőpáros *Vokale und allgemeine Aufführungspraxis* (Wien: Böhlau Verlag, 1983.) című könyvének idevágó fejezet-adatai alapján került megírásra.

**I. Figurae fundamentales (figurae principales):** retorikai szempontból csekély jelentőséggel, csupán díszítő funkcióval bíró alakzatok. Ide tartoznak többek között: a szinkópa (*ligatura, commissura*), váltóhangok (*cambiata*) és a diminúciós közhelyek (például a trilla).

**II. Figurae superficiales:** retorikai szempontból kiemelkedő fontosságú, többletjelentést hordozó alakzatok. A – számukat tekintve – körülbelül 160-180 alakzat legfontosabbjai:

### 1. Hypotyposis-osztály (hypotyposio [gr.] = ábrázolás)

- a. Anabasis (Ascensus)
- b. Katabasis (Descensus)
- c. Kyklosis (Circulatio)
- d. Tirata
- e. Fuga

### 2. Emphasis-osztály (emphasis [gr.] = kiemelés, nyomaték)

- a. Epizeuxis
- b. Anadiplosis (Reduplicatio)
- c. Klimax (Gradatio)
- d. Epanalepsis (Resumptio)
- e. Hyperbaton (Transcensus)
- f. Pallilogia
- g. Paronomasia (Annominatio)
- h. Hyperbolé (Exsuperatio, Superlatio)

### 3. Hangköz-figurák

- a. Ekphonesis (Exclamatio)
- b. Interragatio

- c. Passus duriusculus
- d. Saltus duriusculus
- e. Parrhesia
- f. Pathopoila

#### **4. Mondat-figurák**

- a. Noéma
- b. Antitheton
- c. Katachresis
- d. Fauxbourdon
- e. Polypoton (Traductio)
- f. Pleonasmus

#### **5. Szünet-figurák**

- a. Suspiratio
- b. Tmesis
- c. Aposiopesis
- d. Apokopé (Abcisio)
- e. Abruptio

#### **Anadiplosis** (gr.), **Reduplicatio** (lat.)

Ismétlésen alapuló gondolatalakzat. Fő ismérve, hogy a szintaktikai vagy verstani egység utolsó eleme a következő szintaktikai vagy verstani egység első elemeként működik.

Pl. „Kezdetben vala az *Ige*, és az *Ige* vala az *Istennél*, és *Isten* vala az ige.”

(János evangéliuma)

Ez az Emphasis-osztályba tartozó alakzat zenében egy frázis zárás és a következő nyitása közti azonosságot jelöli, ez lehet egy egész dallam, annak egy része vagy csupán egy hang.

#### **Exclamatio** (lat.)

Mondat- illetve gondolatalakzat, amelyben a felkiáltás által kifejezett érzelem, indulat hatására többször széttöredezik a gondolat. Olyan felkiáltó mondat, amelynek lényegi, az indulatot kifejező része általában a mondat elejére kerül.

Pl. „*Oh! Irgalom atyja, ne hagyj el.*”

(Arany János: Ágnes asszony)

„A világosi gyásznapi után elkövetkezett a korlátlan hatalommal dühöngő bosszúállás időszaka. *Irgalomnak Istene! mennyi vér! mennyi szenvedés!...*”

(Kossuth Lajos: Osztrák császár és magyar király)

Zenében: hangköz-figura. Az érzelmi felindulás okozta felkiáltás ábrázolása felfelé ugró, általában szext – nagy emóció esetén szeptim vagy oktáv – által.

### **Epizeuxis** (gr.)

Az Emphasis (emphasis [gr.] = kiemelés, nyomaték)-osztályba tartozó alakzat.

A klasszikus retorika osztályozása szerint adjekciós gondolatalkzat: szavak szokatlanul gyakori, közvetlenül egymás utáni ismétlődése mondat-, illetve sorbeli elhelyezkedésüktől függetlenül.

Pl. „csontig, velőig *fekete*,

*fekete*,

*fekete, fekete, fekete.*

*Fekete ég és fekete tenger,*”

(Babits Mihály: Fekete ország)

Zenében: ismétlődő melódiatagok, vagy egész zenei frázisok.

