

FAZEKAS GERGELY

J. S. BACH ÉS A ZENEI FORMA
KÉT KULTÚRÁJA

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2012

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
Doktori iskola (7.6 Zeneművészet)

J. S. BACH ÉS A ZENEI FORMA
KÉT KULTÚRÁJA

FAZEKAS GERGELY

TÉMAVEZETŐ: DR. KOVÁCS SÁNDOR

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2012

„Klar doch unerklärbar.“

Carl Friedrich Zelter J. S. Bachrol (1827)

TARTALOM

Előszó	2
Rövidítések	8
I. MŰ	9
Műalkotás és <i>opus perfectum</i>	14
Munka és kompozíció	21
A fül dicsérete és elutasítása	30
II. FORMA	43
Dráma és mechanizmus	50
Szónoklat és zene	58
Zenei forma és retorika	66
Rész és egész	79
Bach és a humanizmus	85
III. IDŐ	94
„Abszolút” és „relatív” zenei forma	97
Szigorú és szabad fuga	109
Szabály és stratégia	126
IV. TÉR	147
Szimmetria és architektúra	151
Szöveg és zene	172
Statika és belsőépítészet	190
A mottók forrásai	209
Bibliográfia	210

ELŐSZÓ

Doktori értekezésemben Johann Sebastian Bach formai gondolkodásának természetét kísérlem megragadni. Bő két évtizeddel a zenetudomány 1990 körül lezajlott posztmodern fordulata után témaválasztásom konzervatívnak tűnhet, s alighanem magyarázatra szorul. A munka során bennem legalábbis rendre felmerült a kérdés, vajon miért alakult úgy, hogy a számomra oly inspiratív amerikai fogantatású „New Musicology” eredményei végül csak áttételesen jelentek meg a disszertációmban. Hogy bár rendkívül izgalmas területként tekintek a populáris zene kifejezetten zenei megközelítésére, témámat mégis a klasszikus zenéből vettem. Hogy bár világnézetemből fakadóan meghatározóan fontosnak és felvillanyozónak tartom a klasszikus zene feminista megközelítését, főhősöm mégis egy férfi. Hogy bár az utóbbi évtizedben világossá vált számomra a hagyományos klasszikus zenei kánon szűkössége és egyoldalúsága, s bővülésének örvendetes tényét a barokk zene rajongójaként és tanáráként nap mint nap tapasztalom, mégis annak a zeneszerzőnek a műveit vizsgálom, aki kétszáz éve e kánon legtekintélyesebb képviselőjének számít, s aki hosszú időn keresztül egymaga személyesítette meg a zenei tudatban a barokk korszakot. Hogy bár mély rokonszenvvel viseltetek a zenei hermeneutika 20. század végi felvirágzása iránt, Bach formai megoldásainak mégsem tulajdonítok társadalmi, politikai, pszichológiai, teológiai, számmisztikai vagy bármilyen egyéb jelentést. Ami elsősorban érdekelt, az a Bach-darabok sajátosan zenei működésmódja, s a mögöttük rejlő kompozíciós gondolkodás.

Vonzódásom J. S. Bach zenéje illetve a zenei forma kérdése iránt egyidős zenetudományi érdeklődésemmel. 2002-ben, még zenetudós hallgatóként „A nem hallható forma – Három formai érdekesség J. S. Bachnál” címmel írtam szemináriumi dolgozatot Somfai László Bach-kurzusára, amelyben egyebek mellett az E-dúr hegedűverseny (BWV 1042) nyitótételét is elemeztem, s az elemzés lényegi változtatás nélkül – persze tágabb kontextusba helyezve – olvasható alább, disszertációm harmadik fejezetében. Ez természetesen nem jelenti, hogy tíz évvel ezelőtt pontosan tudtam volna, hogy mi lesz doktori értekezésem témája, vagy felmerült volna bennem akkor a doktorálás eshetősége.

Számos kerülő úton keresztül jutottam el mindahhoz, ami az alábbiakban kifejtésre kerül, s a különféle kanyarok közül az utolsó bizonyult a legélesebbnek. A munka végső fázisa előtt radikálisan megváltozott a koncepcióm. Mivel korábban úgy éreztem, hogy önmagában a zenei anyag vizsgálata nem elég, eredetileg azt terveztem, hogy illeszkedve a manapság oly divatos zenei hermeneutikai hagyományhoz, Bach zenei formafogalmát az idővel kapcsolatos 18. század eleji filozófiai vitákkal hozom összefüggésbe. Bemutatom, hogy Bach formai

megoldásaiból miként olvashatók ki az idő metafizikai természetére vonatkozó korabeli álláspontok. Az a több hónap, amelyet a filozófiai időfogalom 17–18. századi történetének tanulmányozásával töltöttem, s amely a disszertációírás egyik legizgalmasabb részét jelentette számomra, végül két mottóban, s alig néhány oldalnyi szövegben tükröződik csupán dolgozatom végső változatában, amit sajnálok, de nem bánok.

Hogy a nyugat-európai művészi zene valamennyi korszakában hordoz valamiféle jelentést, azt természetesen nem vitatom, ahogy azt sem, hogy a jelentés nem inherensen rejlik a zenei tartalomban, hanem azt a mindenkori befogadó a zenével kölcsönhatásban hozza létre. Erőltettnék gondolom ugyanakkor, hogy egy sajátosan zenei-technikai jelenségből, a zenei anyag elrendezésének mikéntjéből filozófiai állításokat származtassak. Carolyne Abbate, aki a posztmodern zenei hermeneutika egyik legjelentősebb alakjának számít, e hagyománnyal való szakítását jelentő tanulmányában írja, hogy a hermeneutikai megközelítésben a zene hasonlóná válik a filmzenéhez, azzal a különbséggel, hogy itt nem mozgóképek, hanem filozófiai, politikai, pszichológiai vagy egyéb gondolatok kifejezésében és kíséretében merül ki a zene funkciója.

A zene bizonyos szavakkal, gondolatokkal vagy képekkel való megfelelése, illetve rokonsága olyan dolgokra vonatkozik, amelyek önmagukban jelentéktelenek, s amikor akusztikus aurával vagy hangzó csomagolópapírral cicomázzuk fel ezeket – a hermeneutika érvelése szerint a zenében magában fedezzük fel őket –, kevésbé tűnnek mindennaposnak, mint amilyenek önmagukban. A szokványos revelatívává válik.¹

Nem gondolom, hogy az idő metafizikai természetével kapcsolatos két 18. század eleji álláspont, Newtoné, illetve Leibnizé, jelentéktelen volna önmagában, abban azonban biztos vagyok, hogy a zenei formával való megfeleltetésük semmilyen revelatív hozadékkal nem járna sem a filozófia, sem a zene szempontjából. A zenei forma történetét a legnagyobb erőfeszítéssel sem leszünk képesek filozófiatörténetté tenni, és megfordítva.

Az idő fogalmát végül pusztán analógiaként, vagy metaforaként használtam, amennyiben az „abszolút” illetve „relatív” idő megkülönböztetésében szemléletes segédeszközzé lettem, amely segített megragadni a zenei forma bachi fogalmának kétarcúságát: az apró elemekből való építkezést egyfelől, és a folyamatszerűséget másfelől. Az utóbbi százötven év számos

¹ „Music’s correspondence to, or relationship with, certain words or ideas or images takes things that might in themselves seem unremarkable [...] and, by decking them out with acoustic aura and sonic gift wrap—in the case of the hermeneutic argument, by locating them within music—making them less banal than they are by themselves. The ordinary becomes a revelation.” Carolyne Abbate: „Music–Drastic or Gnostic?”. *Critical Inquiry* 30 (2004)/3, 517–518.

zenetörténészét foglalkoztatta a dúr-moll tonális hagyományban írott zenék formájára jellemző dichotómia, s két elmélettel részletesen is foglalkozom. Az egyik Karol Berger nevéhez fűződik, akinek 2008-as könyve disszertációm legfőbb inspirációs forrása volt.² Berger elméletének két paradigmaticus alakja kétféle időfelfogást testesít meg: Bach polifon zenéje a ciklikus, Mozart szonátaelvű zenéje a lineáris időfogalmat. Berger modellje szerint egy Bach-mű nem más, mint az adott kompozíció alapjául szolgáló témában rejlő lehetőségek végigfuttatása különféle kompozíciós mechanizmusokon, s egy-egy tétel zenei formája másodlagos azokhoz a műveletekhez képest, amelyeket Bach a témákon végrehajt. Berger elméletének másik főszereplője, Mozart, ezzel szemben annak a formai gondolkodásnak a megtestesítője, ahol a zenei események egymásra következésének rendje fontosabb, mint a témákban rejlő mechanikus potenciál.

Bár Berger könyve rendkívül reflektált, és számos ponton erőteljesen eltávolodik – illetve eltávolodni kíván – a 19. századi romantikus zenetörténet-írás szemléletétől, formaelmélete mögött egy száz évvel korábbi formakoncepció körvonalait véltem felfedezni. Az abszolút zene német hagyományának egyik meghatározó képviselője, August Halm sok szempontból Bergerhez hasonlóan különböztette meg a zene két kultúráját 1913-ban írott könyvében.³ Elméletének két központi kategóriája a téma és a forma: Bach fűgái képviselik a „téma kultúráját”, Beethoven szonátái pedig a „forma kultúráját”.

Disszertációmban amellet érvelek, hogy a zenei forma e kettősége nem kizáró jellegű, s a dichotómia két pólusa nem választható külön zenetörténeti korszakok vagy paradigmák mentén. Munkám persze nem pusztán két jelentős zenetörténész elméleti modelljének cáfolata kíván lenni. Célom a 17–18. századi elméleti szövegek elszórt, formára utaló megjegyzései alapján megragadni a zenei forma Bach-korabeli fogalmát, s megvizsgálni, hogy az mennyiben áll összhangban a Bach-darabokra jellemző kompozíciós logikával, s milyen viszonyban van a forma két kultúrájának későbbi elméleteivel. Disszertációm párhuzamos dialógusok sorozata, amelyben párbeszédbe lépnek egymással 17–18. századi zeneelméleti szövegek, a 19. századi Bach-irodalom bizonyos szeletei, kurrens zenetudományi elméletek, és a Bach-darabok általam végzett analízisei.

Nem törekedtem átfogó barokk formatan kidolgozására. Túl azon, hogy erre aligha lettem volna képes, értelmét sem láttam, tekintettel arra, hogy a korszak zenei gondolkodása ellenáll mindenféle egységesítő kísérletnek. A korabeli elméletírások formára és különböző műfajokra vonatkozó szakaszai nyomán annak a fogalmi keretnek, vagy inkább azoknak a fogalmi

² Karol Berger: *Bach's cycle, Mozart's arrow. An essay on the origins of musical modernity*. Berkeley: University of California Press, 2007.

³ August Halm: *Von zwei Kulturen der Musik*. München: Müller, 1913.

kereteknek a felállítása volta a célom, amelyek segítenek megérteni a konkrét zeneművek formája mögött rejlő zeneszerzői gondolkodást. A zenei forma tehát nem a befogadói oldalról érdekelt, hanem az alkotó szempontjából. Újabb konzervatív vonás, mondhatnánk, csakhogy amennyire Bach darabjainak analízise révén rekonstruálható, a szerzői szándék az ő esetében egyszerre irányult a szigorú elvek szerint kialakított formai felépítésre és a tagoló pontok elfedése révén e struktúra elrejtésére. Bach darabjainak formája tehát nem hallás útján, hanem az írott forma vizsgálata révén tárulhat csak fel a befogadó számára, vagyis az alkotói nézőpontot bizonyos értelemben szükségszerűen kellett felvenni a zenei forma vizsgálatakor.

Ezzel együtt arra törekedtem, hogy távolságot tartsak a strukturalista hagyománytól, és a vizsgált zenei anyaghoz történészként közelítsek. Ezért is szenteltem nagy teret a kontextus felvázolásának, kezdve azzal a kérdéssel, hogy mennyiben beszélhetünk Bach esetében modern értelemben vett – vagyis modern értelemben elemezhető – zeneművekről. Részletesen tárgyalom a 17–18. század zeneelmélet-íróinak retorikai formaelméletét, és amellet érvelek, hogy a szónoklat metaforája a zenei anyag elrendezésével kapcsolatban több kérdést vet fel, mint amennyire megoldást kínál. Hatékonyabb segédeszköznek bizonyult számomra a zenei forma megértéséhez az idő és a tér metaforája. Az egyes kompozíciók elemzése esetében nélkülözhetetlennek tűnt a műfaji konvenciók számbavétele, mivel mélyen egyetértek James Hepokoskival és Warren Darcyval abban, hogy „valamennyi kompozícióban két hang van jelen: a zeneszerző hangja és a műfaj hangja. [...] Nincs okunk feltételezni, hogy amit a zeneszerző mondani akar, és amit a műfaj mondani akar, összhangban lesz egymással.”⁴ Bach esetében ráadásul gyakran érzékelhető, hogy valami radikálisan mást akar mondani, mint az általa választott műfaj.

Aligha választom a témát, amit választottam, ha nem rajongok Bach zenéjéért. Fontosnak tartom ugyanakkor előrevetíteni, hogy Bachra nem tekintek sem univerzális zseniként, sem ötödik evangélistaként, sem a barokk korszak unikális megtestesítőjeként. Az alábbi oldalakon kirajzolódó Bach-kép egy olyan ízig-vérig gyakorlati beállítottságú muzsikust ábrázol, aki élénk kölcsönhatásban áll saját korának különféle zenei gondolkodásformáival, és nem ritkán konvenciókat és befogadói elvárásokat figyelmen kívül hagyva törekszik különféle zenei problémák megoldására. Számomra éppoly érdekesek voltak maguk a problémák, mint a Bach által felkínált megoldások.

4 „In any composition there are at least two voices: the composer’s voice and the genre’s voice. [...] There is no reason to assume that what the composer seeks to say and what the genre seeks to say will be in concord.” James Hepokoski–Warren Darcy: *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late Eighteenth Century Sonata*. Oxford: Oxford University Press, 2006, 607.

* * *

Az elemzések során a közismert, könnyen hozzáférhető darabok kottájának közlésétől eltekintettem. Amennyiben másként nem jelzem, a dolgozatban szereplő valamennyi idegen nyelvű idézet a saját fordításom.

* * *

Köszönettel tartozom mindenekelőtt témavezetőmnek, Kovács Sándornak, türelméért és értékes megjegyzéseiért. Nemcsak a tíz évvel ezelőtti Bach-kurzus miatt vagyok hálás Somfai Lászlónak, hanem azért is, mert a figyelmembe ajánlott számos új tanulmányt és könyvet (mások mellett Karol Berger munkáira is ő hívta fel a figyelmemet). Disszertációm egyes részeit megtárgyaltuk a Vikárius László vezette zeneakadémiai doktorszemináriumokon: neki is, doktorandusz társaimnak is köszönöm javaslataikat és kommentárjaikat. Néhány fejezet rész tanulmány formájában megjelent a *Magyar Zenében*: hálás vagyok szerkesztőimnek, Péteri Juditnak és Székely Andrásnak a lehetőségért és a szövegekbe fektetett munkájukért. A *Kedd délutáni zenetudomány* Péteri Lóránt által szerkesztett sorozatának keretében disszertációm egyik részletét előadhattam szélesebb körben, s az idővel kapcsolatos kérdéseket az Erasmus-kollégium Ignác Ádám vezette zenei kutatócsoportjában is megvitattuk; Csobó Péter György rendkívül inspiratív megjegyzéseket fűzött dolgozatom kéziratához. Mindhármuknak köszönettel tartozom. Rendkívül hálás vagyok Yo Tomitának, amiért rendelkezésemre bocsátotta egyedülálló Bach-könyvtárát, amikor néhány napot Belfastban töltöttem, valamint Michael Talbotnak, Reinhard Strohmnek és Bettina Varwignak, amiért Magyarországról nem elérhető tanulmányaikat elküldték nekem. Horváth Baláznak és Puskás Csabának köszönöm, hogy segítségemre voltak a kottapéldák elkészítésében. A disszertáció megírásának idején három évig Kodály Zoltán zenei alkotói ösztöndíjban részesültem.

Néhány sorban aligha fejezhető ki a hála azért az önzetlen támogatásért és sokféle formában megnyilvánult konkrét segítségért, amit családom valamennyi tagjától kaptam az utóbbi években. A legtöbbet feleségemnek köszönhetem, aki az elkészült fejezetek első olvasója és éles szemű korrektora volt, s aki végtelen türelemmel és feltétlen odaadással teremtette meg a munkámhoz szükséges külső és belső feltételeket. Nem szóvirág, hogy nélküle nem tudtam

volna megírni disszertációm. Köszönettel tartozom két kislányomnak is, akiktől sokkal többet tanultam az utóbbi öt és fél évben, mint bárki másától (igaz, nem zenetörténeti kérdésekről). Nélkülük bizonyos hamarabb és könnyebben befejeztem volna a munkámat, értelmet azonban ők adnak neki. Édesapám nem érte meg, hogy érdeklődésem komolyabban a zenetudomány felé fordult. Jól emlékszem, mennyire szerette Bachot. Disszertációm az ő emlékének ajánlom.

RÖVIDÍTÉSEK

- BD I* Hans-Joachim Schulze–Werner Neumann (szerk.): *Bach-Dokumente I. Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*. Kassel: Bärenreiter, 1963.
- BD II* Hans-Joachim Schulze–Werner Neumann (szerk.): *Bach-Dokumente II. Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750*. Kassel: Bärenreiter, 1969.
- BD III* Hans-Joachim Schulze (szerk.): *Bach-Dokumente III. Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*. Kassel: Bärenreiter, 1972.
- CM* Johann Adolf Scheibe: *Der critische Musicus*. Hamburg: Rudolph Beneke, 1737–1745.
- Grove* Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 1–29*. London: Macmillan, 2001.
- JAMS* *Journal of the American Musicological Society*.
- MB* Lorenz Mizler: *Neu-eröffnete Musikalische Bibliothek*. Lipcse: szerzői kiadás, 1736–1754.
- MGG* Ludwig Finscher (szerk.): *Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 1–10. Personenteil 1–17*. Kassel: Bärenreiter, 1994–2008.
- VCM* Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Christian Herold, 1739.

1. fejezet

MŰ

„A művészet legmagasabb rendű valósága elszigetelt, lezárt alkotás.”

Walter Benjamin (1928)

„A zenét azért csinálják, hogy hallgassuk.”

Jean-Jacques Rousseau (1768)

Zeneművek képzeletbeli múzeuma című 1992-es, nagy vihart kavart könyvében az amerikai filozófus, Lydia Goehr a következőket írja: „Bachnak nem állt szándékában, hogy zeneműveket komponáljon.”¹ Némiképp nyugtalanító kijelentés, ha az ember Bach zeneműveinek elemzésével kíván foglalkozni. Goehr elsősorban az angolszász analitikus filozófia tradícióján belül – és annak történetiségtől mentes megközelítésével szemben – fogalmazta meg tételét, miszerint a 19. századot megelőzően a zeneszerzők (és a zeneértők) olyan fogalmi keretben gondolkodtak a zenéről, amelytől idegen a napjainkban is élő műfogalom. Szigorú értelemben véve tehát nagyjából 1800 előtt a zeneszerzők nem írtak műveket. Goehr természetesen nem állítja, hogy ne beszélhetnénk Bach-művekről:

Ez azon múlik, hogy bevonjuk-e a fogalmi megértésnek azt a módját, amely csak attól kezdve adott számunkra, hogy a műfogalom elkezdte meghatározni a [zenei] gyakorlatot. Ahogy a megfelelő fogalmak bevonásával egy darab cserép, vagy egy halom téglá is elgondolható műalkotásként (vagy átváltoztatható műalkotássá), ugyanúgy, nagyjából 1800 óta szokványossá vált, hogy a régi zenéről anakronisztikusan beszéljünk; hogy e zenére visszamenőleg erőltessünk a zenetörténet későbbi pontján kialakult fogalmakat.²

Goehr érzékenyen tapint rá arra a változásra, amely a zene szépművészetté válásával a 18. század második felében végbement, s amelynek során a műalkotás az esztétikai gondolkodás központi kategóriájává lépett elő. Richard Taruskin éppen a zenemű romantikus fogalmának felbukkanását tartja a döntő filozófiai mozzanatnak a klasszikus zene kialakulásában, vagyis a

1 „Bach did not intend to compose musical works”. Lydia Goehr: *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1992, 8.

2 „This way depends upon our importing a conceptual understanding given to us when the work-concept began to regulate practice. Just as a piece of pottery or a pile of bricks can come to be thought of as, or transfigured into, a work of art through the importation of the relevant concepts, so, since about 1800, it has been the rule to speak of early music anachronistically; to retroactively impose upon this music concepts developed at a later point in the history of music.” Uott, 115.

kanonizált – Taruskin szavaival „beethovenizált” – zeneszerzők műveiből álló repertoár létrejöttében.³ Mindez egy nagyobb szabású szellemtörténeti folyamatnak a tünete, vagy egyik ága csupán, amely nemcsak a zene, hanem az irodalom, a képzőművészetek és a tudomány területén is rendkívüli horderejűnek bizonyult. E folyamat egyik meghatározó momentuma, hogy megváltozik az emberi tevékenység eredményeivel szembeni beállítottság. A kultúra fogalmának kialakulásáról írott esszéjében Márkus György úgy fogalmaz, hogy „ezeket most már nem tekintik egyszerűen egyéni készségek és teljesítmények pillanatnyi, múlandó külső megnyilvánulásainak, hanem olyan valóságoknak, melyeknek saját élete és logikája van, ami szinte teljesen független lehet létrehozóik szándékától.”⁴ Nagyjából a 19. század kezdetétől tehát a különféle művészeti ágakban minden a tárgyiasult műalkotáshoz méretek.

1840-ben a következőket írja Carl Czerny:

[Beethoven] műveinek előadásakor (és ez általában vonatkozik minden klasszikus szerzőre) a játékos nem változtathat a kompozíción, nem adhat hozzá és nem vehet el belőle semmit. Mert az ember a műalkotást eredeti formájában akarja hallani, ahogy a mester elgondolta és lejegyezte.⁵

Az önmagában álló, lezárt, megváltoztathatatlan zenemű fogalma és a hozzá tartozó „múzeum-ideológia”, amely a hangversenyt rítusként, a transzcendens zeneművekhez kapcsolódó kontempláció közegeként fogja fel, a hangversenyteremre pedig a művészet

3 Richard Taruskin: *Text and Act. Essays on Music and Performance*. Oxford: Oxford University Press, 1995, 10.

4 Márkus György: „A kultúra: egy fogalom keletkezése és tartalma”. In: Uő.: *Kultúra és modernitás*. Budapest: T-Twins, 1992, 29. Módos Magdolna fordítása.

5 „Beim Vortrage seiner Werke, (und überhaupt bei allen klassischen Autoren) darf der Spieler sich durchaus keine Änderung der Composition, keinen Zusatz, keine Abkürzung erlauben. Denn man will das Kunstwerk in seiner ursprünglichen Gestalt hören, wie der Meister es sich dachte und schrieb.” Carl Czerny: *Kunst des Vortrags der ältern und neuen Claviercompositionen oder: Die Fortschritte bis zur neuesten Zeit, Supplement [vol. 4] to the Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule, Op. 500*. Bécs: Diabelli, évszám nélkül, 34. Idézi Hermann Danuser (szerk.): *Musikalische Interpretation, Neues Handbuch der Musikwissenschaft 13*. Laaber: Laaber-Verlag, 1989, 302.

templomaként, vagy képzeletbeli művek képzeletbeli múzeumaként tekint, máig szerves részét képezi a zenéről szóló gondolkodásnak. Czerny szövegéből kiolvasható a 19. századi műfogalom mögött rejlő hierarchikus viszonyrendszer is, amelyben a „mester”, vagyis a zeneszerző magasabb helyet foglal el, mint az előadó. De nemcsak alkotó és előadó hierarchikus viszonyát szabályozza a romantikus műfogalom. Fennhatósága alatt tartja a zenével kapcsolatos tevékenységek széles körét. A zeneszerző az autonóm alkotói folyamat során lezárt, rögzített műveket hoz létre, amelyeknek a teremtő impulzus révén sajátja a szerves egység és az eredetiség. A műveket egyedi módon jeleníti meg a kotta, s a lejegyzés egyértelműen utal a mű lényegi részleteire. Az előadók pedig képesek értelmezni ezeket, hogy a szerzői szándéknak és a *Werktreue* – vagyis a műhöz való hűség – eszményének megfelelő előadásokat létrehozzák.

A klasszikus zenei kánonhoz ugyanakkor nemcsak olyan művek tartoznak hozzá, amelyek a fenti fogalmi keretben jöttek létre, hanem olyanok is, amelyek e szabályozó műfogalom előtt születtek, amikor a zene alkotása, előadása és befogadása a fentiekől eltérő módon történt – nem beszélve azokról a 19. századi zenékről (Rossini operáiról vagy az olasz *bel canto* repertoárról), amelyek esetében az „erős” műfogalom csak fenntartásokkal használható.⁶ Zeneszerző és előadó hierarchikus megkülönböztetése és a két „munkakör” közötti munkamegosztás világos elkülönítése például nem létezett a 19. század előtt – de legalábbis nem vált szét annyira élesen. A zenedarabok túlnyomó többsége nem autonóm műalkotásként fogant, hanem alkalomhoz, funkcióhoz, tevékenységhez kötődött, s ha létrejött valamely, számunkra műként felfogható zenei termék, az elsősorban társadalmi és politikai körülmények következménye volt. Egyszerűbben fogalmazva: az egyház, az uralkodók és az arisztokraták

⁶ A kérdéstről lásd Jim Samson: „The musical work and nineteenth-century history”. In: Uő. (szerk.): *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 3–28., különösen: 26. A *bel canto* hagyományban is jelenlévő műfogalom mellett érvel Philipp Gosset: *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*. Chicago, The University of Chicago Press, 2006. Lásd különösen a 7. fejezetet („Choosing a version”, 203–240.).

nem műveket rendeltek, hanem zenéket. Megelőző korokban tehát a zenei műalkotás fogalma képlékenyebb volt, s nem gyakorolt akkora hatást a zene képzetére és gyakorlatára, mint a 19. századtól kezdődően.

MŰALKOTÁS ÉS *OPUS PERFECTUM*

A romantikus műfogalom megszületése egy időben ment végbe Bach műveinek 19. század eleji újrafelfedezésével. Közismert, hogy Bach zenéje miként vált áldozatává a művészi ízlésben végbement változásnak, amelyet nagyjából az 1730-as évektől muzsikusközpontú fiainak generációja indított el, s amelynek során az uralkodó zeneesztétika mintegy fél évszázadra kivonta a forgalomból a darabjait (eltekintve a német nyelvterület néhány szakmai gócpontjától, ahol az életmű bizonyos szeletei továbbra is a felszínen maradtak). Ezt nevezi a hagyományos zenetörténetírás a barokkból a klasszikába való átmenetnek, s paradox módon éppen ennek az új korszaknak, az úgynevezett „bécsi klasszikának” a végén indult meg Bach zenéjének újrafelfedezése. A Bach-reneszánsz pedig szorosan kapcsolódik ahhoz az elsősorban német nyelvterületen végbemenő zenetörténeti fejleményhez, amelynek során az esztétikai értékrendben az absztrakt hangszeres zene maga alá gyűrte a szöveg- és érzelemkifejező zenét.

Nem véletlen, hogy a romantikus műfogalom végleges hegemoniájának kialakulásában oly nagy szerepet játszó tudományos igényű szerzői összkiadások sorában éppen Bach volt az első. Az 1850-ben induló Bach Gesellschaft Ausgabe, az úgynevezett régi Bach-összkiadás azonban nem a semmiből bukkant elő, s legfontosabb előzményei éppen a 19. század első éveire estek.⁷ A bonni Nicolaus Simrock 1801-ben jelentette meg a *Wohltemperiertes Klavier*t, a lipcsei Hoffmeister & Kühnel kiadó ugyanebben az évben indította sorozatát, amely tizenhat kötetben hozta ki Bach összegyűjtött billentyűs műveit, az ugyancsak lipcsei Breitkopf & Härtel pedig 1802 és 1805 között publikálta az orgonára írott korálelőjátékokat négy kötetben.⁸ A zenemű fogalma szempontjából talán ennél is fontosabb, hogy az a kotta-sorozat, amely címében

⁷ Nicolas Temperley–Peter Wollny: „Bach Revival”. *Grove*, Vol. 2, 438–442.

⁸ Yo Tomita: „‘Most ingenious, most learned, and yet practicable work’: The English Reception of Bach’s Well-Tempered Clavier in the First Half of the Nineteenth Century seen through the Editions Published in London”. *Bach Notes – The Newsletter of the American Bach Society* 7 (2007), 11.

elsőként használja a „zenei műalkotás” elnevezést a modern értelemben, ezt éppen Bachhal összefüggésben teszi. Hans Georg Nägeli kiadványa a következő címet viseli: *Musikalische Kunstwerke im strengen Style von J. S. Bach u. andern Meistern*, vagyis „Zenei műalkotások kötött stílusban J. S. Bachtól és más mesterektől”. E sorozat keretében olyan Bach-művek jelentek meg nyomtatásban, mint a *Wohltemperiertes Klavier*, a *Goldberg-variációk*, *A fúga művészete*, illetve a hegedű-csembaló szonáták.

E kiadványok már önmagukban tükrözik, hogy a korszak elsősorban hangszeres szerzőként tekintett Bachra (a vokális darabok túlnyomó részét nem is ismerték), s ezt támasztja alá az 1802-es első Bach-életrajz, Johann Nikolaus Forkel munkája is. „A művek, amelyeket Joh. Seb. Bach ránk hagyott – írja Forkel könyve bevezetőjében –, felbecsülhetetlen nemzeti örökséget képeznek, s ehhez hasonlót egyetlen más nép sem tud felmutatni. [...] E nagy ember emlékének megőrzése nem pusztán a művészetre tartozik – ez nemzeti ügy.”⁹ És felbecsülhetetlen nemzeti örökségnek elsősorban a hangszeres darabok számítottak. Könyvének 9. fejezetében tárgyalja Forkel Bach zenéjét, s amíg hosszú oldalakon keresztül jellemzi az instrumentális kompozíciókat, az életműben számszerűen és terjedelemben is jóval jelentősebb helyet elfoglaló vokális darabok számára csupán a fejezet végén, alig másfél oldalnyi felsorolás keretében tér ki.

Amikor a hangszeres zene primátusához vezető forradalmi változás első számú letéteményese, Beethoven egy 1801-es levelében a „harmónia ősatyjának” nevezi Bachot,¹⁰ vagyis az absztrakt kontrapunktikus zene apafigurájaként beszél róla, a kor német zenei kultúrájának egyik közhelyét visszhangozza. Friedrich Rochlitz 1800-ban „az újabb idők

9 „Die Werke, die uns Joh. Seb. Bach hinterlassen hat, sind ein unschätzbares National-Erbgut, dem kein anderes Volk etwas ähnliches entgegen setzen kann. [...] Ist die Erhaltung des Andenkens an diesen grossen Mann nicht bloss Kunst-Angelegenheit – sie ist National Angelegenheit.” Johann Nikolaus Forkel: *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Lipcse: Hoffmeister & Kühnel, 1802, v–vi.

10 „Urvater der Harmonie”. Beethoven levele Franz Anton Hoffmeisternek, 1801. január 16. Ludwig van Beethoven: *Briefe IV. 1817–1822*. München: Henle Verlag, 1996, 63.

legnagyobb harmonikusaként” ír Bachról az *Allgemeine Musikalische Zeitung* egyik szerkesztőségi cikkében.¹¹ A lap következő évfolyamában pedig nagyszabású zenetörténeti áttekintése részeként a következőképpen fogalmaz:

Bach egyetlen dologgal foglalkozott, s ezen dolgozott akkor már a német szorgalom és nemzeti szellem; a harmónia önmagában álló, önmagáért való nagy építményeit húzta fel és erősítette meg. [...] Csak egy ilyen ember lehetett rá képes, csak őneki lehetett kötelessége, hogy a tiszta zenét messzire, nagyon messzire felemelje; mert ez [a zene] olyan, mintha a művészet ősképe volna, amely a felsőbb régiókból származik, s aki ezzel ily bensőséges kapcsolatban áll, úgy tűnik fel előttünk, mint valamiféle varázsló, s hajlamos neki az ember természetfeletti erőt tulajdonítani.¹²

A természetfeletti géniusz képze, a tiszta zene fogalma, a zene felsőbb régióig vezetett genealógiája – mindez a 19. század elejének német zeneesztétikai gondolkodásában erőteljesen kapcsolódott Bach hangszeres életművéhez. Ez az életmű pedig ekkor már nem pusztán zenékből állott, hanem önmagába zárt, saját világgal rendelkező műalkotásokból. Ahogy Carl Friedrich Zelter írja Forkel Bach-könyvéről szóló recenziójában 1803-ban: „[Bach] legjobb művei közül valamennyi egy új világot képvisel mindazzal, ami benne él.”¹³ Hans-Georg Nägeli pedig 1805 tájékan írott, kéziratos formában fennmaradt Bach-tanulmányában úgy

11 „Der größte Harmoniker neuerer Zeit”. Friedrich Rochlitz cím nélküli cikke, *Intelligenz-Blatt zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung* no. 13, 1800. május.

12 „Bach beschäftigte sich nur mit einer Sache, woran schon sonst der deutsche Fleiß und Nationalgeist gearbeitet hatte; er vollendete und befestigte nur das große Gebäude der Harmonie an und für sich selbst. [...] Nur ein solcher Mann konnte und mußte die reine Musik weit, sehr weit empor bringen; denn diese ist gleichsam das Urbild der Kunst, aus einer hohen Region gegeben, und wer eine so vertraute Bekanntschaft mit ihr verräth, steht wie ein Zauberer da, dem man übernatürliche Kräfte zuzutrauen geneigt ist.” Friedrich Rochlitz: „Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert (Fortsetzung)” *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 1801. január 21. (17. szám), 273.

13 „Jedes seiner bessern Werke ist eine neue Welt, mit allem, was darinne lebt”. Carl Friedrich Zelter: „Rezension”. *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 1803. február 23. (22. szám), 368. A recenzió névtelenül jelent meg, lásd: Axel Fischer: „»So, mein lieber Bruder in Bach...« Zur Rezeption von Johann Nikolaus Forkels Bach-Biographie”. *Archiv für Musikwissenschaft* 56 (1999)/3, 227.

fogalmaz, hogy Bach „a kontrapunktikus művészetet a legmagasabb csúcsára vitte, s ezáltal a hangszeres zenét önmagában álló művészetté emelte”.¹⁴

Bach és az autonóm zenemű fogalmának kapcsolata egy másik nyomvonalon a 16. századi német protestáns zeneelméletig vezethető vissza. Hosszú időn keresztül vitathatatlanul tartotta magát a nézet – elsősorban a 20. századi német zenetudományon belül –, hogy az 1530-as évek wittenbergi humanistái alkották meg a zeneműnek azt a fogalmát, amely háromszáz évvel később, 1800 táján, immár megerősödve és jelentősebb hatást gyakorolva bukkan fel újra. Mások mellett Carl Dahlhaus és Walter Wiora írták le ezt a folyamatot,¹⁵ amelynek kezdőpontja Nicolaus Listenius wittenbergi kántorhoz köthető. 1533-ban jelent meg Listenius *Rudimenta musicae* című gyakorlati tankönyve, amelyet 1537-ben bővített formában újra kiadott *Musica* címen. Ez az aprócska kötet a 16. század folyamán több tucat kiadást megért, s széles körben ismertté vált. Itt olvasható az a híres szakasz, amelyben Listenius a zene hagyományos kettős felosztását kibővíti: a *musica theoretica*, illetve a *musica practica* mellett helyet kap a *musica poetica*. A *theoria* a zenéről való elvont tudás, a *practica* a zenei előadás, a *poetica* pedig a zenei alkotás terepe, s ez utóbbi révén jön létre az *opus perfectum et absolutum* – vagyis a tökéletes, önmagába zárt mű –, amely túléli alkotóját.

Lydia Goehr tétele, miszerint az autonóm zenemű fogalma 1800 körül alakult ki, látszólag értelmét veszti Listenius *musica poeticájának* fényében. Miként azonban Heinz von Loesch meggyőzően bizonyítja 2001-ben megjelent könyvében, Listenius műfogalma sem történetileg, sem tartalmilag nem kapcsolódik a modern műfogalomhoz. Történetileg azért nem, mert a *musica poetica* fogalma a német protestáns humanisták oktatási rendszerével jött létre a 16.

14 „[...] die contrapunktische Kunst auf ihren höchsten Gipfel gebracht, und dadurch die Instrumentalmusik zur selbständigen Kunst erhoben.” Idézi Bernd Sponheuer: „Das Bach-Bild H.G. Nägelis und die Entstehung der musikalischen Autonomie-Ästhetik”. *Die Musikforschung* 39 (1986), 117.

15 Walther Wiora: *Das musikalische Kunstwerk*. Tutzing: Schneider, 1983. Carl Dahlhaus: „Grundlagen der Musikgeschichte”. In: Hermann Danuser (közr.): *Allgemeine Theorie der Musik I. Historik; Grundlagen der Musik; Ästhetik*. Laaber: Laaber, 2000, 11–342.

század elején, s valamikor 1700 tájékán az őt létrehozó iskolarendszerrel együtt letűnt.¹⁶ Tartalmilag pedig csupán azért látszik kapcsolódni a romantikus műfogalomhoz, mert a vonatkozó bekezdés félreérthető.

Listenius énekesek számára írta gyakorlati tankönyvét, amelynek mellékága az elméleti fejtegetés, így nem tér ki arra részletesen, hogy pontosan mire is vonatkozik a *musica poetica* kifejezés. Hogy világos legyen a *theoriától* és a *practicától* való különbsége, a zenei írásnak e fajtáját úgy pontosítja Listenius, hogy az nem pusztán „tevékenység” (amely egyébként éppúgy jogossá tenné, hogy az *opus*, vagyis „munka” szót használjuk rá), hanem befejezett és lezárt tárgy marad hátra utána, amely alkotója halálát követően is tovább él. Mindössze két példát említ annak illusztrálására, hogy miből lehet „tökéletes, önmagába zárt mű”: az egyik a *musica*, a másik a *musica carmina*. Elsőre úgy tűnhet, mintha valóban zeneművekről, s pusztán szinonimákról volna szó; korábban jónéhányan ekként is fordították a vonatkozó szakaszt. Csakhogy a korabeli kontextusban – miként Loesch rámutat – a tulajdonképpeni zeneműre csak a *musica carmina* (zenei dal, vagy zenedarab) kifejezés vonatkozik, a *musica* ezzel szemben zeneelméleti munka szinonimája, s ez utóbbi esetben az önmagába zárt mű nem zenei alkotás, hanem egy befejezett, közreadott traktátus.¹⁷ A teljes Listenius bekezdés tehát így hangzik:

A [*musica*] *poetica* nem elégszik meg a dolog ismeretével vagy pusztán gyakorlásával, hanem a tevékenységet követően valamiféle művet hagy hátra, mint amikor valaki megír egy zeneelméleti munkát [*musica*] vagy egy zenedarabot [*musica carmina*] azzal a céllal, hogy egy befejezett és lezárt művet hozzon létre. Mert a *poetica* nem más, mint tevékenység vagy létrehozás, vagyis olyan munka, amelyből az alkotó halála után is fennmaradó tökéletes és önmagába zárt mű marad hátra.¹⁸

16 Heinz von Loesch: *Der Werkbegriff in der protestantischen Musiktheorie des 16. und 17. Jahrhunderts: Ein Misverständnis*. Hildesheim: Georg Olms, 2001, 99–110.

17 Uott, 53–58.

18 „Poetica, quae neque rei cognitione, neque solo exercitio contenta, sed aliquid post laborem relinquit operis, ueluti cum a quopiam Musica aut Musicum carmen conscribitur, cuius finis est opus consumatum & effectum. Consistit enim in faciendo siue fabricando, hoc est, in labore tali, qui post se etiam artifice mortuo opus

Egy olyan műfogalmat, amely azonos ontológiai státuszúnak tételezi a zeneelméleti könyveket és a zeneműveket, aligha lehet egy lapon említeni a 19. század eleji műfogalommal. Czerny nyilvánvalóan nem ugyanolyan létformát tulajdonított egy Beethoven-szimfóniának, mint – mondjuk – Forkel Bach-életrajzának.

Lydia Goehr találóan jegyzi meg, hogy „Listenius nem volt sem Robinson Crusoe, sem különleges génusz”.¹⁹ A műalkotás fogalmának zenére való alkalmazásával nem állt egyedül a 16. század elején, s a hármás felosztásban sincs semmi eredeti – csak éppen a zenére nem alkalmazták korábban. Listenius gondolatai Arisztotelész és Quintilianus klasszikus művészetelméletének wittenbergi recepciójára, illetve a két legjelentősebb wittenbergi tanárra, Melancthonra és Lutherre vezethetők vissza.²⁰ Listenius arra törekedett a könyveiben, hogy a *musica* egyetemi diszciplínaként felfogott meghatározását és leírását nyújtsa, s ehhez megfelelőképpen fel kellett osztani e tudományt az őt felépítő alegységekre. Tekintettel az 1500 körül született nagyszámú kompozícióra és zeneelméleti munkára, illetve a könyv- és kottanyomtatásnak köszönhetően ezek széles körben elterjedt tárgyiasult, publikált formájára, időszerűnek tűnt, hogy egy harmadik kategóriával gazdagítsák a rendszert, ezzel ismerve el a zeneszerzők, illetve elméletírók alkotó teljesítményét. Kapcsolódva a tudományok háromrészes felosztásához, ahogyan az Arisztotelész *Nikomakhoszi etikájában* és *Metafizikájában* megtalálható, ahonnan Quintilianus nagyhatású *Szónoklattanába* is átkerült,²¹ a harmadik kategóriát, vagyis a *poeticát* olyan tevékenységként fogták fel, amelynek értelme nem a puszta

perfectum & absolutum relinquat.” Nicolaus Listenius: *Musica*. Nürnberg, 1549. Idézi: Loesch: *Der Werkbegriff*, 122.

19 „Listenius was neither Robinson Crusoe nor an exceptional genius.” Goehr: *The Imaginary Museum*, 116.

20 Reinhard Strohm: „Opus: an Aspect of the Early History of the Musical Work-Concept”. In: Rainer Kleinertz–Christoph Flamm–Wolf Frobenius (szerk.): *Musik des Mittelalters und der Renaissance. Festschrift Klaus-Jürgen Sachs zum 80. Geburtstag*. Hildesheim: Georg Olms, 2010, 209–210.

21 Arisztotelész: *Nikomakhoszi etika*, 1094a; *Metafizika*, 1025b. Quintilianus: *Szónoklattan* (II. könyv, 18. fejezet). Pozsony: Kalligram, 2008, 198–199.

cselekvésben áll, hanem egy kézzel fogható mű megalkotásával éri el a célját. Reinhardt Strohm ugyanakkor arra figyelmeztet, hogy bár a Listenius-féle *musica poetica* és a 19. század eleji műfogalom között valóban kevés a kapcsolódási pont, ez nem jelenti, hogy a korábbi évszázadokban, ha némiképp eltérő formában is, ne létezett volna a rögzített zenemű fogalma. „Listenius és a wittenbergi tanítók csupán tanúi voltak a humanista műfogalomnak, nem pedig megalkotói” – írja Strohm, s e műfogalom eredetét egészen a 15. század első feléig visszavezethetőnek tartja.²²

Mindez persze messze visz Johann Sebastian Bachtól. Két dolog azonban nyilvánvaló a fentiekből: egyrészt az, hogy Bach idejére a protestáns zeneelmélet által létrehozott *musica poetica* hagyományának már leáldozott, illetve hogy a modern műfogalom ekkor még legfeljebb csak csíráiban volt érzékelhető. Találó John Butt megfogalmazása, aki szerint a zenemű 19. századi fogalma nem egy lineárisan előrehaladó folyamat utolsó fázisaként jött létre, sokkal inkább a különféle kulturális változások cikk-cakkjainak sorozata vezetett el hozzá.²³ Bizonyos történelmi „cikkek” gyengítőleg hatottak az autonóm műalkotás fogalmának kialakulására, más „cakkok” azonban – akár ugyanabban a korszakban, ugyanazon a földrajzi területen, sőt, egyetlen szerző egyetlen darabján belül – erősítették azt. Nem céлом, hogy demonstráljam: a mű fogalmának használatában Bach megelőzte korát és 19. század eleji rajongóinak szellemében járt el, ahogy arra sem törekszem, hogy a protestáns humanizmus kései leszármazottjaként tekintsek Bachra, s mindenáron a *musica poetica* listeniusi műfogalmát próbáljam ráerőltetni. Az elkövetkezőkben arra teszek kísérletet, hogy feltérképezem azt a kacskaringós, mindenféle kiegyenesítő kísérletnek ellenálló utat, amelyet a műalkotással kapcsolatos történelmi „cikkek” és „cakkok” Bach életművében bejártak.

22 „Listenius and the Wittenberg educators were only witnesses to a humanist work-concept in music which they had not created.” Strohm, *Opus*, 211.

23 John Butt: „The seventeenth-century musical ‘work’”. In: Tim Carter–John Butt (szerk.): *The Cambridge History of Seventeenth Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, 37.

MUNKA ÉS KOMPOZÍCIÓ

Érdeemes a terminológiából kiindulni. Ami a 18. század első felének dokumentumai alapján mindjárt feltűnik, hogy ekkoriban a zenével kapcsolatban gyakorlatilag nem használják a „Kunstwerck”, vagyis műalkotás kifejezést. A „musikalisches Stück” (zenedarab) mellett az „Arbeit”, vagyis „munka” szó fordul elő a leggyakrabban a zenemű megnevezésére.²⁴ Bach fennmaradt írásai esetében ezzel találkozunk a lipcei tanácsnak benyújtott híres kérvényében, a *Klavierübung* III. kötetének címlapján, a *Musikalisches Opfer* ajánlásában, valamint a h-moll mise *Kyrie* és *Gloria* szakaszának 1733-as kéziratában, amelyet II. Frigyes Ágost drezdai választófejedelem számára készített egy udvari állás reményében.²⁵ A h-moll mise ajánlásának kezdete a következőképpen szól:

Királyi fenségednek a legmélyebb hódolattal nyújtom át ama tudomány e szerény munkáját, mire a zenében szert tettem, a legalázatosabban kérvén, hogy Fenséged abban ne a csapnivaló kompozíciót tekintse, hanem ama megbocsátó kegyességével, melynek híre az egész világot bejárta, irgalmas szemmel reápillantani, egyszersmind engem leghatalmasabb pártfogásába venni méltóztassék.²⁶

24 Az általam olvasott 1750 előtti elméleti szövegekben (lásd a Bibliográfia „1850 előtti, zenei tárgyú irodalom” című részét a 210. oldalon), sehol nem találkoztam a zeneműre alkalmazott „Kunstwerck” szóval, de még a „Werck” szó is nagyságrendekkel ritkábban fordul elő Matthesonnál, Heinichennél, Scheibénál, Walthernél, Mizlernél és másoknál, mint a „Stück”, az „Arbeit” vagy a „Composition” kifejezések.

25 Bach fennmaradt ajánlásait lásd: Johann Sebastian Bach: *Levelek, írások, dokumentumok*. Budapest: Zeneműkiadó, 1985, 163–188.

26 „Ew. Königlichem Hoheit überreiche in tiefster Devotion gegenwärtige geringe Arbeit von derjenigen Wissenschaft, welche ich in der Musique erlanget, mit ganz unterthänigster Bitte, Sie wollen dieselbe nicht nach der schlechten Composition, sonder nach Dero Welt berühmten Clemenz mit gnädigsten Augen anzusehen und mich darbey in Dero mächtigste Protection zu nehmen geruhen.” Idézi: Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach – Messe in h-moll*. Kassel: Bärenreiter, 2009, 14. Magyarul: Bach, *Levelek, írások*, 56. Dávid Gábor fordításán némileg módosítottam.

Amikor 1818 júliusában a h-moll mise kéziratának akkori tulajdonosa, Hans Georg Nägeli előfizetőket keresett a darab első nyomtatott kiadása számára, hirdetést adott fel a lipcsei *Allgemeine musikalische Zeitung*ba, amely a következőképpen definiálja a darabot: „Das größte musikalische Kunstwerk aller Zeiten und Völker.”²⁷ Jelen kontextusban nem elsősorban az az érdekes, hogy a Bach által „szerény munkaként” illetve „csapnivaló kompozícióként” jellemzett h-moll miséből miként lett „minden idők és nemzetek legnagyobb zenei műalkotása”. Közvetlen dokumentumok hiányában is bizton kijelenthetjük, hogy Bachnak nem voltak önértékelési zavarai: az uralkodóval szembeni alázkodó hangvétel pusztán formáság; Nägeli szuperlatívusza mögött pedig érzékelhető a leendő előfizetőket megnyerni kívánó marketingszemlélet. Számunkra most fontosabb a szóhasználat: hogy amíg Bach az „Arbeit” és a francia „Composition” kifejezést használja, Nägeli „musikalisches Kunstwerk”-ről beszél. Mindkét Bach által használt szó jóval képlékenyebb zeneműfogalmat feltételez, mint a Nägelié. A „munka” mögött erőteljesebben jelen van az aktív tevékenység képze, szemben a „zenei műalkotás” fogalmával, amely valamiféle tárgyiasult absztrakcióra utal. A „kompozíció” kifejezés pedig nem szinonimája a „műalkotásnak” – miként Nägeli korától napjainkig –, hanem szó szerint értendő. A h-moll mise tételeinek többségét korábbi kantátáiból vette és dolgozta át Bach, a darab tehát különálló részek *kompozíciója*, azaz „összeállítása” egyetlen egységgé.²⁸

A hangszeres zenében a 19. század kezdetéig általános gyakorlat volt, hogy hatos vagy tizenkettes csoportokba rendezett gyűjteményeket tekintsenek egyetlen műnek, vagyis opusnak. Jellemző, hogy Bach op.1-es publikációját, a *Klavierübung* sorozatának első kötetét ma úgy

27 A hirdetmény fakszimiléjét lásd: Friedrich Smend: „Critischer Bericht”. In: Uő. (szerk.): *Johann Sebastian Bach – Neue Ausgabe Sämmtlicher Werke, II/1*. Lipcse: Deutscher Verlag, 1956, 215.

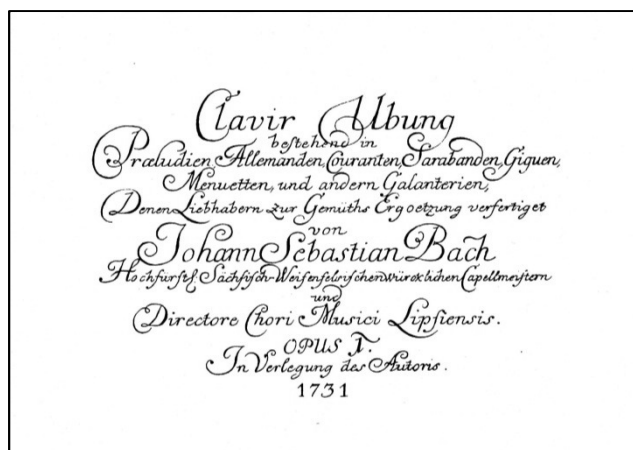
28 A Kyrie-Gloria szakaszban két olyan tétel található, amelynek az eredetije ismert – a *Gratias* a BWV 29-es kantátából (1731), a *Qui tollis* pedig a BWV 46-os kantátából (1723) származik –, de további tételek kapcsán is felmerült, hogy azóta elveszett eredetik átdolgozásáról van szó. Lásd: Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach – Messe in h-moll*. Kassel: Bärenreiter, 2009, 54–76.

nevezzük, ez olvasható lemezborítókön és kottákon egyaránt, hogy *Hat partita*. Mintha a füzet hat különálló művet tartalmazna. Kitűnő példát szolgáltat ez az eset arra, hogy lássuk, akár egy ártatlan kotta-címlap is milyen ideológiai hordalékot vonszol magával, jelen esetben például a Richard Douglas-Jones által szerkesztett Bärenreiter-kiadásé (1.1 ábra). Ismereteim szerint a régi Bach-összkiadás 1853-ban megjelent III. kötetében jelenik meg először a „Hat partita” cím, amelyet innen vett át aztán valamennyi későbbi kiadvány, például a Bärenreiter Urtext-kottája. Pedig a Bach által gondozott, százhusz évvel korábbi első kiadásban még nincs szó arról, hogy a kötet tartalma hat önálló darab volna. „Billentyűs gyakorlat – olvasható az eredeti címlapon –, melyben vannak prelúdiumok, allemande-ok, sarabande-ok, gigue-ek, menüettek és más galantériák” (1.2 ábra).



1.1 ábra. J.S. Bach: Klavierübung I. A Bärenreiter Urtext kiadásának címlapja (1976).

A kötet címe tehát arra utal, hogy kisebb-nagyobb táncdarabok gyűjteményéről van szó: az egyes tételek nem képeznek a 19. századi többtétéles szonáták módjára ciklust, nem állnak össze „szerves egésszé”, amit a Bach által előkészített nyomtatott kiadás vizsgálata is alátámaszt. Ha megnézzük a hat partita tételrendjét, azt látjuk, hogy a partiták közül négyben az allemande-courante-sarabande sor után következnek a „galantériák” (Menuet, Rondeaux,



1.2 ábra. J.S. Bach: Klavierübung I. A szerző által gondozott első kiadás címlapja (1731).

Passpied, stb.), a D-dúr és e-moll partitában azonban a Sarabande előtt található egy rövid Aria, illetve air tétel. Karyl Louwenar feltételezése szerint Bach nem zenei megfontolásokból borította meg e két partita allemande-courante-sarabande sorát a nyomtatott kiadásban, hanem pusztán azért, hogy a játékosnak ne kelljen lapoznia a sarabande-ban.²⁹ Az e-moll partita kéziratából hiányzik az Air, vagyis azt valószínűleg kifejezetten a nyomtatott kiadás számára komponálta Bach, hogy ne maradjon a kiadványban üres oldal. Hasonló megfontolásból, alighanem a nyomtatvány kialakításának kései fázisában döntött úgy Bach, hogy egy aprócska menüettet helyez a D-dúr partitában a gigue elé, mivel közel fél oldal üresen maradt a Sarabande után.³⁰ Csakhogy a beillesztett menüett túl hosszúnak bizonyult, ezért a metsző kénytelen volt az oldal alján helyet szorítani az utolsó hat ütemnek, kisebb kottával (1.3 ábra). David Schulenberg hívja fel a figyelmet arra, hogy a menüett elhelyezése zenei szempontból ráadásul problematikusnak is tekinthető, hiszen a 3/4-es metrumban triolákat alkalmazó

29 Karyl Louwenaar: „Which Comes First: Sarabande or Air? A Study of the Order of the Movements in Bach’s Keyboard Partitas.” *Early Keyboard Journal* 1 (1982–3), 7–15. NB. Számos mai kottagrafikust megszégyenítő módon Bach az általa előkészített nyomtatásban megjelent sorozataiban (*Klavierübung I–IV.*, *Schülerkorálok*, *Kanonvariációk*, *Musikalisches Opfer*) kivétel nélkül ügyelt arra, hogy a billentyűs játékosnak csak tételek végén, vagy ismétlőjelnél kelljen lapoznia.

30 Ez a tipográfiai helyzet már a D-dúr partita 1728-as önálló füzetben való kiadásakor is fennállt. Lásd: Richard Douglas Jones: „Critischer Bericht”. In: Uő. (szerk.): *Johann Sebastian Bach – Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, VII. Kassel: Bärenreiter, 1978, 14.



1.3 ábra. J.S. Bach D-dúr partitájának (BWV 828) Menüett tétele az első kiadásban (1731).

menüett gyakorlatilag ugyanolyan lüktetésű, mint a rákövetkező, 9/16-ban lejegyzett Gigue, jóllehet Bach szvitsorozatainak alapelve az egymást követő tételek karakter- és metrumbeli kontrasztja.³¹

Ha a metszés során az egyes oldalak elrendezése másként alakul, talán kimarad a D-dúr menüett, vagy az e-moll Air. Teljesen anakronisztikus azonban az elképzelés, hogy ebben az esetben a D-dúr vagy az e-moll partitából amputálni kellett volna valamely testrészt, hiszen egyik esetben sem szerves egészként gondolta el Bach a partitákat. Händel, Rameau vagy Couperin csembalófüzeteihez hasonlóan pusztán azonos hangnembe rendezett táncművek sorozatát adta közre. Ez esetben azonban joggal merül fel a kérdés, hogy mondjuk a D-dúr partita tekinthető-e többnek D-dúr hangnemű táncművek pusztá sorozatánál. Couperin első csembalófüzetének második „ordre”-ja (ő ezt a kifejezést használja a „szvit” vagy a „partita” szinonimájaként) huszonhárom D-alaphangnemű tételt tartalmaz. Nyilvánvaló, hogy e huszonhárom tétel nem képez egyetlen művet a modern értelemben: az azonos hangnemű

31 David Schulenberg: *The Keyboard Music of J. S. Bach*. New York: Routledge, 2006, 337.

darabok gyűjteményéből az előadó szabadon kiválaszthatja azokat, amelyeket eljátszik. De több-e ennél, D-hangnemű tánc tételek gyűjteményénél a D-dúr Bach-partita? Bár a német hagyományban a szvitet végigjátszották, amire nemcsak számos korabeli elméleti szöveg utal,³² hanem a német zeneszerzők szvitjeinek visszafogott tételszáma, és a könnyebb lapozás iránti bachi figyelem is, aligha okozott akár szerző, akár hallgató számára problémát, ha valaki nem a teljes sorozatot játszotta el, esetleg bizonyos tételek sorrendjét felcserélte. Bach partitáira azért tekintünk zenei műalkotásként, mert a 19. század óta így fogják fel őket, ami persze visszavezethető arra, hogy sokkal rendezettebb viszonyok uralkodnak e sorozatban – az egyes partitákon belül és a hat egymást követő partita hangnemi rendjében egyaránt –,³³ mint bármely kortársának bármely billentyűs füzetében.

A *Klavierübung* negyedik köteteként publikált *Goldberg-variációk* kivételével Bach egyetlen nyomtatásban megjelent hangszeres sorozata sem tekinthető 19. századi értelemben vett, önmagában álló, autonóm műalkotásnak, amelyet az elejétől a végéig kihagyások nélkül kellene eljátszani: sem a *Klavierübung* második és harmadik kötete, sem az úgynevezett *Schübler-korálok*, sem a *Musikalisches Opfer*, sem a „Von Himmel hoch” dallamára írott kánonvariációk, de még a posztumusz kiadott *Kunst der Fuge* sem.³⁴ Ebben a tekintetben tehát Bach a zenetörténeti cikk-cakkoknak ahhoz a „cikkjéhez” kapcsolódik, amely nem a romantikus műfogalom irányába vezet tovább.

Ide kapcsolódik továbbá a h-moll mise kapcsán már említett, 18. századi zeneszerzői gyakorlat révén is, amely a kompozíciót különféle, egymástól olykor eltérő időben és funkcióban született tételek egységbe rendezésének tekinti. Ennek legszélsőségesebb példája az operai *pasticcio*, amely különböző szerzők különböző operáiban található áriáiból áll össze.

32 Lásd például: *VCM*, 232.

33 A *Klavierübung* sorozatának és első kötetének felépítéséről lásd: Christoph Wolff: „The Clavier-Übung series”.

In: Uő.: *Bach. Essays on His Life and Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1993, 189–213.

34 A *Goldberg-variációk* egységes műalkotás jellegéről lásd: Peter Williams: *Bach. The Goldberg Variations*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 29–30.

Német területeken az egyházi zenére is jellemző volt a *pasticcio*-gyakorlat, különösen az olyan műfajokban – mint például a passió –, ahol a szöveg alkalomról alkalomra ugyanaz maradt, szükség volt azonban újabb és újabb zenei feldolgozásokra.³⁵ Ezekben az esetekben sem beszélhetünk egységes zenei műalkotásról: e darabok kottája nem azt a célt szolgálja, hogy benne öltön alakot a zenemű, hanem pusztán olyan segédeszközként funkcionál, amelyből létrehozható az adott színházi produkció vagy liturgikus esemény zenei összetevője.



1.4 ábra. A BWV 71-es „Tanácsválasztási” kantáta nyomtatott kiadásának címlapja (1708)

Hogy a 17–18. században a szöveg rögzítése fontosabb volt a zene rögzítésénél, azt jelzi, hogy az operáknak és a passióknak csak a szövegeknyvét nyomtatták ki, a zenéjüket nem. Bár egy zene kinyomtatása látszólag a műjellel megerősödését hozza magával, s így a darabok publikációjának gyakorlata mintha a 19. századi műfogalomhoz vezető „cakkok” sorába

35 Wolfram Enßlin: „Der Werkbegriff bei Carl Philipp Emanuel Bach und die Konsequenzen bei der Erstellung seines Vokalwerkeverzeichnisses”. *Denkströme. Journal der Sächsischen Akademie der Wissenschaften* 5 (2010), 103–118.

tartozna, számos korabeli zenei nyomtatvány célja nem volt több valamely jelentős társadalmi vagy politikai esemény megörökítésénél. A lipcsei korszakot megelőző egyetlen, nyomtatásban megjelent Bach-darabot, a Mühlhausen számára 1708-ban komponált BWV 71-es, úgynevezett „tanácsválasztási” kantátát a város költségén adták közre az új tanács beiktatása előtti hódolat jeleként. A város nem művet rendelt Bachtól, hanem a tanácsváltás ünnepén celebrált istentisztelet számára zenét, s a publikált kotta címlapjának jó részét az új városvezetők neve foglalja el öles betűkkel szedve, Bach neve pedig a lap alján található, alig nagyobb méretben, mint a kiadványt gondozó nyomdászé (1.4 ábra). A BWV 71-es kantáta első kiadása nem Bach művének megtestesülése volt, hanem a városatyák trófeája.

A romantikus mű fogalmának kialakulásához vezető „cakkok” egy másik kanyarulata viszont éppen nem egy nyomtatott kottához, hanem egy kéziratához, ráadásul a korszak legképlékenyebb műfajainak egyikéhez, a passióhoz vezet. Amikor 1736-ban Bach kalligrafikus szépségű tisztázatot készített a *Máté-passió*ból, amelyben a bibliai szövegeket piros tintával különböztette meg a többitől, mintha száz évvel későbbi szellemben cselekedett volna. A tisztázot elkészítése mögött ugyanis aligha áll más, miként Christoph Wolff hangsúlyozza, mint a darab végleges formába öntésének, műalkotássá szilárdításának vágya.³⁶ Egészen más pályát futott be ugyanakkor a *János-passió*, amelyet – Wolff szavaival – „a befejezetlenség aurája leng körül”.³⁷ Négy előadásáról tudunk Bach életében, s mindegyik alkalommal más alakot öltött a megszólaló mű. Bach elhagyott bizonyos tételeket, újabbakat – akár létező darabokból – beemelt a kompozícióba, átszervezte a passió szerkezetét, alakított az anyagon.³⁸ Czerny korábban idézett kijelentése, miszerint „az ember a műalkotást eredeti formájában akarja hallani, ahogy a mester elgondolta és lejegyezte”, a *János-passió* esetében

36 Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach. A tudós zeneszerző*. Budapest: Park, 2009, 341–342.

37 Uott, 338. Széky János fordítása.

38 A négy műalak különbségeiről lásd: Alfred Dürr: *Johann Sebastian Bach: Die Johannes Passion: Entstehung – Überlieferung – Werkeinführung*. Kassel: Bärenreiter, 1999, 1–10.

értelmezhetetlen, mivel a darabnak nincsen eredeti formája: az 1724-es első előadás műalakja nem hitelesebb, mint bármelyik későbbié.

Saját zenei tételek újrahasznosítására számos példát találhatunk Bachnál, a legszélsőségesebb és leglátványosabb alighanem az, ahogyan az E-dúr hegedű-partita (BWV 1006) nyitótételét nagyszabású kantáta-nyitánnyá dolgozta át (BWV 29), s az eredetileg egyetlen szóló-hegedűre írott zenei anyagot hatalmas, trombitákat, oboákat, üstdobokat, vonósokat és obligát-orgonát magában foglaló zenekarra hangszerelte. A 19. század örököseiként hajlamosak vagyunk e két tételt ugyanazon mű két változatának tekinteni, a korabeli gondolkodáshoz azonban minden bizonnyal közelebb áll az, ahogyan Michael Marissen ír egy másik esetről. A BWV 207-es kantáta nyitótétele kapcsán, amelyet a Bach-irodalom hagyományosan az 1. brandenburgi verseny korai verziójaként tárgyal, a következőképpen fogalmaz:

A korábbi verzió, illetve későbbi verzió kifejezéseket csak a megszokás kedvéért használom, és nem szeretném azt sugallni, hogy léteznek ideális művek, amelyek egymást követő jobb vagy rosszabb megvalósulásokon mennek keresztül. Szigorú értelemben az 1. brandenburgi verseny és a 207-es kantáta esetében nem ugyanannak az ideális zeneműnek a különböző verzióiról van szó, hanem két különálló darabról, amelyeknek számos hangmagassága és ritmusértéke azonos.³⁹

39 „I will use the terms *earlier version* and *later version* for convenience but do not wish thereby to suggest that there are ideal works that undergo successively better or worse realizations. Strictly speaking, the First Brandenburg Concerto and cantata 207 do not represent different versions of one ideal musical work but are two different pieces of music with many notes and rhythms in common.” Michael Marissen: *The social and religious designs of J. S. Bach's Brandenburg Concertos*. New Jersey: Princeton University Press, 1995, 7.

A FÜL DICSÉRETE ÉS ELUTASÍTÁSA

A 18. században a zenét még elsősorban eseményként fogták fel, nem pedig a megmásíthatatlan kottaszövegben rögzített műalkotásként. Erre utal az is, hogy bizonyos darabok valamennyi újabb előadás – vagy operák esetében valamennyi újabb színrevitel – számára új alakot öltöttek. Amíg a 19. századi paradigmában az előadó elsődlegesen arra törekszik, hogy kiszolgálja a zeneszerzőt, s a teremtő szellem eredeti szándékának megfelelően újraalkossa a művet, addig a 18. században az előadó a komponista kollégájának tekinthető, aki nem a befejezett művet kívánja reprodukálni, feladata sokkal inkább a szerző által megkezdett munka folytatásában és befejezésében áll. A 18. századi gondolkodásban még nem zárta ki egymást az önkifejezés és a szerzőhöz való hűség. A Corelli-tanítvány Francesco Geminiani, aki Händel idején London legismertebb muzikusai közé tartozott, *Treatise of Good Taste in the Art of Music* című 1749-es hegedűiskolájának bevezetőjében azt írja, hogy „a jó ízlésű játék nem a gyakran alkalmazott virtuóz díszítményekben áll, hanem a szerzői szándék erőteljes és kifinomult kifejezésében”.⁴⁰

Hasonló szellemben, s hasonló kontextusban ír Bach veje, a porosz királyi udvarban énekesként működő Johann Friedrich Agricola is a szerzői szándék fontosságáról 1757-ben megjelent énekiskolájában. Mivel bizonyos zenei helyzetekben a díszítmények alkalmazása pusztán a jó ízlésen múlik, Agricola felteszi a kérdést, hogy „ezért, s mivel így az előadóra kevésbé leselkedne a veszély, hogy a szerző szándékával szembemegy, vajon nem volna-e szerencsésebb, ha a zeneszerző a legnélkülözhetlenebb díszítményeket apró hangjegyekkel jelezné?”⁴¹ A szerzői szándék kérdése tehát a 18. század első felében is felmerült, csak hogy

40 „Playing in good taste doth not consist of frequent Passages, but in expressing with strength and delicacy the Intention of the Composer.” Francesco Geminiani: *Treatise of Good Taste in the Art of Music*. London: szerzői kiadás, 1749, 2.

41 „Aus diesen Ursachen nun, und damit der Ausführer desto weniger in Gefahr stehe, den Absichten des Componisten entgegen zu handeln, urtheile man, ob es nicht wohlgethan ist, wenn ein Componist die

ekkor még mintha a zeneszerző is felelősséggel tartozott volna azért, hogy az előadó képes-e a leírt kottából megvalósítani azt, amit ő elképzelt.

Egy darab megalkotása szempontjából persze nyilvánvalóan fontosabb szerepet játszik a zeneszerző, mint az előadó. Johann Mattheson a következőképpen határozza meg kettejük szerepét 1739-ben:

Minden valamire való zenéhez általában kétféle ember szükségeltetik. Először is olyanok, akik a művet kitalálják, megszerkesztik, megcsinálják, megírják vagy előírják (*compositeurs*), azután pedig olyanok, akik ezt énekelve vagy hangszerekkel előadják (*executeurs*).⁴²

Mattheson a zeneszerző feladatát igen tágan értelmezi: az nem korlátozódik az eredeti alkotótevékenységre, hanem beletartozhat a kompozíció pusztá megszerkesztése, vagy megcsinálása is. És igaz ugyan, hogy a zenei anyag létrejöttében a zeneszerző jelentősebb szerepet játszik az előadónál, a befogadás szemszögéből azonban a viszonyuk fordított. Sőt, e tekintetben a zeneszerző már-már kiszolgáltatottja az előadónak. „Minden a jó előadáson múlik” – fogalmazza meg Leopold Mozart az általános vélekedést 1756-os *Hegedűiskolájában*, majd így folytatja:

Olyik zeneszerzőcske révületbe esik a gyönyörtől (és ismét csak a korábbinál is még nagyobbra tartja magát), ha zenei zagyvaságait egy jó játékos előadásában hallja. [...] Ezzel szemben ki ne tudná, gyakran a legjobb kompozíciót is olyan szánalmasan játsszák, hogy még maga a szerző is nehezen ismeri fel saját munkáját.⁴³

nothwendigsten Geltung durch eigene kleine Nötchen andeutet.” Johann Friedrich Agricola: *Anleitung zur Singkunst*. Berlin: Winter, 1757, 74.

42 „Zu einer ieden Vollziehungs-Music werden gemeiniglich zweierley Leute erfordert. Erstlich solche, die ein Werck erfinden, setzen, machen, verfassen oder vorschreiben, (*compositeurs*) und hernach solche, die es mit Singen oder Klingen vortragen (*executeurs*).” *VCM*, 7.

43 Leopold Mozart: *Hegedűiskola*. Budapest: Mágus, 1998, 268. Székely András fordítása.

Ebben a kontextusban kell értelmezni a híres polémiát, amely Johann Adolph Scheibe folyóirata, a *Der critische Musicus* egy névtelen – Scheibe által írt – cikke nyomán robbant ki 1737-ben.⁴⁴ Egy fiktív utazó hosszú leveléről van szó, amely sorra veszi a korszak legjelentősebb muzsikusait, bár egyiket sem nevesíti. A Bachról szóló bekezdés méretes főhajtással indul, Bach lenyűgöző hangszeres tudását dicsóíti, hogy aztán a feldobott retorikai labdát lecsapva a következő szakaszban annál élesebbnek hasson a kritika, amely így szól:

Egész nemzetek csodálnák ezt a nagy embert, ha több kellem volna benne, ha a dagályos és kusza stílus nem fosztaná meg darabjait a természetességtől, és nem homályosítaná el szépségüket a túlzásba vitt művészettel. Mivel a saját ujjai után ítél, a darabjait szerfölött nehéz játszani; mert megköveteli, hogy az énekesek és a hangszeresek a torkukkal és a hangszerükkel képesek legyenek ugyanarra, amit ő a klavíron eljátszik. Ez azonban lehetetlen. Minden manírt, minden apró díszítést, mindent, amit [játék]modoron értünk, külön hangjegyekkel fejez ki, és ez nemcsak megfosztja a darabjait a harmónia szépségétől, de a dallamot is kivehetetlenné teszi az elejétől a végéig.⁴⁵

Scheibe számára Bach zenéje két szempontból bizonyult problematikusnak. Egyfelől esztétikailag, amennyiben „dagályos és kusza”, vagyis nem felelt meg az 1730-as évektől teret hódító, úgynevezett gáláns stílus egyszerűség- és természetesség eszményének, ami a zene

44 Michael Maul: „Johann Adolph Scheibes Bach-Kritik: Hintergründe und Schauplätze einer musikalischen Kontroverse”. *Bach-Jahrbuch* 96 (2010), 153–198.

45 „Dieser grosse Mann würde die Bewunderung ganzer Nationen seyn, wenn er mehr Annehmlichkeit hätte, und wenn er nicht seinen Stücken durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen das Natürliche entzöge, und ihre Schönheit durch allzugrosse Kunst verdunkelte. Weil er nach seinen Fingern urtheilet, so sind seine Stücke überaus schwer zu spielen; denn er verlangt, die Sänger und Instrumentalisten sollen durch ihre Kehle und Instrumente eben das machen, was er auf dem Claviere spielen kann. Dieses aber ist unmöglich. Alle Manieren, alle kleine Auszierungen, und alles, was man unter der Methode zu spielen versteht, drücket er mit eigentlichen Noten aus, und das entzieht seinen Stücken nicht nur die Schönheit der Harmonie, sondern es machet auch den Gesang durchaus unvernemlich.” *BD II*, 286.

technikai szintjén – némi leegyszerűsítéssel – azt jelenti, hogy a dallam nem különíthető el világosan a kísérettől. Másfelől Scheibe számára játéktechnikai szempontból problematikus Bach zenéje, mivel az nincs tekintettel az előadóra: sem a képességeire, sem a szabadságára. 1738-ban a lipcsei egyetem retorikaprofesszora, Johann Abraham Birnbaum hosszú válaszban reagált Scheibe támadására, Bach nevében, bizonyíthatóan vele egyeztetve.⁴⁶ Az előadók improvizatív díszítőtechnikáját korlátozó bachi lejegyzési móddal kapcsolatban Birnbaum először más szerzők példájára hivatkozik, akik ugyancsak kiírják kottáikban a díszítményeket, s ezután kel e gyakorlat védelmére. Érvelése a következő: bár a díszítmények alkalmazása az előadókra van bízva, kevesen vannak közöttük, akik képesek ezekkel a megfelelő módon élni, s gyakori, hogy a túlzásba vitt díszítés, vagy éppen a megfelelő díszítés hiánya a zeneszerző hibájaként tűnik fel a hallgató számára. „Az Udvari Komponista úr is jogot formált arra – írja Birnbaum –, hogy a tévelygőket a helyes útra terelje a megfelelő és saját szándékainak megfelelő modor előírásával, s ekként gondoskodjon saját becsületének megőrzéséről.”⁴⁷

Hogy Birnbaum a „Vorschreibung” – vagyis: előírás – szót használja, annak fontos konzekvenciái lehetnek a bachi műfogalomra nézvést. Ezek szerint ugyanis Bach nem útmutatást kínál a játékosnak, nem a rögtönzés lehetőségeinek végtelen tárházából kínál fel egy lehetséges megoldást az adott darabra vonatkozólag, hanem megköti az előadó kezét: írásban rögzíti a játékmódot, megszilárdítja a művet. A muzsikuskok improvizatív képességeinek elégtelensége nem az 1730-as években tűnt fel először a 18. század folyamán. Corelli 1700-ban publikált op.5-ös hegedű-szonátáinak lassú tételeihez már a század első évtizedében készültek burjánzó díszítményeket tartalmazó kéziratos vagy nyomtatott kották, amelyek Európa-szerte

46 George J. Buelow: „In Defence of J. A. Scheibe against J. S. Bach”. *Proceedings of the Royal Musical Association* 101 (1974–1975), 85–100.

47 „So ist der Herr Hof-Compositeur befugt, durch vorschreibung einer richtigen und seiner absicht gemäßen methode, die irrenden auf den rechten weg zu weisen, und dabey auf die erhaltung seiner eigenen ehre zu sorgen.” *BD II*, 305.

ismertté váltak.⁴⁸ Ezek azonban pusztán segédeszközként funkcionáltak a játékos számára: üzenetük nem az volt, hogy „így kell”, hanem hogy „így is lehet” játszani a darabot.

1720-ban megjelent billentyűs füzetének néhány lassú tételében Händel is aprólékosan lejegyezte az improvizatív ornamentikát, ám a díszítmények itt is csupán javaslatok az előadó számára. Az első kiadásban a tulajdonképpeni darabot, a kompozíciós munka eredményét jelentő hangokat rendes méretű kottafejekkel, a fakultatívnak tekinthető díszítéseket kisebb méretben szedték. Jól mutatja, hogy a zenemű fogalma milyen átalakuláson ment keresztül a következő évszázad során, hogy a Händel-Gesellschaft 1859-es összkiadás-kötetében a HWV 449-es d-moll szvit Air tételének valamennyi hangjegyét ugyanakkora méretben nyomták (1.5a-b ábra).



1.5a ábra. G. F. Händel d-moll szvitjéből (HWV 449) az Air tétel kezdete az első kiadásból (Walsh, 1720).



1.5b ábra. G. F. Händel d-moll szvitjéből (HWV 449) az Air tétel kezdete a régi Händel-összkiadásból (Chrysander, 1859).

48 Neal Zaslaw: „Ornaments for Corelli’s Violin Sonatas, op.5”. *Early Music* 24 (1996)/1, 95–116.

A sorozat szerkesztője, Friedrich Chrysander a d-moll szvitre a 19. századi paradigmának megfelelően műalkotásként tekintett, a zenemű pedig nem más, mint a zeneszerző által lejegyzett hangok összessége. Különös, hogy Bach nyomtatásban megjelent kottáiban és jónéhány részletgazdag kéziratában a díszítmények nem különböznek a kotta „főszövegétől”.⁴⁹ Az e-moll partita 1731-es első kiadásában a Sarabande-tétel strukturálisan fontos hangjai és a harmincketted menetek között nincsen lejegyzésbeli különbség, ami mintha azt sugallná, hogy valamennyi hangjegy kötelező érvénnyel játszandó: a kotta nem más, mint a mű megtestesülése (1.6 ábra).



1.6 ábra. J.S. Bach e-moll partitájának (BWV 830) első kiadásából (1731) a Sarabande kezdete

Händellel szemben Bach tehát ebben a tekintetben is a történelmi „cakkoknak” ahhoz az ágához tartozott, amely a 19. századi műfogalom irányába mutatott, s ide kapcsolja egy további kérdésben elfoglalt álláspontja is. Miután a *Critischer Musicus* Bachot támadó cikkére Birnbaum válaszolt, Scheibe viszonyválaszt adott közre, amelyre Birnbaum újabb, még hosszabb, több mint 100 oldalas szövegben reagált.⁵⁰ Ezt teljes terjedelmében leközlte Scheibe a *Critischer Musicus*-ban, de az utolsó szó jogát magának tartva fenn, a szöveget saját

49 A kéziratok Bach-darabok közül az úgynevezett Angol szvit sorozatából az a-moll és g-moll sarabande-ban található a lejegyzett bachi díszítmények leghíresebb példái.

50 Johann Adam Birnbaum: *Unpartheyische Anmerckungen über eine bedenckliche stelle in dem Sechsten stück des Critischen Musicus*. Lipcse: szerzői kiadás, 1738; Johann Adolf Scheibe (közr.): Johann Abraham Birnbaum: *Vertheidigung seiner unpartheyischen Anmerckungen über eine bedenckliche Stelle in dem sechsten Stücke des critischen Musikus*. 1739.

jegyzeteivel látta el. A vitában számos kérdés felmerült, egyebek mellett az értelem és az érzékek zenében játszott szerepe, amely Bach idején számos zeneelméleti és -esztétikai szövegben feltűnik. Az álláspontok közötti különbség jórészt generációs jellegű, s az idősebb nemzedék álláspontját a sorai kántorként működő zeneszerző és zeneíró, Wolfgang Caspar Printz fogalmazta meg plasztikusan 1696-ban, zenészregényének egyik szereplőjének szájába adva az alábbiakat:

Bár két bíránk van a zenében, a *ratio*, vagyis az ész, illetve az *auditum*, vagyis a hallás, szigorú szükségyszerűség, hogy bár egyet kell értsenek, a *ratió*nak kell felülkerekednie, és a fül nem kaphatja meg a szabadságot, amelyet magának követel, hogy egyedül ítélkezzen. Mert ha a hallás kerekednék felül és megkapná a szabadságot, hogy egyedül ítéljen, akkor semmilyen biztos állítást nem tehetnénk a zenével kapcsolatban.⁵¹

Közel ötven évvel később, 1743-ban Lorenz Mizler hosszabb esszét közölt *Musikalische Bibliothek* című, 1737-ben alapított folyóiratában Constantin Bellermann erfurti rektortól, amelyben szóba került ész és hallás viszonya. Printzhez hasonlóan Bellermann is az ítélőszéki metaforát használja, s megemlíti, hogy a régiek két bírát tettek meg a zenében, az ész és a hallást, de zenéjük tanult jellege, illetve a szólamok bonyolult mozgása miatt az ész részesítették előnyben. „Napjaink zeneszerzői azonban – fejezi ki örömét Bellermann – a

51 „Wir haben zwar in der Music zween Richter, Rationem, die Vernunft und Auditum, das Gehöre, jedoch dergestalt, daß beyde mit einander übereintreffen und doch Ratio die Ober-Hand behalte und dem Gehöre niemahls die Freyheit gönne allein zu judiciren, es erfordere es dann eine unumgängliche Nothwendigkeit. Denn wenn das Gehör die Ober-Hand und die Freyheit allein zu judiciren haben solte, so würde man in Musicis gantz nichts Gewisses schliessen können.” Wolfgang Caspar Printz: *Phrynidis Mitilenæi Oder des Satyrischen Componisten Dritter Theil*. Lipcse: Johann Christoph Zimmermann, 1696, 84.

hallást ismét az őt megillető helyre tették a zenei bíraskodásban, és az észre nem az uralkodónő, hanem szolgálólány szerepét osztották a zene megítélésekor”.⁵²

A vitához hozzászólt Mizler is, aki a korszak egyik legjelentősebb zeneelmélet-írójának számított, a lipcsei egyetemen Johann Christoph Gottschednél és Christian Wolffnál tanult filozófiát és matematikát, később alma materében tanított, s a történelem első egyetemi zenetörténet-előadásai fűződnek a nevéhez. Személyesen ismerte Bachot, akit „jó barátjának és pártfogójának” mondhatott,⁵³ és neki ajánlotta 1734-ben megvédett doktori disszertációját (*Quod musica ars sit pars eruditionis philosophicae*). 1738-ban alapította egyesületét, a *Societät der Musikalischen Wissenschaftent*, amelynek Bach is tagja lett 1747-ben. Jóllehet Mizler a koránál fogva a Bach-fiúk és Scheibe generációjához tartozott, gondolkodását tekintve inkább volt a „régiek” közül való. Bellermann fenti gondolatához hosszabb lábjegyzetet fűzött, s printzi szellemben intézett ellene támadást.

Mivel mindenkinek más a hallása, érvel Mizler, az érzékeinkre nem építhetünk: a törökök barbár zenéje például, amely számunkra elviselhetetlen, az ő fülüknek nyilvánvalóan szép. „Ahogy minden tudományban és művészetben, úgy a zenében is az észnek kell felülkerekednie, s miként a jó ízlésnek más dolgokban is, a jó zenei ízlésnek is elsősorban az észen kell alapulnia.”⁵⁴ Mizler persze elképzelhetőnek tartja, hogy a régiek eltúlozták az ész szerepét, ám ahelyett, hogy az újak kijavították volna ezt a vélekedést, átestek a ló túloldalára.

52 „Die heutigen Componisten aber haben dem Gehöre wieder den gehörigen Platz des Richteramts bey der Musik angewiesen, und die Vernunft nicht als eine Herrscherinn, sondern als eine Dienerinn bey Beurtheilung einer Musik zugelassen.” Constantin Bellermann: „Einladungsschrift von dem musikalischen Musenberg”. *MB* VI. 3. (1747), 563.

53 „...guten Freunde und Gönner...”. Lorenz Mizler: „Der Critische Musicus”. *MB*, I. 4. (1738), 61. Mizlerről lásd: Rainer Bayreuther: „Mizler (von Kolof)”. *MGG, Personenteil Vol.12*. Kassel: Bärenreiter, 2004, 280–283.

54 „...wie in allen Wissenschaften u. Künsten, so auch in der Musik die Vernunft die Oberhand haben, u. wie ieder gute Geschmack in andern Dingen, so auch der gute musikalische Geschmack sich hauptsächlich auf die Vernunft gründen müsse.” Mizler jegyzete: Bellermann, *Einladungsschrift*, 565.

Azok a zeneszerzők, akik a hallást választják vezérfonalként a zenében, az ésszt pedig szolgálóvá alacsonyítják, igen rosszat cselekszenek, felborítják a természetet, amennyiben az úrnőt szolgálóvá, a szolgálót úrnővé teszik, minden bizonyosságot érvénytelenítenek, s a zenét olyan játékká változtatják, amely lényegében az egyik külső érzékünkön alapul.⁵⁵

A nemzedékek szembenállása nyilvánvaló a Scheibe-Birnbaum vitában. Scheibe az új érzésesztétika talaján állva kritizálja Bachot és támadja Birnbaumot, hiszen amíg Bach számára a zene elsősorban az intellektust hozza mozgásba (akár valamely racionalizált érzelmet, vagyis meghatározott affektust fejez ki, akár absztrakt hangzó konstrukcióról van szó), addig Scheibe generációja számára a zene elsősorban a személyes érzés kifejezésére szolgál. Jean-Jacques Rousseau, a század középső harmadában kialakuló új esztétika egyik meghatározó alakja, 1768-as zenei szótárában az érzéki élmény elsőbbségét hirdetve a következő tételt fogalmazza meg: „a zenét azért csinálják, hogy hallgassuk”.⁵⁶ Scheibe álláspontja látszólag nem ennyire szélsőséges. „Egy zenedarabnak – írja – nemcsak azért kell szépnek lennie, hogy a fület bizsergesse, hanem azért is, hogy az értelem tetszését elnyerje.”⁵⁷ Ebben Birnbaum sem vitatkozik vele. Nézeteltérésük abban áll, hogy másként látják, vajon az ész vagy a fül játszik-e fontosabb szerepet a zenében. Birnbaum megismétli egyik korábbi érvét, miszerint a zene nem azért van, „hogy csak a jámbor füleknek tetszen, vagyis a vak műkedvelőknek, akik az együgyű dalocskákat szeretik, amelyekben a tercek és a szextek egymás sarkát tapossák”.⁵⁸

55 „Die Componisten also, die das Gehör zur Richtschnur u. die Vernunft nur als eine Dienerinn in der Musik setzen wollen, thun sehr übel, verkehren die Natur, indem sie die Frau zur Magd, u. die Magd zur Frau machen, alle Gewißheit aufheben, u. die Musik zu einem Spiele, so sich hauptsächlich auf einen äusserlichen Sinn gründet, machen.” Mizler jegyzete: Bellermann, *Einladungsschrift*, 566.

56 „La Musique est fait pour être entendue.” Jean-Jacques Rousseau: „Exécuter”. In: Uő.: *Dictionnaire de Musique*. Párizs, 1768, 206.

57 „Ein musikalisches Stück muß nicht nur schön seyn, weil es das Ohr kitzelt, sondern auch, und zwar vornehmlich, weil es dem Verstande gefällt.” *CM*, 1737. június 25., 65.

58 „... daß sie nur zärtlichen Ohren allein gefallen solle, das ist, den blinden Liebhabern solcher einfältigen Liederchen, in denen die Terze uns Sexte hinten und vorne Trumpf sind.” Scheibe, *Vertheidigung*, 1003.

Bach zenéjének szépsége éppen nem érzéki vonzerejében áll, mondja Birnbaum, hanem a ritka zenei ötletekben, a szólamok jól elrendezett, szabályos kidolgozásában, az erőteljes kifejezésben. Scheibe erre a következő megjegyzéssel reagál:

[Vitapartnerem azt mondja:] Mivel valójában nem minden zene szép, amely a fülnek tetszik, az következik ebből, hogy az a zene is lehet szép, amely a fülnek nem tetszik. Micsoda ízetlen végkövetkeztetés ez az általam mondottakból! A véleményem itt is és válaszomban is a következő: a zenének elsősorban a fül számára kell tetszetősnek lennie; szépségének ez az első ismertetőjegye.⁵⁹

Az előadókkal szemben rendkívüli követelményeket támasztó Bach szócsöveként azonban Birnbaum nem érthet egyet Scheibével, hiszen az előadások szinte mindig tökéletlenek. „Egy darab kompozícióját mindenekelőtt nem az alapján ítéljük meg, ahogyan az előadásban találkozunk vele – érvel Birnbaum. – S ha az efféle ítéletre, amely valóban félrevezető lehet, nem építhetünk, nem látom más módját az ítéletalkotásnak, mint hogy a munkát úgy kell szemügyre vennünk, ahogyan írva van.”⁶⁰

Hogy Bach számára a zene nem elsősorban érzéki jelenség volt, azt jól mutatja, hogy amikor 1729-ben átvette Lipcse világi zenei együttesének, a *Collegium Musicum*nak az irányítását, egy olyan *dramma per musicát* mutatott be elsőként a Zimmermann kávéház különtermében, amely – némi leegyszerűsítéssel – a fül kigúnyolásáról szólt. Az „Apolló és Pán párviadala” címet

59 „Weil nicht eine jede Musik, die dem Gehöre gefällt, auch wirklich schön ist; so folget auch, daß eine Musik schön seyn kann, ohne dem Gehöre zu gefallen. Wie fließt ein so abgeschmackter Schluß aus meinen angeführten Worten? Meine Meynung is sowohl allhier, als auch in der Beantwortung, diese: Eine Musik müsse allerdings dem Gehöre gefallen; dieses wäre das erste Merkmaal ihrer Schönheit.” Scheibe megjegyzése Birnbaum viszonzválaszához: Scheibe, *Vertheidigung*, 1002.