### **Hyperbole** (gr.), **Exsuperatio**, **Superlatio** (lat.)

Szövegben: az adott kifejezés helyett a túlzás eszközével élve egy másik, erősen nagyított vagy erősen kicsinyített értelmi kifejezést használ a szerző.

Pl. „Ajkáról *méznél édesebben* áradt a beszéd.”

(Cornificius)

„Ébreszd fel alvó nemzeti lelkedet!

*Ordítson orkán, jöjjön ezer veszély!*”

(Berzsenyi Dániel: A magyarokhoz)

Zenében: egy szólam fekvésének, hangterjedelmének elhagyása extrém magasság vagy mélység érzékeltetésére.

### **Katabasis** (gr.), **Descensus** (lat.)

A Hypotyposis-osztályba tartozó alakzat.

Fokenkénti, lassú, lefelé tartó mozgás. Zenében általában a negatív dolgok ábrázolására használták: fájdalom, sóhaj, bűn, pokolra jutás stb.

### **Katachresis** (gr.), **Abusio** (lat.)

Képzavar. A szó vagy kifejezés jelentését a megszokott dolog helyett másra vonatkoztatjuk, vagy két szókapcsolatot vegyítünk.

Pl. „Kálmán érte az arcára hulló fürtök villanyos érintését s *vállával hallotta* a hölgy szívének dobbanását.”

(Jókai Mór: És mégis mozog a föld)

Zenei megfelelője a disszonancia: disszonancia disszonanciára való oldása (ide tartozik az úgynevezett álzárlat is). Negatív affektusokat vagy a meglepetés pillanatát ábrázolták vele.

**Klimax** (gr.), **Gradatio** (lat.)

Halmozáson alapuló adjekciós szó- vagy mondatalkzat, a fokozásnak pozitív irányú növekedést kifejező altípusa. Olyan láncszerű ismétlés és felsorolás, amelyben minden alkotóelemmel nő az érzelmi, szemantikai intenzitás, a kiindulópontból képest növekszik a jelentéstartalom, az információ fontossága.

Pl. „S anyánkat, ezt az édes jó anyát,

O Pistikám, *szerezd, tiszteld, imádd!*”

(Petőfi Sándor: István öcsémhez)

Zenei retorikában az Emphasis-osztályba tartozó alakzat, és egy frázis, dallammotívum egyre emelkedő hangmagasságon való ismétlését jelöli (szekvencia).

**Kyklosis** (gr.), **Circulatio** (lat.)

A Hypotyposis-osztály alakzata az egy hang körüli melódikus mozgást jelöli. Maga a szó bekerítést, körülölelést jelent, éppen ezért legtöbbször körben történő mozgások (forogni, körbemenni), illetve minden kerek formájú dolog (gyűrű, göndör haj, gömbölyű nyak stb.) leírására használták.

**Pallilogia** (gr.)

Az Emphasis-osztályba tartozó alakzat.

Zenében egy frázis ugyanazon fokon való megismétlését jelenti.

**Paronomasia** (gr.), **Annominatio** (lat.)

Az Emphasis-osztályba tartozó alakzat.

Részleges ismétlésen alapuló retorikai alakzat, hasonló hangzású, de különböző jelentésű szavak összekapcsolásával jön létre.

Pl. „*Kardod s karod* által teljen a török hold.”

(Gyöngyösi István: Porából megéledett Főnix)

„*Belgák, nem balgák*”

(Vas Népe, 1994.XI.30.)

Zenében Paronomasia alatt egy motívum kibővített ismétlését értjük, a hozzáadás révén fokozással.

**Parrhesia** (gr.)

Zenében ez a hangköz-figura bő vagy szűk hangközöket és keresztállásokat jelöl. „Relatio non harmonca”, azaz az akkordok konszonanciája mellett csupán a dallam hangjai között jönnek létre a szokatlan, nemkívánatos (pl. bő szekund) hangközök.

**Passus duriusculus** (lat.)

A zenei retorikában ez a hangköz-figura kromatikus lépéseket jelent. Minél nagyobb a félhangok harmóniai jelentősége, annál erősebb a figura kifejezőereje. A barokkban a lefele haladó kvart kromatikus kitöltése a legnagyobb fájdalom szimbóluma. Ha ugyanez felfelé történik, akkor az affektus kérlelő jelleggel gazdagodik.