60 „Allein urtheilt man von der Composition eines Stücks nicht am ersten und meisten nach dem, wie man es bey der Aufführung befindet. Soll aber dieses Urtheil, welches allerdings betrieglich seyn kann, nicht in Betrachtung gezogen werden: so sehe ich keinen andern Weg davon ein Urtheil zu fällen, als man muß die Arbeit, wie sie in Noten gesetzt ist, ansehen.” *BD II*, 355.

viselő BWV 201-es világi kantáta szövegírója, a Bach *Máté-* és *Márk-passiójának* szövegét is jegyző Picander Ovidius *Átváltozásainak* 9. könyvéből vette a szüzsét.⁶¹

Apolló és Pán dalnokversenyre kelnek egymással, és a buta Midas királynak Pán furulyajátéka sokkal jobban tetszik, mint ahogyan Apolló lantozik, ezért Apolló számárfület varázsol a fejére. A darabban Apolló képviseli Bachot, versenydala pazarul kidolgozott, nagyszabású ária, Pán ezzel szemben egy rusztikus áriát énekel a következő szöveggel: „Tánkra és szökellésre reszket a szívem. / Ha a zene túl nehézkes / És a száj kötöttségek alatt énekel, / Nem kelt tréfát.”⁶² Az általános közvélekedéssel szemben, miszerint Apolló nyeri a dalnokversenyt, Midas király Pánt tekinti győztesnek: „Pán a mester, ő nyerjen! – énekli egy *da capo* áriában – Apolló vesztett, / Mert mindkét fülem szerint / Páratlanul szépen énekel Pán!”. Bach nem hagy kétséget afelől, hogy Midas ítélete, amelyet az érzéki benyomásra, vagyis fülére hagyatkozva hozott meg, milyen értéket képvisel. Az ária középrészében Midas egy hosszan kitartott hangra énekli az „Ohr”, vagyis fül szót, s eközben a hegedűszólamban egy „iázó”, számárhangoztató motívum ismétlődik. Ironikus gesztussal úgy illeszti Bach a számárfül-motívumot az énekszólamhoz, hogy azok kettős ellenpontra alkalmasak legyenek egymással. Mindjárt az első megszólalását követően a „számárfül” a basszusba kerül (1.1 kotta).

Különös gesztus egy zeneszerző részéről a fül pellengérré állítása, jól mutatja azonban, hogy Bach számára a zene elsősorban nem akusztikai, hanem metafizikai jelenség volt. Nem véletlen, hogy az Elias Gottlob Hausmann által készített híres portrén, amelyet Christoph Wolff Bach önképének legerőteljesebb megnyilvánulásaként értelmez,⁶³ egy hatszólamú hármas

61 Alfred Dürr: *Johann Sebastian Bach kantátái*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982, 732–737.

62 „Pan ist Meister, lasst ihn gehn! / Phoebus hat das Spiel verloren, / Denn nach meinen beiden Ohren / Singt er unvergleichlich schön.” Bach az ária zenei anyagát – más szöveggel – beemelte az 1742-ben írott, BWV 212-es, úgynevezett „Parasztkantátába”.

63 Wolff, *Johann Sebastian Bach*, 447–448.

The image shows two systems of a musical score. The first system is for a vocal line and a lute accompaniment. The vocal line has lyrics: "denn nach mei - - - nen bei - den Oh - - - - - ren - - - - - singt er un - ver -". The lute part has a bass line with fingerings: 7 5 #, 6, 6 4 # 6, 5 2 6, 6 4 # 3 #, 6 4 # 3 #, 6 4 # 3 #, 4 # 2, 6 7 7. The second system continues the vocal line with lyrics: "gleich-lich, un - ver - gleich - lich schön." and the lute part with fingerings: 5 #, 6 6 5, 6 4 5 #, 6 5 2, 6 5, 6 5. Dynamic markings "piano" and "forte" are present.

1.1. kotta. „Der Streit zwischen Phoebus und Pan” (BWV 201), *Midas áriája*, 108–119. ütem

tükörkánon aprócska kottáját tartja maga elé. Egy olyan darabot, amely a Scheibe által több ízben is hevesen ostromozott *Augenmusik* kategóriájába tartozik. És bár a szemnek szóló darabok körébe a korabeli gondolkozás elsősorban az obszkur polifónia okkult tudománya által életre hívott, Bach által igen kedvelt rejtvénykánonokat és tükörfúgákat sorolta,⁶⁴ a zenei forma kérdése, vagyis egy nagyobb szabású zenei tétel egyes részeinek elrendezése legalább annyira igényelte a Birnbaum által oly fontosnak tartott írásbeli formát, mint a Scheibe által lekicsinyeltt ész működésbe hozását. Korabeli elméleti írásokban – miként látni fogjuk – a zenei forma fogalma csak érintőlegesen merül fel, ez azonban nem jelenti azt, hogy a zeneszerzők számára bizonyos esetekben ne lett volna meghatározó jelentőségű a zenei gondolatok elrendezésének kérdése. Számos korabeli darab esetében kimutatható, hogy az egyes részek egymásra következése mögött nem rejlik semmiféle kompozíciós szándék – a zenei anyag elrendezését a dúr-moll tonalitás logikája működteti –, más darabok esetében

64 A tudós polifónia és az okkult tudományok 17–18. századi kapcsolatáról lásd David Yearsley tanulmányát: „Alchemy and Counterpoint in an Age of Reason”. *JAMS* 51(1998)/2, 201–243., illetve könyvét: *Bach and the Meanings of Counterpoint*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

azonban éppen azt fedezhetjük fel, hogy a zenei gondolatok előzetesen végiggondolt szigorú elv szerint rendeződnek el.

És utóbbi esetben, vagyis amikor a zenei forma kompozíciós elvként jelentkezik, nyugodtan beszélhetünk modern értelemben vett zeneművekről, hiszen éppen a forma fogalma az, amely a megszilárdult műalkotás egységéért kezekedik. „A forma zártsága korrelációban van a mű autonómiájával” – írja Carl Dahlhaus az 1700 körüli hangszeres műfajok kapcsán,⁶⁵ a zenei forma elméletének történetét áttekintő tanulmányában Scott Burnham pedig a következőképpen fogalmaz:

Az öncélú formai elemzés iránti elragadtatás ugyan nagyrészt 20. századi jelenség, a forma kiemelése azonban középponti téma a zeneelméleti írásokban attól fogva, hogy a „műfogalom” (amely 1800 tájékán szilárdult meg) döntő mértékben ráirányította az elméleti figyelmet a zeneművekre, s ekként az átfogó forma kérdésére.⁶⁶

Az elkövetkezőkben arra teszek kísérletet, hogy bizonyítsam: számos Bach-darabban a forma nem pusztán egymásra következő zenei események esetleges konglomerátuma, hanem a zeneszerzői szándék révén létrejött szigorúan felépített szerkezet. Ha pedig a forma kezekedik a műért, akkor bizonyos esetekben Bachnak igenis szándékában állt, hogy zeneműveket komponáljon.

65 Carl Dahlhaus: *Az abszolút zene eszméje*. Budapest: Typotex, 2004, 116. Zoltai Dénes fordítása.

66 Whereas a fascination with formal analysis undertaken purely for its own sake is mostly a twentieth-century phenomenon, the emphasis on form has been a central preoccupation of music-theoretical writings ever since the “work concept” (consolidated around 1800) decisively shifted theoretical focus to whole works of music and thus to overall form.” Scott Burnham: „Form”. In: Thomas Christensen (szerk.): *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 880.

2. fejezet

FORMA

„A futásnak sincs értelme, míg nem tudjuk,
hová és milyen útvonalon kell eljutnunk.”

Quintilianus (Kr.u. 1. század)

„A zene játék, de nem játszadozás. A gondolatok és az érzések
vérként keringenek az arányosan szép hangtest vénáiban.”

Eduard Hanslick (1854)

Leopold Godowsky, a 20. század első évtizedeinek ünnepezt zongoraművésze 1923-ban távolkeleti turnéra indult.¹ A koncertsorozat egyes állomásait összekötő hosszadalmas hajóutak során virtuóz átiratokat készített Bach csellószvitjeiből és hegedűszonátáiból, elsősorban azért, mert szüksége volt a hangversenyein „bemelegítő” nyitó számokra. Március 12-én, a Jávából Hongkongba tartó, S.S. Tjikembang nevű utasszállító gőzös fedélzetén fejezte be saját változatát a c-moll csellószvit Sarabande-jából (2.1. kotta). A Pablo Casalsnak ajánlott átdolgozás első lapján az áll, hogy a darabot „nagyon szabadon átírta, illetve zongorára adaptálta Leopold Godowsky”.² A megfogalmazás pontos. Nem pusztán arról van ugyanis szó, hogy Godowsky saját, későromantikus zongorastílusához idomította ezt a különös Sarabande-ot, amelyben nem történik más, minthogy egyetlen kígyózó szólam, egyenletes ritmusban előrehaladva váltóhangokkal írja körül a zenei folyamatot meghatározó harmóniákat. Az átirat természetesen dús, századfordulós zongoraszövetbe burkolja a magányos bachi csellószólamot, ennél azonban fontosabb, hogy mit jelent az átdolgozás esetében a „nagy szabadság”.

Az eredeti darab a 18. századi táncjátékokra jellemző, úgynevezett kéttagú forma felépítését követi: az ismétlőjellel ellátott első formarész c-mollból a párhuzamos Esz-dúrba modulál, a második szakasz pedig Esz-dúrból talál vissza az alaphangnembe egy rövid, f-moll kitérőt követően. Bachnál az első rész nyolc ütem, a második tizenkettő. Godowsky átiratában azonban a második formarész négy ütemmel kibővül: a 17. ütemtől hangról hangra visszatér a tétel első négy üteme. Az ekként átalakított forma háromtagúvá válik, mégpedig szimmetrikus módon: a tonikából a párhuzamos dúrba moduláló első nyolc ütemet a párhuzamos dúrból a távolabbi IV. fok felé kitérő nyolc ütemes szakasz követi, s ezután jön a nyolcüteményi visszatérés, amelyben az első rész kezdete „szó szerint” ismétlődik, az utolsó négy ütem pedig

¹ Godowsky életének ezidáig egyetlen összefoglalása született: Jeremy Nicholas: *Godowsky: The Pianist's Pianist*. Northumberland: Appian, 1989.

² „Very freely transcribed and adapted for the piano by Leopold Godowsky.”

Sarabande

Mesto (♩ = 60 - 72)

Piano

Ped. (Ped.) Ped. Ped. (Ped.) Ped. Ped. (Ped.) Ped.

Ped. (Ped.) Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * *sotto* * Ped. * *sopra* * Ped.

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

2.1 kotta. J.S. Bach c-moll csellószvitjének (BWV 1011) Sarabande-tétele Leopold Godowsky átíratában (New York: Carl Fischer, 1923).

alaphangnemben zár. Amikor az átíratok 1924-ben New Yorkban megjelentek Carl Fischernél, Godowsky a következőképpen magyarázta, hogy miért alakított olykor a bachi formán:

Számos alkalommal engedtem a kísértésnek, hogy finoman módosítsak az architektonikus terven, s így a szerkezeti körvonalaknak harmonikusabb formát adjak. Amikor például egy tétel első témájának visszatérése elkerülhetetlennek tűnt, betoldottam a fő gondolat egy részét a tétel lezárása

20986-88

March 15th, 1925, S. S. Tjikembang,
from Java to Hongkong

2.1 kotta. Folytatás.

előtt. Szeretném világossá tenni, hogy soha nem alkalmaztam olyan témákat, motívumokat vagy ellenszólamokat, amelyek nem következtek logikusan az inherens zenei tartalomból.³

3 „On several occasions I have been tempted to slightly modify the architectural design in order to give the structural outline a more harmonious form. Thus, when the return to the first subject of a movement seemed imperative, I have interpolated a part of the main idea before the close of that movement. I wish to make clear that I have never introduced any themes, motives, or counter-melodies which were not a logical outgrowth of the inherent musical content.” Idézi: Nicholas, *Godowsky*, 116.

A c-moll szvit Sarabande-jában az első négy ütem rekapitulációja a 17. ütemtől tehát elkerülhetetlennek tűnt, és az az inherens zenei tartalomból logikusan következett. Godowsky nem volt elméleti ember, szóhasználatában azonban a német zeneesztétikának az a több mint százéves hagyománya visszhangzik, amely a „tisztá zene” fogalmának 19. század eleji megalkotóitól – Forkeltől, Rochlitztól, E.T.A. Hoffmantól és másoktól – a zenei formalizmus alapkönyvét 1854-ben publikáló Eduard Hanslickon át egészen az abszolút zenét vallásos magasságokig emelő néhány 20. század eleji német teoretikusig ível.⁴

Utóbbiak közé tartozik August Halm, aki 1913-ban adta közre *Von zwei Kulturen der Musik* című munkáját.⁵ Halm számára, miként monográfusa, Lee Rothfarb fogalmaz, a zene nem volt más, mint „kinetikus energiák által meghatározott, logikusan elrendezett szerkezeti funkciók autonóm organizmusa, amelynek leírása és értelmezése független kell, hogy legyen zenén kívüli vagy pszichológiai magyarázatoktól”.⁶ A Halm által minden rajta kívülítől „megtisztított” zene két központi kategóriája a téma és a forma – amit Hanslicktól vesz át⁷ –, s ezek Hegel történeti dialektikájának megfelelően egymásnak antitézisei. Halm rendszerében Bach fúgái képviselik a „téma kultúráját”, Beethoven szonátái pedig a „forma kultúráját”, s könyve nyúlfarknyi epilógusában Bruckner művészete jelenik meg szintézisként, olyan alapként, amelyre a jövő „harmadik zenei kultúrája” épülhet.⁸

4 Lásd „A fogalomtörténet kerülőújtjai” című fejezetet Dahlhaus könyvéből: *Az abszolút zene*, 25–48.

5 August Halm: *Von zwei Kulturen der Musik*. München: Müller, 1913.

6 „[Music] is an autonomous organism of logically ordered, kinetically defined structural functions, to be described and interpreted apart from extramusical or psychological explanations.” Lee Rothfarb: „Beethoven’s Formal Dynamics: August Halm’s Phenomenological Perspective.” In: Lewis Lockwood–Christopher Reynolds–James Webster (szerk.): *Beethoven Forum 5*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1996, 68.

7 Lásd „A »tartalom« és a »forma« fogalma a zenében” című fejezetet Hanslick könyvében: *A zenei szép*, 127–138.; különösen: 132–133.

8 Halm, *Zwei Kulturen*, 250–252. A következő évben teljes könyvet szentelt Bruckner szimfóniáinak: *Die Symphonie Anton Bruckners*. München: Müller, 1914.

Bach fúgáiban – írja Halm – „alapvetően egyetlen szabály uralkodik, ez pedig nem más, mint a téma; [a fúga] individuális sajátosságainak, erényeinek a téma révén kell érvényre jutniuk és kifejlődniük. [...] A szonátaforma ezzel szemben inkább a cselekmény menetét érzékelteti; a fő témák és a feldolgozások módja erre szolgálnak.”⁹ Bachnál a „parancsoló és tevékeny” téma uralkodik a formán, Beethovennél a forma uralkodik a „szolgai, szenvedő, sőt szűkölködő” téma felett.¹⁰ Bachnál egy tétel harmóniai rendje másodlagos, Beethovennél minden hangnemi kalandnak jelentősége van. Bachnál „a forma még nem él, nincs lelke, nincs akarata, nem vágyakozik, reménykedik vagy örül”,¹¹ Beethovennél a formát meghatározó különféle hangnemekbe való megérkezés „esemény, amit várunk, amire vágyunk, annak a sóvárgásnak a betöltése, amelyet végül nemcsak magunknak tulajdonítunk, hanem a zenei formának is”.¹²

Bach c-moll csellószvitjének Sarabande-jában a hangnemi csomópontokhoz észrevétlenül jutunk el. Nem könnyű eldöntenie a hallgatónak, s talán még a csellistának sem, hogy a második formarész f-moll zárlata után a kacskaringózó szólam pontosan mikor is ér vissza az alaphangnembe. Godowsky ezzel szemben valódi eseménnyé avatja a c-mollba való megérkezést, és nem csak azáltal, hogy a második formarészbe beilleszti a kezdőtéma rekapitulációját. Godowsky változatában az előadói utasítások és a harmóniak aprólékosan végiggondolt felrakása olyasféle drámaiságot kölcsönöznek a darabnak, amely teljes mértékben idegen Bachtól. A jellemzően *piano* hangerővel játszandó átiratban az f-moll

9 „Die Fuge wird im Grund von einem Gesetz beherrscht: dieses ist eben ihr Thema; dessen individuelle Eigenschaften, seine Tugenden sollen durch jene zur Geltung und Entwicklung kommen. [...] Die Sonatenform weist dagegen mehr einen Gang der Handlung auf; diesem dienen die Hauptthemen und die Art, wie sie verarbeitet werden.” Halm, *Zwei Kulturen*, 32.

10 „[...] dass die Thematik in der Fuge gebietend und tätig, in der Sonate dienend und leidend sei und oft sogar Not leide”. Uott, 116.

11 „[...] ihre Form lebt noch nicht, sie hat keine Seele und keine Willen, sie sehnt sich nicht, sie hofft und freut sich nicht”. Uott, 12.

12 „Ihr Eintritt ist ein Ereignis, auf das gewartet, ja das erwünscht wird, die Erfüllung einer Sehnsucht, die wir letzten Endes nicht nur uns, sondern der musikalischen Form zuschreiben dürfen.” Uott.

zárlatot követően *crescendo* vezet a drámai csúcsponthoz. Az ütemkezdő basszushangok fokozatosan lefelé ereszkednek, a Godowsky által komponált felső szólam mind magasabbra tör, a felrakás egyre sűrűbbé válik – a zongoristának a 15. ütem harmadik ütésén már hét hangot kell egyszerre megszólaltatnia –, majd a *forte* ütemet követően az energiák kisülnek. Ahogy az alaphangnem dominánsát elértük, a zene egyszerre elkezd lassulni (*rallentando*) és halkulni (*decrescendo*), végül *piano* hangerővel, *al tempo* tér vissza a „főtéma”, amelynek megjelenését az is kihangsúlyozza, hogy a megelőző ütemben a jobbkez felfelé mozgó dallama (H-C-D) nem éri el a célját, az Esz-hang a kétvonalas oktáv helyett váratlanul az egyvonalas oktávban szólal meg. Azzal, hogy Godowsky a c-moll szvit Sarabande-ját szonátaformájává alakította, áttemelte a darabot – Halm felfogása szerint – a bachi kultúrából a beethovenibe.

DRÁMA ÉS MECHANIZMUS

Halm elméletében és Godowsky gyakorlatában természetesen nem Bach korának gondolkodásmódja, hanem elsősorban a 19–20. század fordulóján jellemző formafelfogás tükröződik. Bach és kortársainak zenéje nem volt kevésbé formátlan, mint Beethovené vagy Mozarté, csak éppen más perspektívából kell rájuk tekinteni. Halm könyve után bő harminc évvel, Manfred Bukofzer 1947-es zenetörténeti összefoglalásában olvasható a következő megjegyzés, amely Halm generációjának felfogásával vitatkozik:

[Az elméletírók] helyesen ismerték fel a későbarokk zene folyamatosságát, csak hogy ennek „formátlan” folyamatként való értelmezését egyértelműen megfertőzte a klasszikus szonátaforma kidolgozási részének fogalma. A kidolgozás későbarokk típusa mentes a szonáta drámai és pszichológiai jellemzőitől és világosan el kell különíteni a klasszikus típustól. A legszerencsésebb „folyamatos fejlesztésként” meghatároznunk. Mivel formai elvről van szó, nem pedig valamiféle tervről, formasémák végtelen változatosságában jelent meg.¹³

Bukofzer állítását, miszerint a barokk darabokban a zenei anyag elrendezése rugalmas „formai elvek”, s nem előzetesen meghatározott formasémák függvénye, a korabeli elmélet és gyakorlat egyaránt alátámasztja. Johann Joachim Quantz 1752-es *Fuvolaiskolájában* azt olvashatjuk, hogy bár vannak a zenében örökkévaló törvények – ilyenek például az ellenpont szabályai – a forma azonban, vagyis „a gondolatok rendezése, tisztázása, összefüggései, rendje és elegyítése majd’ minden egyes darabnál új szabályokat követel meg”.¹⁴ Csak hogy

13 „The continuity of late baroque music was correctly observed, but its interpretation as a “formless” process was obviously tainted by the conception of development in the classic sonata form. The late baroque type of development lacked the dramatic and psychological qualities of the sonata and must be clearly distinguished from the classic type. It is best defined as “continuous expansion.” Being a formal principle and not a scheme, it lent itself to infinite variation of formal patterns.” Manfred F. Bukofzer: *Music in the Baroque Era*. New York: Norton, 1947, 359.

14 Johann Joachim Quantz: *Fuvolaiskola*. Budapest: Argumentum, 2012, 39. Székely András fordítása.

ebben a tekintetben a 18. század első felében keletkezett kompozíciók, amelyekről Quantz beszél, nem különböznek lényegileg a század végén írott daraboktól: az úgynevezett szonátaforma esetében sem a folyékony anyagként felfogott zenei gondolatokat szilárd alakzattá rögzítő öntőformáról van szó, miként arra az utóbbi évtizedek zenetudományi irodalma bőséggel szolgáltatott bizonyítékot.¹⁵ Bukofzer látszólag a megelőző generáció, Halm és kortársainak formafelfogásával vitázik, szóhasználata azonban árulkodó. Valójában ő is a szonáta „drámai és pszichológiai jellemzőit” emeli ki és ütközteti a 18. század első felében írott zenék „folyamatos fejlesztésével”, végső soron tehát nem távolodik messzire Halmtól, aki a Beethoven-szonáták hangnemrendjének drámai jellegét állítja szembe azokkal a mechanizmusokkal, amelyeknek Bach a zenei témákat aláveti.

Halm után közel száz évvel mintha újjáéledt volna a zenei forma két kultúrájának elmélete, meglehetősen történeti szempontból kifinomultabb és némiképp megváltozott alakban. *Bach's cycle, Mozart's arrow* című 2007-es könyvében Mozart és Bach formai gondolkodását állítja egymással szembe Karol Berger. Érdeklődése elsősorban a zenei időbeliségre irányul, pontosabban arra a változásra, amelynek során „valamikor a 18. század folyamán, Bach és Mozart között a zenei forma elsődlegesen temporális jellegűvé vált, és a muzsikusok – zeneszerzők, előadók, hallgatók – figyelmének középpontjába fokozatosan a [zenei] események időbeli elrendezése került.”¹⁶ Elméletének két paradigmaticus alakja kétféle időfelfogást testesít meg: Bach zenéje a ciklikus, Mozarté a lineáris időfogalmat. Bachot kevésbé meglepő módon Bergernél is elsősorban a fuga műfaja képviseli, ahol „az érdeklődés

15 Lásd például: Charles Rosen: *Sonata forms*. New York: Norton, 1988.; James Webster: „Sonata form”. In: *Grove, Vol.23*, 687–701.; James Hepokoski–Warren Darcy: *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late Eighteenth Century Sonata*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

16 „At some point between early and late eighteenth century, between Bach and Mozart, musical form became primarily temporal, and the center of attention for musicians—composers, performers, and listeners alike—shifted toward the temporal disposition of events.” Berger, *Bach's cycle*, 14.

homlokterében a téma áll, és hogy mi történik vele kontrapunktikus szempontból”.¹⁷ Berger mellett érvel, hogy a fuga esetében a hangnemi terv – vagyis a meghatározó zenei események időbeli egymásra következése – csak másodlagos szerepet játszik. A témán alkalmazott kontrapunktikus eljárásokat „természetesen valamilyen időbeli rend szerint kell bemutatni, de az adott elrendezésben nincsen semmi lényegi vagy szükségszerű”.¹⁸

Berger nem használja ugyan a „mechanizmus” kifejezést, Bach-elemzéseinek első számú inspirációs forrása, Laurence Dreyfus analitikus módszerének azonban ez az egyik központi kategóriája.¹⁹ Dreyfusnál – és Bergernél – nem a gondolatcsírából szerves egészet létrehozó romantikus zseniként jelenik meg Bach, aki a kompozíció egészét egyetlen pillanatba sűrítve teszi magáévá és látja egyben, miként a romantikus elképzelés szerint tette Mozart.²⁰ Dreyfus sokkal inkább invenciózus tudós feltalálónak tekint rá, aki az alapanyagul használt, gyakran nem is általa kitalált, hanem a hagyomány révén számára előkészített zenei témákban vagy témakomplexumokban rejlő lehetőségeket kutatja. E modell szerint egy Bach-mű nem más, mint az adott kompozíció alapjául szolgáló témában rejlő lehetőségek végigfuttatása különféle kompozíciós mechanizmusokon, s egy-egy tétel zenei formája másodlagos azokhoz a műveletekhez képest, amelyeket Bach a témákon végrehajt. A mechanikus eljárások pedig

17 „The focus of interest in a fugue is the subject and what is being done with it contrapuntally”. Uott, 95.

18 „They have to be presented in some temporal order, of course, but there is nothing essential or necessary about the particular order.” Uott, 96.

19 Lásd Dreyfus könyvét: *Bach and the patterns of invention*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.; illetve elemzői módszerét összefoglaló tanulmányát: „Bachian inventions and its mechanisms”. In: John Butt (szerk.): *The Cambridge Companion to Bach*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, 171–192. Berger hivatkozását Dreyfusra lásd: *Bach's cycle*, 99.

20 Friedrich Rochlitz közölte először („Ein Brief von Mozart an den Baron von...”. *Allgemeine Musikalische Zeitung* 17 (1814–1815), 561–566.) azt az utóbb hamisítványnak bizonyuló, sokkal inkább a 19. századi esztétikai gondolkodásra, semmint Mozarthra jellemző levelet, amelyben a következők olvashatók: „Legyen bár a művem hosszú, mégis egyetlen pillantással át tudom fogni, mintha csak egy szép képet vagy egy daliás embert képzelnék magam elé. Ráadásul nem egymás után hallom, ahogyan szokták, hanem egyszerre az egészet.” Idézi: Maynard Solomon: *Mozart*. Budapest: Park, 2006, 143. Barabás András fordítása.

Bachnak nemcsak a fúgáira jellemzőek – miként Berger és Dreyfus egyaránt hangsúlyozzák – , hanem *da capo* formájú és ritornello-elven alapuló tételre egyaránt.²¹

Berger Bach-elemzései rendkívül kifinomultak és történetileg is megalapozottak, hasonlóan Mozart-értelmezéséhez, amely 18. századi elméletírások nyomán a zenei tételre hangnemi területek hierarchikus rendje által tagolt „szövegnek” fogja fel, s a zárlatokat a nyelvi szövegek „központozó” funkciójával ruházza fel. A zenei időbeliségről szóló, széles ecsetvonásokkal felvázolt elbeszélés azonban szükségképpen elhomályosítja az éles kontúrokkal megrajzolt elemzések hatását. Hogy az idő történetének Berger-féle értelmezése filozófiai szempontból mennyiben helytálló, nem tartozik dolgotom tárgyához, zenei szempontból azonban számos problémát felvet, s ezek egy részére Berger is reflektál.²²

A dúr-moll tonalitáson alapuló zenei nyelvben rejlő dinamikus lehetőségek teljes körű kibontása, amit Richard Taruskin meggyőzően kapcsol a kvintkör által meghatározott hangnemi viszonyok felfedezéséhez, éppen Bach születésének idejére tehető.²³ Corelli és itáliai kortársai révén váltak Európa-szerte ismertté azok a zeneszerzői eszközök, amelyekkel akár egy szövegtelen hangszeres tételből is összefüggő, hosszabb egészet lehetett létrehozni a tonális központok tudatos használata révén. Egy tételben belül az alhangnem megerősítése és a kvintkörön hozzá közelebbi illetve tőle távolabbi hangnemek megközelítésének vagy elkerülésének stratégiája, illetve a tonális középponthoz való visszatérésben rejlő hajtóerő ettől fogva több mint kétszáz éven át az európai művészi zene meghatározó formaképző elve lesz. Az efféle forma „motorjául” a hangnemi vonzások szolgálnak, vagyis erős érvek sorakoztathatók fel emellett, hogy egy-egy tétel felépítésében a hangnemi terv meghatározó

21 Lásd Dreyfus elemzését Bach concertóiról (*Bach and the patterns*, 59–102.), illetve Berger értelmezését a *Máté-passió* nyitótételéről (*Bach's cycle*, 45–59.).

22 A zenei idő Berger-féle fogalmának legelmélyültebb kritikája Bettina Varwig tanulmányában olvasható: „Metaphors of Time and Modernity in Bach”. *Journal of Musicology* 29 (2012)/2, 154–190.

23 Lásd a „The Italian Concerto Style and the Rise of Tonality-Driven Form” című fejezetet Richard Taruskin zenetörténetében: *The Oxford History of Western Music, Vol.2. Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Oxford: Oxford University Press, 2010, 177–232.

szerepet játszik, s hogy az ekként létrejövő zenei formát inkább a lineáris, semmint a ciklikus időfogalomnak lehet megfeleltetni. És bár nyilvánvalóan igaza van Bergernek abban, hogy a premodern ciklikus időfelfogást nem egy csapásra váltotta fel a modern lineáris idő fogalma, s hogy a zenei időbeliség megváltozása is generációkon át zajlott, kérdés, hogy marad-e egyáltalán valami „bachi ciklus” és „mozarti nyíl” szembeállításából, ha megengedjük a feltevését, hogy „a gyakorlatnak, amely az 1780-as években, Bécsben ért virágkorába, talán az 1680-as években, Rómában találjuk a gyökereit”.²⁴ Elárul-e bármit is zenetörténeti folyamatokról egy olyannyira képlékeny történelmi modell, amely kénytelen Corellit megtenni Mozart előfutárának?

Amikor Mozart zenei formáiról szólva azt írja Berger, hogy „a rekapituláció nem pusztán visszatérés; sokkal inkább szükségszerű kimenetel, az árkok betemetésének és a történet korábbi változatai közti különbségek kibékítésének záró cselekedete”,²⁵ akkor megfogalmazása mögött a zene két kultúrájának száz évvel korábbi koncepciója sejlik fel. Hiszen Halm is a szonátaelv drámai jellegét hangsúlyozza a barokk formák témaközpontúságával szemben, a „szükségszerű kimenetelként” felfogott rekapituláció pedig Godowsky magyarázatára emlékeztet, aki a Bach-átdolgozások kapcsán „elkerülhetetlen” visszatérésről beszél. Hogy valamely formai megoldás mennyiben tekinthető szükségszerűnek, persze értelmezés kérdése. Fontosabb ezúttal a szóhasználat, hogy Berger a drámaiságot hangsúlyozza a mozarti forma kapcsán, ami a szonátaelv esetében közhelynek számít, csakhogy számos értelmező szerint ebben a tekintetben sincs különbség a forma két kultúrája között, hiszen a barokk zene új formai megoldásaiban is a drámaiság az egyik legfontosabb tényező.

24 „The practice that came to its full maturity in Vienna in the 1780s may well have had its roots in Rome of the 1680s.” Berger, *Bach's cycle*, 11.

25 „The recapitulation is not simply a return; it is, rather, the necessary outcome, the final act of closing gaps and reconciling differences between the earlier versions of the story.” Uott, 14–15.

A 17. század végén kialakuló funkciós-tonális zene formai újdonságát Taruskin éppen ebben látja. A Bach weimari éveiben, vagyis valamikor 1707 és 1717 között keletkezett, orgonára írott F-dúr toccata (BWV 540) példáján illusztrálja, hogy milyen erőteljes drámai lendülettel rendelkezik a dúr-moll tonalitás hagyományában írott zenék formai felépítése. „Rendkívüli elismerés illeti Bachot – írja Taruskin –, amiért ilyen korán felismerte az új harmóniai eljárásokban rejlő érzelmi és drámai lehetőségeket, s amiért ilyen hatásosan kiaknáta ezeket.”²⁶ De nemcsak Taruskin használja a dráma metaforáját a 18. század első felének zenéi kapcsán, hanem számos korabeli elméletírás is. Alább részletesen is tárgyalom a hangszeres concerto műfajának barokk fogalmát,²⁷ elegendő ezúttal egy rövid idézet. Bach halála után tizenhárom évvel a korszak egyik legjelentősebb francia hegedűtanára, C.R. Brijon a következőképpen fogalmaz hegedűiskolájában:

A concerto dialógus több szereplő között, akik szemben állnak egymással. A kezdő tutti teszi meg azokat az állításokat, amelyek a darab folyamán a vita tárgyát képezik; az ellentmondások, amelyek ebből fakadnak, valóságos háborút gerjesztenek a szóló és a tutti között, amely a végén az érzések és gondolatok kibékülésével zárul.²⁸

Brijon nem pusztán drámai dialógusról beszél, hanem háborúról, és az alaphangnemet visszahozó záró ritornello nála éppúgy „az érzések és gondolatok kibéküléseként” jelenik meg, miként Berger Mozart-értelmezésében a „különbségek kibékítését” hozó rekapituláció.

26 „Bach deserves enormous credit for sensing so early the huge emotional and dramatic potentialities of the new harmonic processes, and for exploiting them so effectively.” Taruskin, *Oxford History*, Vol.2, 216.

27 Lásd alább a 4. fejezetet.

28 „Un *concerto* [est] un dialogue entre divers interlocuteurs auxquels un seul fait face. Le *tutti*, par lequel il commence, expose les propositions qu’il s’agit de discuter dans le cours de la pièce; & les contradictions qui en résultent forment alors un combat musical entre le *solo* & le *tutti*; combat qui se termine par une réunion de sentimens & d’idées.” C. R. Brijon: *Réflexions sur la musique et la vraie manière de l’exécuter sur le violon*. Párizs: szerzői kiadás, 1763, 2–3.

És amikor Berger a drámaelméleten túl a konyhaművészet metaforáját is segítségül hívja a zenei forma 18. századi fogalmának megragadásához, akkor Mozartról beszél ugyan, leírása azonban tökéletesen működőképesnek tűnik akár Bach formafogalmának jellemzésére is:

Mozart formáját nem merev öntőmintaként fogom fel, hanem rugalmas receptként, amely néhány elengedhetetlen összetevőt és eljárást tartalmaz, amit a kreatív szakács sokféleképpen egészíthet ki. De talán jobb (jobb annyiban, amennyiben az összehasonlítás megragadja a forma lényegi lineáris időbeliségét), ha egy *commedia dell'arte* forgatókönyvként fogjuk fel, amely néhány nélkülözhetetlen eseményt és sorrendjüket írja elő, de meghagyja a művészeknek a szabadságot, hogy a szabályokra épített improvizáció révén a cselekményt további lehetséges jelenetekkel bővítsék ki.²⁹

A 19. századi *Formenlehre* hagyományában máig használatos terminusok alakultak ki a különböző formai sémákra – szonáta, menüett, rondó, stb. –, s ezek szinte kivétel nélkül olyan kifejezések, amelyeket a 18. században nem zenei formákra, hanem zenei műfajokra alkalmaztak. Ha azonban történetileg érvényes módon kívánjuk megragadni az 1800 előtti, tételről tételre egyedi arculatot mutató formai megoldásokat, verbális eszközök nélkül maradunk, s rá vagyunk utalva a metaforikus megfogalmazásra. Mondhatnánk, hogy pusztán szóhasználat kérdése, miként írjuk le egy barokk concerto vagy egy Mozart-szonátatétel formáját: dialógusként, háborúként, receptként vagy forgatókönyvként. Csakhogy a metaforák alkalmazása – miként azt 1980-as nevezetes könyvében George Lakoff és Mark Johnson

29 „I see Mozart’s form not as a rigid mold but as a flexible recipe with a few indispensable ingredients and procedures that a creative cook can supplement in a variety of ways; better yet (better, since this comparison captures the essential linear temporality of the form), I see it as a *commedia dell’arte* scenario, which prescribes a few indispensable events and their order but leaves the artists at liberty to flesh out the plot with optional additional incidents in rule-governed improvisation.” Berger, *Bach’s cycle*, 191.

kimutatta – nem kizárólag irodalomelméleti kérdés.³⁰ Ma már a kognitív nyelvészet egyik alaptétele, hogy a metafora nem csupán a művészi nyelvhasználat díszítő alakzata, hanem szerves része mindennapos beszédünknek. Sőt, a gondolkodás alapstruktúrájához tartozik, és a konceptualizáció folyamatának egyik meghatározó segédeszközeként funkcionál, amikor egy ismeretlen, általában elvont terület fogalmai helyett egy ismerős, többnyire konkrét terület fogalmait használjuk.

Ezért is fontos megvizsgálni, ha nem is Berger szóhasználatát, de a zenei anyag elrendezésére használt 18. század eleji metaforákat, amelyek közül a legelterjedtebb és a zenéről szóló szövegekben a legnagyobb hatást gyakorló a retorika metaforája volt. A német *musica poetica* hagyományában a 16. századtól uralta a zenéről szóló beszédet, és egészen a 18. század végéig érvényben volt, amikor is az iskolázott réteg intellektuális horizontjáról végleg eltűnt a szónoklattan mint a művészetekről szóló elméleti gondolkodás alapja, helyét pedig átvette a filozófiai esztétika.

30 George Lakoff–Mark Johnson: *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.; az újabb irodalomból lásd: Raymond W. Gibbs, Jr.: *The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language, and Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.; a zenei gondolkodás és a metaforák kapcsolatáról a legátfogóbb munka: Michael Spitzer: *Metaphor and Musical Thought*. Chicago: Chicago University Press, 2003.

SZÓNOKLAT ÉS ZENE

Nagyjából a Kr.e 5. századtól kezdve a művelt európaiak számára a retorika volt az általánosan használt metanyelv, nem meglepő tehát, hogy fogalmait, alapelveit és terminusait más művészetekhez is hozzákapcsolták az évszázadok során. A 14–15. századi humanizmus által felélesztett, s számos antik szónoklattan újrafelfedezésében manifesztálódó reneszánsz retorikai érdeklődés szinte valamennyi művészeti ág elméletére hatással volt.³¹ A festészetről szóló kritikai nyelv, amelyet Leon Battista Alberti és mások alakítottak ki a 15. században, a költészetről szóló nyelv, amelyet Sir Philip Sidney és kortársai dolgoztak ki a 16. század végétől, valamint a zenéről szóló nyelv, amelynek részletes kifejtése Joachim Burmeisterhez és más 17. századi német elméletírókhoz kötődik, természetes módon származtak a reneszánsz diskurzust meghatározó retorikai gondolkodásból.³²

A barokk zene és a retorika között kialakuló szoros kapcsolatért több további tényező kezeskedett. Egyrészt az, hogy mind a zene, mind a szónoklattan esetében temporális jellegű művészetről van szó, amelynek végcélja egy előzetesen elgondolt – de nem feltétlenül leírt – „szöveg” időben megvalósuló előadása. Másrészt a 17. század kezdetétől ugyanaz lett a művészi zene egyik legfontosabb törekvése, ami a szónoklattané, jelesül, hogy hatást gyakoroljon a befogadóra, megindítsa az érzelmeit. Ehhez járult, hogy a zene tudományának megítélése fokozatos változáson ment keresztül a 16. század kezdetétől. Az antikvitástól megörökölt „hét szabad művészetre” épülő középkori egyetemi tanmenetben még a matematikai társtudományokkal – aritmetikával, geometriával, asztronómiával – együtt a *quadrivium*ban kapott helyet a zene, amelynek oktatásával ekként a *quadrivium* fakultás matematika tanára volt megbízva, s őt nevezték *musicus*nak. A *musica* spekulatív fogalmához

31 Lásd a „Classical Rhetoric in the Renaissance” című fejezetet George Alexander Kennedy könyvében: *Classical rhetoric and its Christian and secular tradition from ancient to modern times*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1999, 226–258.

32 Patrick McCreless: „Music and rhetoric”. In: Christensen, *The Cambridge history*, 851.

a zene alapvető összetevőinek – hangközarányoknak, hangolásoknak, stb. – vizsgálata tartozott, a zenélés gyakorlata, s ekként a kompozíció megalkotásának kérdése nem. A *trivium* fakultásán kapott helyet a gyakorlati muzsikusként, a *cantor*, az alkalmazott *musica* tehát a nyelvi tudományokhoz – grammatika, logika, retorika – kapcsolódott, ami abban is tükröződött, hogy az iskolai és templomi kórusok vezetőjeként, s a zenei alapismeretek tanáraként a *cantornak* gyakran volt feladata, hogy az elemi iskolákban vagy az egyetemeken a *trivium* más tárgyait is tanítsa, például latint és retorikát.³³

A matematikai jellegű spekulatív zeneelmélet, a *musica teoretica* természetesen nem tűnt el, de a 17–18. század folyamán egyenrangúvá vált vele a zenei alkotást középpontba helyező *musica poetica*, amelyet a következőképpen definiált Johann Gottfried Walther 1708-ban:

A *Musica Poetica*, vagy zenei kompozíció matematikai tudomány, amelynek révén a hangok kellemes és tiszta együtthangzását hozzuk létre és vetjük papírra, hogy azt később elénekelhessék vagy eljátszhassák, ami az embereket Isten iránti buzgó áhítatra sarkallja, egyben a fület és a kedélyt is gyönyörködteti és mulattatja. Azért nevezzük így, mert egy zeneszerzőnek nemcsak költő módjára kell értenie a prozódiahoz, nehogy a szótagszám [szabályai] ellen vétessen, hanem mert egyben költ is, nevezetesen egy dallamot, amiért is őt a Melopoeta vagy Melopoeus névvel illetjük.³⁴

33 Dietrich Bartel: *Musica poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. London: University of Nebraska Press, 1997, 11–12.

34 „Musica Poetica, oder die musicalische Composition ist eine mathematische Wissenschaft, vermöge welcher man eine Liebl. und reine Zusammenstimmung der Sonorum aufsetzet und zu Papier bringet, daß solche nachmahls kann gesungen oder gespielet werden, den Menschen fürnemlich zu eifriger Andacht gegen Gott dadurch zubewegen, und dann auch das Gehör und Gemüth deßelben zu ergetzen und zu vergnügen... wird sie genennet deswegen, weil ein Componist nicht allein die Prosodie wo wohl als ein Poet verstehen muß, damit er nicht wieder die quantitaet der Sylben verstoße, sondern auch, weil er ebenfalls etwas dichtet, neml. eine Melodey, von welcher er auch genennet wird Melopoeta oder Melopoeus.” Johann Gottfried Walther: *Praecepta der musicalischen Composition*. 1708, 75. Idézi: Bartel, *Musica poetica*, 22.

A „melopoeta” által létrehozott kompozíciót „zenei szónoklatként” fogták fel, s a *Klangrede* fogalma a 17–18. századi zeneelmélet egyik központi kategóriájává vált. Bár Európa szerte a retorika eszköztárát használták a zene leírására, a lutheránus humanista iskolarendszernek köszönhetően német területen különösen erős volt a két terület közötti interakció. Ahogy Patrick McCreless fogalmaz: „ami a retorika és zene közötti kölcsönhatás hosszú történetéből kiemeli ezt a német törekvést, az éppen az, hogy a pusztán analógiák felállításán túlmenően a sajátosan zenei összetevőket szisztematikusan hozzákapcsolták a retorikai terminusokhoz és fogalmakhoz.”³⁵

Quintilianus szerint „a szónoklás módszere a maga egészében, ahogy a szerzők többségétől és legnagyobbjaitól tudjuk, öt részből tevődik össze: a feltárásból, az elrendezésből, a megfogalmazásból, az emlékezetbe vésésből és az előadásból vagy elmondásból.”³⁶ A szónoknak először rá kell találnia a beszéd témájára, vagyis fel kell kutatnia azokat a tartalmi elemeket és nyelvi eszközöket, amelyek a beszéd alapjául szolgálnak; ez az *inventio*. Ha az anyag rendelkezésre áll, a gondolatokat el kell rendezni (*dispositio*), az elrendezett anyagot ki kell dolgozni, illetve fel kell díszíteni (*elocutio* vagy *decoratio*), végül a szónoknak emlékezetébe kell vésnie a beszédet (*memoria*), és a hanghordozás, hangsúlyozás, valamint a gesztusok megfelelő használatával hatásosan elő kell adnia azt (*pronuntiatio*). A klasszika-filológus George Kennedy fontos megkülönböztetéssel él, amikor elválasztja egymástól az „elsődleges” és a „másodlagos” retorika fogalmát.³⁷ Elsődleges retorikának nevezi az antik görögök által kidolgozott ékesszólás művészetét, amelynek célja a meggyőzés, terepe a

35 „What distinguished this German effort in the long history of the interaction between rhetoric and music was precisely that it went beyond the mere drawing of analogies to a thoroughgoing attribution of specific musical substance to rhetorical terms and concepts.” McCreless, *Music and rhetoric*, 847.

36 Quintilianus, *Szónoklattan*, 217. (3. könyv, 3. fejezet) Kopeczky Rita fordítása. A retorika felosztásának antik szónoklattanokban megjelenő változatairól lásd: Catherine Steel: „Divisions of speech”. In: Erik Gunderson (szerk.): *The Cambridge companion to ancient rhetoric*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, 77–91.

37 Kennedy, *Classical rhetoric*, 2–3.

közélet, lényegét tekintve szóbeli jellegű, s amelyben a központi szerepet nem a szöveg, hanem a szónoklat aktusa játssza. A másodlagos retorika ezzel szemben azoknak a retorikai technikáknak az együttlése, amelyek nemcsak a beszédben, hanem az irodalomban és más művészeti ágakban is alkalmazhatók, s ide tartoznak olyan szellemi segédeszközök, mint a szóképek és gondolatalakzatok. Történetének valamennyi korszakában jelen van a retorika elsődleges és másodlagos formája, hangsúlyozza Kennedy.

Az „elsődleges zenei retorika”, vagyis a zenei előadás retorikai értelmezése a barokkban mindvégig kitapintható. Erős érveket lehet felsorakoztatni amellet, hogy éppen a zenei előadás retorikus felfogása nyújtja az egyik olyan perspektívát, amely egységes korszaknak mutatja azt a sok szempontból heterogén bő másfél évszázadot, amelyet „barokk” címkével szoktunk ellátni. Amikor Vincenzo Galilei 1581-ben azt tanácsolja a muzikusoknak, hogy figyeljék meg a színészek különféle beszédmódját, és próbálják meg azt utánozni,³⁸ 170 évvel később Quantz pedig azt írja *Fuvolaiskolájának* zenei előadásról szóló fejezetében, hogy „a zenei előadást egy szónok előadásához lehet hasonlítani”,³⁹ akkor e két megnyilatkozás jószerevével ki is jelöli a korszak határait.

Számunkra most nem a zenei előadás, hanem a kompozíciós gondolkodás retorikai aspektusa fontos, a „másodlagos zenei retorika” tehát, amelybe az adott zene alapanyagául szolgáló témára való rátalálás (*inventio*), a zenei forma kialakítása (*dispositio*), valamint a tétel végső kidolgozása (*elaboratio*) tartozik. A német zenei-retorikai hagyomány számos 17–18. századi elméleti szövege foglalkozik e három kérdéskör valamelyikével, csak hogy a különböző teoretikus megközelítések egyik területen sem teremtik meg azokat az egységes kereteket, amelyek között a retorika és zenei kompozíció elmélete valóban egymásra találhatnának. Erről tanúskodik, hogy az utóbb évtizedekben publikált, retorikai megközelítésű zenei elemzésekben az elméleti háttérrel felvázoló történeti megközelítés és a

38 Vincenzo Galilei: *Dialogo della musica antica et della moderna*. Firenze: Giorgio Marescotti, 1581, 89–90.

39 Quantz, *Fuvolaiskola*, 123. Székely András fordítása.

konkrét zenei analízis között többnyire nincsen szerves kapcsolat. Mark Evan Bonds például rendkívül részletesen tárgyalja könyvében a forma retorikai megközelítésének 18. század végi elméleteit, majd Mozart C-dúr vonósnégyesének (K. 465) nyitótételét elemzi ütemről ütemre,⁴⁰ és az analízis tökéletesen működőképes a megelőző retorika-elméleti áttekintés nélkül is. Kevin Korsyn plasztikusan fogalmazza meg az olvasó élményét:

Miután [Bonds] mintegy száz oldalon keresztül ünnepelte a forma retorikai felfogását, dicsérte erejét, amellyel képes túllépni a belső/külső forma dichotómiáján, miután szembeállította az organikus modellel, amely szerinte túl hosszan uralta a zenei elemzést, az ember arra számíthatna, hogy a retorikai felfogásban olyan potenciál rejlik, amely képes felkavarni napjaink elemzői gyakorlatát. Amikor azonban lehull róla a lepel, kiderül, hogy [Bonds elemzése] semmilyen érzékelhető módon nem különbözik az utóbbi évtizedek elemzői hagyományától.⁴¹

Bonds könyve több mint húsz évvel ezelőtt jelent meg, egy nemrégiben publikált tanulmány azonban, amely azt ígéri, hogy a retorikai variálás erasmusi hagyományát a zenére alkalmazva új perspektívát kínál a zenei elemzés számára, ugyancsak hasonló élményben részesíteti olvasóját.⁴² Bettina Varwig írásában az erasmusi hagyomány áttekintése és Bach 3. brandenburgi versenyének elemzése egyaránt meggyőző, csak éppen nincsen lényegi kapcsolat a kettő között. E jelenség egyik oka nyilvánvalóan abban rejlik, hogy napjaink elemzői számára egészen más aspektusai fontosak a zenének, mint a 17–18. századi

40 A Mozart-tétel elemzését lásd: Mark Evan Bonds: *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge: Harvard University Press, 1991, 102–110.

41 „After a hundred pages celebrating the rhetorical concept of form, after praising its power to transcend the inner/outer form dichotomy, after contrasting it with the organic model, which he claims has too long dominated analysis, one might expect that the rhetorical concept would harbor a potential to un-settle current analytical practice. When it is finally unveiled, however, it does not differ in any discernible way from the analytical conventions of recent decades.” Kevin Korsyn: „Review of Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration by Mark Evan Bonds”. *Music Theory Spectrum* 16 (1994)/1, 131.

42 Bettina Varwig: „One More Time: J. S. Bach and Seventeenth-Century Traditions of Rhetoric”. *Eighteenth-Century Music* 5 (2008)/2, 179–208.

elméletírók számára. A 19–20. századi zeneelméleti hagyomány révén ráadásul a mai muzikológusok rendelkeznek azzal a nyelvvel, amellyel a zenei folyamatok számukra fontos mozzanatai leírhatók, s amelynek hiánya miatt korai elődeik kénytelenek voltak a szónoklattan terminológiájához nyúlni. A korabeli elméleti szövegek persze nemcsak a mai elemzői gyakorlattól vannak távol, hanem saját koruk kompozíciós praxisától, sőt, nem ritkán egymástól is. Ahogy Karl Braunschweig fogalmaz:

A bizonytalanságok nagyrészt azokból a nyilvánvaló eltérésekből fakadnak, amelyek nemcsak elmélet és gyakorlat között feszülnek, hanem elmélet és elmélet között is: e diskurzus valamennyi traktátusa mintha egyedi módon határozná meg tárgyát, s a zenei retorikának csak azt az aspektusát célozza, amely az adott szerző számára volt fontos. Ezt a nehézséget tovább bonyolítják a zenei stílusban bekövetkező egyre gyorsabb változások és a zenei esztétikák nemzeti változatai, mindez pedig nagymértékben heterogén diskurzust eredményez.⁴³

A szemléletbeli különbségek részben arra vezethetők vissza, hogy az egyes elméletírók más és más céllal írták traktátusaikat. A retorikai fogalmak első szisztematikus zenei alkalmazása Joachim Burmeister 1606-os *Musica poetica* című kötetében található, amely praktikus útmutatót kívánt nyújtani a német egyházi muzikusok számára, s ennek kapcsán tárgyalja a *decoratio* fázisához tartozó szóalakzatok zenei megfelelőit, a zenei figurákat.⁴⁴ Hasonló céllal írták ellenponttankönyveiket a következő évtizedekben Johannes Nucius és

43 „These uncertainties stem largely from the apparent divergence not only of theory from practice, but theory from itself: each treatise of this discourse seems to define its subject matter in an idiosyncratic way, and to address only those aspects of musical rhetoric most relevant to its author. This difficulty is compounded by increasingly rapid changes in musical style and national varieties of musical aesthetics, resulting in a discourse that is largely heterogeneous.” Karl Braunschweig: „Genealogy and Musica Poetica in Seventeenth- and Eighteenth-Century Theory”. *Acta Musicologica* 73 (2001)/1, 45.

44 Burmeister *Musica poetica* (1606) két korábbi traktátusának összefoglalása: *Hypomnematum musicae poeticae* (1599), *Musica autoschediastikē* (1601). Lásd: Martin Ruhnke: „Burmeister, Joachim”. In: *MGG, Personenteil Vol.3*. Kassel: Bärenreiter, 2000, 1313–1316.

Joachim Thuringus, akik a zenei figurák elnevezéseit átvették Burmeistertől, bár némiképp alakították Burmeister kategóriáin.⁴⁵ Athanasius Kircher enciklopédikus igényű munkája, az 1650-es *Musurgia universalis* két fejezetben foglalkozik zene és retorika kapcsolatával,⁴⁶ s ezekben nemcsak a zenei figurákat tárgyalja, hanem a zenei affektusok és a kompozíció felépítésének kérdését is. Kircher azonban nem a gyakorló muzsikusoknak ír, könyve az egyre inkább nemzetközivé váló tudósközösség szélesebb rétegének szól. Tomáš Baltazar Janovka és Johann Gottfried Walther munkái újabb oldalról közelítik meg a kérdést: mindketten a zenei lexikon 18. század elején megszülető új műfajának voltak korai képviselői, így nem részletező magyarázatra törekedtek, hanem a zenei, illetve zenével kapcsolatos terminusok rövid meghatározásait kínálták.⁴⁷ A zenei retorikai hagyomány egyik utolsó, s talán legjelentősebb képviselője, Johann Mattheson pedig Burmeisterhez, Nuciushoz és Thuringushoz hasonlóan ugyan a gyakorló zenészt szólította meg összefoglaló művében, az 1739-es *Der vollkommene Capellmeister*ben, csakhogy ő nem a lutheránus kántorhoz címezte mondandóját, hanem a széleskörűen iskolázott muzsikushoz, az egyházi funkciót is betölteni képes világi *Capellmeister*hez, aki egyaránt otthonosan mozog a *stile antico* motetták, valamint a 18. század elején népszerű modern stílusú operák és divatos hangszeres műfajok világában.

A 20. századi zenetudományi irodalomban a retorikai megközelítést többnyire a történeti hitelesség aurája lengte körül, hiszen számos kutató vélte általa megtörhetőnek a zenei

45 Johannes Nucius elméleti munkája (*Musices Poeticae*, 1613) valójában ellenponttankönyv, amelynek hetedik fejezetében esik szó a zenei figurákról, amelyeket Burmeister nyomán retorikától kölcsönzött terminusokkal nevez meg. Tőle veszi át a terminológiát Joachim Thuringus, aki elméletírásában (*Opusculum bipartitum de primordiis musicis*, 1625) Burmeister és Thuringust követi. Lásd: Fritz Feldmann: „Das ‘Opusculum bipartitum’ des Joachim Thuringus (1625) besonders in seinen Beziehungen zu Joh. Nucius (1613)”. *Archiv für Musikwissenschaft* 15 (1958), 123–142.

46 Athanasius Kircher: *Musurgia universalis*. Róma, 1650, 1. kötet, 366–383 (5. könyv, 19. fejezet); II. kötet, 141–164. (8. könyv, 8. fejezet).

47 Tomáš Baltazar Janovka: *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*. Prága: Georg Labaun, 1701; Johann Gottfried Walther: *Musikalisches Lexikon*. Lipcse: Wolffgang Deer, 1732.

elemzésnek azt a hagyományát, amely a zeneművekre időtlen entitásként tekintett, és abból a történelem feletti perspektívából vizsgálta őket, ahonnan Brahms, Mozart vagy éppen Bach zenéje is azonos törvényszerűségek szerint látszott működni. Csakhogy a zenei retorika monolit egységként való kezelése a zenei analízisben éppúgy történetietlen, mint a 20. század számos elemzői módszere.⁴⁸ Mert bár meglehet, hogy Burmeister, Kircher és Mattheson bizonyos kérdésekben hasonlóan vélekedtek – a zene affektív tartalmával, vagy teológiai jelentőségével kapcsolatban például biztosan –, a retorika zenei alkalmazását illetően már csak azért is eltérően kellett gondolkodniuk, mert a működésüket elválasztó félévszázadokban jelentős változásokon ment át a zenei stílus. Burmeister, Nucius és Thuringus a 16. századi vokálpolyfónia, az *ars perfecta* hagyományára hivatkoznak, Kircher az itáliai monódikus stílus és az opera újításait is bevonja a vizsgálat körébe (elsősorban a recitativót), Janovka és Walther valamennyi korábbi stílus kategorizálására törekszik, Mattheson számára pedig az 1730-as évektől felbukkanó, úgynevezett gálans stílus újdonságai éppoly fontosak, mint a 18. század első évtizedeinek tudós polyfóniája. „Mivel a retorikai gondolkodás statikus modelljét nem vehetjük tekintetbe azokra a kompozíciós döntésekre vonatkozóan, amelyek a zenei stílus változásához vezettek – írja Peter Hoyt –, azt is megkérdőjelezhetjük, hogy [a retorikai gondolkodás] számot adhat-e egyáltalán bármiféle kompozíciós döntésről.”⁴⁹

48 A retorikai hagyomány monolit egységként való kezelésére minden értelemben a legjobb példa: Gregory G. Butler: „Fugue and Rhetoric”. *Journal of Music Theory* 21 (1977)/1, 49–109.

49 „Because the stationary model of rhetorical thought cannot account for the compositional decisions that lead to changes in musical style, it may be questioned whether it can account for compositional decisions at all.” Peter A. Hoyt: „Review of Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration by Mark Evan Bonds”. *Journal of Music Theory* 38 (1994)/1, 127.

ZENEI FORMA ÉS RETORIKA

A 20. század kezdetén Albert Schweizertől Arnold Scheringen át Hermann Kretschmarig és Heinz Brandesig számos zenetörténész kísérelte meg közös nevezőre hozni azokat a szónoklattantól kölcsönzött latin és görög elnevezéseket, amelyeket a német *musica poetica* hagyományának elméletírói különféle zenei alakzatok megnevezésére használtak.⁵⁰ Hogy a barokk zenében nem létezett zenei motívumok általános szótáraként működő egységes *Figurenlehre*, a tekintetben teljes a konszenzus a mai zenetudományi irodalomban.⁵¹ De nemcsak a zenei *elaboratiót* illetően, hanem a *dispositióval*, vagyis a zenei formával kapcsolatban sem olvasható ki átfogó elmélet a korabeli traktátusokból. A német zeneelméleti hagyományban a forma kérdése azért nem játszott központi szerepet a 16–17. század folyamán, mert a teoretikus írások horizontján feltűnő művészi zene kivétel nélkül vokális jellegű volt, s ezekben a zenei anyag elrendezését elsősorban a szöveg felépítése határozta meg. Elmélet és gyakorlat természetesen itt sem fedte egymást tökéletesen, hiszen korábbi századok kompozíciós praxisában is megfigyelhető – Dufay-nál, Josquinnél és másoknál –,⁵² hogy ha nem is olyan mértékben, mint a dúr-moll tonalitás felbukkanásától kezdve, a

50 Albert Schweitzer: *Johann Sebastian Bach*. Párizs, 1905. (német kiadás: Lipcse, 1908). A bachi „figuratan” leírása a 22–23. fejezetben található (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, ¹⁰1979, 425–479., magyarul: Uő: *Életem és gondolataim*. Budapest: Gondolat, 1974, 453–516.); Arnold Schering: „Die Lehre von den musikalischen Figuren im 17. und 18. Jahrhundert”. *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 21 (1908), 106–14. Hermann Kretschmar: „Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre”. *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 18 (1911), 63–77., 19 (1912), 65–78.; Heinz Brandes: *Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert*. Berlin: Triltsch & Huther, 1935.

51 George J. Buelow: „Rhetoric and music”. In: *Grove, Vol. 21*, 260–275.; a szócikk 1981-es változata, amelynek barokkra vonatkozó része a 2001-es *Grove*-ban csak a szakirodalmi hivatkozások tekintetében frissült, magyarul is olvasható, in: Péteri Judit (szerk.): *Régi zene 2*. Budapest: Zeneműkiadó, 1987, 30–39. Bartel, *Musica poetica*, 84–89.; Janina Klassen: „Musica Poetica und musikalische Figurenlehre – ein produktives Missverständnis”. In: Günter Wagner (közr.): *Jahrbuch des staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz*. Stuttgart: Metzler, 2001, 73–83.

52 Lásd például: Craig Wright: „Dufay’s *Nuper rosarum flores*, King Solomon’s Temple, and the Veneration of the Virgin”. *JAMS* 47 (1994)/3, 395–441.; illetve: Christopher Reynolds: „Musical Evidence of Compositional Planning in the Renaissance: Josquin’s *Plus nulz regretz*”. *JAMS* 40 (1987)/1, 53–81.

zeneszerző a szöveg által meghatározott kereteken túl is figyelmet tanúsít a formai elrendezés iránt.

A retorikai hagyományban a magdeburgi kántorként működő Gallus Dressler az első, aki 1563-as, kiadatlan, kéziratos formában fennmaradt elméletírásában (*Praecepta musicae poeticae*) a zene formai felépítéséről beszél. A lutheránus kántoroknak szóló gyakorlati útmutatóban Dressler főként olyan témákat tárgyal, amelyek hagyományosan a *musica practica* részét képezték (disszonanciakezelés, szólamvezetési szabályok, stb.), majd arról ír, hogy miként kell egy zenedarabot az arisztotelészi szónoklattan háromrészes felépítésének megfelelően megalkotni,⁵³ vagyis megkülönbözteti a bevezetést (*exordium*), a középső részt (*medium*) és a befejezést (*finis*).⁵⁴ Lassus *In me Transierunt* kezdetű motettájának nevezetes elemzésében ugyanezt a hármas tagolást használja Burmeister is 1606-ban, s nála még szorosabbá válik zene és retorika között a kapcsolat, amikor az antik törvényszéki beszéd felépítésének néhány kategóriáját is alkalmazza a zenére:

[Egy zenedarab] három részből áll: 1. Bevezetés 2. Maga a dallam teste 3. Befejezés. A bevezetés a darab első periódusa, vagy szakasza, amelyet a legtöbbször imitatív zenei anyag díszít, s amely a hallgató fülét és lelkét figyelmessé teszi az ének iránt, valamint felkelti jóindulatát. [...] A darab teste nem más, mint a bevezetés és a befejezés között található szakaszok vagy periódusok halmaza, amelyben a szöveg, hasonlóan a retorikai *confirmatio* különféle érveihez, behatol a lélekbe, hogy világosabban felfogjuk és megértsük az értelmét. [...] Az utolsó periódus éppen olyan, mint a szónoklatban az epilógus.⁵⁵

53 Arisztotelész: *Retorika* 1414b.

54 Dressler traktátusának 12–14. fejezetében esik szó a zenei formáról. Bernhard Engelke: „Praecepta musicae poeticae a D: Gallo Dresselero” *Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg* 49–50 (1914–15), 243–249.

55 „Haec tres habet partes, 1. Exordium, 2. Ipsum corpus carminis 3. Finis. Exordium, est prima carminis periodus, sive affectio, Fuga ut plurimum exornata, qua auditoris aures et animus ad cantum attenta redduntur, illiusque benevolentia captatur. [...] Corpus Cantilenarum est intra Exordium et Finem

A zenetudományi hagyomány e kései pontjáról visszatekintve a zenei forma háromrészes felosztása, vagy éppen az olyan definíció, mint amilyen Johannes Andreas Herbst 1643-as traktátusában olvasható, miszerint „a közép az, amit a dallam kezdete és a vége között hallunk”, teljesen magától értődőnek, s némiképp gyanúsak tűnik.⁵⁶ Csakhogy a látszólag semmitmondó tagolás fontos lépést jelent a zenei forma fogalmának történetében, amennyiben Dresslernél – és a nyomában Burmeisternél, Herbstnél, illetve másoknál – bizonyos zenei szakaszok a darab egészének kontextusában formai funkciót kapnak, mégpedig a megzenésített szövegtől függetlenül. A zenei forma háromrészes felosztása, különösen a polifon szerkesztésű darabokban alighanem önként adódik. Ezt tükrözi, hogy a 19. századi elemzők, akik a barokk retorikai hagyomány formai elképzeléseire ügyet sem vetettek, a Bach-fúgák látszólagos formátlanságával küzdve ugyanezt a háromrészes sémát alakították ki, csak éppen az egyes szakaszokat nem retorikai, hanem zenei szakkifejezésekkel illették: fúgaexpozíció–feldolgozás–kadencia.⁵⁷

Nem az a kérdés tehát, hogy helytálló-e a háromrészes felosztás, hanem az, hogy amikor Burmeister az antik törvényszéki beszéd terminológiájához nyúl, ezek a kifejezések vajon hozzátesznek-e bármit a zenei folyamatok megértéséhez, tekintettel a különbségre, amely egy 17. századi zenei kompozíció és egy antik törvényszéki beszéd működésmódja között fennáll. Egy szónoklat bevezetésnek a retorikai traktátusok szerint fel kell keltenie a hallgatóság figyelmét és jóindulatát. A figyelem felkeltésének gesztusa még csak alkalmazható a zenére,

affectionum sive periodorum comprehensa congeries, quibus textus velut varijs Confirmationis Rhetoricae argumentis animis insinuantur, ad sententiam clarius arripiendam et considerandam. [...] Vltima periodus est velut Epilogus in Oratione.” Joachim Burmeister: *Musica poetica*. Rostock: Stephanus Myliander, 1606, 72–74.

56 „Medium ist was zwischen dem Anfang und End des Gesangs begriffen wird.” Johann Andreas Herbst: *Musica Poetica*. Nürnberg: Jeremias Dümler, 1643, 82.

57 A fúga műfajának 19. századi fogalmáról és Bach fúgáinak állítólagos „formátlanságáról” lásd a 109–110. oldalt.

de miként keltheti fel vajon a zene a hallgatók jóindulatát, kérdezi Brian Vickers retorikatörténész, majd hozzáteszi: „Még inkább kérdésesek zenei értelemben azok a részek, amelyek általában a szónoklat közepén találhatók, a *confutatio* és a *confirmatio*, amelyekben az ellenfél érveit cáfoljuk és a sajátjainkat megerősítjük. Vajon kik az ellenfelek egy zenei kompozícióban?”⁵⁸

Vickers alighanem igazságtalan Burmeisterrel szemben, aki ismeretlen területen járva kissé bizonytalanul használja a szónoklattan analógiáját. Lassus motettáját kilenc periódusra osztja fel, s a középső hetet látja el a *confirmatio* címkéjével, zárójelben azonban megjegyzi: „ha tehetünk efféle összevetést a rokon művészettel”.⁵⁹ Vickers kritikája sokkal inkább címezhető Johann Matthesonnak, aki 1737-ben teljes magabiztossággal, némi arroganciától sem mentesen érvel amellett, hogy az antik törvényszéki beszéd és a zenei kompozíció felépítése egyértelműen megfeleltethető egymásnak. Mattheson elméletét két okból érdemes részletesebben megvizsgálni. Egyrészt azért, mert ő az egyetlen teoretikus Bach működésének idején, aki részletesen tárgyalja a zenei forma fogalmát, és ezt nem pusztán elvont síkon teszi, hanem elképzelését egy 18. század eleji *da capo* ária konkrét elemzésével is illusztrálja. Másrészt azért, mert retorikai megközelítésének problematikus jellege nemcsak a kései értelmezőknek tűnt fel, hanem a korszak egy másik meghatározó elméletírójának, a Bach-tanítvány Lorenz Mizlernek is. Erről tanúskodik a zenei forma fogalmával kapcsolatos, kettejük között lezajlott polémia.

Mattheson a 17. századi német *musica poetica* hagyományának legkésőbbi fázisát képviseli, s a zenei retorikát más irányból közelíti meg, mint elődei. 1737-ben publikált, *Kern melodischer Wissenschaft* című munkájában – amelynek teljes szövegét átemelte két évvel

58 „Even more questionable, in musical terms, are the sections usually found in the middle of an oration, *confutatio* and *confirmatio*, by which one’s opponents’ arguments are refuted, and one’s own confirmed. Who are the enemies in a musical composition?” Brian Vickers: „Figures of rhetoric/Figures of music?”. *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric* 2 (1984)/1, 19.

59 „[...] si ita cum altera aliqua cognata arte comparare liceat”. Burmeister, *Musica poetica*, 73.

későbbi főművébe, a *Der vollkommene Capellmeister*be – gyakorlatilag alig ír a zenei *elocutio* vagy *decoratio* kérdéséről, jóllehet a szónoklattannal foglalkozó 17. századi zeneelméletírók figyelmének homlokterében elsősorban a zenei figurák leírása állt. A zenei kompozíció kialakításáról szóló fejezet végén Mattheson megemlíti ugyan néhány közismert zenei alakzatot, amellyel a zeneszerző díszítheti a darabjait, leírása azonban olyan benyomást kelt, mintha a figurákról, bármily hasznosak voltak is a gyakorlatban, már túl sokat írtak volna. Valamennyi muzsikusi ismeri őket, ráadásul „ezek a dolgok majdhogynem évente változnak, a régi díszítmények (*tremoli, groppi, circoli, tirate*, stb.) nem őrzik érvényüket, új alakban tűnnek fel, vagy újabb divatoknak kell átadniuk a helyüket”.⁶⁰ Matthesont ehelyett elsősorban az *inventio* és a *dispositio*, vagyis a témára való rátalálás, és a zenei anyag elrendezésének kérdése érdekli. Figyelemreméltó, hogy amíg a zenei *dispositio* fogalmának kidolgozása teljes vértzetben megtalálható a *Kern melodischer Wissenschaft*ban, az *inventio* kérdéséről itt még nem olvashatunk.⁶¹ Szó esik ugyan róla, hogy egy jó dallamot miként kell megalkotni, és hogy mik a legfőbb jellemzői – legyen „könnyed, behízelt, világos, gördülékeny” –,⁶² a tematikus anyaggal kapcsolatban azonban Mattheson még eltekint a retorikai szóhasználatról.⁶³

A *Kern* zenei formáról szóló áttekintése azzal kezdődik, hogy tévedésben vannak, akik úgy gondolják, a kompozíciós munka el van intézve azzal, hogy az ember rátalál a megfelelő zenei ötletre. Az igaz ugyan, hogy ez az első fázisa a kompozíciós munkának, de „ahogy mondani szokás: minden jó, ha vége jó; s ide tartozik az elrendezés, a kidolgozás és a

60 „Da sich die Sachen fast jährlich ändern und die alten tremoli, groppi, circoli, tirate &c. nicht mehr Stich halten wollen, eine andere Gestalt gewinnen, oder auch neuern Moden Platz machen müssen.” *Kern*, 143. *VCM*, 244. (A *VCM* a „Manieren” szót használja a „tremoli, groppi, circoli, tirate &c.” helyett.)

61 Lábjegyzet jelzi, hogy erre a *VCM*-ben kerül majd sor; lásd: *Kern*, 33.

62 Ezek a „Von der Kunst eine gute Melodie zu machen” című rész alfejezeteinek címei: „leicht, lieblich, deutlich, fliessend”. *Kern*, 29–37.

63 Az antik szónoklattannokban az *inventio* kategóriája alá tartozó *loci topici*, vagyis a beszéd alapelemeiként felhasználható közhelyek zenei megfelelőit tárgyalja a *VCM* „Von der melodischen Erfindung” című fejezetében (fejezet nem szerepel a *Kern*ben): *VCM*, 121–123.

feldíszítés, amelyeket művészi nevükön úgy hívunk, hogy *dispositio*, *elaboratio* és *decoratio*.”⁶⁴ Ideális esetben a zenei ötlet ki- vagy megtalálása és az elrendezés nem válnak el egymástól:

Nem kevés példát hozhatunk zeneszerzőkre, akik meglehetősen gazdagok ötletekben; ugyanakkor azonnal ki is huny bennük a tűz, elszalasztják a jó elrendezést, amelyre szinte soha nem gondolnak, semmit nem dolgoznak ki rendesen, és semmi mellett nem tartanak ki a végéig. [...] Ezzel szemben mások szívesen csapnak le azokra az ötletekre, amelyek a kezük ügyébe kerülő nagy csomó dologból származnak, ezek között azonban gyakran nincs két hangjegy, amely az övék volna; amit azonban eltulajdonítottak, azt képesek olyan ügyesen elrendezni, kidolgozni és felékesíteni, hogy öröm nézni. Ha választanom kellene a kettő közül, szerencsés ötlet vagy okos elrendezés, stb., talán inkább az elsőt választanám; de sokkal kedvesebb volna számomra a kettő együtt. Ez azonban ritkaság: mint a szépség és az erény – egyetlen emberben.⁶⁵

Mivel Mattheson szerint a zenei és a retorikai *dispositio* között csak a „téma vagy tárgy”⁶⁶ tekintetében van különbség, az antik szónoklatok felépítésének hagyományos hatrészes felosztását tökéletesen alkalmazhatónak tartja a zenében is. Az antik törvényszéki beszéd

64 „Allein heißt auch wiederum: Ende gut, alles gut, und dazu gehören Einrichtung, Ausarbeitung und Zierde, die sonst, mit ihren Kunstnahmen, heißen: *dispositio*, *elaboratio* & *decoratio*.” Kern, 127. VCM, 235. A VCM-ben „oratorischen Kunstnahmen” áll.

65 „Wir haben nicht wenig Exempel von Ton-Künstlern, die ziemlich reich an Erfindungen sind; denen aber das Feuer bald ausgehet, und die, wegen Verabsäumung guten Einrichtung, daran sie keinmal gedencken, nichts recht ausarbeiten, noch bis ans Ende verharren. [...] Hergegen gibt es andre, die erschnappen gerne eine fremde Erfindung aus derjenigen Menge Sachen, die ihnen unter die Hände gerathen, davon doch oft nicht zwo Noten ihre eigne sind; sie wissen diese Entwendung aber dermassen geschickt einzurichten, auszuarbeiten und zu schmücken, daß es eine Lust ist. Wenn ich nun von beyden eines wählen solte, entweder eine glückliche Erfindung, oder eine gute Einrichtung etc. nähme ich vielleicht die erste; beyde zusammen aber würden sie mir viel lieber seyn. Es ist was rares: so wie Schönheit und Tugend, in einer Person.” Kern, 127–128. (VCM, 235. A VCM-ben megjelent szöveg néhány stilisztikai részletben eltér.) A fenti gondolatmenetet majdhogynem szóról szóra átveszi Meinrad Spiess: *Tractatus musicus compositorio-practicus*. Augsburg: Johann Jacob Lotter, 1745, 133–134.

66 „Vorwurff, Gegenstände oder *Objecto*”. Kern, 128. VCM, 235.

felépítésének első egysége a *captatio benevolentiae* funkcióját betöltő *exordium*; ez a zenében – Mattheson szavaival – „a dallam bevezetése és kezdete, amelyben egyúttal meg kell mutatkoznia a célnak, és az egész tervnek, ez készíti fel a hallgatókat, s kelti fel a figyelmüket”.⁶⁷ Két konkrét példát említ: continuo-kíséretes áriákban az *exordium* az énekszólambelépését megelőző continuo-előjáték, a hangszeres concertókban a kezdő ritornello. A szónoklat következő formai egysége hagyományosan a tények ismertetését magában foglaló *narratio*, amelyet áriákban az énekszólambelépését követő zenei anyagnak felelt meg Mattheson.⁶⁸ A harmadik szakasz az álláspontot ismertető *propositio*, a zenében „a tulajdonképpeni előadás, amely röviden tartalmazza a zenei beszéd tartalmát és célját”.⁶⁹ Az antik törvényszéki beszédben ezt követi a *confutatio*, vagyis az ellenérvek ismertetése és elvetése, amely „a zenében vagy átkötött hangokkal, vagy idegennek látszó menetek és modulációk ügyes felidézésével és elvetésével fejezhető ki”.⁷⁰ Az ellenérvek semlegesítése után következik a *confirmatio*, vagyis az érvek alátámasztása és megerősítése, amely a zenében a jól hangzó szakaszok ügyes ismétléseiben és variációiban testesül meg Mattheson szerint, a beszédet és a zenedarabot pedig a *peroratio* zárja, amelynek „sokkal inkább, mint a többi résznek, különösen erőteljes megindultságot kell keltenie”.⁷¹

Mattheson retorikai formakoncepciója számos kérdést felvethet az olvasóban. Miként mutatkozhat meg egy zenei tétel kezdetén a darab „terve”? Mit jelent az, hogy a darab közepén található *propositio* röviden tartalmazza a zenei beszéd „célját”? Mennyiben állítható

67 „Das *Exordium* ist der Eingang und Anfang einer Melodie, worin zugleich der Zweck und die ganze Absicht derselben angezeigt werden muß, damit die Zuhörer dazu vorbereitet und zur Aufmerksamkeit ermuntert werden.” Kern, 129. VCM, 236.

68 Uott.

69 „Die *Propositio* oder der eigentliche Vortrag enthält kürzlich den Inhalt oder Zweck der Klang-Rede.” Uott.

70 „Die *Confutatio* mag in der Melodie entweder durch Bindungen, oder auch durch geschickte Anführung und Wiederlegung fremd-scheinender Fälle oder Modulirungen, ausgedrückt werden.” Kern, 130. VCM, 236.

71 „...welcher, vor allen andern Stücken, eine besonders nachdrückliche Bewegung verursachen muß.” Uott.

párhuzamba az ellenérvek ismertetése és elvetése a retorikában, illetve a késleltetett disszonanciák és moduláló menetek alkalmazása a zenében? A retorikai formamodell aztán a gyakorlatban válik igazán problematikusná, és a nehézségek már a *peroratio*, vagyis az utolsó formarész tárgyalásának végén felbukkannak.

„A szokás úgy hozta – írja Mattheson –, hogy az áriákat majdhogynem ugyanazokkal a menetekkel és hangokkal zárjuk, mint amelyekkel elkezdjük: aminek következtében az *exordium* ebben az esetben a *peroratio* helyét is elfoglalja.”⁷² Csakhogy az antik hagyomány szerint egy szónoklatban a bevezetés és a lezárás alapvetően eltérő funkciót töltenek be. Az *exordium* általában csak utal a vita témájára, ha egyáltalán, elsődleges szerepe, hogy a közönséget ráhangolja a szónok előadására és mondandója tartalmára. A *peroratio* (vagy *conclusio*) pedig nyújthatja összefoglalását az elhangzottaknak, de elsődleges célja, hogy a közönség érzelmeit megindítsa.⁷³ Egy törvényszéki beszéd esetében tehát a két szakasz nemcsak tartalmát illetően, hanem a hallgatóságban kiváltani kívánt érzelmi reakciók tekintetében is különbözik egymástól. Amikor Mattheson a „szokásra” hivatkozik, amely úgy hozta, hogy a zenében az *exordium* és a *peroratio* azonos zenei anyagot hordoz, valójában arra mutat rá, hogy egy ária vagy concerto-tétel formájának kialakításakor a zenei konvenciók erőteljesebben esnek a latba, mint a retorikai szabályok.

Az ellentmondás látszólag nem különösebben zavarja Matthesont, mivel az elméleti bevezetést követően konkrét példán illusztrálja retorikai modelljének működését, s mintadarabnak Benedetto Marcello egy continuo-kíséretes *da capo* áriáját választja (az áriát, amelynek részleteit szöveg nélkül adja közre, csak az ő elemzéséből ismerjük). Mattheson értelmezése szerint az ária continuo-bevezetése az *exordium*, az énekszólam belépését követi a *narratio*, a *da capo* főrész középső egységének modulációi testesítik meg a *propositi*ót, a

72 „Die Gewohnheit aber hat es so eingeführet, daß wir in den Arien fast eben mit den Gängen und Klängen schliessen, darin wir angefangen haben: welchemnach unser *exordium*, in diesem Fall, auch die Stelle der *Perorationis* vertritt.” Uott.

73 Kennedy, *Classical rhetoric*, 106.

főrész végén a tonikai záráshoz vezető anyag a *peroratio*, a *confutatio* pedig a *da capo* forma középrészében található.⁷⁴ Hogy elméletét miért egy minden szempontból átlagosnak mondható tételen szemléltette Mattheson, nem tudjuk. Elképzelhető, hogy elemzői módszerének általános érvényét kívánta demonstrálni azzal, hogy egy konvencionális darabhoz nyúlt, s a 18. század első felében a zenei anyag elrendezésének valóban az egyik legelterjedtebb módját kínálta az úgynevezett *da capo*, vagy A-B-A forma. Ennek sajátossága, hogy az önmagában zárt, tonikán befejeződő A-részt követően egy hangnemileg kontrasztáló (dúr tétel esetében többnyire moll, moll esetében többnyire dúr) középrész következik, amely olykor metrumában, tempójában és tematikus anyagában is különbözik a főrésztől, majd ennek lezárultával tér vissza változtatás nélkül (az előadásban gazdagon díszítve) az A-rész.

Mattheson mintha nem venne tudomást arról, hogy a *da capo* forma nem a középrésszel ér véget, hanem ezt követően a teljes főrész megismétlődik, ekként tehát a főrészt kezdő és befejező ritornello az előadásban négyszer hangzik el változtatás nélkül. Vagyis nemcsak arról van szó, hogy az *exordium* és a *peroratio* azonos anyagot hordoz, hanem arról is, hogy mindkettő megismétlődik. Az ismétlés iránti alapvető igény az egyik olyan aspektusa a zenének, amely érzékelhető távolságra helyezi a nyelvtől, ahol a szó szerinti ismétlés eszköze csak kivételes esetben alkalmazható. Valamennyi szónoklattannak alaptétele, hogy óvakodni kell a túlzásba vitt ismétléstől, Rottardami Erasmus egyenesen „csúnya és bosszantó hibának” tartja a pontos ismétlést (*tautologia*).⁷⁵ Joggal veti fel Bettina Varwig, hogy „talán éppen ez a két terület között fennálló különbség ítél kudarca minden erőfeszítést, amely a retorikai eszközöket és a jelentésüket közvetlenül próbálja meg a zenei kompozícióra alkalmazni”.⁷⁶

74 Kern, 131–134. VCM, 237–239.

75 Idézi: Bettina Varwig: „‘Mutato semper habitu’: Heinrich Schütz and the Culture of Rhetoric”. *Music and Letters* 90 (2009)/2, 223.

76 „Perhaps it is this essential discrepancy between the two realms that determines the ultimate failure of any efforts to transfer rhetorical devices and their meaning directly to musical composition.” Uott.

Gyakorló muzsikusként Mattheson természetesen tisztában volt azzal, hogy a zeneszerzők túlnyomó többsége nemcsak hogy nem alkalmazza tudatosan, de nem is ismeri a szónoklat felépítésének hagyományos sémáját. Elmélet és praxis különbsége azonban nem érvényteleníti a retorikai modell helyességét Mattheson szerint. A *dispositio* tárgyalását követően így ír:

A legelső zeneszerzők éppoly kevésbé gondoltak arra, hogy darabjaikat a fentiek szerint rendezzék be, ahogy a természetes adottságokkal megáldott tanulatlan szónok sem gondolt arra, hogy a hat részt pontosan kövesse, mielőtt az ékesszólás formális tudománnyá és művészetté nem vált. [...] Tagadhatatlan ugyanakkor, hogy ha tüzetesen megvizsgáljuk a jó beszédeket és jó zenéket, akkor megtaláljuk bennük ezeket a részeket – de legalábbis a legtöbbjüket –, mégpedig a megfelelő sorban elrendezve; még akkor is, ha a szerző olykor hamarabb gondol a saját halálára, mint az efféle sorvezetőre.⁷⁷

Amikor két évvel később a *Der vollkommene Capellmeister* beemeli a fenti bekezdést, sokatmondó gesztussal hozzáteszi az utolsó mondathoz: „különösen a muzsikuskok”.⁷⁸ A zenészek tudatlanságának hangsúlyozásával alighanem a retorikai formamodellre érintő kritikákra reagált. 1738-ban, vagyis egy évvel a *Kern* megjelenését követően Lorenz Mizler, aki folyóiratában, a *Musikalische Bibliothek*ben hosszú beszámolókat közölt a legfrissebb zeneelméleti munkákról, részletesen ismertette Mattheson kötetét, és ebben fenntartásait fogalmazta meg a retorikai forma fogalommal kapcsolatban.

⁷⁷ „Es ist zwar den allerersten Componisten eben so wenig in den Sinn gekommen, ihre Sätze nach obiger Ordnung einzurichten, als den mit natürlichen Gaben versehenen fertigen Rednern, solchen 6 Stücken genau zu folgen, ehe und bevor die Wohlredenheit in eine förmliche Kunst und Wissenschaft gebracht worden. [...] Dennoch aber ist nicht zu läugnen, daß, bey fleißiger Untersuchung sowol guter Reden, als guter Melodien, sich diese Theile, oder einige davon, in geschickter Folge wircklich, allerdings darin antreffen lassen; ob gleich manchesmal die Verfasser ehe auf ihren Tod, als auf solchen Leit-Faden, gedacht haben mögen.” *Kern*, 128. *VCM*, 235.

⁷⁸ „[...] absonderlich die *Musici*.” *VCM*, 235.

Mizler összességében komoly elismeréssel ír a *Kern melodischer Wissenschaft*ról, és egyetemi műveltségű zeneértőként természetesen egyetért Matthesonnal abban, hogy zene és retorika egymásnak rokonai: ahogy egy beszédben a szavakat és mondatokat kell világos egységbe rendezni – írja Mizler –, ugyanígy a zenei gondolatok sorát is jól követhető módon kell kialakítani, s ez különösen az olyan, nagyobb szabású kompozíciók esetében jelent művészi kihívást, amelyek Démoszthenész és Cicero beszédeihez hasonlíthatók.⁷⁹ Mizler azonban úgy véli, hogy a zene más törvényszerűségek szerint működik, mint a szónoklat, s a zenei forma retorikai értelmezésével kapcsolatban komoly kételyének ad hangot. A Marcello-elemzésről a következőket írja:

Nem tudom, hogy a nagyszerű Marcello a beszéd hat említett részét vajon el akarta-e helyezni [a darabban]. Sokkal valószínűbbnek tűnik, hogy a kérdéses ária páratlan szerzője sem az *exordium*ra, sem a *narratióra*, sem a *confutatióra*, sem a *confirmatióra*, de még csak az említett részek egymásra következésének sorrendjére sem gondolt, miközben a darabot készítette. A dolog annál is inkább meggyőzőnek tűnik, mivel Mattheson úr ugyanazt a zenei anyagot teszi meg bevezetésnek, ismertetésnek és tárgyalásnak. Csakhogy egy és ugyanaz a dolog ugyanolyan lényegű, akkor is, ha különböző helyeken jelenik meg újra és újra, a bevezetés, az ismertetés és a tárgyalás azonban lényegüket tekintve különböznek, úgyhogy nem lehet egy és ugyanazon dologként bemutatni az eltérő természetű bevezetést, ismertetést és tárgyalást. Mattheson úr fejtegetései az említett áriával kapcsolatban tehát nem valószínűek.⁸⁰

79 Lorenz Mizler: „Matthesons Kern melodischer Wissenschaft”. *MB* I. 6. (1738), 31.

80 „Ich weiß nicht ob der vortrefliche Marcello daselbst die erwähnte sechs Theile einer Rede anbringen wollen. Es ist vielmehr höchstwahrscheinlich, daß der unvergleichliche Verfasser besagter Arie, weder an exordium, narrationem, confutationem, confirmationem, noch an die Ordnung, wie besagte Theile nach einander folgen sollen, gedacht habe, wie er sie verfertigt. Die Sache scheint auch daher gezwungen zu seyn, weil Herr Mattheson einen und denselben Satz zum Eingang, Erzählung und Vortrag machet. De nun aber eine und dieselbe Sache einerley Wesen behält, wenn sie gleich an verschiedenen Orten nach und nach stehet, Eingang, Erzählung und Vortrag aber von einander ihrem Wesen nach unterschieden sind, so kan nicht durch ein und dasselbe Ding, Eingang, Erzählung und Vortrag und also verschiedenes seiner Natur nach

Vagyis Mizler nemcsak azt tartja problematikusnak, hogy a *da capo* forma sajátosságaiból eredően a kezdő ritornello az ária folyamán négyszer szólal meg változtatás nélkül, hanem azt is, hogy ugyanaz a tematikus anyag határozza meg az *exordiumot*, a *narratiót* és a *confirmatiót*.

Bár Mattheson lényegi változtatás nélkül átemelte a Marcello-elemzést az 1739-es *Der vollkommene Capellmeister*-be, nem tehetette meg, hogy ne reagáljon Mizler kritikáira a kötet előszavában. A bíráló nevét nem említi, de igazat ad neki abban, hogy „Marcello a *Kern*-ben tőle idézett ária elkészítésekor, éppúgy, mint más műveiben, bajosan gondolhatott a beszéd hat részére”.⁸¹ Mattheson ettől függetlenül fenntartja, hogy elemzése valószerűen számol el a zenei forma felépítéséről, s amellet érvel, hogy a zenében többször is megismétlődhet ugyanaz a motívum, attól függően pedig, hogy milyen regiszterben, hangnemben, vagy hangszerelésben szólal meg ugyanaz a zenei ötlet, különféle funkciókat is betölthet. A kezdő ritornello „szó szerinti” ismétléseinek magyarázatához azonban, úgy tűnik, nem kínál számára szellemi muníciót az antik szónoklattan. Ezt tükrözi legalábbis, hogy valódi érvelés helyett – stílszerűen fogalmazva – üres retorikával próbálja kikerülni a választ. Ha Cicero és Démoszthenész nem segítenek, egy náluk is nagyobb tekintélyhez fordul, a bibliai Dávid királyhoz:

Talán jogosabb azt állítani: a[z ária] vége a kezdetével teljes mértékben megegyezik. Mert ez valóban igaz. Egy és ugyanaz áll mindkét helyen, ugyanaz a zenei anyag ugyanabban a szólamban. Hogy lehet ez? Vajon nem ugyanezt teszi Dávid a nyolcadik és a százharmaidik zsoltárban? S vajon

vorgestellt werden. Folgar sind Herrn Matthesons Erläuterungen besagter Arie nicht wahrscheinlich.” Uott, 38–39.