**Pathopola** (gr.)

A hangköz-figurák sorába tartozó alakzat a hangnemtől vagy harmóniától idegen félhangokat (pl. kromatika) jelöli. Erőteljesen negatív érzelmi töltetet hordoz. A gyűlölet, félelem, szenvedés ábrázolásának adekvát eszköze.

**Polyptoton** (gr.), **Traductio** (lat.)

A klasszikus retorika adjekciós mondatalakzata: egy szó megisméltése ugyanazon mondaton belül, de más ragozási formában, azaz más nyelvtani esetben, eltérő szintaktikai funkcióval.

Pl. „Szerelmes szép *társát társul* néki adá.”

(Gyöngyösi István: Dédalus temploma)

Ez a mondat-figura zenében egy frázis különböző szólamokban való megisméltését jelöli.(→imitáció)

**Saltus duriusculus** (lat.)

Ezen hangköz-figura használatakor a dallam szokatlanul nagy (szűk vagy nagy szeptim, bő kvart stb.) hangközökben ugrál.

**Suspiratio** (lat.)

„Lélegzetvételnyi” szünet a sóhaj, fáradtság, légszomj, gyötrődés, beszédképtelenség ábrázolására.

**Tirata** (it.)

A Hypotyposis-osztályba tartozó alakzat.

Hosszabb, gyors menetek, skálák le vagy fel. Zenében a gyors mozgások: hajítás, esés, de a villámlás, kardcsapás, nyíl kilövésének ábrázolására is használták.

### **Tmesis (gr.)**

A klasszikus retorika szerint transzmutációs alakzat: szorosan összetartozó szerkezeti egységek vagy összetett szavak elemeinek, morfémáknak vagy állandósult részeknek a szétválasztása egy vagy több szó közbeiktatásával.

Pl. „mért hagyta engem, *szent Szűz*, el?”

(Babits Mihály: Vérivó leányok)

Ez a szünet-figura zenében a zenei folyamat szünetek általi szétszabdálását jelenti.



6.3. d-moll polonéz Fk. 12/4, BR A 30.

1-2. és 3-4. ütem = Klimax

Exclamatio

4. *f* Suspiratio *p* Parrhesia *f* Anadiplosis

Hyperbole

*p* *f* Tmesis

Passus duriusculus

Epizeuxis

*p* Pathopoila

9-14. ütem = Katachresis

*f* *p* *f* Passus duriusculus

Saltus duriusculus

Tmesis

1. 2.

## Bibliográfia

- Barnes, John – Huber, Alfons – Kernfeld, Barry – de Pascual, Beryl Kenyon – Ripin, M. Edwin: „Clavichord”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*, 6. kötet, London: McMillan, 2001, 4-18.
- Belt, R. Philip – Huber, Alfons – Meisel, Maribel – Pollens, Stewart: „Pianoforte”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*, 19. kötet, London: McMillan, 2001, 655- 695.
- Bitter, Carl Hermann: *Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder*. Berlin: Verlag von Wilhelm Müller, 1868.
- Böhnert, Andreas (közr.): „Vorwort”. In: *W. Fr. Bach: Zwölf Polonaisen*. München: G. Henle Verlag, 1993.
- Chrysander, Friedrich: „Johann Sebastian Bach und sein Sohn Friedemann Bach in Halle, 1713-1768”. *Jahrbuch für musikalische Wissenschaften* 1867: 235-248.
- Downes, Stephen: „Polonaise”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*, 20. kötet, London: McMillan, 2001, 45-47.
- Elste, Martin: „Bach harpsichord”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*, 2. kötet, London: McMillan, 2001, 435-436.
- Epstein, Peter: „W. Fr. Bachs Bewerbung in Frankfurt”. *Bach-Jahrbuch* 1925: 138-139.
- Falck, Martin: *Wilhelm Friedemann Bach. Sein Leben und seine Werke mit thematischem Verzeichnis seiner Kompositionen und zwei Bildern*. Leipzig, 1913, reprint kiadásban Lindau: C. F. Kahnt, 1956.
- Forkel, Johann Nikolaus: *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Közr.: Walther Vetter. Berlin: Henschelverlag, 1974.
- Freyse, Conrad: „Die Schulhefte Wilhelm Friedemann Bachs”. *Bach-Jahrbuch* 1951-1952: 103-119.
- Gát Eszter: *Hangszerész (zongora, cimbalom) szakmai ismeret a szakmunkásképző iskolák számára*. Budapest: Műszaki Könyvkiadó, 1994.