81 „Marcello hat freilich, bey Verfertigung der im Kern aus ihm angeführten Aria, so wenig, als bey seinen andern Wercken, wol schwerlich an die 6 Theile einer Rede gedacht.” *VCM*, 25.

nincsenek-e olyanok, akik a királyi költő ékesszólását messze Démoszthenészé és Ciceróé fölé helyezik, amikor kivételesen a próféták zenei tehetségére fordítják a tekintetüket?”⁸²

Nem világos, vajon Mattheson komolyan gondolta-e, hogy egy 18. század eleji *da capo* ária felépítésének megértésében segítségünkre lehet egy olyan bibliai zsoltár formájának vizsgálata, amelynek első és utolsó sora megegyezik. Azt azonban tudjuk, hogy érvelése nem győzte meg Mizlert, aki 1742-ben a *Der vollkommene Capellmeisterről* is hosszú, több részes beszámolót közölt folyóiratában, s a Marcello-elemzéssel kapcsolatos véleménye nem változott a korábbi bírálat óta. „A muzsika zenei beszéd, és miként a szónok, a hallgatót szeretné megindítani, miért is ne alkalmazhatnánk a zenére is a szónoklat szabályait? – teszi fel a költői kérdést, majd óvatosságra int: „Csakhogy észre és értelemre van szükség ahhoz, hogy ne vaskalaposság és pedantéria jöjjön ki a dologból”.⁸³ George Kennedy terminológiájával úgy is fogalmazhatnánk, hogy az elsődleges zenei retorikából, a zenei előadás szónoki jellegéből, nem szabad mindjárt a másodlagos zenei retorika létezésére következtetnünk, vagyis azt feltételezni, hogy a kompozíciós logika a zenében és a retorikában is ugyanúgy működik.

82 „Man möchte vielleicht mit bessern Rechte sagen: der Schluß sey mit dem Eingange gänzlich einerley. Denn das ist wirklich wahr. Da findet sich eine und dieselbe Sache, ein und derselbe Satz in einer und derselben Stimme. Aber, wie denn? Macht es nicht David im achten und 103ten Psalm eben so? und gibt es nicht Leute, welche des Königlichen Dichters Wohlredenheit der Demostenischen und Ciceronischen weit vorziehen, wenn sie absonderlich auf des Propheten musikalische Gaben ihre Augen richten?” *VCM*, 26.

83 „Die Musik ist eine Klangrede, und sucht wie der Redner seine Zuhörer zu bewegen; Warum sollte man denn auch bey der Musik die Regeln der Redekunst nicht anbringen können? Es gehört aber Verstand und Witz darzu, daß keine Schulfüchsercy und pedantisches Wesen herauskömmt.” Lorenz Mizler: „Zweyte Fortsetzung von Matthesons vollkommenen Capellmeister”. *MB*, 2. kötet, 3. szám (1742), 104–105.

RÉSZ ÉS EGÉSZ

A 19. századot megelőzően a zeneelmélet-írók nem zenei terminusként használták a „forma” kifejezést, ha szóba hozták egyáltalán, hanem filozófiai értelemben. A barokk zeneeléletre igen jellemző az a megkülönböztetés, amellyel Mattheson él az 1713-as *Neu-eröffnete Orchestre*-ben, ahol Arisztotelész okság-elmélete nyomán a polifon darabok anyagáról, formájáról és céljáról beszél.⁸⁴ Egy kontrapunktikus szerkesztésű kompozíció anyaga Mattheson szerint a rendelkezésre álló kon- és diszszonanciák összessége, formája e kon- és diszszonanciák megfelelő szabályok szerinti változtatásában és egybeszerkesztésében testesül meg, végcélja pedig nem más, mint a harmónia – zenei és filozófiai értelemben egyaránt.⁸⁵ Az imént láttuk, hogy bár a zenei anyag elrendezésének kérdését az elméletírók a retorika felől kísérelték megközelíteni a korszakban, a zene azonban, amelyet megragadni kívántak, e tekintetben sajátos, csak rá jellemző törvényszerűségek szerint működött, különösen a 17. század utolsó évtizedeitől kezdve, vagyis a dúr-moll tonalitás megszilárdulását követően.

Az elmélet persze a zene története folyamán többnyire nem alakította, hanem követte a gyakorlatot, a zenei forma esetében ráadásul jelentős késéssel. Elsőként a Mozart halálát követő időszak meghatározó elméletírója, Heinrich Christoph Koch definiálta a zenei forma modern fogalmát, mégpedig zenei szótárának 1807-es rövidített kiadásában. A kötet „Form” szócikke a következőképpen kezdődik: „Miként a többi szépművészetben, a zenében is gyakran esik szó a műalkotás formájáról, egy zenedarab formája alatt pedig azt a módot értik, ahogyan azt a hallgató lelkéhez eljuttatják.”⁸⁶ A mindennapi tapasztalat szerint – írja Koch –

84 Arisztotelész: *Fizika*, 184a.

85 Mattheson: *Das neu-eröffnete*, 103–104. Az arisztotelészi formai ok fogalmának zenetörténeti alkalmazásáról lásd: John Brooks Howard: „Form and Method in Johannes Lippius’s ‘Synopsis musicae novae’”. *JAMS* 38 (1985)/3, 524–550.

86 „Es ist in der Musik, so wie in den übrigen schönen Künsten, oft die Rede von der Form der Kunstwerke, und man versteht unter der Form eines Tonstückes die Art und Weise, wie es vor die Seele des Zuhörers gebracht wird.” Heinrich Christoph Koch: *Kurzgefaßtes Handwörterbuch der Musik*. Lipsce: Johann

az egyes zenei műfajok eredendően a formájukban különböznek egymástól, csak hogy műfaj és forma egymással való összekapcsolása alapvető esztétikai problémákat vet fel. Egy zenedarab szépsége, illetve két azonos műfajú kompozíció szépségének különbsége nem vezethető vissza a műfaj által meghatározott formára, hiszen ilyen módon valamennyi rondónak ugyanazt a szépséget kellene hordoznia. Koch szerint tehát a formát le kell választanunk a műfajról:

Ha mármost abból a szempontból beszélünk a művészi produktumok formájáról, hogy tartalmuk határozza meg a szépségüket, akkor a műalkotásoknak nem azt a külső formáját kell értenünk alatta, amely által a műfajokat megkülönböztetjük egymástól, sokkal inkább azt a sajátos módot, ahogyan sokféleség és egység egymásba kapcsolódik [bennük].⁸⁷

Nagyjából Koch óta, vagyis a 19. század kezdetétől alapvetően kettős értelemben használatos a zenei forma fogalma a zeneelméleti irodalomban. Jelentheti egyfelől azt az elvont sémát, amelyet több különböző, egymással mégis számos közös vonást mutató zenemű vagy tétel összevetéséből absztraháltak, másfelől vonatkozhat valamely egyedi darab egyéni alakjára is. Mark Evan Bonds három okra vezeti vissza, hogy a 18. század végétől kezdve fokozatosan kialakult külső és belső forma efféle megkülönböztetése. Az egyik, hogy a zenei forma ekkoriban jelent meg absztrakt fogalomként a zeneelméleti gondolkodásban, a másik, hogy 1800 után egyre több leírás készült a zeneművekre jellemző, általánosan használt strukturális konvenciókról, a harmadik pedig, hogy egy mű egyedi, belső formáját kezdték

Friedrich Hartknoch, 1807, 156. A néhány évvel korábbi szótárában még nem szerepel *Form* szócikk. Lásd: Bonds, *Worldless Rhetoric*, 126.

87 „Wenn demnach von der Form der Kunstprodukte in derjenigen Hinsicht die Rede ist, in welcher ihr der Inhalt an Schönheit zugeeignet wird, so hat man darunter nicht diejenige äußerliche Form der Kunstwerke zu verstehen, wodurch sich die Gattungen derselben unterscheiden, sondern vielmehr die besondere Art, wie das Mannigfaltige zu Einheit verbunden ist.” Koch: *Kurzgefaßtes Handwörterbuch*, 156.

esztétikailag magasabb rendűnek tartani a hagyomány által meghatározott külső formánál.⁸⁸ Az egyes tételek egyedi felépítésének vizsgálata, szemben a keretül szolgáló külső formáéval, azért tűnik járhatóbb útnak egy-egy kompozíció működés módjának megértéséhez, mert – miként arra Carl Dahlhaus hívja fel a figyelmet – a külső formával nem elsősorban az a probléma, hogy felmerül a kérdés, művek nagyobb csoportjából milyen módon absztrahálhatók egyáltalán formatípusok, hanem az, hogy ezek a formai sémák végső soron olyan momentumokra hívják csak fel a figyelmet, amelyek jelentősége a zenei folyamat megértése szempontjából másodlagos.⁸⁹

Az egység-a-sokféleségben elve, amely Koch forma-definíciójának végén megjelenik, a 18. századi racionalista esztétika egyik sarokköve volt. Leibniztől Gottscheden és Baumgartenen át Winckelmannig számos gondolkodó vallotta, hogy a szépség a tökéletesség szemléletében áll, a tökéletesség pedig két alapelven nyugszik: az összhangon, és az egység-a-sokféleségben elvén. A műalkotásnak egyetlen egységet kell képeznie, hogy értelmes egészként legyen felfogható, ugyanakkor sokfélének kell lennie, hogy a szellemet mozgásban tartsa és szórakoztassa. „Az egység sokféleség nélkül pusztá egyformaság, ami unalmas; a sokféleség egység nélkül merő bonyolultság, ami csak zavarba ejtő” – magyarázza Frederick C. Beiser a racionalista esztétikáról írott történeti összefoglalásában.⁹⁰ A művészetben e szerint két erő áll egymással szemben, s lép egymással harmóniába: az egyik a különböző elemek egységesítését célozza, a másik az azonosak variálására törekszik. Számos zenei különbség ellenére ez az esztétikai alapállás éppúgy jellemző a Mozart-szonátatételekre, mint a Bach-fúgákra.

88 Bonds, *Worldless Rhetoric*, 2.

89 Carl Dahlhaus: „Zur Theorie der musikalischen Form”. *Archiv für Musikwissenschaft* 34 (1977), 20. Kötetben: Uő.: *Gesammelte Schriften 2. Allgemeine Theorie der Musik II*. Regensburg: Laaber, 2001, 285.

90 „Unity without multiplicity is mere uniformity, which is boring; and multiplicity without unity is sheer complexity, which is only bewildering.” Frederick C. Beiser: *Diotima's children: German aesthetic rationalism from Leibniz to Lessing*. Oxford: Oxford University Press, 2009, 10.

J. S. Bach nemzedékének zenéjében három eszköz kezeskedett a kompozíciók egységéért. Az egyik az úgynevezett affektustan, vagyis az a konvenció, hogy egy adott zenei tétel egyetlen racionalizált lelkiállapotot reprezentál, nem váltakoznak tehát benne a karakterek úgy, ahogyan a következő generáció komponistáinál, akik a zenét az érzelmek személyes kifejezésének terepeként fogták fel.⁹¹ A másik egységesítő mozzanat a dúr-moll tonalitás által meghatározott zenei nyelv, pontosabban annak legfontosabb törvényszerűsége, hogy a tonika a harmóniai történések afféle gravitációs középpontjaként funkcionál, s keretet ad a kompozíciónak, amennyiben hangnemi szempontból meghatározza a kezdetét és a végét. Végezetül a harmadik, s a zenei anyag elrendezése szempontjából, vagyis jelen kontextusban a legfontosabb: a zenedarabokra jellemző tematikus egység elve. Zenei témán – Mattheson szóhasználatában: az *inventiön* – nem pusztán valamely dallamot vagy motívumot kell érteni, sokkal inkább olyan témakomplexumot, amelynek harmóniai jellemzői éppúgy meghatározóak lehetnek egy adott kompozícióban, mint a dallami összetevői. És a „tematikus egység” ebben az esetben azt is jelenti, hogy egy adott témakomplexum rendre visszatér, vagyis meghatározott stratégia szerint ismétlődik a kompozícióban.

A kihívás tehát, amellyel egy hosszabb, egybefüggő tétel megalkotására törekvő 18. század eleji zeneszerző szembesült, hogy egy meghatározott hangnemben, egy adott affektus reprezentációjának szolgálatában, a rendelkezésre álló tematikus alapanyagból miként hozható létre értelmes egész. „Egy új zenei elmélet kísérlete” címmel Mizler részleteket közölt 1746-ban a század egyik legjellemtősebb matematikusa, Leonhard Euler hét évvel korábban, Szentpéterváron publikált zeneelméleti munkájából (*Testamen Novae Theoriae Musicae*), s ebben a következők olvashatók:

Ahol tökéletesség van, ott szükségképpen rendnek kell lennie. Mert a rend nem más, mint a részek összeállítása bizonyos szabályok szerint, amiből az ember felismerheti, hogy az egyik rész miért

91 Werner Braun: „Affekt”. In: *MGG, Sachteil Vol. 1*. Kassel: Bärenreiter, 1994, 31–41.

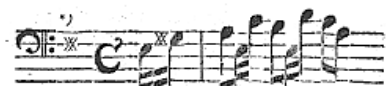
inkább ezen a helyen áll, s nem azon; egy tökéletes dologban azonban valamennyi rész olyan rendben áll egymás mellett, hogy a végcélt sikerüljön elérni.⁹²

Egy zenei tétel részeinek elrendezése történhet a műfaji konvenciók által felkínált formai kereteken belül, amilyen az áriák túlnyomó többségében alkalmazott *da capo* forma, vagy a tánctételek jó részében használt úgynevezett kétagú forma, de történhet előzetes formai keretektől függetlenül is, miként egy improvizált – vagy improvizatív hatást keltő – prelúdium, vagy egy szabadon kibontakozó concerto-tétel esetében.

Hogy megértsük, a 18. század első felének zenéjében mi számít „résznek”, amelyből a tökéletes egész létrehozható, érdemes egy pillanatra visszatérni a fent tárgyalt Mattheson-elemzéshez. Ha van ugyanis a korabeli kompozíciós gyakorlatra vonatkozatható hozadéka annak, ahogyan Mattheson Marcello áriáját vizsgálja, az nem az egyes szakaszok retorikai terminusokkal való felcímkezésében rejlik, sokkal inkább abban, hogy miként szegmentálja Mattheson a *da capo* ária zenei anyagát. A legkisebb alapelem, amit Mattheson leválaszt Marcello áriájából, a continuo-bevezetés basszus témája, amely később hangról hangra megszólal az énekszólamban, majd transzponált formában – a párhuzamos dúrban – is visszatér (2.2a–c kotta) De nem csupán ez az alig egy ütemnyi egység tekinthető a zenei forma építőelemének, hanem az ebből képzett hosszabb, d-mollból e-mollba moduláló szakasz is (2.2d kotta). Ezek a kisebb-nagyobb zenei részek látszólag hasonlítanak a beszélt nyelv szavaira és mondataira, és számos korabeli elméletíró használja ezzel kapcsolatban a

92 „Wo eine Vollkommenheit vorhanden, auch nothwendig eine Ordnung seyn müsse. Denn da die Ordnung eine Zusammensetzung der Theile nach einer gewissen Regel ist, vermöge welcher man erkennen kann, warum ein Theil vielmehr an diesem als an einem andern Orte stehet; bey einer vollkommenen Sache aber alle Theile in einer solchen Ordnung neben einander stehen, daß sie zur Erhaltung des Endzwecks geschickt sind.” Leonhard Euler: „Versuche einer neuen musikalischen Theorie”. *MB* III. 2. (1746), 310.

2. kotta. Részletek Mattheson Marcello-ária elemzéséből (Der vollkommene Capellmeister, 1739)



2.2a kotta. A continuo-bevezetés



2.2b kotta. Az énekszólam belépése



2.2c kotta. A continuo-bevezetés transzponált formája



2.2d kotta. A d-mollból e-mollba moduláló elem.

nyelvi analógiát.⁹³ Jóllehet rövid zenei egységekkel kapcsolatban a beszélt nyelvvel való párhuzam valóban működőképes lehet,⁹⁴ a formai felépítést illetően azonban az összevetés számos nehézséget okoz, mivel egy szónoki beszédben, vagy irodalmi szövegben egészen más törvényszerűségek szerint állnak össze az apróbb elemek (szavak, szókapcsolatok) nagyobb egységekké és egységes egészé, s a különbség legfőbb oka a zenei ismétlés sajátos természetében rejlik. De nemcsak a zene speciális működés módja miatt kérdéses, hogy Bach formai gondolkodásának megértésében segítségünkre lehet-e a retorikai formaelmélet, hanem azért is, mert erősen kérdéses, hogy Bachot foglalkoztatta-e egyáltalán zeneszerzőként a retorika.

93 A 18. századi zenei „központozásról” lásd: Stephanie D. Vial: *The Art of Musical Phrasing in the Eighteenth Century: Punctuating the Classical 'Period'*. Rochester: University of Rochester Press, 2008.

94 Lásd Mattheson menüett-elemzését a *VCM*-ben (224.), illetve ennek tárgyalását alább a 4. fejezetben (154. oldal).

BACH ÉS A HUMANIZMUS

A 18. század első felének zeneelméleti szövegei és napjaink zenetudományi irodalma alapvetően másként közelít tárgyához, a muzikológia e „két kultúrája” között mégis felfedezhető valamiféle párhuzam. Retorika és zene egymásnak való megfeleltetése, úgy tűnik, elsősorban hitbéli kérdés volt régen, ahogy ma is az. Hogy a szónoklat és a zenei kompozíció között számos rokon vonás fedezhető fel, azt aligha vitatja bárki, a kérdés az, hogy a retorika csupán a zene analitikus megközelítéshez kínál kulcsot (netalán csupán terminológiát), vagy pedig szerepet játszott a kompozíciós gyakorlatban is? Mattheson álláspontja, miszerint a zenei kompozíció felépítése szorosan követi a szónoklattan *dispositiójának* felosztását, s hogy az iskolázott muzsikusként, a „tökéletes *Capellmeisternek*” ezt tudatosan kell alkalmaznia, számos 20. század végi Bach-értelmezésben tovább él. A szónoklattan hagyománya és Bach iránt egyaránt végletesen elfogult Forkel nyomán úgy vélik, hogy Bach volt „a legnagyobb zenei rétor, aki valaha élt, s minden bizonnyal, aki valaha élni fog”.⁹⁵ Ugyanakkor a mai napig jelentős létszámban vesznek részt e diskurzusban azok (miként a fentiekből nyilvánvaló, e sorok írója is közéjük tartozik), akik inkább tekintik magukat Lorenz Mizler szellemi leszármazottainak, s erőteljes szkepszissel viseltetnek a retorika és a kompozíciós gyakorlat közötti szoros kapcsolat bizonyítását célzó törekvések iránt, különösen ami a zenei forma fogalmát illeti.⁹⁶

95 „[...] den grossten musikalischen Deklamator, den es je gegeben hat, und den es wahrscheinlich je geben wird.” Forkel, *Über Johann Sebastians*, 69. Forkel kijelentésének értelmezéséhez érdemes figyelembe venni, hogy az könyvének rendkívül patetikus záró bekezdésében olvasható. Forkel retorikai elmélete, amely a leáldozóban lévő német zenei retorikai hagyomány feltámasztására tett utolsó szisztematikus kísérlet, zenetörténeti összefoglalásának előszavában található: *Allgemeine Geschichte der Musik. Erster Band*. Lipcse: Schwickertschen Verlage, 1788, 37–43.

96 Hogy milyen mértékben eltérő lehet a retorika és a barokk kompozíciós gyakorlat közötti kapcsolat megítélése, azt remekül illusztrálja az Ursula Kirkendale cikke körül kialakult polémia: Kirkendale szerint a *Musikalisches Opfer* felépítése szorosan követi a szónoklattan quintilianusi alapelveit. (Lásd: Ursula Kirkendale: „The Source for Bach’s *Musical Offering*: The *Institutio Oratoria* of Quintilian”. *JAMS* 33 (1980)/1, 88–141. Kirkendale tanulmányának magyar nyelvű összefoglalása: Somfai László: „Johann

A nehézségeket az okozza, hogy semmilyen közvetlen bizonyíték nem áll rendelkezésünkre azzal kapcsolatban, hogy a konkrét kompozíciós munka során bármely 18. századi zeneszerző alkalmazta volna a zenei forma retorikai elméletét. Bach bizonyíthatóan ismerte Mattheson munkáit, függetlenül attól, hogy nem álltak személyes kapcsolatban egymással,⁹⁷ s szinte biztos, hogy olvasta Mizler recenzióit is: a *Kern*-ről szóló kritika a *Musikalische Bibliothek*-nek ugyanabban a számában jelent meg, amelyben Mizler beszámol a Scheibe-Birnbaum vitáról, s ezt Bach élénk figyelemmel követte. Ám ha ismerte is a szövegeket, abból nem következik, hogy kompozíciós gyakorlatában és formai gondolkodásában szerepet játszott a retorikai formaelmélet.

Ahogy abból sem következik semmi a zeneszerzői gyakorlatra nézvést, hogy a Scheibe-vitában Bach szócsöveként fellépő Johann Adam Birnbaum, a lipcsei egyetem filozófia és retorika professzora a következőket írta róla a Scheibe viszonzására írott reakciójában 1739-ben:

Oly tökéletesen ismeri azokat a részeket és előnyöket, amelyek egy zenedarab kidolgozásában és a retorikában közösek, hogy nemcsak azt nagy öröm hallgatni, ahogy elmélyült beszéde e kettő hasonlósága és egyezése felé fordul, hanem azt is csodálja az ember, hogy ezeket milyen okosan alkalmazza a munkáiban.⁹⁸

Sebastian Bach: *Musikalisches Opfer*”. In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve. 1985. október–1986. szeptember*. Budapest: Zeneműkiadó, 1985, 243–252.). Kirkandale elméletét az „alaptalan spekulációk *ne plus ultrá*-jának” tartja Peter Williams (*Bach. The Goldberg*, 106.). Az elmélet további kritikái: Peter Williams: „Snares and Delusions of Musical Rhetoric: Some Examples from Recent Writings on J. S. Bach”. In: Peter Reidemeister–Veronika Guttmann (szerk.): *Alte Musik: Praxis und Reflexion*. Winthertur: Amadeus, 1983, 230–240.; Wolff: *Bach: Essays*, 421–422.; Paul Walker: „Rhetoric, the Ricercar, and Bach’s Musical Offering”. Daniel Melamed (szerk.): *Bach Studies 2*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, 175–191.

97 George B. Stauffer: „Johann Mattheson and J. S. Bach: the Hamburg connection.” In: George J. Buelow–Hans J. Marx: *New Mattheson Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, 353–368.

98 „Die Theile und Vortheile, welche die Ausarbeitung eines musikalischen Stücks mit der Rednerkunst gemein hat, kennet er so vollkommen, dass man ihm nicht nur mit einem ersättigenden Vergnügen höret, wenn er

A retorika iránt elkötelezett 20. századi zenetörténészek előszeretettel hivatkoznak Birnbaum fenti kijelentésére, amely szerintük Bach szónoklattani műveltségéről tanúskodik.⁹⁹ Csakhogy Birnbaum állítását a vita kontextusában kell értelmeznünk. Bachot az érintette a legérzékenyebben, hogy Scheibe *Musikant*nak nevezte őt, vagyis nem tudós zenészként, *musicusként* tekintett rá, hanem olyan szóval illette, amely a korabeli közbeszédben a tanulatlan muzsikusok megnevezésére szolgált.¹⁰⁰ A vita tétje részben az volt, hogy Bachot, aki szemben több más kollégájával – például Johann Kuhnauval, Georg Philipp Telemannal vagy Christoph Graupnerrel – soha nem járt egyetemre, sikerül-e tudós zeneszerzőként bemutatni. Birnbaum leírása elsősorban ügyes retorikai fogásként értelmezendő tehát, tekintettel arra, hogy a 18. század első felében a szónoklattanban való jártasság számított a műveltség egyik legfontosabb fokmérőjének.

Scheibe vádjai, miszerint „ez a nagy ember nem merült el különösképpen azokban a tudományokban, amelyek [vizsgálata] valójában egy tanult zeneszerzőtől elvárható volna”, illetve hogy „nem törődött igazán a kritikai megfigyelésekkel, vizsgálatokkal, illetve a szónoklattan és a költészet szabályaival”,¹⁰¹ alighanem a legfájóbb pontján találták el Bachot.

seine gründlichen Unterredungen auf die Aehnlichkeit und Uebereinstimmung beyder lenket; sondern man bewundert auch die geschickte Anwendung derselben, in seinen Arbeiten.” *BD II*, 352.

99 Birnbaumot idézi például Kirkendale (*The source for Bach's Musical Offering*, 133.), illetve Allan Street, aki tanulmányában a Goldberg-variációk felépítését felelteti meg Kirkendale nyomán Quintilianus szónoklattanának: „The Rhetorico-Musical Structure of the ‘Goldberg’ Variations: Bach’s ‘Clavier-Übung’ IV and the ‘Institutio Oratoria’ of Quintilian”. *Music Analysis* 6 (1987)/1, 90–91.

100 Birnbaum jóval nagyobb terjedelemben tárgyalja a két elnevezés helyes használatának kérdését, mint a Scheibe-kritikában megjelent bármely más témát, ami azt tükrözi, hogy a *Musikant* és a *musicus* szó jelentésének tisztázása Bach számára rendkívül fontos volt. Scheibe a *CM* 1738. február 18-ai számában külön esszét szentelt e terminológiai kérdésnek.

101 „Es hat sich dieser große Mann nicht sonderlich in denen Wissenschaften umgesehen, die eigentlich von einem gelehrten Componisten erfordert werden. [...] Er habe sich um critische Anmerkungen, Untersuchungen und um die Regeln der Redekunst und Dichtkunst, [...] nicht sonderlich bekümmert. Er denke daher weder natürlich, noch ordentlich.” *BD II*, 316.

Különösen felbőszíthette aztán Scheibének az a szatírája, amelyet a vita mellékágaként 1739-ben publikált. A fiktív levél, amelyet egy bizonyos Cornelius (Bach karikatúrája) írt Scheibe folyóiratának, a következőképpen kezdődik: „Ich bin einer von der Musicanten...”¹⁰² A rendkívül szellemesen megfogalmazott szövegből egy önmaga nagysága iránt a végletekig elragadtatott, rendkívül arrogáns, maximálisan gyakorlati beállítottságú muzsikusz portréja rajzolódik ki, aki a zeneelmélethez fűződő viszonyát a következőképpen írja le:

Soha nem foglalkoztam tudós dolgokkal. Egyetlen zenéről szóló írást, vagy könyvet nem olvastam. [...] Szilárdan vallom, hogy egy muzsikusz [Musicant] számára elegendő dolgot jelent pusztán a saját művészete, nem hogy terjengős könyvek megírásával, illetve tudós és filozófikus vizsgálódásokkal foglalataskodjon, és erre fecsérrelje az idejét.¹⁰³

Scheibe szatíráját természetesen nem szabad túlértékelni, éppígy fenntartásokkal kell azonban kezelni Birnbaum idézett kijelentését is, különösen a Bach halála után négy évvel publikált nekrológ állításának fényében. A Johann Friedrich Agricola és Carl Philipp Emanuel Bach által írott, Mizler folyóiratában közölt méltatás szerint „megboldogult Bachunk nem bocsátkozott mélyen zeneelméleti vizsgálódásokba, annál erősebb volt a gyakorlatban.”¹⁰⁴ Laurence Dreyfus szarkasztikus megjegyzése szerint Birnbaumon kívül „soha egyetlen kortársa sem állította, hogy Bach humanista lett volna”.¹⁰⁵

¹⁰² *BD II*, 360.

¹⁰³ „Ich habe mich niemals mit gelehrten Sachen abgegeben. Ich habe auch noch keine musicalische Schriften oder Bücher gelesen. [...] Ich bin beständig der Meynung gewesen, ein Musicant habe bloß mit seiner Kunst genug zu thun, als daß er sich noch mit weitläufigen Bücherschreiben, und mit gelehrten und philosophischen Untersuchungen bemühen und damit seine Zeit verschwenden sollte.” Uott, 361.

¹⁰⁴ „Unser seel. Bach ließ sich zwar nicht in tiefe theoretische Betrachtungen der Musik ein, war aber desto stärker in der Ausübung.” *MB IV*. 1. (1754), 173.

¹⁰⁵ „No other contemporary, ever claimed that Bach was a humanist.” Dreyfus, *Bach and the patterns*, 8–9.

Amit Bach iskolai tanulmányairól tudunk, az ugyancsak azt sugallja, hogy nem rendelkezett széleskörű humán műveltséggel. Amkor a lüneburgi lutheránus *Lateinschule* diákja volt, a tanmenet részeként meg kellett ismerkednie a retorika alapelveivel – a stílusok hierarchiájával, a retorika felosztásával, alapvető szóalakzatokkal –, csak hogy a 17. század végén az elemi iskolai oktatás nem jelentette, hogy a diákok komolyabban elmerültek volna a szónoklattan tudományában.¹⁰⁶ Az oktatás elemi szintjén az antik közéleti retorika gazdag hagyományával való ismerkedés furcsa hangzású görög és latin elnevezések száraz felmondásában és felismerésében merült ki, különösen a 17. század végén, amikor a lutheránus oktatási rendszer már messze túljárt fénykorán.¹⁰⁷ Találón fogalmazza meg Daniel Harrison, hogy az 1700 körüli oktatásban a retorika nem volt több, mint „szóalakzatok, közhelyek és szabályok iskolás, száraz és mesterkéltszerű rendszere, amit tizenéves iskolásfiúk memorizáltak, s körülbelül annyi fogalmuk volt [a rendszer] finomságairól, mint mondatokat ragozó kései utódaiknak a generatív grammatikáról”.¹⁰⁸

Mindez nem zárja ki, hogy Bach saját érdeklődésétől vezérelve a későbbiekben elmélyült a retorika tudományában, ennek azonban ellentmond, hogy amikor a lipcsei Tamás-templom kántoraként a tisztséggel járó hagyományos kötelességként latint kellett volna tanítania a Tamás-iskola diákjainak, e feladatát rögtön a kinevezése után helyettesítő tanárra bízta, akinek óradíját saját fizetéséből állta. A helyettesítésről szóló megegyezésbe nem avatták be Salomo Deylinget, Lipcse egyházi szuperintendensét, aki részben emiatt nem vett részt Bach

106 Arno Forchert: „Bach und die Tradition der Rhetorik” In: Dietrich Berke–Dorothee Hahnemann (szerk.): *Alte Musik als ästhetische Gegenwart, Kongressbericht Stuttgart 1985, Bd. 1*, Kassel: Bärenreiter, 1987, 169–178.

107 Friedrich Paulsen: *Geschichte des gelehrten Unterrichts auf den deutschen Schulen und Universitäten vom Ausgang des Mittelalters bis zur Gegenwart. Mit besonderer Rücksicht auf den klassischen Unterricht*. Lipcse: Veit/Metzger & Wittig, 1885, 374–378.

108 „...a scholastic, dry, and contrived system of figures, tropes, and rules to be memorized by teen-aged schoolboys who had as much understanding of their subtleties as their latter-day counterparts have of generative linguistics when parsing sentences.” Daniel Harrison: „Rhetoric and Fugue: An Analytical Application” *Music Theory Spectrum* 12 (1990)/1, 1–42.

beiktatási ceremóniáján 1723. június 1-én. Fél évvel később aztán Deyling beszámolót írt a drezdai konzisztóriumnak (Lipcse a drezdai választófejedelemség alá tartozott), s ebben arról tájékoztat, hogy a helyettesítés rendben működik, Bach pedig felelős magatartást tanúsít, amikor ugyanis a helyettesítő tanár „betegség miatt vagy más akadályoztatás folytán hiányzott, felkereste az osztályt, és elvégzendő gyakorlatokat diktált a fiúknak”.¹⁰⁹ Ez az egyetlen forrás, amelyből fogalmat alkothatunk arról, miként tanított humán tárgyakat Bach, s messzemenő következtetéseket nyilvánvalóan nem lehet levonni belőle, azt azonban joggal feltételezhetjük, hogy Bachnak legalábbis nem volt szívügye a latintanítás.

Az egyetlen közvetlen forrás, amely Bach és a retorika kapcsolatát tükrözi, az a rövid szöveg, amelyet a két- és háromszólamú invenciókat tartalmazó pedagógiai jellegű kéziratos gyűjteményének címlapjára írt:

Igaz útmutatás, mellyel azoknak, kik a klavírt kedvelik, különösen pedig azoknak, kik okulni vágnak, világosan megmutattatik, [...] hogy jó *invention*okat ne csupán kapni, hanem azokat rendjén kidolgozni is képesek legyenek, legfőképp azonban hogy éneklő játékmódra szert tegyenek s ezenfelül hogy alapos ízelítőt kapjanak kompozícióból.¹¹⁰

A kézirat, amelynek címlapján kalligrafikus betűkkel olvasható a fenti szöveg, autográf szerzői tisztázat, 1723-as datálású, tudjuk azonban, hogy a darabok jó része korábbi: megtalálhatók az 1720-ban Wilhelm Friedemann Bachnak készített *Clavier-Büchlein*ban. Christoph Wolff meggyőző érvelése szerint Bach azért állította össze és tisztázta le a gyűjteményt, további kettővel, a *Wohltemperiertes Klavier* első kötetével és az

¹⁰⁹ Idézi: Wolff, *Johann Sebastian Bach*, 282.

¹¹⁰ „Auffrichtige Anleitung, Womit denen Liebhabern des Clavires, besonders aber denen Lehrbegierigen, eine deutliche Art gezeigt wird, [...] gute *inventiones* nicht alleine zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen, am allermeisten aber eine cantable Art im Spielen zu erlangen, und darneben einen starcken Vorschmack von der *Composition* zu überkommen.” Bach, *Levelek, írások*, 169. Dávid Gábor fordításán némileg módosítottam.

*Orgelbüchlein*nal együtt, hogy küszöbön álló lipcsei kinevezésekor praktikusán használható billentyűs tankönyvek szerzőjeként is bemutatkozhatson. Ahogy Wolff fogalmaz, ezek a kötetek „hangsúlyozták a zene tudósaként általa képviselt szellemi kalibert, ami elengedhetetlen volt, ha a tanult Johann Kuhnau utódlására tartott számot a Tamás-iskolában, ebben az ambíciózus és igényes szellemi környezetben”.¹¹¹ Ezt a célt, vagyis iskolázottságának bizonyítását szolgálhatta a címben a retorikai szóhasználat, illetve az, hogy a kétszólamú darabok műfaji megjelölését *preambulum*ról – ahogyan a *Clavier-Büchlein*ban szerepeltek – *inventió*ra változtatta.

A címben olvasható szöveg valóban mintha Bach retorikai műveltségéről tanúskodna, hiszen az *inventió*ra való rátalálás, annak kidolgozása (*elaboratio*), illetve az éneklő játékmódban történő előadás (*elocutio*) hármasa a hagyományos retorikai felosztást látszik követni. Igaz, hogy a Mattheson főművében kidolgozott zenei-retorikai rendszer a Quintilianustól átvett ötrészes felépítést használja, vagyis a fentiek mellett megtalálható benne a *dispositio* és a *memoria* is, a 18. század első évtizedeiben azonban elterjedtebb volt a zeneelméleti irodalomban a Bach-kézirat címlapján olvasható háromrészes felosztás. Mattheson például 1713-as *Das neu-eröffnete Orchestre* című munkájában csak *inventió*ról (*Erfindung*), *elaboratió*ról (*Ausarbeitung*) és *executió*ról (*Aufführung*) beszél.¹¹² Hogy Bach ismerte-e Mattheson munkáját, vagy más forrásból vette át a hármas felosztást, nem tudjuk (maga Mattheson bizonyíthatóan Chrisoph Bernhardot követte).¹¹³

Különös azonban, hogy Bach csak az *inventio* szót használja a retorika latin terminológiájából, s nemcsak a további latin kifejezéseket nem említi, de a 18. századi *Redekunst* bevett német terminusait sem, vagyis az „*Auserbeitung*” és az „*Aufführung*” kifejezéseket. Utóbbit, vagyis az előadás aktusát az éneklő játékmódra való utalással írja

¹¹¹ Wolff, *Johann Sebastian Bach*, 266. Széky János fordítása.

¹¹² Johann Mattheson: *Das neu-eröffnete Orchestre*. Hamburg: szerzői kiadás, 1713, 104.

¹¹³ Klaus-Jürgen Sachs: „Die ‘Anleitung... auf allerhand Arth einen Choral durchzuführen’, als Paradigma der Lehre und der Satzkunst Johann Sebastian Bachs.” *Archiv für Musikwissenschaft* 37 (1980), 135–154.

körül, az invenció kidolgozását pedig a „Durchführung” szóval jelöli. A „Durchführung” azonban ekkoriban nem szónoklattani, hanem kifejezetten zenei szakkifejezésnek számított.¹¹⁴ A 17–18. századi német ellenponttankönyvek arra használták, ahogy a zeneszerzők a polifon darabokban, például fúgákban a témát különféle kontrapunktikus technikáknak alávetik. Ugyanez a kifejezés tűnik fel az *Orgelbüchlein* címlapján is, ahol a korálok lehetséges polifon feldolgozására utal vele Bach. Felmerül a kérdés, hogy ha a „Bach volt minden idők legnagyobb zenei rétora” kijelentés nem pusztán szóvirág, Bach vajon miért nem használta a bevett szónoklattani szakkifejezéseket egy olyan címlap esetében, amely műveltségét volt hivatott tükrözni, s amelyben olyan darabok szerepelnek, amelyek műfaji címkéjét – *inventio* – a retorikától kölcsönzi.

Ráadásul a címadással kapcsolatban is felmerülnek kérdések. Bach ugyanis nagy valószínűséggel nem a retorikai elméletből kölcsönözte az *inventio* elnevezést, hanem bő évtizeddel idősebb zeneszerzőtársától, Francesco Antonio Bonportiától, aki 1712-ben, Bolognában adta közre continuo-kíséretes hegedű-szonáta gyűjteményét *Invenzioni da camera* (op.10) címen. Bach egyik kötheni tanítványa, Bernhard Christian Kayser éppen 1723-ban készített csembalóátíratot négy Bonporti *invenzionéból*, s ezekben a continuo-számolás néhány bejegyzése Bachtól származik.¹¹⁵ A két- és háromszólamú invenciók címlapja tehát nem valamiféle retorikai zeneelmélet gyakorlati demonstrációját ígéri a „klavírt kedvelőknek” és az „okulni vágyóknak”, hanem bevezetést a két- és háromszólamú ellenpont művészetébe. Ezt támasztja alá a címlap szövegének vége is, miszerint a darabok „alapos ízelítőt adnak kompozícióból”, a „Composition” ugyanis nem általában véve a zeneszerzésre vonatkozik, hanem kifejezetten a többszólamú szerkesztésmódra. Johann Gottfried Walther 1732-es szótára szerint a „kompozíció” nem más, mint „az a tudomány, amellyel úgy lehet a

¹¹⁴ Lásd például Mattheson leírását az imitációs szerkesztésről (*VCM*, 338.), illetve a fúgaszerkesztésről (*VCM*, 378.).

¹¹⁵ Yoshitake Kobayashi: „Kritischer Bericht” In: Uő. (szerk.): *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe Samtlicher Werke, IX.2*. Kassel: Bärenreiter, 1989, 214.

kon- és diszsonanciákat egymáshoz illeszteni és egymással egyesíteni, hogy azok összhangot képezzenek”.¹¹⁶

Hogy Bachot foglalkoztatta-e zeneszerzőként a szónoklattan, vagy sem, megfelelő források híján soha nem fogjuk tudni bizonyítani. Amit azonban biztosan állíthatunk, hogy Bach formai gondolkodását illetően sem a korabeli elméletírásokból, sem a Bachhal kapcsolatos dokumentumokból nem tudunk kiindulni. Figyelmünket a zenére kell fordítanunk, ami nem jelenti, hogy ha a retorika metaforája nem segít, a szemléltetés kedvéért ne használhatnánk más analógiákat. Az alábbiakban konkrét darabok elemzésén keresztül kísérlem meg feltérképezni, hogy miként gondolkozhatott Bach a zenei formáról, vagyis a zenei anyag elrendezésének kérdéséről. Két metaforát fogok ehhez segítségül hívni. Az idő és a tér metaforáját.

¹¹⁶ „Die Wissenschaft, Con- und Dissonanzen also zusammen zu setzen, und mit einander zu vereinigen, daß sie eine Harmonie geben.” Walther, *Musikalisches Lexikon*, 178.

3. fejezet

IDŐ

Nincsen idő se magában, a dolgokból veszi csak ki
Érzékünk, aszerint, hogy régebben mi esett meg,
Vagy mi folyik most s mik történnek még ezután meg.
Lucretius (Kr.e. 1. század)

Akár léteznek a dolgok, akár nem, akár mozognak,
akár nyugalomban vannak, az idő ugyanolyan módon folyik.
Pierre Gassendi (1644)

Gottfried Wilhelm Leibniz, az 1700 körüli időszak legjelentősebb filozófusa és az Isaac Newton legszűkebb baráti köréhez tartozó, anglikán lelkészként működő bölcselelő és teológus, Samuel Clarke, 1715-ben és 1716-ban intenzív levelezést folytatott Caroline Wales-i hercegnő közvetítésével. A levélváltás és a benne felizzó intellektuális vita Leibniz 1716 novemberében bekövetkezett halálával öt forduló, vagyis tíz levél után félbeszakadt. 1717-ben Clarke kétnyelvű, angol-francia kiadásban adta közre a levelezést, a 18. század egyik legnagyobb hatású filozófiai vitájának lenyomatát, amely a két szerző kiterjedt kapcsolatrendszerének, illetve Newton és Leibniz ismertségének köszönhetően német területeken éppúgy komoly hatást gyakorolt, mint Párizsban vagy Londonban.

Hogy a vita mennyiben tekinthető Leibniz és Newton szellemi összecsapásának, vagyis hogy Clarke levelei mögött milyen mértékig feltételezhető Newton alakja, afelől megoszlik a történészek véleménye.¹ Clarke maga is rendkívüli intellektus volt, de a legfontosabb kérdésekben Newton hű követőjének számított, s bár dokumentum nem maradt fenn azzal kapcsolatban, hogy Newton maga átolvasta-e Clarke piszkozatait – néhány közvetett bizonyíték erre utal –, az efféle dokumentumok hiánya minden bizonnyal azzal magyarázható, hogy szóban érintkeztek, hiszen a kérdéses időszakban szomszédok voltak.

A levelek számos problémát érintenek a szabad akarat, az anyag és az erő mibenlététől Isten és a teremtett világ viszonyán át a tér és az idő kérdéséig. Newton a *Természetfilozófia matematikai alapelvei* című főművében, a *Principiában* fejtette ki tér- és időelméletét. Ehhez nem sok újat tesznek hozzá Clarke megjegyzései. Leibniz térről és időről való gondolkodása azonban elsősorban a Clarke-hoz írott levelekből ismerhető.

Newton és Leibniz lényegileg eltérő módon gondolkodtak az időről: topológiai jellemzői tekintetében ugyan megegyeztek, de idő-fogalmukban mindössze ennyi volt a közös. Newton

¹ Domenico Bertoloni Meli: „Newton and the Leibniz–Clarke correspondence”. In: I. Bernhard Cohen–George E. Smith (eds.): *The Cambridge Companion to Newton*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 455–464. Ezio Valiati: *Leibniz & Clarke. A study of their correspondence*. New York: Oxford University Press, 1997.

számára a tér és az idő Istentől elválaszthatatlanok, s létezésük éppúgy szükségszerű, miként Istené. Ahogy a *Principiához* írott magyarázó jegyzetekben fogalmaz: „Az abszolút, valóságos és matematikai idő önmagában véve, és lényegének megfelelően, minden külső vonatkozás nélkül egyenletesen múlik, és más szóval időtartamnak is nevezhető.”² A newtoni idő Istenen kívül mindentől független. „Ha nem létezne semmi teremtmény – írja Newton szellemében Clarke, a Leibnizhez címzett negyedik levelében –, Isten mindenütt jelenvalóságából és létezésének folytonosságából kifolyólag a tér és a tartam pontosan ugyanolyan volna, mint amilyen most.”³

Leibniz számára ezzel szemben az idő nem önálló létező, hanem relációs fogalom. Leibniz szerint nem létezik abszolút idő, mert az idő fogalma az események egymást követő rendjére, a különböző események közötti viszonyokra vonatkozik. „A teret, ahogyan az időt is, valami pusztán relatívnak tartom – fogalmaz a Clarke-nak írott harmadik levélben,⁴ a negyedik levélben pedig a következő definíciót adja: „Az idő a testek egymásra következő pozícióinak tekintetében vett rend.”⁵

Az idő metafizikai természetével kapcsolatos két álláspont, amely Leibniz és Newton felfogásában polarizálódott a 17. század végére, párhuzamba állítható a 18. század első felének zenéjét meghatározó formai megoldásokkal. Halm nyomán a zenei forma két kultúráját különböztetem meg Bach korának zenéjében, s ezek különbségét az alábbiakban a prelúdium, a fúga és a concerto műfaján keresztül mutatom be.

2 Isaac Newton: *A Principiából és az Optikából*. Bukarest: Kritérion, 1981, 46–47. Heinrich László fordítása.

3 *A Leibniz-Clarke levelezés*. Budapest: L'Harmattan, 2005, 57. Bálint Péter fordítása.

4 Uott, 36.

5 Uott, 49.

„ABSZOLÚT” ÉS „RELATÍV” ZENEI FORMA

„A kompozíció nem céltalanul bolyongva járja a maga útját – írja a zenei formáról Eduard Hanslick 1854-ben –, hanem organikusan bomlik ki, mint egyetlen rügyből fakadó dús virágzat.”⁶ A műalkotásokra alkalmazott organikus modell, amelynek gyökerei egészen a 18. század végének esztétikai gondolkodásáig visszavezethetők,⁷ s amelynek virágba borulására – hogy stílszerűen fogalmazzunk – a 20. század elején, Heinrich Schenker elméleti rendszerében került sor,⁸ a zenei forma elméletét egészen a 20. század második feléig meghatározta.⁹ A zeneműveket nem élettelen mechanizmusként fogták fel, hanem saját élettel rendelkező szerves egészként, s ez az elképzelés, a 19. század számos olyan szövegében is kitapintható, amely konkrétan nem utal a kompozíció felépítésének organikus jellegére. Hugo Riemann 1882-es zenei lexikonjának „Form” szócikkében például a következő általános definíció olvasható:

Egyetlen művészeti ág sem nélkülözheti a formát, amely nem más, mint a műalkotás részeinek egyesülése egységes egésszé; ez az egyesülés azonban csak úgy lehetséges, ha a különféle elemek lényegi kapcsolatban állnak egymással; egyébként az eredmény csupán külsődleges kapcsolódás, pusztán egymásra következés.¹⁰

6 Hanslick, *A zenei szép*, 133.

7 Lásd: Ruth Solie: „The Living Work: Organicism and Musical Analysis”. *19th-Century Music* 4 (1980)/2, 147–156.; David L. Montgomery: „The Myth of Organicism: From Bad Science to Great Art”. *The Musical Quarterly* 76 (1992)/1, 17–66.

8 Charles J. Smith: „Musical Form and Fundamental Structure: An Investigation of Schenker’s ‘Formenlehre’”. *Music Analysis* 15 (1996)/3, 191–297.

9 A folyamat leírását lásd: Kevin Korsyn: „Schenker’s Organicism Reexamined”. *Intégral* 7 (1993), 82–118.; illetve Marva Duerksen: „Schenker’s Organicism Revisited”. *Intégral* 22 (2008), 1–58. Különösen: 7–10.

10 „Keine Kunst kann der Form entbehren, die nichts andres ist als der Zusammenschluß der Teile des Kunstwerks zum einheitlichen Ganzen; dieser Zusammenschluß ist aber nur möglich, wenn die verschiedenen Elemente in innerer Beziehung zu einander stehen; andernfalls ist das Resultat nur eine äußere Vereinigung, ein Aneinanderreihen.” Hugo Riemann: *Musik-Lexikon*. Lipcse: Max Hesse, ⁵1900, 332.

Riemann a szonátaelvű tételre tekintett a zenei forma legmagasabb rendű, általános érvényű megvalósulásaként, ezért folytatja a szócikket azzal, hogy az egységes egészként felfogott zenemű „esztétikai hatása csak az ellentétben, illetve a kontrasztban és ellentmondásban (konfliktusban) bontakozik ki teljesen”.¹¹ A szonátaelvű darabokban tehát, ahol a tétel első szakaszában, az úgynevezett expozícióban bemutatott tematikus és hangnemi ellentét a záró szakaszban, az úgynevezett visszatérésben feloldódik. Hanslick is a kontrasztot emeli ki a forma alapvető jellegzetességeként, amikor azt írja, hogy a „rügy”, amelyből „a dús virágzat fakad”, nem más, mint a főtéma, majd némi képzavarral hozzáteszi, hogy ezt, „akárcsak egy regény főszereplőjét, úgy helyezi a komponista a legkülönbözőbb helyzetekbe és környezetekbe, teszi ki a legváltozatosabb eseményeknek és hangulatoknak”.¹² Hanslick és Riemann felfogásában azok a zenék, amelyekben nincs kontraszt, s amelyekben az egyes részek nem állnak egymással lényegi kapcsolatban, nem rendelkeznek formával – formátlanok. Amilyenek Bach fűgái August Halm értelmezése szerint.

Napjaink angolszász zenetudománya látszólag messzire távolodott a 19. századi organikus modelltől, amely a 20. század végére mintha végleg érvényét veszítette volna.¹³ Karol Berger formafogalma mégis szinte semmiben sem különbözik Riemannétól és Hanslickétől. Számára is abban rejlik a zenei forma lényege, hogy az egészet alkotó részek képesek-e szervesen egymásba kapcsolódni. Mivel minden zenei kompozíció egymást követő szakaszokból épül fel – írja Berger –, ahhoz, hogy zenei formáról beszélhessünk, arra van szükség, hogy „a korábbi szakaszok ne csak megelőzzék a későbbieket, hanem bizonyos értelemben okozzák őket, s a későbbieknek nemcsak rákövetkezniük kell a megelőzőekre, hanem következniük is belőlük –

11 „Diese kommt aber erst zur vollen Entfaltung ihrer ästhetischen Wirkung am Gegensätzlichen, am Kontrast und Wiederspruch (Konflikt).” Riemann, *Musik-lexikon*, 332.

12 Hanslick, *A zenei szép*, 133–134.

13 Ruth Solie: „The Living Work: Organicism and Musical Analysis”. *19th-Century Music* 4 (1980)/2, 147–156.

az egymásra következésnek egymásból következéssé kell válnia”.¹⁴ Karol Berger éppúgy a 18–19. századi szonátaelvű zenére alkalmazza formaelméletét,¹⁵ miként 19. századi elődei, mert így válik működőképessé zenetörténeti modellje, amely szerint a 18. század első felében, Bach korában a zenei forma még nem játszott szerepet a kompozíciós folyamatban. Csakhogy felmerül a kérdés, ahhoz, hogy zenei formáról beszélhessünk valóban szükség van-e ellentétre és kontrasztra, illetve a zenei szakaszok „ok-okozati” kapcsolatára (bármit jelentsen is ez utóbbi).

Érdeemes ebből a szempontból megvizsgálni a formai tekintetben leginkább képlékenynek számító 18. századi műfajt, amely modern elméleti szövegekben nem ritkán a „formátlanság” *par excellence* képviselőjeként tűnik fel: az improvizatív billentyűs gyakorlatban gyökerező prelúdiumot. Mattheson szerint a prelúdiumok, és a rokon műfajokba (toccata, capriccio, fantasia, stb.) tartozó darabok „mind szeretnének úgy festeni, mintha az előadásuk rögtönzés volna, többnyire mégis rendesen papírra vetik őket; oly kevés azonban bennük a kötöttség és a rend, hogy aligha nevezhetjük őket általános értelemben másnak, mint jó ötleteknek.”¹⁶ Bach 1720 körül keletkezett C-dúr prelúdiuma (BWV 870a) tökéletesen megfelel Mattheson leírásának: rögtönzés hatását kelti, és látszólag semmilyen rend és kötöttség nem jellemzi (3.1 kotta). Hermann Keller a darabot a 17. századi extravagáns nápolyi billentyűs darabok leszármazottjának tartja,¹⁷ vagyis abba a hagyományba helyezi, amelyet Girolamo Frescobaldi,

14 „[...] earlier phases must not only precede but also in some way cause the appearance of later ones, and these for their part must not only succeed but also follow from the earlier ones—one-after-another must become one-because-of-the-other.” Berger, *Bach's arrow*, 179–180.

15 Lásd a Mozart-értelmezésén kívül Chopin-elemzését: Karol Berger: „The Form of Chopin's 'Ballade,' Op. 23”. *19th-Century Music* 20 (1996)/1, 46–71.

16 „Ob nun gleich diese alle das Ansehen haben wollen, als spielte man sie aus dem Stegreife daher, so werden sie doch mehrentheils ordentlich zu Papier gebracht; halten aber so wenig Schrancken und Ordnung, daß man sie schwerlich mit einem andern allgemeinen Nahmen, als guter Einfälle belegen kan. Daher auch ihr Abzeichen die Einbildung ist.” *VCM*, 232.

17 Hermann Keller: *Das Wohltemperierte Klavier von J. S. Bach*. Kassel: Bärenreiter, 1965, 136–137.

Giovanni Maria Trabaci, Giovanni Salvatore neve fémjelzett,¹⁸ s amelynek jellegzetes műfaja, az úgynevezett *toccata di durezze e ligature*. Miként az elnevezés is utal rá, ezeknek a billentyűs daraboknak meghatározó sajátossága az éles disszonanciák és az átkötött hangok intenzív használata. A repertoárt kutató Margaret Murata szerint e darabokban „a folyamatosan elkerült feloldás fokozza a formátlanság érzetét”,¹⁹ és alapvetően ez az eszköz kezeskedik a zenei anyag tagolatlan, szünet nélküli áradásáért.

3.1. kotta. J.S. Bach: C-dúr prelúdium (BWV 870a), Johann Peter Kellner gyűjteményéből (1720)

18 Lásd John Caldwell „Toccató” szócikkének 2. „Early and middle Baroque: Italy, south Germany, Austria.” című fejezetét. In: *Grove*, Vol. 25, 535–536.

19 Margaret Murata: *Extravagant Harmony and Dissonance in Early Seicento Keyboard Music: Stravaganza and Durreze e ligature*. Kiadatlan MA-szakedolgozat, University of Chicago, 1971, 66. Idézi: James Brokaw: „The genesis of the Prelude in C Major, BWV 870” In: Don. O. Franklin (szerk.): *Bach Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, 228.

A C-dúr prelúdium keletkezéstörténetét áttekintő tanulmányában James Brokaw ugyanakkor hangsúlyozza, hogy „a »formátlan improvizáció« érzetét Bach természetesen olyan eszközökkel éri el a C-dúr prelúdiumban, amelyek jobban megfelelnek a magasabb rendűen szervezett 18. századi tonális stílusnak”.²⁰ Amellett fogok érvelni az alábbiakban, hogy a dúr-moll tonális nyelv sajátos működési módja magyarázza azt, hogy miért nem tekinthető formátlanoknak ebben az idiómában még egy olyan kompozíció sem, amelyben a zenei anyag elrendezését nem előzetesen tervezte el a zeneszerző, hanem a forma végső kialakítását a pillanatnyi szeszély határozta meg – improvizáció esetében akár szó szerint is. A BWV 870a prelúdium nem tagolódik ugyan a későbbi, szonátaelvű zenékhez hasonlóan jól elkülöníthető egységekre vagy szakaszokra, és mentes bármiféle – texturális, ritmikai vagy tematikus – kontraszttól, a C-dúr alaphangnem és a különböző tonális területeket érintő harmóniai folyamat világos menete mégis formát adnak a tételnek.

Az első négy és fél ütem a tonika megerősítéséről szól: három ütemnyi tonikai orgonapontot követően a IV-V-I zárlati formula hallható harmóniailag is kidíszített alakban (4–5. ütem), s ezután indul a hangnemek közötti vándorlás. A korabeli konvencióknak megfelelően az első célpont a domináns hangnem, a 7. ütem első ütésén megszólaló G-dúr akkord azonban átmeneti állomásnak bizonyul. A G-dúr akkordra való megérkezést gyengíti, hogy a basszus Fiszről lép G-re, hogy az akkord terhelyzetű, és hogy az alt szólamban a *durezza e ligature* hagyományának megfelelően késleltetett disszonancia szólal meg. Mihelyst az alt A-hangja az ütem második ütésén kisebb kanyart követően a G-re érkezik, a zenei anyag továbbmozdul d-moll felé. A 8. ütemben elért d-moll hangnemet ugyanezzel a stratégiával hagyjuk magunk mögött: amikor a tenor szólamban kitartott E-hang megtalálja az alaphangot az ütem második ütésén, már a-moll felé tartunk. A 9. ütem harmadik ütésén, hangsúlyos helyen szólal meg az E-orgonapont (a-moll dominánsa), a 10. ütemben azonban a várt Gisz helyett a szoprán A-ról

20 „In the C major prelude, Bach of course achieves the sense of ‘formless improvisation’ by means better suited to the more highly developed tonal style of the eighteenth century.” Uott.

G-re lép, így az ütem végén visszajutunk d-mollba. A 11. ütem első kezdetén megszólaló d-moll akkord a tétel egyetlen olyan harmóniája, amely késleltetett disszonanciák nélkül, hangsúlyos ütemrészen szólal meg, igaz, jelentőségét csökkenti, hogy az akkordot valójában már az előző ütem hangsúlytalan, negyedik ütésén elértük a szoprán és a tenor kettős késleltetésével. Ezt követően a darab méretéhez viszonyítva hosszabb d-moll szakasz következik, majd a 13–14. ütem fordulóján tett a-moll kitérő után visszatalálunk az alaphangnembe, C-dúrba.

A tétel egységéért nemcsak a darab által bejárt, világosan követhető harmóniai nyomvonal kezeskedik, hanem az a három tizenhatodból álló motívum is, amelyet a jobb kéz szólaltat meg először a darab kezdetén, s amely az átkötött disszonanciák feloldásának díszítéseként szolgál, illetve – az organizmus metaforájával élve – afféle sejtként a tételt minden ízében áthatja. Bár a zenei forma, vagyis a hangnemi területek elrendezése mögött nem fedezhető fel előzetes zeneszerzői terv, a zenei események sorozata értelmes egészzé áll össze.

Persze a zenei forma nem pusztán hangnemi területek függvénye lehet, hanem tematikus szakaszok tervezett elrendezését is jelentheti. Éppen ez utóbbi figyelhető meg a *Wohltemperiertes Klavier* II. kötetének C-dúr prelúdiumában (BWV 870), amelyet hagyományosan a fent elemzett prelúdium érettebb, kidolgozottabb verziójaként tárgyal a Bach-irodalom. Számunkra most nem az az érdekes, hogy a 17 ütemes BWV 870a jegyzékszámú darab milyen stádiumokon keresztül jutott el 34 ütemes, ma általánosan ismert, végső alakjáig,²¹ hanem az, hogy formai szempontból milyen mértékben tér el egymástól a korábbi és a későbbi kompozíció. Az egyszerűség kedvéért annak a két Bach-növendéknek a nevével fogom jelezni a prelúdium általam elemzett változatait, akiknek a lejegyzésében

21 A C-dúr prelúdium (BWV 870) forrásainak legtömörebb áttekintéséhez lásd: David Ledbetter: *Bach's Well-tempered Clavier: the 48 Preludes and Fugues*. New Haven: Yale University Press, 2002, 235.

fennmaradtak: az 1720 körüli darab Johann Peter Kellner, a *Wohltemperiertes Klavier*ba bekerült darab Johann Christoph Altnickol nevéhez fűződik.²²

Altnickol és Kellner változata az első 15 ütemben lényegileg nem különbözik egymástól. Altnickolnál a szólamok gazdagabban díszítettek (mindjárt az első ütemben megjelennek a későbbiekben is visszatérő, harminckettedben mozgó úgynevezett *roulade*-ok), a szólamvezetés néhol kromatikusabb (lásd például a 11. ütem második felében a szoprán, a 12. ütem első felében a tenor szólamot), és a tétel alapjául szolgáló három tizenhatodnyi „sejt” kibővül egy akkordfelbontásos motívummal (lásd az 5. ütem második felében a basszust). Ami a két darabot lényegileg megkülönbözteti egymástól, az a zenei anyag elrendezése, vagyis a zenei forma. Altnickolnál a 16. ütemtől az improvizatív prelúdiumok egyik kedvelt eszköze, az ereszkedő basszusmenet határozza meg a harmóniai folyamatot.²³ A basszus egyenletes sebességgel, fél ütemenként, fokról fokra ereszkedik lefelé, és a kis oktáv B-hangjától öt ütemnyi időtartalm alatt a nagy oktáv F-jéig süllyed (az ereszkedés szabályosságát elhomályosítja a szólam kacskaringós mozgása). A másik három szólam eközben a tétel karakterének megfelelően burjánzó polifóniában halad előre, s a zenei anyag g-mollon, F-dúron és d-mollon keresztül, átkötött disszonanciák során keresztül jut el a 20. ütemig. Ezen a ponton különös dolog történik, legalábbis a prelúdium műfaji konvencióinak tükrében. Ahogy James Brokaw fogalmaz: „A formátlan improvizáció álcája alatt a zeneszerző olyan sajátosságot vezet be, amely a zárt zenei formákban alapvető: a szó szerinti visszatérést.”²⁴ A 20–29. ütemben transzponált formában, hangról hangra megismétlődik az 5. ütem második felétől a 15. ütemig

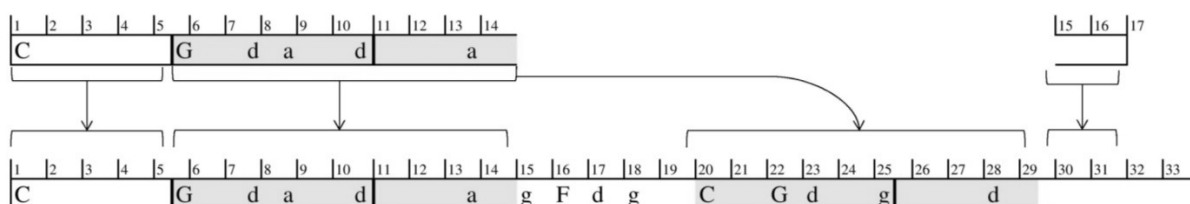
22 A BWV 870a egy másik Bach-tantívány, Johann Caspar Vogler másolatában is fennmaradt. A BWV 870 számos kéziratos másolata közül az általános vélekedés szerint Altnickolé képviseli a kompozíció végső változatát.

23 Az ereszkedő basszusmenetek barokk prelúdiumokban játszott meghatározó szerepéről lásd: Joel Lester: „J. S. Bach Teaches Us How to Compose: Four Pattern Preludes of the Well-Tempered Clavier”. *College Music Symposium* 38 (1998), 33–46.

24 „Beneath this guise of formless improvisation, the composer introduced a feature basic to closed musical form: the literal return.” Brokaw, *The genesis of the Prelude*, 229.

tartó szakasz.²⁵ A „szó szerinti” ismétlést követően Altnickol változata két ütem erejéig (30–31. ütem) ismét megegyezik Kellnerével (15–16. ütem),²⁶ majd két ütem domináns orgonapont vezet el a záró tonikai akkordhoz.

Formai tekintetben a két darab között nem csupán az a különbség, hogy az egyikben egy hosszabb szakasz teljes egészében megismétlődik, a másikban pedig strukturális ismétlés nélkül folyamatosan halad előre a zenei folyamat. Az Altnickol-féle változatban ugyanis – miként az a 3.1 ábrán látható – az egymásra rímelő két, kilenc és fél ütemes szakaszt (5–10. ütem és 20–29. ütem) pontos szimmetria szerint rendezte el Bach. A tételt négy és fél ütemes tonikai szakasz vezeti be és pontosan ugyanilyen hosszú tonikai szakasz zárja. A darab mértani közepén kap helyet az az ötütemes, ereszkedő basszusra épülő átvezetés, amely a Kellner-féle verzióban nem szerepel, és ezt fogja közre két oldalról a „szó szerint” ismétlődő zenei egység.



3.1 ábra. A BWV 870 és a BWV 870a C-dúr prelúdiumok zenei anyagának kapcsolata.

Nem véletlen, hogy Mattheson a prelúdium kapcsán zenei „ötletéről” (Einfall) és nem *inveniőről* (Erfindung) beszél. Hiszen miként az előző fejezetben utaltam rá, s ahogy azt Laurence Dreyfus meggyőzően bizonyítja,²⁷ a 18. század eleji kompozíciós gyakorlatban az

25 A két szakasz egyetlen apró részletben különbözik: a 22. ütem harmadik ütésén g-moll és nem G-dúr akkordnak kellene megszólalnia, ez az apró harmóniai elszínezés azonban nem változtat az ismétlés formai funkcióján.

26 Az Altnickol-változat 30–31. üteme csak a belső szólamok mozgásában és a díszítettebb basszusban különbözik a Kellner-féle darab 15–16. ütemétől, a felső szólam hangról hangra egyezik.

27 Lásd a „What Is an Invention?” című fejezetet Laurence Dreyfus könyvében: *Bach and the patterns*, 1–32.

inventio több, mint pusztán zenei ötlet: olyan témakomplexum, amelyben tervezetten kibontható összefüggések rejlenek. A Kellner által lejegyzett prelúdium esetében azonban nemcsak *inventió*ról nem beszélhetünk, hanem *dispositió*ról sem: az ötletszerű zenei motívumok szabadon áramló polifóniája látszólag különösebb terv nélkül halad keresztül különféle hangnemeken, s járja be saját útját C-dúrtól C-dúrig. Ezért is különösen izgalmas az Altnickol által lejegyzett *Wohltemperiertes*-prelúdium, amely a zenei ötletek tekintetében semmiben nem különbözik a Kellner-féle változattól; a halmazelmélet terminológiáját használva azt mondhatjuk, hogy a Kellner-prelúdium részalmazza az Altnickol-darabnak: előbbinek valamennyi eleme megtalálható az utóbbiban is. A különbség az akkurátusan végiggondolt *dispositió*ban rejlik, s ez arra mutat rá, hogy szemben Dreyfus és Berger elméletével Bach korában is szerepet játszhatott a kompozíciós folyamatban a zenei gondolatok időbeli elrendezésének kérdése. A *Wohltemperiertes Klavier* II. kötetének C-dúr prelúdiumának megírásakor éppenséggel sokkal fontosabbat, mint az *inventio*.

Aligha mondhatjuk a prelúdiumról, amit August Halm a zene bachi kultúrájával kapcsolatban ír, hogy itt a „parancsoló és tevékeny” téma uralkodna a formán. Téma és forma kapcsolata ebben az esetben éppen fordított. Halm megfigyelését ugyanakkor, miszerint a zene „beethoveni kultúrájában” a hangnembe való megérkezés esemény, szemben a „bachi kultúrával”, ahol a hangnemek elérése észervetelenül megy végbe, nem cáfolja a C-dúr prelúdium. Csakhogy Halm megkülönböztetése érvényét veszti, amint a befogadás aktusáról a zeneszerzői gyakorlatra fordítjuk figyelmünket. Egy Beethoven- vagy Mozart-szonáta modulációs célpontjainak elérését a zeneileg kicsit is képzett hallgató világosan képes észlelni, Bach prelúdiumának elrendezése azonban alighanem a legiskolázottabb zeneértő számára sem válik világossá pusztán a zene hallgatása által. A C-dúr prelúdium Altnickol-féle változatában Bach mintha éppen azzal kísérletezne, hogy miként lehet kompozíciós eszközökkel elérni, hogy a befogadó ne érzékelje a tétel szimmetrikus felépítését, vagyis a zenei formát. A darab szerzői autográfjában, az úgynevezett londoni kéziratban, Bach a prelúdium középső öt ütemét, vagyis

az átvezető szakaszt a komponálás kései fázisában áthúzta, és a végleges változatot a prelúdium alatt maradt két üres kottasorba írta be.²⁸ Az áthúzás ellenére a kitörölt szakasz rekonstruálható, és James Brokaw meggyőzően érvel amellett, hogy a változtatásokban – az alterált hangok intenzívebb használatában és a szólamvezetés átalakításában – Bachot „az a törekvés vezette, hogy minimalizálja a hangnemi megérkezés hatását a darab legfontosabb tagolópontján”.²⁹

Bach és általában a 18. század első felének zeneszerzői számára a zenei anyag elrendezésének kérdése gyakran meghatározó szerepet játszott a kompozíciós munka során, függetlenül attól, hogy a felhangzó zenében mi érzékelhető ebből. Manfred Bukofzer megfogalmazása igen találó:

Hallható forma és nem hallható rend között nem létezett különbségtétel a barokk zenében. A zene a hallható világtól a nem hallható világig ért, az érzékek világától megszakítás nélkül terült el az ész és a szellem világáig. Végzetes hibát követnénk el, ha tagadnánk a nem hallható rend szellemi természetét [...]. Ugyanakkor éppily végzetes lenne figyelmen kívül hagyni amiatt, mert pusztán megismerhető, de nem hallható. Fel kell ismernünk, hogy a zene elméleti megközelítése a barokk zene és általában a barokk művészet alapja, de ennek jelentőségét sem eltúloznunk, sem kisebbítenünk nem szabad.³⁰

28 A C-dúr prelúdium „londoni kéziratban” található változata kevésbé díszített, mint Altnickol másolata, de lényegileg megegyezik azzal. A teljes „londoni kézirat” megtekinthető a British Library honlapján: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_35021

29 „[...] an effort to minimize the impact of tonal arrival at one of the work’s most important points of articulation.” Brokaw, *The genesis of the Prelude*, 236.

30 „The distinction of audible form and inaudible order did not exist in baroque music. Music reached from the inaudible into the audible world it extended without a break from the world of the senses into that of the mind and intellect. We would make a fatal mistake if we tried to deny the intellectual nature of inaudible order [...]. It would, however, be equally fatal to ignore it, because it can only be known and not heard. We must recognize the speculative approach to music as one of the fundamentals of baroque music and baroque art in general without exaggerating or belittling its importance.” Bukofzer, *Music in the Baroque*, 368–369.

Nem azt állítom tehát, hogy a Halm által leírt bachi formamodell teljes mértékben érvénytelen volna, illetve, hogy Dreyfus és Berger elmélete az *inventio* jelentőségéről és a *dispositio* másodlagosságáról ne volna helytálló számos 18. század eleji kompozíció esetében. Amit vitatok, az elméletük általános érvénye. A fenti két prelúdium példája és számos alább következő darab elemzése arra mutat rá, hogy Bach korában világosan megkülönböztethető a zenei forma két kultúrája. Az egyikben a kompozíció formája nem előzetes terv eredménye, hanem a zeneszerzői fantázia – vagy az *inventio*ban rejlő lehetőségek – által működtetett zenei folyamat révén áll össze. A másikban azonban a zenei forma kérdése a komponálás során nem ritkán akár az *inventio*val azonos súllyal esik a latba.

Newton időfelfogása szerint, amelyet szubsztancialista álláspontnak szoktak nevezni, az idő saját tulajdonságokkal rendelkező, önállóan létező struktúra, s elkülönül a „benne lévő” dolgoktól, amelyeket afféle tartályként foglal magában. Az időbeli pillanatok ontológiailag függetlenek a hozzájuk kapcsolódó tárgyaktól, s logikailag megelőzik azokat. Ezzel szemben Leibniz – akit a relacionista időfogalom legjelentősebb képviselőjeként tartanak számon – úgy véli, hogy az időről szóló valamennyi kijelentés dolgok és események időbeli relációira redukálható. Az idő e szerint tehát viszonyfogalom: anyagi tárgyak, események vagy mentális folyamatok időbeli viszonylataira vezethető vissza. Tárgyak vagy események hiányában időbeli viszonyok sem léteznének, ahogy nem léteznének a világra vonatkozó időbeli tények sem. A filozófiatörténész Barry Dainton a következőképpen foglalja össze a két megközelítés különbségét: „A szubsztancialisták azt állítják, hogy az univerzum teljes leltára tartalmazná az összes anyagi részecskét, valamint további két entitást: a teret és az időt. A redukcionista tagadják ezeknek az entitásoknak a létét. Számukra a világ anyagi tárgyakkól, valamint térbeli és időbeli viszonyokból áll, semmi másból.”³¹

31 „Substantialists maintain that a complete inventory of the universe would mention every material particle and also mention two additional entities: space and time. The relationist denies the existence of these entities. For

Ha az „időt” a fenti gondolatmenetben a „zenei formával” helyettesítjük, a világban lévő „eseményeket” pedig „zenei eseményekkel”, akkor a zenei formának az a két kultúrája áll előttünk, amelyet a fent elemzett két C-dúr prelúdium reprezentál. Az egyikben, nevezzük a newtoni időfelfogás nyomán „abszolút formának” – s erre kínál példát a prelúdium Altnickol-féle változata – a zenei forma önálló létező, a benne zajló zenei eseményektől független, azokat afféle tartályként foglalja magában. A C-dúr prelúdium másik, Kellner-féle változatában ugyanakkor a forma „relatív”, amennyiben nem létezik önmagában, hanem a zenei események időbeli relációi határozzák meg. Az alábbiakban e két formai kultúra működés módját vizsgálom a fúga és a concerto műfajában. A fúgákra jellemző polifon szerkesztésmód és a concertók felépítését meghatározó ritornello-elv vizsgálatával a korszak zeneszerzői gyakorlatának jelentős része lefedhető – legalábbis ami a zenei forma kérdését illeti. Dolgozatom amúgy sem szűkre szabott kereteit túlfeszítené a kérdés tárgyalása, ezért csak jelzem, hogy munkám során úgy tűnt: a 18. század első felének zeneszerzői számára a *dispositio* kérdése többnyire valóban másdolagos volt csupán, s a zenei forma két kultúrája J. S. Bach kompozíciós gyakorlatában különíthető csak el világosan.

SZIGORÚ ÉS SZABAD FÚGA

A 19–20. század fordulójának jelentős angol teoretikusa és zeneelmélet-tanára, Ebenezer Prout, a fúgáról szóló, 1891-ben megjelent kötetében a következőket írja:

Aligha van zenei forma, amely a részletek ilyen gazdag változatosságát tenné lehetővé, mint a fúga. Túl azon, hogy minden fúgában található expozíció, középrész és zárórész, alig vagy egyáltalán nincs, ami szükségszerűen közös volna bennük. Azt kell felismernünk, hogy a fúga úgyszólván organikusan növekszik, anyagát pedig nagyrészt a témából, illetve a kísérő ellenpontokból kell kidolgozni.³²

Prout könyvének megjelenése idején a zeneművekre alkalmazott organikus modell virágkorát élte, s bár a 20. század utolsó évtizedeiben nagyrészt túllépett rajta a zenetudomány, némileg megváltozott alakban még Prout után száz évvel is találkozhatunk e fogalmi sémával. David A. Sheldon 1990-es tanulmányában a következőt olvashatjuk:

A fúga formája – valamennyi egyéb zenei műfajénál inkább – a témában rejlő lehetőségekből nő ki. Ebben az alapvető vonatkozásban a fúga különbözik a későbbi korok tagolt formáitól, ahol a forma *a priori* létezik, és a zenei eseményeket a nagyobb formai célszerűség kontextusában értékeljük.³³

32 „There is, probably, hardly any other form of composition in which there is so much room for variation of detail as the fugue. Beyond the fact that all fugues contain an exposition, a middle section, and a final section, there is little or nothing that they necessarily have in common. The one point to realize is, that a fugue should be, so to speak, an organic growth, the materials of which are to be developed mainly from the subject and its accompanying counterpoints.” Ebenezer Prout: *Fugue*. London: Augener, 1891, 5.

33 „Far more than any other musical genre, the form of a fugue grows out of its thematic possibilities. In this most fundamental way the fugue distinguishes itself from the sectional forms of later periods, where the form has its own *a priori* existence, and every musical event must be understood in the context of a greater formal purposeness.” David A. Sheldon: „The Stretto Principle: Some Thoughts on Fugue as Form”. *Journal of Musicology* 8 (1990)/4, 566.

Jóllehet, mindkét idézet a „növekedés” szót használja a fuga formájának leírásakor, a fúgáról szóló 19. illetve 20. század végi gondolkozás különbségét jól mutatja, hogy míg Prout elmélete szerint az organikus növekedés a szemünk láttára – pontosabban, a fülünk hallatára – történik, addig a 20. század végi értelmezés szerint a növekedés nem időbeli, hanem logikai jellegű: a fuga formája a témában rejlő *lehetőségekből* nő ki.

Természetesen mindkét fent idézett szerző tisztában van azzal, hogy a fuga formai szempontból nem kodifikálható akként, ahogyan például a szonátaformát az 1830-as évek tájékán „bronzba öntötték”. Még a szonátaforma megszilárdításában oly jelentős szerepet játszó Adolf Bernhard Marx sem képes általánosan érvényes szabályt felállítani a fuga formáját illetően. Zeneelméleti összefoglalásának 1838-as második kötetében ugyan világosan levezeti a később Prout által is leírt formai modellt – a tonikai expozíció, a moduláló középrész és a tonikát visszahozó zárószakasz által meghatározott háromrészességet –, leírása után azonban a következőket olvashatjuk: „ekként épül fel a fuga ideális alapformája, amely, meglehet, egyetlen eddig komponált fúgában sem valósult meg teljes mértékben”.³⁴

Hogy a 18. századi gyakorlattól milyen messzire távolodott a 19. századi elmélet, s hogy az absztrakt formai elvek jelentőségének eltúlzása milyen torz megállapításokhoz vezethet, azt jól mutatja annak a két „elismert elméletírónak” a példája, akiket Prout említ – név nélkül – könyvének bevezetőjében: az egyikük Bachot „nem tekintette megfelelő modellnek, mert túl sok kivételt engedett meg magának”, a másik pedig kijelentette, hogy „a *Wohltemperiertes Klavier*ban nincs egyetlen rendesen megírt fuga sem”.³⁵ A fuga általánosan érvényes formamodelljének kérdése olyan jelentős elméletírókat foglalkoztatott a 19. század elejétől a 20. század első évtizedeiig, mint François-Joseph Fétis, Luigi Cherubini, Hugo Riemann, vagy

34 „So bildet sich nun eine ideale Grundform der Fuge, die möglicher Weise in keiner einzigen der bisher komponirten Fugen ganz vollständig realisirt ist.” Adolf Bernhard Marx: *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch II*. Lipcse: Breitkopf & Härtel, ⁵1864, 365.

35 „[...] considered Bach not a good model because he allows himself too many exceptions. [...] there is not a single correctly written fugue among Bach’s Forty-Eight.” Prout, *Fugue*, iii.

az említett Ebenezer Prout.³⁶ Koruk esztétikai alapállásának megfelelően a fúgát (is) valamiféle történelmen kívüli zenei jelenségnek tartották, ekként elemzéseikben ugyanazon górcső alá veszik Bach, Mozart, Beethoven vagy saját kortársaik fúgáit. Amikor a 20. század második felében a zeneelméleti gondolkozás hagyta, hogy megtermékenyítse a történeti nézőpont, a kései elmélet és az egykori gyakorlat kezdett valamiképpen összhangba kerülni egymással, s ettől fogva vált általánossá a nézet, hogy a fuga valójában nem forma, hanem valami más: stílus, textúra, vagy puszta technika. Carl Dahlhaus a következőképpen fogalmaz:

A fuga nem forma, hanem technika, vagy inkább technikák együttese (melyek közül egyesek – a kvintválasz, és a valamennyi szólamot érintő témakidolgozás – lényeginek, mások – a kettős ellenpont, a torlasztás, a diminúció vagy augmentáció és az orgonapont – járulékosnak tekinthetők). A kísérlet, amely a fúgát formaként kívánja leírni – hangnemi területek világos megkülönböztetésével illetve a témaexponáló és közjátékjellegű szakaszok szabályszerű váltakozásával – a fogalom leszűkítésének hibájába esik, mert a történész szükségét érzi, hogy a kisszámú „tulajdonképpeni” fuga köré csoportosítsa a nagyszámú „fúgajellegű” képződményt.³⁷

Ugyanebben a szellemben jellemzi a fúgát a *Musik in Geschichte und Gegenwart* legújabb kiadásában Clemens Kühn a „Form” szócikk egyik alfejezetében, amely a „Forma és technika között” címet viseli. Jól mutatja, hogy milyen mértékig gyökerezik az absztrakt

36 François-Joseph Fétis: *Traité du contre-point & de la fugue* (Párizs: Troupenas, 1824); Luigi Cherubini: *Cours de contrepoint et de fugue* (Párizs: Schlesinger, 1835); Hugo Riemann: *Katechismus der Fugen-Komposition* (Lipcse: Hesse, 1894); Ebenezer Prout: *Fugue* (London: Augener, 1891).

37 „Die Fuge [ist] nicht eine Form, sondern eine Technik oder ein Ensemble von Techniken (wobei einige – die Quintbeantwortung und die Durchführung des Themas durch sämtliche Stimmen – als konstitutiv und andere – der obligate Kontrapunkt, die Engführung, die Diminution oder Augmentation und der Orgelpunkt – als akzidentell gelten). Der Versuch, die Fuge als Form – mit fester Tonartendisposition und regulärem Wechsel zwischen Durchführungen und Zwischenspielen – zu bestimmen, verschuldete eine Verengung des Begriffs, durch die sich Historiker gezwungen fühlten, um eine geringe Anzahl »eigentlicher« Fugen eine Unmenge »fugenähnlicher« Gebilde zu gruppieren.” Carl Dahlhaus: „Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert”. In: Hermann Danuser (közr.): *Gesammelte Schriften 4. 19. Jahrhundert I*. Regensburg: Laaber, 2002, 407.

formamodelleket kidolgozó 19. századi zeneelméleti hagyományban a 20. század végi német zenetudományi gondolkozás, hogy a szócikkben egyáltalán szükségesnek látták külön alfejezetet szentelni a fúgának.

A fúga nem „forma” abban az értelemben, ahogyan a többé-kevésbé megragadható szonátaforma az, hanem kontrapunktikus technikák minden alkalommal teljes mértékben egyéni alkalmazása – változó formai ideák szolgálatában.³⁸

A fúgát kontrapunktikus technikák összességének tekintő elméletek a Bach-fúgák elemzésekor azért is tűnhetnek igen gyümölcsözőnek, mert hasonló szellemben tárgyalják a kérdést, mint a 18. századi elméletírások, mindenekelőtt a Bach-tanítvány Friedrich Wilhelm Marpurg 1753-as *Die Abhandlung von der Fuge* című kétkötetes munkája. Marpurg öt fontos jellemzőjét vizsgálja a fúgának, amelyek a kötetben elfoglalt sorrendjük szerint a következők: 1. a téma (Der Führer, Hauptsatz); 2. a témaválasz (Der Gefährte, Nachsatz); 3. a téma és a válasz elrendezése az egyes szólamokban (Der Wiederschlag); 4. az ellenpont (Die Gegenharmonie); 5. a közjáték (Die Zwischenharmonie).³⁹

A fúga formája tehát nem tartozik a legfontosabb karakterisztikumok közé, hiszen – mondhatnánk – itt maga a technika a forma: a témában rejlő kontrapunktikus lehetőségek kibontása nyomán alakul ki a zenei anyag időbeli elrendezése. Marpurg számára a témában, illetve a téma és a témaválaszok elrendezésének összefüggésében rejlik a fúga lényege.

38 „Die [Fuge] ist nicht, wie die halbwegs faßbare Sonatensatzform, eine »Form«, sondern – im Dienste wechselnder formaler Ideen – eine jeweils gänzlich individuelle Umsetzung kontrapunktischer Satztechniken.”
Art Clemens Kühn: „Form”. In: Ludwig Finscher (szerk.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Bd. 3*. Kassel: Bärenreiter, 1995, 633.

39 Friedrich Wilhelm Marpurg: *Abhandlung von der Fuge, Erster Band*. Berlin: Haude und Spener, 1753, 17–18.

Minél rövidebb a téma, annál többször hozható vissza a fuga folyamán. És minél többször jelenik meg a téma, annál jobb a fuga. A rövidebb téma érthető, könnyű emlékezetben tartani. A hallgatót abba a kényelmes helyzetbe hozza, hogy hallás után is könnyen felfoghatja a téma terjedelmét, a különböző témaválaszok elrendezését, s így jobban megítélheti a fuga valamennyi összefüggését.⁴⁰

Marpurg ugyanabban a szellemben tárgyalja a fúgát, s helyezi vizsgálódása középpontjába a kontrapunktikus technikák alkalmazását, miként másfél évtizeddel korábban Mattheson, aki *theoria* és *praxis* hagyományos megkülönböztetése mentén választja le a fuga valódi megértését a zenei előadás élményéről. A következőképpen fejezi be Mattheson a fúgáról szóló leírását:

A művészetkedvelő számára végezetül gyakorlati mintaként ajánljuk a kevés jó ellenpontművész partitúráit, akiknek munkáit nemcsak játszani kell serényen (hiszen sokan képesek egy tudós fúgát jól előadni, még sincs róla fogalmuk, mi is van benne), de szigorúan végig kell menni rajtuk, megvizsgálni, és [...] elemzés alá vetni őket, hogy a bennük rejlő fogásokat eltanuljuk, bizonyosakat utánozzunk és adott alapszabályainkat jól alkalmazzuk.⁴¹

Jellemző, hogy áttekintésében Mattheson nem beszél a fúgák közjátékairól, Marpurg pedig traktátusának összesen több mint háromszáz oldalnyi szövegéből, mindössze két oldalt szentel a kérdésnek. A közjátékok – írja Marpurg – „nem lehetnek túl hosszúak, kiváltképp, ha a téma

40 „Je kürzer die Sätze sind, desto öfter können sie wiederholet werden. Je öfter sie aber wiederholet werden, desto besser ist die Fuge. Ein kurzer Satz ist faßlich, und leicht im Gedächtniße zu behalten. Hat der Zuhörer die Bequemlichkeit, den Umfang desselben leicht zu überhören, und die verschiedenen Widerschläge desselben in allen angebrachten Versetzungen, und folglich den ganzen Zusammenhang der Fuge desto eher zu beurtheilen.” Uott, 27–28.

41 „Wir schlagen schließlich unsern Kunstbepfiesenen die Partituren der wenigen guten Contrapunctisten zu Mustern in der Ausübung vor, deren Arbeit man fleißig nicht nur spielen (denn viele können eine erlernte Fuge gut spielen, und wissen doch kaum, worin sie bestehet) sondern genau durchgehen, untersuchen, und [...] in eine Zergliederung bringen muß, damit man ihnen die Künste ablerne, solche nachahme und unsre gegebene Grund-Sätze wol anwende.” VCM, 393.

már önmagában hosszú, és nem is térhetnek vissza túl gyakran. Ezáltal ugyanis a témát akadályoznánk abban, hogy elégszer hallható legyen.”⁴² Vagyis Marpurg értelmezésében a közjátékok alárendelt szerepet játszanak, a tematikus szakaszok közti puszta összekötőanyagként funkcionálnak.

Értekezésének egyik leggyakrabban idézett passzusában Marpurg megkülönbözteti a szigorú és a szabad fűgát, előbbit Bach, utóbbit Händel nevéhez kapcsolva. Így ír a szigorú fűgáról:

Szigorú fűgának (*fuga obligata*) nevezzük azt, amikor az egész darab folyamán kizárólag a téma kerül kidolgozásra, vagyis, amikor az expozíció után a téma (ha nem teljes egészében, akkor részlegesen) újra és újra belép, s így a darabban szereplő valamennyi ellenpont és közjáték a témából, vagy a témaválaszt kísérő ellenszólamból származik, mégpedig olyan eszközök révén, mint a részekre bontás, az augmentáció, a diminúció, a megfordítás, és így tovább, mindez pedig az imitáció révén szilárd és koherens zenei szövetté olvad össze. Amikor egy efféle szigorú fűga hosszan kerül kidolgozásra, és megjelennek benne mindenféle egyéb fogások, az imitáció különféle fajtái, a kettős ellenpont, a kánon és a moduláció: az ilyen darabot nevezzük olaszul *Ricercarének*, *Ricercatának*, vagyis művészi fűgának, mesterfűgának.⁴³

42 „Diese Zwischenharmonie muß nicht zu lang seyn, zumahl wenn das Thema schon an sich lang ist, und nicht zu ofte vorkommen. Es würde der Hauptsatz dadurch verhindert werden, sich genugsam hören zu lassen.” Marpurg, *Abhandlung I*, 152.

43 „Eine strenge Fuge, *fuga obligata*, heißt diejenige, wo in dem ganzen Stücke mit nichts andern als dem Hauptsatze gearbeitet wird, d.i. wo derselbe nach der ersten Durchführung, wo nicht allezeit ganz, doch zum Theil, so zu sagen Satz auf Satz zum Vorschein kömmt, und wo folglich aus dem Hauptsatze oder der bey der ersten Wiederholung desselben dem Gefährten entgegen gesetzten Harmonie alle übrigen Gegenharmonien und Zwischensätze vermittelst der Zergliederung, Vergrößerung, Verkleinerung, der unterschiednen Bewegung u.d.g. hergenommen, diese aber vermittelst der Nachahmung in einer bündigen und gründlichen Harmonie unter sich verknüpfet werden. Wenn eine solche strenge Fuge weitläufig ausgearbeitet wird, und noch allerhand andere Kunststücke, wozu die vielerley übrigen Gattungen der Nachahmung, des doppelten Contrapuncts, des Canons, und der Tonwechselung Gelegenheit geben, damit vergesellschaftet werden: so nennet man ein solches Stück alsdenn mit einem italienischen Nahmen ein *Ricercare*, *Ricercata* eine Kunstfuge, eine Meisterfuge.” Uott, 19–20.