- Geck, Martin: *Die Bach-Söhne*. Rowohlts Monographien. Reinbek: Rowohlt Verlag, 2003.
- Geiringer, Karl: *Die Musikerfamilie Bach. Musiktradition in sieben Generationen* (unter Mitarbeit von Irene Geiringer). 2. kiad., München: Verlag C. H. Beck, 1983.
- Gerstner, Daniela – Schalmann, Thomas: „Polonaise”. In: Ludwig Finscher (szerk.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, Sachteil 7. kötet, Kassel: Bärenreiter Verlag, 1997, 1686-1692.
- Helm, E. Eugene: „Wilhelm Friedemann Bach”. In: Christoph Wolff (szerk.): *A Bach-család*. Grove monográfiák, Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1989.
- Klotz, Hans – Friedrich, Felix: „Friderici”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*, 9. kötet, London: McMillan, 2001, 265.
- Komlós Katalin: *Fortepianók és zenéjük. Németország, Ausztria és Anglia, 1760-1800*. Budapest: Gondolat Kiadó, 2005.
- Koster, John – Ripin, M. Edwin: „Pedal harpsichord”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*, 19. kötet, London: McMillan, 2001, 271-272.
- Koster, John – Ripin, M. Edwin – Schott, Howard – Whitehead, Lance: „Harpsichord”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*, 11. kötet, London: McMillan, 2001, 4-44.
- Krones, Hartmut – Schollum, Robert: *Vokale und allgemeine Aufführungspraxis*. Wien: Böhlau Verlag, 1983.
- Miesner, Heinrich: „Beziehungen zwischen den Familien Stahl und Bach”. *Bach-Jahrbuch* 1933: 71-76.
- Miesner, Heinrich: „Graf v. Keyserlingk und Minister v. Happe: zwei Gönner der Familie Bach”. *Bach-Jahrbuch* 1934: 101-115.
- Nagel, Wilibald: „W. Fr. Bach’ s Berufung nach Darmstadt”. *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 1900. vol. 1. nr. 2: 290-294.
- Schleuning, Peter: *Die freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik*. Göppingen: Verlag Alfred Kummerle, 1973.
- Siemens, Barbara M.: *The Piano Genre of the Nineteenth-Century Polonaise*, The University of British Columbia, 2002.

- Szathmári István (szerk.): *Alakzatlexikon. A retorikai és stilisztikai alakzatok kézikönyve*. Budapest: Tinta Könyvkiadó, 2008.
- Zehler, Carl: „W. F. Bach und seine hallische Wirksamkeit”. *Bach-Jahrbuch* 1910: 103-132.
- Webster, James: „Sonata form”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*, 23. kötet, London: McMillan, 2001., 687-701.
- Wolff, Christoph: *Johann Sebastian Bach, a tudós zeneszerző*. Ford.: Székely János, Budapest: Park Könyvkiadó, 2004.
- Wollny, Peter: „Bach, Wilhelm Friedemann”. In: Ludwig Finscher (szerk.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, Personenteil 1. kötet, Kassel: Bärenreiter Verlag, 1999, 1536-1547.
- Wollny, Peter: „Bach, Wilhelm Friedemann”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*, 2. kötet, London: McMillan, 2001., 382-387.
- Wollny, Peter: *Studies in the Music of Wilhelm Friedemann Bach: Sources and Style*. Michigan: UMI, 1995.
- Wollny, Peter (közr.): „Vorwort” és „Kritischer Bericht”. In: *Wilhelm Friedemann Bach Gesammelte Werke*, 1. kötet, Stuttgart: Carus-Verlag – Leipzig: Bach-Archiv, 2009.