A téma nemcsak magában a kompozícióban, hanem a komponálás folyamatában is elsődleges szerepet játszik, amint arra Marpurg maga is rámutat egy helyen. Miután a témán bemutatható különféle kontrapunktikus eljárások tárgyalását befejezi, a következőképpen fogalmaz: „Mihelyst az imént bemutatott módon megvizsgáltuk a fúgatémát, vagy több téma esetén valamennyit, azt mondhatjuk, hogy a fúga készen van”.⁴⁴

A fúga tehát az a műfaj, amelyben – a matthesoni terminológiával élve – az *inventio* messze fontosabb szerepet játszik a *dispositiónál*, mint más műfajokban. Ahogy Laurence Dreyfus fogalmaz, a korabeli elméletírók számára „a fúga legfőbb értéke a benne felismerhető technikákban és eszközökben rejlett, ami alapvetően különbözik a táncművek értékelésétől, ahol a kellemet és a bájt becsülték, vagy a vokális műfajokétól, ahol a szöveg megzenésítése az elsődleges”.⁴⁵ A 18. századi kontextusban tűnik tehát igazán különösnek az az Ulrich Siegele által tett felfedezés, hogy a *Wohltemperiertes Klavier*ban a fúgáknak éppen a felére a polifon műfajokban nélkülözhetetlen kettős ellenponton kívül semmiféle kontrapunktikus technika nem jellemző.⁴⁶ A *Wohltemperiertes Klavier* mindkét kötetében éppen tizenkét olyan fúgát találunk, amelyben a tématorlasztás, a tükörfordítás, az augmentáció vagy a diminúció eszközei megjelennek, s mindkét kötetben éppen tizenkét olyan fúga szerepel, amelyben a téma érintetlen marad az efféle zeneszerzői fogásoktól.⁴⁷

44 „Hat man nunmehr nach itzt gezeigter Art den Fugensatz, oder, wenn es mehrere sind, alle beyde untersucht: so ist, so zu sagen, die Fuge schon gemacht.” Uott, 120.

45 „For Mattheson, a central value in fugue lay in recognizing its techniques and devices, which differed from, say, the value of dance genres, treasured for their grace and charm, or of vocal genres, in which the setting of the text was paramount.” Dreyfus, *Bach and the patterns*, 141.

46 Ulrich Siegele: „Von zwei Kulturen der Fuge. Ritornellform und kontrapunktische Definition im Wohltemperierten Klavier von J. S. Bach”. *Musik und Ästhetik*, 10 (2006)/4, 63–69. Elméletének bővebb kifejtését lásd: Ulrich Siegele: „Kategorien formaler Konstruktion in den Fugen des Wohltemperierten Klaviers”. In: Siegbert Rampe (Hrsg): *Bach: Das Wohltemperierte Klavier I: Tradition–Entstehung–Funktion–Analyse. Ulrich Siegele zum 70. Geburtstag*. München: Musikverlag Katzschler, 2002, 321–471.

47 A *Wohltemperiertes Klavier* két kötetében a kontrapunktikus technikákat alkalmazó fúgái a következők: I. kötet: C, c#, d, d#, e, F, f#, G, g, a, b, H; II. kötet: c, C#, c#, D, d, Eb, d#, E, f#, g, g#, b. Hiányoznak efféle

Bach fúgáiban tehát – szemben Marpurg vagy éppen Dreyfus leírásával – éppúgy megtalálható a zenei forma két kultúrája, miként a fent elemzett két C-dúr prelúdiumban: az egyikben a zenei forma a kontrapunktikus technikák lefuttatásának függvénye, s a zenei események relációira vezethető vissza, a másik esetben azonban a közjátékok és a tematikus szakaszok váltakozása előzetesen eltervezett kompozíciós döntés eredményeként jön létre, vagyis a zenei forma független, abszolút létező. A forma két kultúrájának megkülönböztetése Bach egyik megnyilatkozásából is kiolvasható, miként arra Marpurg egyik 1760-as levele utal:

Magam hallottam egy alkalommal, amikor Lipcsében tartózkodtam és bizonyos dolgokat megbeszéltem vele a fúgákat illetően, hogy egy öreg és dolgos ellenpontművész darabjait száraznak és merevnek nevezte, egy újabb és nem kevésbé jeles ellenpontművész néhány fúgáját pedig, abban a formában, ahogyan klavírra feldolgozta, tudálékosnak – az előzőt azért, mert a komponista folyton az alaptémához tér vissza mindenfajta változtatás nélkül, az utóbbit azért, mert legalábbis a tárgyalt fúgáiban nem mutatott elég érdeklődést, hogy a témába új életet leheljen a közjátékok segítségével.⁴⁸

Az alábbiakban két fúga elemzésével kívánom demonstrálni, hogy a fúga esetében mit jelent az „abszolút forma”. Elemzésem tárgya a *Wohltemperiertes Klavier* I. kötetének Esz-dúr fúgája (BWV 852) és a II. kötet Fis-dúr fúgája (BWV 882). Az Esz-dúr fúga a korabeli definíció szerint kettősfúgának minősül, mivel a témához kapcsolódó kontraszsubjektum a témával kettős ellenpontot alkot.⁴⁹ A tételben ez az egyetlen kontrapunktikus fogás, amely a témát érinti (3.2

kontrapunktikus technikák a következő fúgákból: I. kötet: c, C#, D, Eb, E, f, F#, Ab, g#, A, B, h; II. kötet: C, e, F, f, F#, G, Ab, A, a, B, H, h.

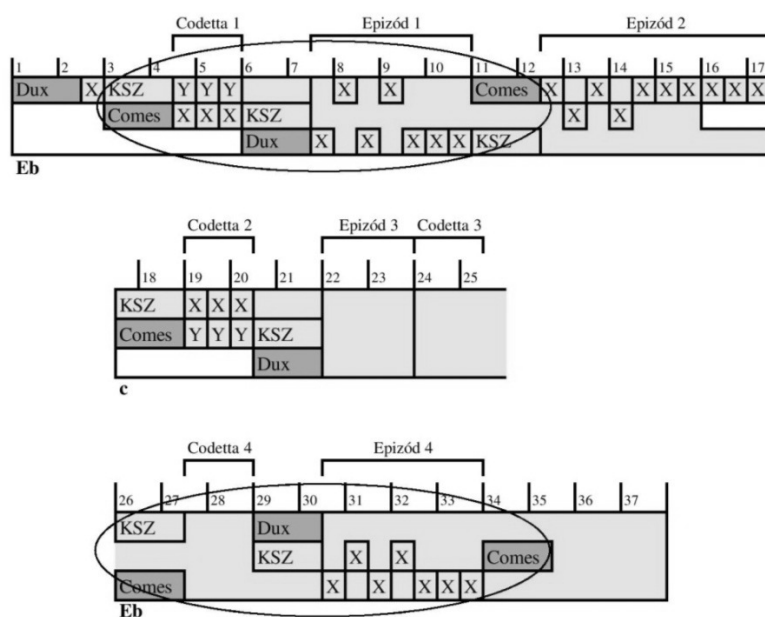
48 „Ich habe ihn selbst einsmals, als ich bay meinem Aufenthalte in Leipzig mich über gewisse Materien, welche die Fuge betrafen, mit ihm besprach, die Arbeiten eines alten mühsamen Contrapunktisten für trocken und hölzern, und gewisse Fugen eines neuern nicht weniger großen Contrapunktisten, in der Gestalt nämlich, in welcher sie aufs Clavier appliciret sind, für pedantisch erklären hören, weil jener immer bey seinem Hauptsatze, ohne einige Veränderung, bleibt; dieser aber, wenigstens in den Fugen, wovon die Rede war, nicht Feuer genug gezeiget hatte, das Thema durch Zwischenspiele aufs neue zu beleben.” *BD III*, 144–145.

49 A „kettősfúga” 18. századi terminológiájáról lásd: Marpurg, *Abhandlung I*, 21. és *VCM*, 427.

kotta). A témával közel egyenrangú szerepet játszik a darabban az először a második ütem második felében megjelenő akkordfelbontásos motívum (X-szel jelölve az 3.2 ábrán), amely nemcsak az epizódokat határozza meg, hanem összekötő anyagként – 20. századi terminológiával *codetta*ként – is funkcionál a témaexpozíciókon belül, így például a 3–4. ütemben megszólaló *comes* és a 6–7. ütemben megszólaló újabb *dux* között.⁵⁰



3.2 kotta. A témával kettős ellenpontot alkotó kontraszsubjektum az Esz-dúr fúgában (BWV 852)



3.2 ábra. Az Esz-dúr fuga (BWV 852) szerkezeti felépítése.

KSZ = kontraszsubjektum.

X és Y = a tétel nagy részét meghatározó akkordfelbontásos motívum és ellenszólam.

50 A tétel 37 ütem hosszúságú: a 9 téma megjelenés összesen 13 és fél ütemet foglal el, a félütemes *codetta* 31 alkalommal jelenik meg, vagyis 15 és fél ütemet foglal el.

A tétel három hangnemi területre osztható. A párhuzamos mollban álló második rész alaposan előkészített zárlat után következik a 17. ütem második felétől, az alaphangnemben álló harmadik terület azonban cezúra nélkül kapcsolódik a középső szakaszhoz, értelmezés kérdése, hogy hová tesszük a kezdőpontját. Valamennyi szólamban háromszor jelenik meg a téma a darab folyamán, sajátos elrendezésben. A fúgaexpozíciót (1–7. ütem) követően a 11. ütemben – még mindig az alaphangnemben – a felső szólamban hangzik el, majd a c-moll zárlat után a középső- és alsó szólamokban (17–21. ütem). Ez utóbbi tematikus egység sajátossága, hogy a két, összetartozó témamegjelenés nem *dux-comes* sorrendben követi egymást, hanem megfordítva. A mollba transzponált *comes* (17–18. ütem) után ráadásul ugyanaz a másfél ütemes *codetta* következik, amellyel az exposícióban találkozhattunk. Bár a moll transzpozíció és a *codetta* szólamcseréje miatt hallás után nem mindjárt egyértelmű, a 17–21. ütem „szó szerinti” transzpozíciója a 3–7. ütemnek. És bár a következő két – ugyancsak összetartozó – témabelépés között más tematikájú *codetta* jelenik meg, nem véletlen, hogy a témabelépések *comes-dux* sorrendben követik egymást, s hogy a *codetta* az előzőekhez hasonlóan itt is másfél ütem hosszúságú (26–30. ütem). A téma és a válasz efféle elrendezése az egyes szólamokban – vagyis a „Wiederschlag”, ahogyan Marpurg hivatkozik rá –, s ezek egymással való összefüggése (lásd az 3.2. ábrát), nyilvánvalóan nem függ a témában rejlő kontrapunktikus lehetőségektől, és a zenei forma tudatos kialakításának zeneszerzői szándéka rejlik mögötte.

Nemcsak a két Esz-dúrban álló *comes-dux* témaegyüttes kapcsolódik szorosan egymáshoz és a c-moll középrészhez: a darab végén a 30–35. ütemben a 7–10. ütem epizódja is megismétlődik az azt követő *comes* témabelépéssel együtt, vagyis a 3. ütemet követő majd’ tíz ütemes zenei egység visszatér a darab végén (lásd a két bekeretezett egységet az 3.2 ábrán). Tekintettel arra, hogy a 26. ütemben a *comes* az alsó szólamban jelentkezik, és nemcsak a kontraszsubjektum szól fölötte – miként a 3–4. ütemben –, hanem egy közbülső szólam is, s mivel a *duxot* követő epizód némileg „át van hangszerelve”, a zenei anyag újbóli megjelenése

nem ölt „visszatérés” jelleget, abban az értelemben, ahogy az a *da capo* formára, vagy a 18. század második felének zenei építkezését meghatározó szonátaelvre jellemző. Attól azonban, hogy egy bizonyos zenei egység, vagy éppen az alaphangnem visszatérése észrevétlenül történik, a visszatérés nem válik semmissé. A szobába való belépés tényén nem változtat, hogy valaki halkán nyitotta ki az ajtót, vagy baltával törte be azt.

Hogy a zenei forma kialakítása az Esz-dúr fűgában Bach számára elsődleges szempont volt, azt jól mutatja, hogy nemcsak a téma-megjelenéseket tervezte meg gondosan, hanem a nem-tematikus szakaszokat, vagyis az epizódokat és *codettákat* is. Szó esett már róla, hogy az első *codetta* (4–5. ütem) származékának tekinthető a második *codetta* (19–20. ütem): utóbbi nem más, mint az előbbi moll-transzpozíciója szólamcserével. A 27–28. ütemben megszólaló *codetta* ugyan más harmóniai sémát követ, mint az előző kettő, s velük ellentétben nem két-, hanem háromszólamú, a két felső szólam hármashangzat-felbontású anyaga azonban rokona a második *codetta* felső szólamának, és ugyanazt a funkciót tölti be, mint az elődei: a *comest* és a *duxot* kapcsolja össze másfél ütemnyi időtartam alatt. Az utolsó *codetta* ugyanakkor nem csupán az első két *codettához* kötődik, hiszen a 24–25. ütem majdhogynem „szó szerinti” ismétlésének tekinthető (3.3 kotta). Egy adott téma különféle változatainak időbeli elrendezése és az őket összekötő logikai rend nem szükségképpen kapcsolódik egymáshoz. Az Esz-dúr fűga négy „*codettája*” ugyan a 3.3 kottapélda szerinti sorrendben jelenik meg a darabban, logikailag azonban az elsőből származik a második, a másodikból a negyedik, s a negyedikből a harmadik.

A *codetták* elrendezéséhez hasonlóan – egy kivétellel – az epizódok sem pusztán kötőanyagként funkcionálnak, hanem a zenei forma kialakításában is meghatározó szerepet játszanak, így felépítésük sem esetleges, hanem tudatos tervezés eredménye. A fűgaexpozíciót követő három és fél ütemes epizód (7–10. ütem), amelynek meghatározó anyaga a *codettából* ismert akkordfelbontásos motívum, további két alkalommal tér vissza a tétel folyamán: a 12. ütemtől kvinttel lejjebb transzponálva ismétlődik (két, c-mollba moduláló ütemmel

The image displays four systems of musical notation, each representing a different codetta from the Esz-dúr fugue (BWV 852). Each system consists of a treble and a bass clef staff. The first system, labeled 'Codetta 1', begins at measure 4 and features a melodic line in the treble with eighth-note patterns and a bass line with sustained notes. The second system, 'Codetta 2', starts at measure 19 and shows a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes in the treble. The third system, 'Codetta 3', begins at measure 24 and includes rests in the treble staff. The fourth system, 'Codetta 4', starts at measure 27 and continues the melodic and harmonic development in both staves.

3.3 kotta. A négy „codetta” az Esz-dúr fúgában (BWV 852).

kiegészítve), a 30. ütemtől pedig az alaphangnemben, lényegileg változatlanul, némileg „áthangszerelt” formában jelenik meg. Noha az epizód ritmikai és dallami profilja kevésbé karakteres, mint a témáé, figyelemreméltó, hogy a három szólam hármastellenpontot alkot egymással. Aligha meglepő, hogy mindhárom megjelenésekor más és más permutációban jelentkezik a hármastellenpont (3.4 kotta).

„A találmányosság tüzet és szellemet; az elrendezés rendet és mértéket; a kimunkálás hidegvért és megfontoltságot kíván.” – írja Mattheson az *inventio–dispositio–elaboratio* hármasságáról.⁵¹ Miként az a fenti áttekintésből látható, az Esz-dúr fúgában a *codetták* és az epizódok kialakítása is legalább annyi „tüzet és szellemet” kívánt, mint a témáé, vagyis az

51 „Die Erfindung will Feuer und Geist haben; die Einrichtung Ordnung und Maase; die Ausarbeitung kalt Blut und Bedachtsamkeit.” *VCM*, 241.

inventio kompozíciós fázisa mindhárom zenei anyagot hasonlóképpen érinti. Az utolsó három zárlati ütemen kívül mindössze egyetlen rövid szakasz található a darabban, amely pusztán töltelékanyagként funkcionál: a 22–23. ütem témafejet használó, szekvenciázó közjáték, a harmadik epizód. Elmosódik tehát a határ *inventio* és *dispositio* között, amennyiben az egyes epizódok megalkotása a tétel formai felépítésének figyelembevételével történt: a hármas ellenpontra alkalmas közjátékok *inventiója* teszi lehetővé, hogy ezek az epizódok többször is megjelenjenek a tétel folyamán.

The image displays three musical staves, each representing an episode of the Esz-dúr fugue (BWV 852). Each staff is labeled on the left: 'Epizód 1' (Episode 1), 'Epizód 2' (Episode 2), and 'Epizód 4' (Episode 4). The first staff (Epizód 1) begins at measure 7, the second (Epizód 2) at measure 12, and the third (Epizód 4) at measure 30. Each episode is written in two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is in E-flat major (three flats) and 3/4 time. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs, illustrating the intricate counterpoint and thematic development of each episode.

3.4 kotta. Az Esz-dúr fuga (BWV 852) 1., 2. és 4. epizódja.

A *Wohltemperiertes Klavier* II. kötetének Fisz-dúr fúgája ugyancsak arra szolgálhat példát, hogy a zenei forma kérdése meghatározó szerepet játszhat a bachi fuga-szerkesztésben. A szólamban a téma összesen tizenegyszer jelenik meg, minden alkalommal változtatás nélkül, a tétel elején és végén az alaphangnemben és a dominánson, a tétel közepén más fokokon is. A témát kétfajta ellenpont „kíséri” (lásd a 3.5 kotta két felső szólamát): az 1. kontraszobjektum – kromatikusan ereszkedő motívum – minden alkalommal ugyanúgy jelenik meg, a 2.

kontraszsubjektum alakja kevésbé szilárd, de a körvonalai mindig jól kivehetőek. A két kontraszsubjektum és a téma hármassal alkot egymással, bármilyen permutációban megszólaltathatók egymás alatt és fölött. Az Esz-dúr fúgához hasonlóan a többszörös ellenpont alkalmazásán kívül semmiféle kontrapunktikus eljárásnak nem veti alá a témáját Bach, a tétel formája azonban majdhogynem geometrikus szigorral van kialakítva.



3.5 kotta. A Fisz-dúr fúga (BWV 882) témája, fölötté a két kontraszsubjektummal.

Miként a 3.3 ábrán látható, a témaexponáló szakaszokat négyszer szakítja meg közjáték, mégpedig szabályos rendszer szerint. Miután mindhárom szólamban megjelent a téma, nyolcütemes, intenzív polifóniájú epizód következik, majd megszólal a téma a szopránban, és újfajta, triószonáta-textúrájú anyagot hordozó, ugyancsak nyolcütemes közjáték kezdődik. Ami eddig történt a darabban, az kevésbé meglepő, ekkor azonban megismétlődik az első 32 ütem – szerkezetileg legalábbis: erre utal az ábra tagolása. Újabb témaexpozíciót hallunk, újra következik, transzponáltan, az első közjáték, majd egy önálló témamegjelenés után a második közjáték, ekként rendkívül világos felépítésű, jóllehet, az intenzív kontrapunktikus írásmód, és a világos zárlatok hiánya miatt hallás után kevésbé követhető zenei formát hoz létre Bach, amelyről aligha állítható, hogy pusztán a témában rejlő lehetőségekből nőtt volna ki. Hogy Bach számára a közjáték ebben az esetben mintha meghatározóbb volna a témánál, arra az is rámutat, hogy úgy tűnik, nagyobb munkát fektetett az 1. epizód kialakításába, mint a témáéba (3.6 kotta). Az 1. közjáték háromféle zenei anyagot hordoz, és ez a háromféle zenei anyag



3.6 kotta. A Fisz-dúr fuga (BWV 882) első epizódjának hármas ellenpontra alkalmas anyaga. Az „a”, „b” és „c” motívum permutációi a 3.3 ábrán láthatók.

hármas ellenpontot alkot egymással, amelynek valamennyi lehetséges permutációja megjelenik a tétel folyamán, Bach életművében kivételes módon.⁵²

Egy másik különös példa is arra világít rá, hogy ezúttal Bachot nem a téma foglalkoztatta elsősorban. A 70–72. ütemben Bach kilépteti a szoprán szólamot, és az alt szólaltatja meg a témát, az alsó szólam kíséretével. Ezen a ponton a *Wohltemperiertes Klavier* egyik kései másolatában, amelyet a 18. század végének talán legjelentősebb ellenpontszakértője, Johann Georg Albrechtsberger készített, a zenei anyag háromszólamúvá válik, mégpedig a tématorlasztás miatt (3.7 kotta).⁵³ Bár a torlasztás nem érinti a teljes témát, efféle „ál-stretto” – ahogy a korszakban nevezték – Bach jónéhány fúgájában megjelenik, vagyis ha fontosnak tartotta volna Bach, hogy bemutassa a téma alkalmasságát a torlasztásra, bizonyosan élt volna vele. Azt a feltételezést pedig minden bizonnyal elvethetjük, hogy Bach ne lett volna tisztában az Albrechtsberger által felfedezett lehetőséggel, hiszen Philipp Emanuel Bach egyik kései

52 Francis Donald Tovey írja a *Kunst der Fuge* kapcsán, hogy nem ismer olyan esetet, Bach műveiben, ahol Bach a hármas ellenpont mind a hat kombinációját használja. Francis Donald Tovey: *Companion to the Art of Fugue*. London, 1931, 70–71.

53 Albrechtsberger kiemeli zeneszerzéstanában, hogy a torlasztás eszközének alkalmazása igazán a fúgák végén hatásos: *Gründliche Anweisung zur Composition*. Lipcse: Breitkopf, 1790, 171. Az Albrechtsberger-féle változatról részletesebben lásd: Yo Tomita: „Bach Reception in Pre-Classical Vienna: Baron van Swieten’s Circle Edits the Well-Tempered Clavier II”. *Music & Letters*, 81 (2000)/3, 364–391.

leveléből tudjuk, hogy az idősebb Bach számára a fúgatémákban rejlő lehetőségek felismerése nem pusztán természetes volt, de nagy örömet is jelentett. Így ír Philipp Emanuel Bach:

Amikor egy gazdag, sokszólamú fúgát hallott, a téma első belépései után azonnal meg tudta mondani, hogy miféle kontrapunktikus fogások hajthatók végre rajta, s melyek azok, amelyeket kötelessége a zeneszerzőnek alkalmazni, s ilyenkor, amikor mellette álltam, és sejtéseit megosztotta velem, örült és megbökött, amikor a várakozásai beteljesültek.⁵⁴

Az Esz-dúr és Fiszdúr fúgában Bachot nem a témán végrehajtható kontrapunktikus fogások érdekelték elsősorban, s ez a *Wohltemperiertes Klavier* mindkét kötetében a fúgák felére elmondható. Bach számára tehát – szemben Matthesonnal, vagy Marpurggal – a zenei forma kialakítása, vagyis a *dispositio*, legalább olyan fontos volt, mint az ötlet kitalálása, az *inventio*. És ez nemcsak Bach fúgáira igaz, hanem az úgynevezett ritornello-formát alkalmazó concerto-tételeire is.

3.7 kotta. A Fiszdúr fúga (BWV 882) 70–72. ütemének eredetije, és e szakasz Albrechtsberger által F-dúrba transzponált, ál-strettóval „dúsított” változata.

54 „Bey Anhörung einer starck besetzten u. vielstimmigen Fuge, wuste er bald, nach den ersten Eintrittten der *Thematum*, vorherzusagen, was für *contrapunctische* Künste möglich anzubringen wären u. was der *Componist* auch von Rechtswegen anbringen müsste, u. bey solcher Gelegenheit, wenn ich bey ihm stand, u. er seine Vermuthungen gegen mich geäußert hatte, freute er sich u. stieß mich an, als seine Erwartungen eintrafen.” *BD III*, 285.

SZABÁLY ÉS STRATÉGIA

Wilhelm Joseph von Wasielewski, a 19. század második felének egyik meghatározó német hegedűművésze és tanára írja a következőket 1869-ben megjelent hangszertörténetében:

Egy olyan művészi szellem, mint Joh. Seb. Bach, abban a ritka előjogban részesül, hogy bármit, amivel pályája során találkozik, a művészet számára hasznosíthat. Az olaszokat minden bizonnyal olyan alaposan tanulmányozta, ahogyan arra egy német lehet képes, s mások mellett Vivalditól megtanulta, miképpen kell „olasz modorban” concertókat írni. Ebből persze csak aprópénz származott számára. Kevésbé érthető, hogy milyen szándék vezette Bachot arra, hogy Vivaldi kontójára mulasson, hiszen oly mély a szakadék kettejük között. Elég összevetni a Vivaldi-concertókat Bach feldolgozásaival, és láthatjuk, mivé lettek az itáliai szerző pusztá csontvázai. Mintha valamiféle varázserő egy nyomorúságos füves mezőt gyönyörű virágos rétté változtatna.⁵⁵

Abban a korszakban, amikor a művészi eredetiség eszméje erősen meghatározta az esztétikai ítéleteket, különösen pedig abban a kultúrában, amely életre hívta Bachot, a „német kultúrhéroszt”,⁵⁶ a fenti álláspont nem volt kivételesnek tekinthető. A 19. század folyamán Vivaldi megítélését alapvetően befolyásolta, hogy a Bach-kutatás óhatatlanul torzító perspektívájából tekintettek rá, részint azért, mert Vivaldi darabjai a Bach-kutatás oldalvívén

55 „Ein Kunstgeist wie Joh. Seb. Bach genießt das seltene Vorrecht, alles auf seiner Laufbahn ihm Begegnende sich anzueignen, um es für die Kunst zu verwerthen. Er hat die Italiener sicherlich so gut studirt, wie irgend ein Deutscher, und unter anderen auch von Vivaldi gelernt, wie man Concerte im »italienischen Styl« schreiben müsse. Freilich sind durch die Umprägung erst Münzen von Gehalt entstanden. Es kann hier um so weniger die Absicht vorliegen, einen Bach auf Kosten Vivaldi's zu feiern, je tiefer die Kluft ist, welche beide Männer von einander trennt. Man vergleiche indessen einmal Vivaldi'sche Concerte mit den Bach'schen Bearbeitungen und sehe, was aus dem dünnen Stelett des italienischen Componisten geworden ist. Wahrlich, wie durch Zauberkraft ist hier ein kümmerlich begrüntes Grasbeet in ein gefälliges Blumenstück verwandelt.” Wilhelm Joseph von Wasielewski: *Die Violine und ihre Meister*. Lipcse: Breitkopf & Härtel, ²1883, 106.

56 A jelenség tömör összefoglalását lásd: Michael Heinemann–Hans-Joachim Hinrichsen: „Der 'deutsche' Bach”. In: Michael Heinemann–Hans-Joachim Hinrichsen (szerk.): *Bach und die Nachwelt. Band 2: 1850-1900*. Laaber: Laaber Verlag, 1999, 11–28.

kerültek felszínre. Az 1850-ben induló régi Bach-összkiadás előkészítése során bukkant fel ugyanis Bach huszonnégy, billentyűs hangszerre készített concerto-átirata, amelyeket kivétel nélkül Vivaldi művének tartottak, s nemcsak a lipcsei Peters kiadó 1851-től kezdődő közreadásaiban szerepeltek ekként, hanem a Bach Gesellschaft összkiadásának három kötete is „Concerte nach Antonio Vivaldi” felirattal jelentette meg őket.⁵⁷

1867-ben jelent meg az első alaposabb, s a korszakra igen jellemző elemzés Bach és Vivaldi kapcsolatáról: Adolf Julius Rühlmann szentelt a kérdésnek hosszabb, három részben publikált tanulmányt a *Neue Zeitschrift für Musik* hasábjain.⁵⁸ Az írás azt kívánta demonstrálni – miként Rühlmann fogalmaz –, „hogy Bach a Vivaldi-féle hegedűversenyek mindenfajta ismerete nélkül is éppoly nagy mestere volna a művészetnek, mint ahogyan most előttünk áll”,⁵⁹ vagyis Rühlmann elsődleges célja az volt, hogy bagatellizálja Vivaldi Bachra gyakorolt hatásának jelentőségét. Ezt szolgálta a tanulmányban a művek elemzése és a Vivaldi-concertók – azóta tévesnek bizonyult – kronológiájának felállítása is.⁶⁰ Rühlmann elsődleges és az írásban nevesített célpontja Johann Nikolaus Forkel volt, aki 1802-es életrajzában először említi Vivaldit Bachhal összefüggésben.

Johann Sebastian Bach első zeneszerzési kísérletei, mint általában minden első kísérlet, kezdetlegesebbek voltak. [...] A hangszeren föl- és lefutkározni, vagy ugrálni, közben mindkét kezét

57 A Bach Gesellschaft Ausgabe 38. (1891), 42. és 43. (mindkettő 1894) kötetében jelentek meg a concerto-átiratok. A 19. századi Bach-kutatás által felfedezett Vivaldi-concertókról lásd a „The path to rediscovery” című fejezetet Michael Talbot könyvéből: *Vivaldi*. Oxford: Oxford University Press, 1993, 1–10.

58 Adolf Julius Rühlmann: „Antonio Vivaldi und sein Einfluß auf Joh. Seb. Bach: Eine historische Studie”. *Neue Zeitschrift für Musik*, 63 (1867)/45, 393–397.; 46, 401–405.; 47, 413–416.

59 „[...] daß Bach ohne alle und jede Kenntniß der Vivaldi’schen Violinconcerte ein ebenso großer Meister der Kunst geworden wäre, als wie er jetzt vor uns dasteht.” Uott, 401.

60 Rühlmann 1720-ra datálja Vivaldi első nyomtatásban megjelent concertóit, vagyis akkorra, amikor Bach versenyműveinek jelentős része már bizonyíthatóan elkészült. A concerto-átiratok történetileg hiteles datálásával kapcsolatban lásd Hans-Joachim Schulze: *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*. Lipcse: Peters, 1984, 163–169.

teljesen kihasználni, amennyire csak az öt ujj engedi, és ezt a féktelen játékot mindaddig űzni, míg véletlenül el nem jut egy nyugvópontra – ezek azok a művészi fogások, amelyekben minden kezdő egyforma. [...] Hamarosan kezdte úgy érezni, hogy az örökös futkározás és ugrálás nem vezet semmire, hogy rendnek, összefüggésnek, arányosságnak kell lennie gondolatai közt, s ahhoz, hogy elérhesse ezt a célt, valamiféle iránymutatásra volna szükség. Vivaldi éppen akkoriban megjelent hegedűversenyei efféle iránymutatást nyújtottak számára. [...] Vizsgálta bennük a gondolatok fűzését és azok egymás közötti viszonyát, modulációik változatait és még sok más részletet. A hegedűre írt, billentyűs hangszerre nem alkalmas ötletek és menetek átdolgozása során megtanulta, hogy miként kell zenében gondolkodni, így munkája végeztével nem kellett többé ujjaitól várni a gondolatokat, hanem ezeket saját képzeletéből vehette.⁶¹

A „rend, összefüggés, arányosság” hármasa – amelyet Forkel Vivalditól eredeztet – alapvetően változtatta meg Bach kompozíciós gondolkodásának szinte valamennyi aspektusát, miután megismerte az itáliai concerto-repertoárt valamikor 1710 táján, vagy talán már 1708–1709-ben. Ahogy Christoph Wolff fogalmaz: „[az itáliai concertóval való] szembesülés vezetett végső soron a legerőteljesebb, legtartósabb és leginkább csak rá jellemző fejleményhez saját

61 „Joh. Seb. Bachs erste Versuche in der Composition waren wie alle erste Versuche mangelhaft. [...] Auf dem Instrumente auf und ab laufen oder springen, beyde Hände dabey so voll nehmen, als die fünf Finger erlauben wollen, und dieses wilde Wesen so lange fortreiben, bis irgend ein Ruhepunkt zufälliger Weise erhascht wird, sind die Künste, welche alle Anfänger mit einander gemein haben. [...] Er fing bald an zu fühlen, daß es mit dem ewigen Laufen und Springen nicht ausgerichtet sey, daß Ordnung, Zusammenhang und Verhältniß in die Gedanken gebracht werden müsse, und daß man zur Erreichung solcher Zwecke irgend eine Art von Anleitung bedürfe. Als eine solche Anleitung dienten ihm die damahls neu herausgekommenen Violinconcerte von Vivaldi. [...] Er studirte die Führung der Gedanken, das Verhältniß derselben unter einander, die Abwechselungen der Modulation und mancherley andere Dinge mehr. Die Umänderung der für die Violine eingerichteten, dem Clavier aber nicht angemessenen Gedanken und Passagen, lehrte ihn auch musikalisch denken, so daß er nach vollbrachter Arbeit seine Gedanken nicht mehr von seinen Fingern zu erwarten brauchte, sondern sie schon aus eigener Fantasie nehmen konnte.” Forkel: *Über Johann Sebastian*, 23–24.

stílusa kiformalásának útján”.⁶² Bach orgonaműveiben, kantátatételeiben, concertóiban, s még a fűgák közül is jónéhányban a zenei anyag kialakítását és elrendezését ettől kezdve alapvetően a ritornello-elv határozta meg.

Az alábbiakban egy Bach és egy Vivaldi concerto-tétel elemzésén keresztül azt kívánom bemutatni, hogy a műfajban miként működik a zenei forma korábban jellemzett két kultúrája. Nem kívánom kijátszani Bachot Vivaldi ellenében. Nem gondolom, hogy Bach concertói fejlettebb stádiumát képviselnék a Vivaldi által megszilárdított – de legalábbis az ő nevéhez kötődő – ritornello-elvnek. Párhuzamosan létező, alternatív lehetőségeket felmutató, rivális stratégiaként tekintek arra, ahogyan a ritornello-elv általános, mindenki által követett szabályai Vivaldi és Bach concertóiban sajátos megvalósulási formát nyernek: egyéni zeneszerzői stratégiává válnak.

Szabály és stratégia fogalmát Leonard B. Meyer nyomán különböztetem meg egymástól. „A szabály – írja Meyer – a stilisztikai korlátok leginkább körülhatárolt szintje. A szabályok határozzák meg egy zenei stíluson belül a lehetséges kompozíciós eszközöket.”⁶³ Ezzel szemben „a stratégia azon zeneszerzői döntések összessége, amelyekre az adott stíluson belül felállított szabályok keretei között lehetőség van. Valamennyi jellegzetes stílusra véges számú szabály jellemző, ugyanakkor meghatározatlan a száma a lehetséges stratégiáknak, amelyekben ezek a szabályok testet öltenek vagy megvalósulnak.”⁶⁴ Bach és Vivaldi concerto-stratégiáinak

62 Wolff, *Johann Sebastian Bach*, 209. Széky János fordítása. A kérdés bővebb kifejtését lásd Christoph Wolff: „Vivaldi’s Compositional Art, Bach, and the Process of ‘Musical Thinking’”. In: Uő.: *Bach: essays on his life and music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, 72–83.

63 „Rules constitute the highest, most encompassing level of stylistic constraints. Rules specify the permissible material means of a musical style.” Leonard B. Meyer: *Style and Music: Theory, History and Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1996, 17.

64 „Strategies are compositional choices made within the possibilities established by the rules of the style. For any specific style there is a finite number of rules, but there is an indefinite number of possible strategies for realizing or instantiating such rules”. Uott, 20.

megértéséhez elsőként tehát azt a kontextust kell rekonstruálni, amely a 18. század első felében a concerto-komponálás fenti módon értelmezett szabályait meghatározta.⁶⁵

A műfaj legelső definícióinak egyike Johann Mattheson 1713-as *Das Neu-Eröffnete Orchestre* című írásában található, s a következőképpen hangzik: „[A concertók] hegedűre komponált dolgok, amelyek úgy vannak megírva, hogy valamely szólam időről időre előtérbe lép, és versenyezni kezd a többi szólammal.”⁶⁶ Gyakorlatilag szóról szóra veszi át a matthesoni meghatározást Johann Walther 1732-es zenei lexikonja,⁶⁷ s hasonló szellemben fogalmaz Jean-Jacques Rousseau is, 1768-ban megjelent zenei szótárában: „[A concerto] olyan darab, melyben a nagy zenekaron megszólaló kezdés után egy bizonyos hangszer időről időre egyedül játszik, egyszerű kísérettel; és a darab ekként folytatódik, váltakozva a szólóhangszer és az együtt játszó zenekar között.”⁶⁸

A tutti-szóló váltakozás szabálya nemcsak a concerto műfajára jellemző kétféle textúrát határozza meg (zenekari tutti vs. egyszerű kíséretű szóló), hanem megkülönbözteti egymástól a szólista, illetve az őt kísérő együttes zenei anyagát is. A hangszeres versenyművel kapcsolatban ismereteim szerint Johann Adolph Scheibe használja elsőként a „ritornello” kifejezést. Egy 1739-es cikkében következőket írja:

65 Tanulmányomban a „concerto” kifejezést természetesen a szólista (vagy szólisták) és a vele (vagy velük) szembenálló (vagy együttműködő) együttesre írott hangszeres darabra, vagyis a hétköznapi értelemben vett versenyműre használom. A kifejezés jelentésekben rendkívül gazdag történetét illetően lásd David D. Boyden alapvető tanulmányát: „When is a concerto not a concerto?” *The Musical Quarterly*, 43 (1957)/2, 220–232., illetve az új Grove-lexikon „Concerto” szócikkét: Arthur Hutchings–Michael Talbot-et al.: „Concerto”. In: *Grove*, Vol. 6, 240–260. (különösen: 240–242.)

66 „Violin Sachen, die also gesetzt sind, daß eine jede Partie sich zu gewisser Zeit hervor thut und mit den andern Stimmen gleichsam um die Wette spielet genommen.” Johann Mattheson: *Das Neu-Eröffnete Orchestre*. Hamburg: szerzői kiadás, 1713, 174.

67 „Violin-Sachen, die also gesetzt sind, daß eine jede Partie sich zu gewisser Zeit hervor thut, auch mit den andern gleich in die Wette spielet.” Walther, *Musikalisches Lexikon*, 179.

68 „Une Pièce faite pour quelque Instrument particulier, qui joue seul de tems en tems avec un simple Accompagnement, après un commencement en grand Orchestre; & la Pièce continue ainsi toujours alternativement entre le même Instrument récitant, & l’Orchestre en Choeur.” Rousseau, *Dictionnaire*, 112.

A concerto, amelyben csak egyetlen vezérszólam található, a következőképpen épül fel. A hangszerek, amelyek a concertáló szólamot kísérik, [...] elsőként általában a concerto legfőbb témáját játsszák, és a vezérszólam ekkor vagy hallgat, vagy velük játszik, ahogyan a zeneszerző jónak látja. Ez, ahogy mondani szokás, a ritornello. Amikor véget ér, belép végre maga a szólista. Megismételheti a témát, amelyet a ritornello játszott az imént, vagy belekezdhet valami egészen új témába.⁶⁹

Meghatározó jellegzetessége a 18. század eleji concertónak a zenei anyag világos felosztása ritornellóra, amely a nevének megfelelően többször is megjelenik a tétel folyamán valamilyen alakban,⁷⁰ illetve az epizódra, amely állhat tematikus kapcsolatban a ritornellóval, de lehet tőle teljesen független is. Johann Joachim Quantz 1752-ben megjelent fuvolaiskolájának „Hogyan ítéljünk meg egy muzsikust és egy zenét?” című záró fejezetében a hangszeres kompozíciók tárgyalását a concertóval kezdi, s valamennyi egyéb műfajnál bővebben beszél róla. Tizenhét pontban taglalja, hogy mi a feltétele egy concerto nyitótételnek, s az első pont mindjárt „egy pompás, és minden szólamában jól kidolgozott ritornello”.⁷¹ Jelzi fontosságát a quantzi concerto-koncepcióban, hogy a tizenhét pont közül az első kilenc kizárólag a ritornellóval foglalkozik.

A zenei forma és a tutti-szólo váltakozás szempontjából meghatározó a negyedik és a nyolcadik pont:

69 „Ein Concert, in welchem nur eine Concertstimme befindlich ist, wird aber folgendermaßen eingerichtet. Die Instrumente, welche der Concertstimme zur Begleitung zugegeben werden, [...] gehen insgemein mit dem Hauptsatze des Concerts voraus, und die Concertstimme kann entweder inzwischen schweigen, oder auch mitspielen, nachdem es nämlich der Componist für gut hält. Das ist nun gleichsam das Ritornell. Nachdem dieses nun zu Ende: so tritt endlich die Concertstimme selbst ins besondere ein. Sie kann aber entweder mit dem wiederholten Hauptsatze, den das Ritornell zuvor gespielet hat, oder auch mit einem ganz neuen Satzen anfangen.” *CM*, 1739. december 22., 336–337.

70 Az olasz „ritornello” a „visszatérés” szó kicsinyítő képzővel ellátott formája.

71 Quantz, *Fuvolaiskola*, 281. Székely András fordítása.

4) A ritornello legjobb gondolatait részekre bontva bele lehet vegyíteni a szólóba vagy a szolisztikus szakaszok közé. [...]

8) Ügyelni kell a ritornello arányos hosszúságára. Az legalább két főrészből kell álljon, közülük a második részt, minthogy azt a tétel végén megismételjük, és vele zárjuk a tételt, a legszebb és legpompásabb gondolatokkal kell felékesíteni.⁷²

A ritornello tehát egymásról leválasztható zenei egységekből áll, amelyek külön vagy együtt visszatérhetnek a tétel folyamán. Eszerint a dallam nem valamiféle organikus egész, hanem kisebb egységek olyan ideiglenes elrendezése, amely a zeneszerző tetszése szerint újraalakítható a tétel folyamán. A zenei anyag efféle moduláris felépítése kezeskedik a hangszeres zenében addig ismeretlen koherenciájú nagyobb szabású formáért, s éppen ez volt a concerto-stílus egyik legfőbb újdonsága, amelyre Bach a forkeli hagyomány szerint Vivaldinál talált rá, s amely oly megtermékenyítően hatott zenei gondolkozására.

Amíg Quantz a concerto-formát a ritornello felől közelíti meg, addig a korszak egy másik jelentős teoretikusa, Joseph Riepel a concerto leírásakor a szóló-epizódokra koncentrál. 1755-ben publikált zeneelméleti munkájában a következőket írja:

A témát, vagy kezdő tuttit szívesen írják jónéhány ütemmel hosszabbra, hogy abból egynémely ellenszólamot itt vagy ott a szóló bekebelezzen. Egyesek erőltetik, hogy az azt követő szóló hosszabb legyen, mint az említett téma; de nem látok igazán okot arra, hogy ekkora figyelmet fordítsunk a kérdésnek. Hiszen mindez csak az első szólót érinti. A közbülső tuttik természetesen nem hosszúak, hiszen mindenki a szólóra kíváncsi, nem pedig a tuttira; az utolsó előtti tutti olykor nem több 2 vagy 3 ütemnél; mintha csak azt kiáltaná a szólónak: Éljen! Bravo! Szép! stb.⁷³

72 Uott.

73 „Das Thema oder Anfangs-Tutti macht man freilich gern um mehrere Tacte länger, damit man einige Gegensätze davon hin und wieder dem Solo einverleiben könne. Das darauffolgende Solo wollen einige mit

Nemcsak a tutti- és szólószakaszok hosszarányával kapcsolatban, hanem a concertók lehetséges modulációs terveit illetően is a többnyire modulatív epizódokra, s nem az esetek túlnyomó részében harmóniailag stabil ritornellókra koncentrálnak Riepel. Jellemző, hogy traktátusában – szemben Quantz-cal – a kezdő és záró ritornellóról nem is beszél. Számára a harmóniai terv legfontosabb vonatkozása az egyik hangnemből a másikba való mozgás, nem pedig az ezekben a hangnemekben való megérkezés, vagy azok megerősítése. A concertonyitótétel modulációs irányairól szólva példaként az I–V–vi–iii–I hangnemi sort említi,⁷⁴ éppen azt, amelyet könyvének egy korábbi fejezetében a hangnemek hierarchiájának leírásakor hoz példának:

Az iménti Allegróban természetesen csupán kettő [hangnem] szerepelt, nevezetesen a C-dúr mint alaphangnem, illetve ennek kvintje, a G-dúr. Olyan ez, mint amikor az intéző és a szolgálja kint dolgoznak a földeken, vagy folyamatos kérdésekkel és válaszokkal dialógust folytatnak egymással. A C-dúr az intéző, a G-dúr a szolga. [...] Az intézőknak ott kinn, aki a nagyságos báró úr birtokáért felelős a gazdaságban, több ember is a rendelkezésére áll, nevezetesen 1) egy főszolga, 2) egy főszolgálólány, 3) egy szolgálólány, 4) egy napszámos, 5) egy mindenes lány, ezen felül pedig segítségképpen olykor a szomszédasszonyát is be kell vonnia, akinek egy kisebb földet kell megművelnie. De az intéző mindig az első és az utolsó a munkában, s mind közül ő a legszorgalmasabb. [...] A C-dúr olyan, mint az intéző, a G-dúr a főszolgálja; az a-moll a főszolgálólány; az e-moll a szolgálólány; az F-dúr a napszámos; a d-moll a mindenes lány; a c-moll

Gewalt länger haben als gedachtes Thema; ich finde aber keine wichtige Ursache, warum man allzeit gar so streng darauf Achtung geben soll. Denn es kömmt ja nicht just auf das erste Solo an. Die Mittel-Tutti werden freilich wohl gar nicht lang gemacht, allermassen sich nur das Solo hören lässt, und nicht das Tutti; ja das allerletzte Tutti bestehet manchmal nur in 2 oder 3 Tächten; gleichsam als wollte es dem Solo zuruffen: Vivat! bravo! schön! u.” Joseph Riepel: *Grundlegen zur Tonordnung insgemein*. Regensburg, 1755, 105. Idézi: Scott L. Balthazar: „Intellectual History and Concepts of the Concerto: Some Parallels from 1750 to 1850”. *JAMS*, 36 (1983)/1, 51.

74 Riepel, *Grundlegen*, 94. Idézi: Balthazar, *Intellectual History*, 48–49.

az Esz-dúrnak a főszolgálólánya, mivel azonban olykor besegít itt, ezért [jelen esetben] őt tekinthetjük a szomszédasszonynak.⁷⁵

A 18. századi dúr-moll tonális zenei nyelv alapvető jellegzetessége – vagy szabálya – folytán valamennyi korabeli concerto a tonikán kezdődik, és abban végződik. Riepel metaforájánál maradva azt mondhatjuk, hogy a gazdaságban az intéző az egyetlen biztos pont. Ha bármilyen okból kevés a munka, akkor a főszolgán kívül mindenki munka nélkül marad: az adott concerto-tételben a meghatározó hangnemi csomópontok kivétel nélkül a tonikai, vagy a domináns hangnemben állnak; erre példa Vivaldi RV 293-as F-dúr concertójának (op.8, no.3, „Az ősz”) zárótétele. Ha az intézőnek többekkel kell dolgoztatnia, mert sok a munka – vagyis a zeneszerző által választott modulációs paletta színesebb –, akkor megválogathatja, hogy kiket von be a munkába, s kivételes esetekben még a szomszédasszonyra is szükség lehet – amennyiben a zeneszerzői fantázia a tonikai minore hangnemet is játékba hozza.

Hogy egy 18. századi concerto-tételben a stílus által meghatározott szabályok keretei között milyen sokféle stratégiával élhet egy zeneszerző, azt jól példázza Simon McVeigh és Jehoash Hirshberg kutatásának egyik eredménye. Több mint nyolcszáz, 1700 és 1760 között keletkezett concerto elemzése során mintegy kétszázféle modulációs tervet találtak a vizsgált ritornello-

75 „Es befinden sich bei dem vorigen Allegro freilich nur die einzigen zwei, nämlich der Grundton C, und seine Quinte G. Just als wenn z. Ex. ein Meyer, und sein Knecht auf dem Feld draussen arbeiteten, oder durch beständiges Fragen und Antworten miteinander redeten. C ist gleichsam der Meyer, und G der Knecht. [...] Unser Meyer draussen, der auf dem Landgut von dem gnädigen Hern Baron über die Hauswirthschaft bestellt ist, hat aber mehrere Leute, nämlich 1) einen Oberknecht, 2) eine Obermagd, 3) eine Untermaid, 4) einen Tagelöhner, 5) eine Unterläufferin, und überdiess noch muss ihm manchmal die schwarze Gredel seine Nachbarin ein klein Stück Landes wegarbeiten helfen. Allein der Herr Meyer is allezeit der ertse und letzte zur Arbeit, und unter allen der fleissigste. [...] C ist als der Meyer, oder Grundton. G ist der Oberknecht; A mit Terz minor die Obermaid; E mit Terz minor die Untermaid; F der Tagelöhner; D mit Terz minor die Unterläufferin; C mit Terz minor ist sonst die Obermaid des Eb, wieweil sie aber hier manchmal eben auch mithelfen kann, so wollen sie für die schwarze Gredel gelten lassen.” Riepel, *Grundlegen*, 65–66. Idézi: Balthazar, *Intellectual History*, 50.

formájú tételekben: csak Vivaldi versenyműveiben kilencvennyolc félért.⁷⁶ S nemcsak a hangnemek kiválasztásában enged igen nagy szabadságot a 18. századi kompozíciós gyakorlat a zeneszerző számára, hanem a ritornello felépítésében, illetve szóló és tutti tematikus viszonyának kialakításában is. A fent idézett elméleti szövegek nyomán érdemes kísérletet tenni a concerto-komponálás szabályainak definiálására, meghatározva azokat a kompozíciós elveket, amelyek a zeneszerzői stratégiák kialakításának alapjául szolgálnak.

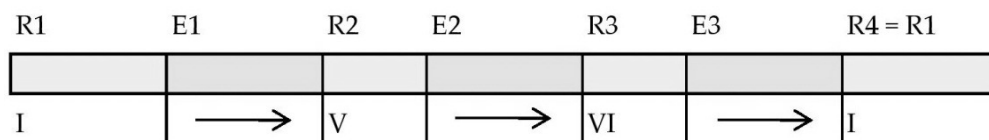
Összefoglalásként azt mondhatjuk, hogy döntő mozzanat a concerto műfajában a texturális szempontból egymással kontrasztban álló tutti és szóló váltakozása, s a concerto-elv e két alapeleme nemcsak a felrakásban különbözik egymástól, hanem a zenei anyag tekintetében is. A szólistát kísérő együttes által megszólaltatott kezdő ritornello kisebb zenei egységekből építkezik, s ezek a „modulok” a későbbiekben tetszőleges rendben megismétlődhetnek, a tételt pedig ritornello zárja (amely lehet – de nem feltétlenül – azonos az első ritornellóval). A szóló epizódok idézhetnek a ritornellóból, vagy hozhatnak saját anyagot, a teljes tétel harmóniai rendjének egyetlen meghatározó szabálya pedig, hogy az alaphangnemben kell kezdődnie és végződnie, s hogy a domináns hangnem kitüntetett szerepet játszik benne.

Ez a szabályrendszer a concertóval foglalkozó korabeli elméletírásokból éppúgy kiolvasható, mint a kompozíciókból. Bár McVeigh és Hirshberg az általam vizsgált elméletírók közül csak Quantz-tól idéznek egyetlen rövid bekezdést,⁷⁷ a zenei repertoár általuk elvégzett, minden korábbinál átfogóbb analízise tökéletes összhangban áll a teoretikus munkákkal: a 18. század első felének concertói esetében elmélet és gyakorlat – úgy tűnik – nem mond ellent egymásnak. Ellentmond ugyanakkor a korabeli gondolkozásnak a ritornello-forma értelmezésére legnagyobb hatást gyakorló 20. századi elmélet, amelynek kikristályosítása

76 Lásd a „Vivaldi modulando” című fejezetet Simon McVeigh és Jehoash Hirshberg könyvében: *The Italian Solo Concerto 1700–1760. Rhetorical Strategies and Style History*. Woodbridge: Boydell, 2004, 108–133.

77 Uott, 145.

Walter Kolneder nevéhez fűződik.⁷⁸ E szerint a barokk concerto ideális, vagy tipikus formája az egymással azonos kezdő és záró ritornello által keretezett, harmóniailag stabil ritornellókból és modulatív közjátékokból álló szerkezet, amely az I–V–vi–I hangnemi rend szerint épül fel (3.4 ábra).



3.4 ábra. A ritornello-forma „tankönyvi” modellje Walter Kolneder nyomán.
R = ritornello, E = epizód. A világosabb mezők a zenekari tuttitat, a sötétebb mezők a szólókat, a nyilak a modulációt jelölik.

Kolneder leírása alighanem azért talált utat a 20. század végének szinte valamennyi formatani könyvébe, s azért határozza meg máig – afféle tankönyvi modellként – a barokk concertók formai felépítéséről szóló stúdiumokat, mert az általa felállított formaképlet egyszerűségénél és rendezettségénél fogva jól tanítható. Igaz, a taníthatóság oltárán fel kell áldozni a történeti hűséget: hiszen Kolneder egy olyan repertoár számára próbál világos és egyértelmű formai leírást kínálni, amely repertoárnak lényege a rugalmas alakíthatóság és a változatosság. McVeigh és Hirshberg több mint nyolcszáz tételből álló mintájában egyetlen egy sem akadt, amely maradéktalanul megfelelt volna Kolneder formai sémájának.⁷⁹

Problematikus az az elképzelés, hogy a ritornellók a modulatív szólók körül „a formai építmény statikus pilléreiként” szolgálnak, s az egésznek az első és az utolsó ritornello szolgáltatja a keretet. A négy pillér, amelyek közül a bal és a jobb oldali vastagabb a két középsőnél, papíron talán jól mutat

78 Walter Kolneder: *Die Solokonzertform bei Vivaldi*. Strasbourg: P.H. Heitz, 1961. Kolneder modelljének rövid leírása magyarul is olvasható in: Walter Kolneder: *Antonio Vivaldi élete és művészete*. Budapest: Gondolat, 1970, 65–69.

79 McVeigh–Hirshberg, *The Italian Solo Concerto*, 300.

ábraként, de alapvetően értelmezi félre a zenei folyamatot. Egy ritornello formájú tétel hallgatása dinamikus élmény kell legyen, amely a visszatérésig halad előre az időben, s még ekkor is sokszor tovább zajlik a zenei argumentáció.⁸⁰

Az elkövetkezőkben két konkrét példán keresztül kívánom megvilágítani, hogy azonos hangnemű, műfajú és funkciójú tételek esetében egymástól mennyire különböző stratégiát választhat két zeneszerző a zenei formát illetően. Elemzésem tárgya két E-dúr hegedűverseny, az RV 265-ös Vivaldi-concerto (op.8, no.12) és a BWV 1042-es Bach-versenymű nyitótétele.⁸¹

A Vivaldi- és a Bach-concerto nyitótétele is kielégíti azt a Quantz által említett szabályt, hogy a ritornellónak „legalább két fő részből kell állnia”. Eltérő stratégia szerint alakítják ki ugyanakkor a ritornellókat, s ez hatással lesz a tétel teljes formájának jellegére is. Bach E-dúr hegedűversenyének ritornellója három részből épül fel, s ennek leírására tökéletesen használható a Wilhelm Fischer által 1915-ben kidolgozott terminológia. A 18. század eleji zenei anyag kialakításával kapcsolatban különbözteti meg Fischer a *Vordersatz*, a *Fortspinnung*, és az *Epilog* – vagyis az „előtag, továbbszövés, lezárás” – fogalmait.⁸²

A *Vordersatz*, funkcióját tekintve, az alaphangnem megszilárdítását célozza, többnyire nem áll másból, mint a tonikai hármashangzatot felbontó vagy azt körülíró motívum(ok)ból, a tonikától nem távolodik el, s jellemzően félzárlattal fejeződik be. Bach hegedűversenyének kezdetén a 3. ütem közepéig tart a *Vordersatz*, s két szegmensre tagolható: az 1. ütem egyszerű

80 „The very idea that the ritornellos provide static ‘pillars of the formal architecture’ around modulatory solos, all within the frame provided by the first and last ritornellos, is problematic. A set of four pillars, the left and right thicker than the two in the middle, may look fine as a graphic design on paper, but it completely misrepresents the musical process. Listening to a ritornello form movement should be a dynamic experience moving onward through time towards the recapitulation, which itself usually continues the musical argument still further.”
Uott, 301.

81 Az RV 265-ös concertót Bach C-dúrba transzponálva átdolgozta csembalóra (BWV 976).

82 Wilhelm Fischer: „Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils”. *Studien zur Musikwissenschaft*, 3 (1915), 24–84. Tökéletes magyar megfelelő híján, s mivel az angolszász irodalomban is így szerepelnek, elemzésemben a három fogalom német elnevezését fogom használni.

hármashangzat-felbontására, illetve a második ütem felütésén induló, a hármashangzat hangjait díszítő, anapestikus lüktetésű motívumra (3.8 kotta). Ezt követi a *Fortspinnung* – az 3.8 kottapéldában a 3. ütem második felétől a 8. ütemig –, amely jellemzően egy vagy több szekvenciából áll. Jelen esetben két részre tagolható: miután az első szekvencia a 6. ütemben visszatalált a tonikai hármashangzathoz, újabb szekvencia kezdődik a 6. ütem második felétől a 8. ütem közepéig. Ekkor kezdődik az *Epilog*, amelynek a funkciója nem több a tonikai hangnemben történő lezárásnál.

Vordersatz, *Fortspinnung* és *Epilog* nem különböző tematikus anyagokat jelentenek elsősorban, hanem egymást kiegészítő harmóniai funkciókat: a *Vordersatz* a tonikán indul, de a végén harmóniailag „nyitott”, az *Epilog* éppen fordítva, határozottan zár le, de nincsen hangnemileg szilárd kezdete, a *Fortspinnung* pedig a kettő közötti kapocsként mind az előtte, mind az utána lévő anyagtól függ, harmóniailag nem áll meg önmagában.

Vivaldi E-dúr hegedűversenyének kezdő ritornellója nem annyira világos felépítésű, mint a Bach-concertóé, de fogalmazhatunk úgyis, hogy a többféle értelmezés lehetősége miatt a bachi megoldásnál izgalmasabb. Az első tutti felépítése rendkívül egyszerű (3.9 kotta): az első két ütem a 4–5. ütemben a dominánsba transzponálva megismétlődik, következik két zárlati ütem, majd a 8. ütemben elkezdődik az első szóló. Felmerül azonban a kérdés, hogy az első tutti valóban a teljes ritornello-e, vagy annak csak első egységét, a tulajdonképpeni *Vordersatz*ot képezi. Mert bár számos példa adódik arra, hogy egy concertóban az első ritornello modulál,⁸³ az RV 265-ös concerto nyitótételének első szólója funkcióját és felépítését tekintve értelmezhető *Fortspinnung*ként: szekvencián keresztül vezet vissza a dominánsból a tonikára, hogy aztán a

83 McVeigh és Hirshberg csak Vivaldinál több mint 20 példát találtak erre, lásd McVeigh–Hirshberg: *The Italian Solo Concerto*, 127.

második tuttiban megtörténjen az első tuttiban elmaradt, az *Epilogra* jellemző tonikai lezárás (a 16. ütemben).⁸⁴

20. század végi elvárásokat erőltetnék a zenei anyagra, ha azzal az igénnyel lépünk fel, hogy kategorikus választ adjunk a kérdésre, a ritornello vajon az első tuttival vagy a második tuttival fejeződik be. A 18. századi kompozíciós gondolkozáshoz közelebb áll, ha azt vizsgáljuk, hogy a ritornello efféle többértelmű kialakítása milyen konzekvenciákkal jár a tétel további részét illetően. Ha a tétel hangnemi rendjét vizsgáljuk, azt tapasztalhatjuk, hogy a korabeli konvenciókkal ellentétben nem a domináns terület az első, amely felé a zenei anyag elmodulál. Ha eltekintünk a 7. ütem H-dúr zárlatától, tekintettel arra, hogy a ritornello részeként is értelmezhető első szóló már a 8. ütemben visszatér E-dúrba, akkor az első tökéletes egészszárlatot a domináns hangnemben csak a 91. ütem hosszúságú tétel vége felé, a 68. ütemben találjuk. A tétel másik meghatározó hangneme, a cisz-moll, vagyis a riepeli „főszolgálólány” ezzel szemben egy határozott zárlatot követően már a 31. ütemben színre lép. Hogy a szólista előbb „hódítja meg” a paralel moll hangnemet, mint a dominánst, a mögött jó okkal sejthetjük azt a „stratégiai döntést”, hogy az V. fokot már az első ütemekben kijátszotta Vivaldi. A teljes tétel az első ritornello kétértelműségétől eltekintve a Vivaldira jellemző világossággal és szabadsággal van felépítve, tutti és szóló egymástól való különbsége mindvégig egyértelmű, s a tétel lezárása a Quantz által leírt módon a kezdő ritornello második anyagával történik (3.5 ábra).

Amilyen világos Bach E-dúr hegedűversenyében a nyitótétel ritornellójának felépítése, olyannyira komplex a tétel formai felépítése. Concertók esetében rendhagyó módon a teljes tétel hűen követi a *da capo* áriák formáját: az 52. ütemig tartó, tonikában lezáruló A-rész intenzíven moduláló, III. fokon befejeződő B-rész követi, amely után a teljes A-rész

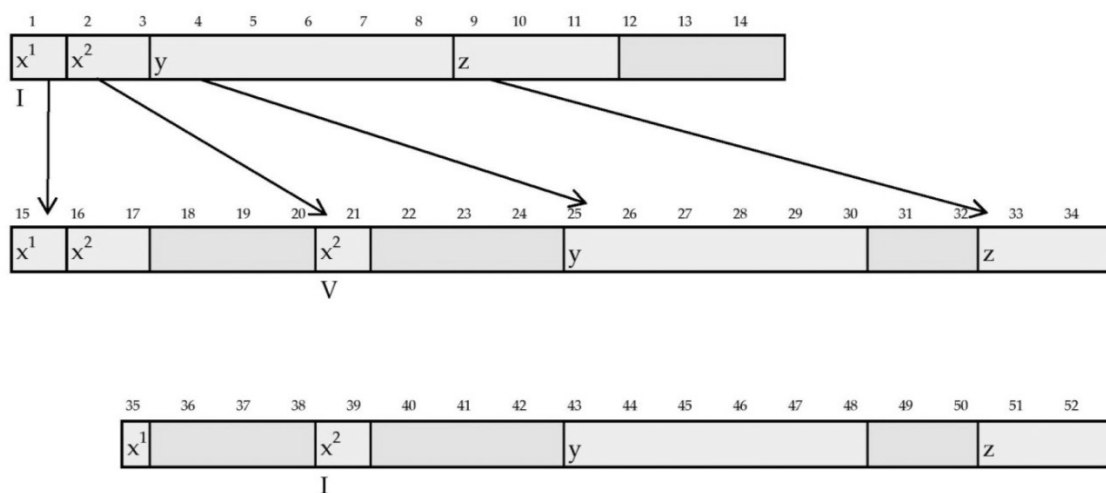
⁸⁴ A barokk concerto műfajáról máig az egyik legjobb összefoglalást ír Arthur Hutchings az utóbbi módon értelmezi a tétel első ritornellóját, igaz, kottapéldájából nem derül ki, hogy a 8. és 14. ütem közötti zenei anyagot nem a zenekar, hanem a szólista játssza. Lásd: Arthur Hutchings: *The Baroque Concerto*. London: Faber, 1978, 145–146.

szólófiguráció visz tovább fisz-moll felé, majd néhány ütemnyi tuttit követően a pusztá continuo-kísérettel magára maradt szólista kettős fogásokat játszik, s kezd visszakanyarodni a tonika felé (a 95. ütemtől). Amikor azonban a tutti a tonikában hozza az *Epilog* anyagát, a szólista váratlanul gisz-moll felé taszítja a tételt a 107. ütemben, s a középrész itt, a III. fokon zár le nem sokkal később. A középrész felépítésének fésületlensége, a szólista által diktált modulációk, illetve a zenei folyamat alakulásának „dinamikus élménye” erősebben köti ezt a formarészt a Vivaldi-féle concerto-hagyományhoz, mint a látszólag áttekinthetetlen A-rész. Nem véletlenül írta Arnold Schering a darab zsebpartitúra kiadásának előszavában, hogy a középrész során a „korábban némileg darabos felépítés nagyobb szilárdságra tesz szert, és a zenei szövet sűrűbbé válik”.⁸⁶ Nemcsak Schering számára tűnik talányosnak a tétel első része. Bach hangszeres zenéjéről szóló, 2000-ben megjelent nagyszabású összefoglalásukban Siegbert Rampe és Dominik Sackmann megdöbbenően regisztrálják, hogy „a tétel, amely csupán 174 ütem, példátlan számú, összesen 24 ritornellót és 20 epizódot tartalmaz (beleértve a visszatérést)!”.⁸⁷

A német zenetudományi irodalomban viszonylag ritka felkiáltójeles mondatot alighanem az A-rész látszólag különös felépítése hívta életre. S valóban, ha pusztán a tutti-szóló váltakozást tekintjük, átláthatatlanul komplexnek tűnik a szakasz zenéje. Ha azonban figyelembe vesszük a szólók közötti tuttik funkcióját, egyszerre elénk tárul a tétel első 52 ütemének rendkívül világos felépítése. Miként az a 3.6 ábra elrendezéséből látszik, a tétel első nagy formaegységében nem történik más, minthogy a ritornello háromszor lefut. Először a tonikán szólaltatja meg a teljes

86 „Der vorher etwas zerklüftete Aufbau gewinnt größere Festigkeit und das Klanggewebe wird dichter.” Arnold Schering: „Vorwort”. In: Johann Sebastian Bach: *Konzert für Violine und Streicherorchester, E-dur*. Lipcse: Peters, 1929, iii.

87 „Der Satz bei nur 174 Takten die beispiellose Anzahl von insgesamt 24 Ritornellen und 20 Episoden (inklusive Da capo) enthält!” Siegbert Rampe–Dominik Sackmann: *Bachs Orchestermusik. Entstehung, Klangwelt, Interpretation*. Kassel: Bärenreiter, 2000, 212.



3.6 ábra. Bach E-dúr hegedűversenyének (BWV 1042) nyitótételében az első 52 ütem felépítése.

x = Vordersatz, y = Fortspinnung, z = Epilog.

A világosabb mezők a zenekari tuttitak, a sötétebb mezők a szólókat jelölik.

A nyílak a szólók közé ékelt ritornello-anyagok és a kezdő ritornello kapcsolatát jelzik.

zenekar, majd néhány ütemnyi szóló után a 15. ütemtől újra elkezdődik, ezúttal azonban a ritornello egyes szegmenseit – a *Vordersatz* két elemét, a *Fortspinnung*ot és az *Epilog*ot – a szóló kommentárjai szakítják meg. A 34. ütem H-dúr zárлата után „szó szerint” megismétlődik a 15–34. ütemig tartó szakasz, vagyis a szólókommentárokkal megtűzdelt ritornello, ezúttal az alaphangnemben.

Epizód és ritornello ilyen mértékig szoros kapcsolata, s a forma kialakításának ennyire tudatos megtervezése igen messzire távolodik a Vivaldi-féle concerto-típusra jellemző természetességtől és spontaneitástól. Ez a spontaneitás a Vivaldi concertók egyik védjegye, az az improvizatív karakter, amely a darabok előadásától a kompozíció kialakításáig meghatározó mozzanata a műfajnak. A 18. század eleji itáliai concertókban ritornello és epizód viszonya és egymásra következésük módja rendkívül képlékeny, s a forma kialakítása nem igényli a zeneszerző részéről a tudatos tervezést. Ezt a filológia is alátámasztja. Paul Everett a következőképpen fogalmaz az op.8-as sorozat kapcsán:

Vivaldi kéziratái azt mutatják, hogy (miként számos kortársa) jellemzően végigírja a tételt az elejétől a végéig, könnyedén és gyorsan, vázlatok segítségével. Amikor szóló-epizódot komponál, az új anyagot általában a többé-kevésbé állandó invenció folyamatában gondolja ki; a hangszeres figurációk típusa és mozgásformája már önmagában meghatározza azt a pontot, ahol a moduláció megtörténik, illetve a hangnemet, amely felé a zenei anyag elmozdul. Az epizódok tehát olykor majdhogyanem véletlenszerűen végződnek valamely új hangnemben, és nem arról van szó, hogy kezdettől afelé irányítanák őket. Az a hangnemi séma, amely előttünk áll, nem tekinthető tehát valamiféle öntőmintának, amelybe a ritornello-formát beleöntik.⁸⁸

Vivaldi kompozíciós módszere, miként Everett is utal rá, a korszak jónéhány zeneszerzőjére jellemző, vagyis a „többé-kevésbé állandó invenció folyamatában” létrehozott, „véletlenszerű” modulációs tervet követő zenék formai kultúrája jellemzőnek tekinthető a 18. század első felének zenéjében. Bach maga is számos darabjában, vagy akár tételeinek egyes szakaszaiban – például az E-dúr hegedűverseny nyitótételének középrészében – ezt a modellt követi. Más kompozícióival azonban a forma másik kultúráját képviseli, amikor egy előzetesen elgondolt, a zenei anyagtól fogalmilag függetleníthető formai megoldással él. A McVeigh–Hirschberg szerzőpárosnak nyilvánvalóan igaza van abban, hogy a concerto műfajától idegen az az elképzelés, amely a ritornellokat „a formai építmény statikus pilléreiként” fogja fel, csak hogy a zenei formával kapcsolatban a korszak elméletírásaiban a retorika mellett éppen az építészet metaforája fordul elő a leggyakrabban. És ha egy Vivaldi concerto-tétellel, vagy a Kellner által lejegyzett C-dúr prelúdiummal kapcsolatban valóban erőltetettnek és a zenei anyag

88 „His manuscripts show that he (like many composers of his day) typically writes a movement from beginning to end, fluently and quickly, without the aid of sketches. When composing a solo episode, he usually devises new material in a process of more or less constant invention; the type and scope of the figurations themselves tend to dictate both the point when a modulation will occur and the key that might be reached. An episode can thus end up in a new key almost by chance, rather than be directed towards it from the outset. The kind of tonal scheme we are considering cannot therefore be regarded as a pre-formed mould in which ritornello form is cast.” Paul Everett: *Vivaldi: The Four Seasons and other concertos*, op.8. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, 39.

természetétől idegennek tűnik is térbeli analógiákkal élni, az olyan, mérnöki precizitiással kialakított formai struktúrák esetében, amilyen Bach E-dúr hegedűversenyének nyitótétele, vagy a fent elemzett fűgák, joggal beszélhetünk „architektonikus” formáról. Ahogy az építészet metaforája segíthet azoknak a szimmetrikus szerkezeteknek a megértésében is, amelyre a C-dúr prelúdium Altnickol-féle változata kínál példát, s amely Bach számos további kompozíciójára is jellemző.

4. fejezet

TÉR

Nincs könnyebb annál, mint összefércelni összfüggéstelen gondolatok
keverékét. De van-e szépség ott, ahol nincs se rend, se szimmetria?

Johann Joachim Quantz (1759)

J. S. Bach a dómépítő mester a zenében.

Ferruccio Busoni (1910)

„A papírjaim között találtam egy lapot, mondta ma Goethe, ahol az építészetet megdermedt zenének nevezem. És valóban, van benne valami.”¹ Johann Peter Eckermann, Goethe titkára jegyezte fel 1829. március 23-án a közhellyé vált metaforát, amelynek alapja, az építészet és a zene közötti rokonság nem Goethe költői képzetének szülötte volt. 18. századi zeneelméleti szövegekben gyakran vontak párhuzamot a zenei kompozíciók és az épületek felépítése között. Johann Walther zenei lexikonjának „Ouverture” szócikke például a következő szóképpel kezdődik: „Az *Ouverture* a *nyitni* szóból veszi a nevét, mivel ez a hangszeres darab mintegy rányitja az ajtót a szvitekre, vagyis az őt követő dolgokra.”² Nemcsak a többtétéles sorozatokra vagy ciklusokra tekintettek olykor épületként, hanem egy-egy önálló zenei tételre is, és jellemzően a forma, vagyis a *dispositio* tárgyalásakor alkalmazták a térbeli metaforát. Retorikai formaelméletének kifejtése előtt a következőket írja Mattheson a *Der vollkommene Capellmeister*-ben:³

Ami pedig a dízpozíciót illeti, az a zenei anyag vagy egy teljes zenemű valamennyi részének és részletének világos elrendezése, majdhogynem olyan módon, ahogyan az ember egy épületet berendez és megrajzol, készít egy tervet vagy vázlatot, egy alaprajzot, hogy bemutassa, hol legyen terem, hol szoba, hol kamra és a többi.⁴

1 „Ich habe unter meinen Papieren ein Blatt gefunden, sagte Goethe heute, wo ich die Baukunst eine erstarrte Musik nenne. Und wirklich, es hat etwas.” Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Zweyter Theil*. Lipcse: Brockhaus, 1837, 88.

2 „*Ouverture* hat den Nahmen vom *Eröffnen*, weil diese *Instrumental-Pièce* gleichsam die Thür zu den *Suiten* oder folgenden Sachen aufschliesset.” Walther, *Musicalisches Lexikon*, 455.

3 Lásd a 2. fejezetet.

4 „Was nun, zum ersten die Disposition betrifft, so ist sie eine nette Anordnung aller Theile und Umstände in der Melodie, oder in einem ganzen melodischen Wercke, fast auf die Art wie man ein Gebäude einrichtet und abzeichnet, einen Entwurff oder Riß machet, einen Grund Riß, um anzuzeigen, wo ein Saal, eine Stube, eine Kammer, u. s. w. angeleget werden sollen.” *VCM*, 235.

Minden bizonnyal Matthesontól vette át az analógiát Meinrad Spiess, a korszak egyik legműveltebb muzsikusa, aki konzervatív zenei világgképétől függetlenül a teljes modern zeneelméleti irodalmat ismerte, s aki néhány évvel Bach előtt, 1743-ban, hetedikként lett a Lorenz Mizler féle *Societät der Musikalischen Wissenschaften* tagja.⁵ *Tractatus Musicus Compositorio-Practicus* című 1745-ös, egyházi muzsikusoknak szánt zeneszerzés tankönyvében, a következők olvashatók:

A diszpozíció, vagy elrendezés nem más, mint egy zenemű jól végiggondolt beosztása. Általános értelemben akkor használjuk, amikor egy Symphoniurgus tervet vagy vázlatot készít, hasonlóan az építészhez, hogy lássa, hol lesz a terem, hol a kamra, a szoba, a konyha. Röviden: amikor a zeneszerző az egész eltervezett zeneművet fejben összerakja, és abból tökéletes rendszert hoz létre.⁶

Spiess nemcsak a *dispositio* tárgyalásakor, hanem a retorika további részeinek áttekintésekor is használja az építészet metaforáját. „Miután a terem, a szoba, a kamra stb. helyét megmutattuk, ügyelnünk kell rá, hogy azokat szabályszerűen kidolgozzuk” – írja az *elaboratio* kapcsán.⁷ A zeneszerző, illetve az építész munkája ezzel még nem ér véget, hiszen a szerkezetkész épület belső tereit fel kell díszíteni, vagyis ez után következik a *decoratio* fázisa: „Ahogy egy jól megépített termet, szobát, stb. szép képekkel aggatunk tele és értékes

5 Rainer Bayreuther: „Spieß, Meinrad”. *MGG, Personenteil 9*. Kassel: Bärenreiter, 2003, 1629–1631.

6 „Dispositio, oder die Einrichtung überhaupt ist eine wohl ausgesonnene Eintheilung eines Musicalischen Wercks. Wird eingetheilet in Generalem, allgemeine, und Specialem, oder Particularem, sonderheitliche. Generalis ist, wann e.g. der Symphoniurgus [...] nach dem Beyspiel eines Architecti, so einen Entwurff oder Riß macht, anzuzeigen, wo der Saal, wo der Stadel, Stuben, Zimmer, Kuchen solte angeleget werden. Kurz: Wann der Componist sein ganzes vorhabendes Musicalisches Werck im Kopf zu Faden schlägt, und sich davon ein vollkommenes System formirt.” Spiess, *Tractatus*, 134.

7 „Nachdem nun den Saal, Zimmer, Cammer, etc. sein Ort angewiesen worden, ist man weiters bedacht, daß man sie auch Regul-mäßig ausarbeite.” Uott.

tapétákkal ékesítünk fel, ugyanígy kell a komponista úrnak elterveznie, hogy zeneművét miként tudja szépen kicsinosítani.”⁸

Szemben Matthesonnal, aki formaelméletét Marcello egyik áriájának elemzésével a gyakorlatba is átültette, Spiess nem hoz konkrét zenei példát, ezért csak találgatni tudunk, hogy pontosan mire gondolt, amikor a fejben összerakott, eltervezett zenemű kapcsán az abból létrehozott „tökéletes rendszerről” beszél. De talán nem tévedünk nagyot, ha azokat az architektonikus jellegű zenei formákat, amelyekben az egyes építőelemek szimmetrikus struktúrákba rendeződnek, s amelyek iránt Bach mintha erőteljesebb érdeklődést mutatott volna a kortársainál, ilyen „tökéletes rendszernek” tekintjük.

8 „Gleichwie man einen wohlgebauten Saal, Zimmer etc. mit schönen Gemälden und köstlichen Tapeten zu behängen und zu zieren pflegt; also muß der Herr Compositeur auch dahn sinnen, wie er sein Musicalisches Werck wohl schön möge heraus schmücken.” Uott, 135.

SZIMMETRIA ÉS ARCHITEKTÚRA

A 20. század végi zenetudományi zsargonban meglehetősen fesztelenséggel használják a szimmetria kifejezést: a Grove-lexikon internetes kiadásának keresője a „symmetry” szóra több tucat releváns találatot hoz,⁹ jóllehet ezek jelentése nem egykönnyen konkretizálható és hozható egymással közös nevezőre. A szimmetria köznapi értelemben többnyire a tükörszimmetriára vonatkozik, vagyis amikor egy alakzat valamely tengelyre történő tükrözése során megőrzi geometriai tulajdonságait. Hogy efféle szimmetria lehetséges-e a zenében, azzal kapcsolatban Arnold Schoenberg a következőképpen fogalmazza meg kételyeit zeneszerzés-tankönyvének egyik lábjegyzetében:

Régebbi teoretikusok és esztéták a periódushoz hasonló formákat szimmetrikusnak nevezték. [...] Valójában a zene egyedüli szimmetrikus formái a tükörfordítások, melyek a kontrapunktikus zenéből származnak. A tényleges szimmetria egyáltalán nem döntő a zenei szerkesztésben. Bár az utótag szigorúan megismétli az előtagot, a periódust mégis csak „quasi-szimmetrikusnak” mondhatjuk.¹⁰

Schoenberg összemosza a szimmetria két lehetséges zenei megvalósulását: a vertikális és a horizontális tengelyre történő tükrözés fogalmát – pontosabban: ezek zenei megfelelőit. A tükörfordításnak nevezett ellenpont-technika a zenei térben, a két tagból álló periódus a zenei időben hoz létre sajátos szimmetriát: a lejegyzésben az előbbit a vízszintes, utóbbit a függőleges tengelyhez viszonyítva értelmezzük. Jelen kontextusban az időbeli szimmetria kérdése lesz érdekes, a „struktúra” szót tehát nem akkordképződményekre, vagy polifon szerkesztésmódokra vonatkoztatom, hanem a zenei formaalkotással kapcsolatban használom az alábbiakban.

⁹ <http://www.oxfordmusiconline.com> (letöltés: 2012. szeptember).

¹⁰ Arnold Schoenberg: *A zeneszerzés alapjai*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971, 42. Tallián Tibor fordítása.

Ha a szimmetria fogalmát szigorúan geometrikus értelemben vesszük, akkor Schoenberg nyomán azt mondhatjuk, hogy a szimmetria nemhogy nem döntő a zenei forma kialakításában, de nem is lehetséges. Hiszen még a rákfordítást alkalmazó művek sem vonhatják ki magukat az idő törvényszerűségei alól: egy visszafelé eljátszott dallam, vagy a dúr-moll tonalitást alkalmazó harmóniamenet éppen lényegi tulajdonságaiban változik meg az eredeti időbeli sorrend megfordításával. A szimmetria fogalma azonban jóval tágabb annál, semhogy a legáltalánosabban használt jelentéséhez való makacs ragaszkodással egy sajátos geometriai transzformációra redukálhatnánk. Sőt, miként azt két tudománytörténész nemrégiben kimutatta, a szimmetria efféle leszűkítő használata még a természettudomány területén is meglehetősen késői fejlemény: egészen a 18. század végéig az általunk szimmetriának nevezett jelenség sokféle elnevezést kapott.¹¹ A fogalom az újkori gondolkodásba az ókori Róma legjelentősebb építésze, Vitruvius 15. századi újrafelfedezésével került be, s a kifejezés évszázadokon át a görög „sum metros” kifejezésnek megfelelően pusztán a dolgok közös mértékét jelentette: vagyis arányosságot, illetve egyensúlyt, s ekként alkalmazták különféle művészetekre, elsősorban – természetesen – az építészetre.

A 18. század elején, német területeken a szimmetria szó nem volt használatban, szinonimaként használták azonban az „euritmia” kifejezést. Ennek német megfelelőjéül a Leibniz-tanítvány Christian Wolff, a német korafelvilágosodás legjelentősebb filozófusa, a lipcsei egyetem professzora, sajátos német szót alkotott. 1716-os *Mathematisches Lexikon*jában a „Wohlgereimtheit” kifejezést használja, amely a görög eredetű latin szó tükörfordítása, s magyarra valahogy úgy ültethető át, hogy „jó-egybecsengés”.¹² Az 1732 és 1754 között hatvannyolc kötetben közreadott Johann Heinrich Zedler-féle *Universallexikon* „Eurythmia” szócikke nagyrészt Wolff nyomán foglalja össze a fogalmat:

11 Giora Hon–Bernard R. Goldstein: *From Summetria to Symmetry: The Making of a Revolutionary Scientific Concept*. Heidelberg: Springer, 2008, 1.

12 Uott, 158.

Euritmia, azaz Wohlgereimtheit, az építőművészetben olyan épület beosztásának és díszítésének összhangját jelenti, amelynek minden része jól illeszkedik egymáshoz. [...] Szerfelett megnöveli az euritmiát egy épület egymáshoz hasonló részeinek jól kialakított diszpozíciója, amikor ezek jól láthatóan a tőlük különböző közép két oldalán helyezkednek el. Például, ha egy épület ajtóit középen találhatók, s az ablakok a két oldalán kapnak helyet azonos számban és azonos távolságra egymástól; ilyen esetekre mondjuk, hogy figyelembe vették az euritmia szabályát. [...] Amennyiben ezt a szabályt a lehetőségekhez mérten betartják, azt mondhatjuk, hogy egy épület bal oldala mindenben válaszol annak jobb oldalára. Amit mi euritmiának hívunk, arra a franciák a „symmetrie” szót használják.¹³

Korabeli zenei írások többnyire általános értelemben beszélnek a szimmetriáról, és jellemző, hogy Johann Walther zenei lexikonja nem is tartalmaz „szimmetria”-szócikket. „Eurythmia”-szócikket azonban igen, s ez a következőképpen hangzik:

Euritmia: a zenei kifinomultság és szépség, ami a számokból eredeztethető, nevezetesen amikor egy dallam a számok szerint, jól van elrendezve, amit mindenekelőtt a francia darabokban figyelhetünk meg.¹⁴

13 „Eurythmia, die Wohlgereimtheit, heisset in der Bau-Kunst die Uebereinstimmung in denen Abtheilungen und Zierden, daß sich alle Theile eines Gebäudes wohl zusammen schicken. [...] Vermehret die Eurythmie überaus eine wohlgemachte Disposition derer ähnlichen Theile eines Gebäudes, und deren Anordnung zu beyden Seiten in Ansehung eines unähnlichen Mittels. Z.B. Wenn die Thüre eines Gebäudes in der Mitten ist, und die Fenstern zu beyden Seiten in gleicher Zahl von ihr gleich weit abstehen, auch alle von gleicher Höhe und Breite und von einander gleich weit entfernt sind; so saget man, es sey die Eurythmie beobachtet worden. [...] Was hier Eurythmia genennet wird, heisset bey denen Franzosen Symmetrie.” Johann Heinrich Zedler (közr.): *Grosses Vollständiges Universallexicon aller Wissenschaften und Künste. Band 8.* Lipcse: Zedler, 1734, 2208–2209.

14 „Eurythmia, die Zierlichkeit und Schönheit so in der Music aus den Zahlen entstehet, wenn nemlich eine Melodie nach dem Numero wohl eingerichtet wird, dergleichen hauptsächlich in Frantzösischen Pieces zu observiren nöthig ist.” Walther, *Musicalisches Lexicon*, 232.

A „Frantzösischen Pieces” kifejezés nyilvánvalóan a francia táncművekre vonatkozik, amelyek különböző típusait részletesen tárgyalja Mattheson a *Der vollkommene Capellmeister*ben. Ennek részeként kottapéldával illusztráltan elemez egy menüettet, s az egyes kottasorok alatt minden második ütem végén vesszővel, kettősponttal vagy pontosvesszővel jelzi a frázishatárokat – a különféle írásjelek az egyes frázisok súlyát jelzik a perióduson belül (4.1 kotta).¹⁵ Mattheson a versláb mintájára bevezeti a Klang-Fuß, vagyis „hangláb” kifejezést, amit a zenei anyag jellegzetes ritmikai motívumaira használ, s a kottasorok fölött jelez. Elemzése során a következőket írja:

A geometriai alapegység, miként az valamennyi jó táncművekre mindvégig jellemző, a négyes szám. [...] Az első és második ütem hang-lábai visszatérnek az ötödik és hatodik ütemben, a kilencedik és tizedik ütemben megjelenő hang-lábakat mindjárt a tizenegyedik és tizenkettedik ütemben újra halljuk, s ebből jön létre az aritmetikus egyöntetűség.¹⁶



4.1 kotta. Johann Mattheson példamenüettje (*Der vollkommene Capellmeister*, 1739).

A 20. századi szakirodalom a klasszikus – vagyis 18. század második felére jellemző – zenei periódus leírásakor használja a leggyakrabban a „szimmetrikus” jelzőt, nagyrészt Heinrich Christoph Koch *Versuch einer Anleitung zur Composition* című háromkötetes traktátusa

¹⁵ VCM, 224.

¹⁶ „Der geometrische Verhalt is hier, wie durchgehends bey allen guten Tantz-Melodien, 4, [...] Die Klang-Füße des ersten und zweiten Tacts werden im fünften und sechsten wieder angebracht. Die andern, so sich hernach im neunten und zehnten tact angeben, höret man gleich im elften und zwölfsten noch einmahl, woraus denn die arithmetische Gleichförmigkeit erwächst.” Uott, 224–225.

nyomán, amelynek 1793-ban publikált harmadik részében esik szó a periódusépítkezésről.¹⁷ A szabályos, kétütemes egységekből kialakított periódus működésmódját azonban már évtizedekkel Koch művét megelőzően részletesen jellemezte Joseph Riepel, 1755-ös *Grundregeln zur Tonordnung insgemein* című írásában, mégpedig ahhoz hasonló elvek szerint, ahogyan Mattheson értelmezi a menüett felépítését.¹⁸ És bár a szimmetria szót egyikük sem használja, a Mattheson-féle „arithmetische Gleichförmigkeit” alighanem rokona a Walther-lexikonban leírt „Eurythmia” fogalmának, vagyis a francia tánctételek ütempárokából kialakított, periódus-jellegű formai felépítését már a 18. század első felében is szimmetrikusnak tartották.

Amikor az alábbiakban az architektúra metaforáját használom, arra nemcsak az jogosít fel, hogy – miként az imént láttuk – az építészet és a zene közötti megfeleltetés a korszak gondolkodásában jelen volt, hanem az is, hogy építészet és zene szimmetriája között a retorika szoros kapcsolatot hoz létre. A Zedler-lexikon „Eurythmia” szócikkéből idéztem, hogy amennyiben egy épület kialakítása során az euritmia szabályát betartják, azt mondhatjuk, „hogy egy épület bal oldala mindenben válaszol annak jobb oldalára.” Az építészetben megjelenő szimmetria efféle retorizálása, vagyis hogy egy épület egymást tükröző két fele valamilyen módon kérdés-válasz viszonyban állna egymással, a periódus-építkezés zenei szimmetriaelvének leírására máig használatban van: a zeneelméleti gondolkodásban gyakran értelmezik a periódus utótagját az előtag kérdésére adott válaszként. Számos példa található azonban a Bach-tánctételek között is olyan zenei szerkezetekre, amelyekben a kérdés-válasz efféle szimmetriája jóval nagyobb léptékben jelenik meg, mint ahogy az az egyszerű periódusokra jellemző.

17 Heinrich Christoph Koch: *Versuch einer Anleitung zur Composition. Dritter und letzter Theil*. Leipzig: Böhme, 1793, 128–152.

18 Joseph Riepel: *Grundregeln zur Tonordnung insgemein*. Frankfurt am Main, 1755, 36–66.

Vegyük például az allemande műfaját. Lexikonjának vonatkozó szócikkében Walther úgy fogalmaz, hogy az allemande-ot „komoly és súlyos hangvételűre kell komponálni, s épp ilyen módon kell előadni”, formai felépítéséről pedig azt írja, hogy „két ismétlést tartalmaz, megközelítőleg azonos hosszúságban”.¹⁹ Ha Bach nyomtatásban megjelent, illetve valamely sorozat részeként áthagyományozódott allemande-tételeit vizsgáljuk, arra lehetünk figyelmesek, hogy többségben vannak köztük az olyan tételek, amelyekben a két formarész nem megközelítőleg, hanem pontosan ugyanolyan hosszúságú, vagyis nem csupán a periódus-építkezés tekintetében szimmetrikusak, hanem a zenei forma vonatkozásában is.

A 4.1 táblázatban Bach allemande-tételeinek ütemszám hosszúságai láthatók – elszínezve azok, amelyekben a két formarész azonos hosszúságú –, mellettük pedig a korszak négy legfontosabb billentyűs szerzőjének allemande-tételei hasonlóképpen. Ha Couperin, Rameau és Händel darabjaival vetjük össze, azt mondhatjuk, hogy Bach allemande-jaiban az egyes formarészek hosszarányai jóval rendezettebb képet mutatnak: huszonhat allemande-tétele közül tizennyolcban, vagyis a darabok több mint kétharmadában tökéletes a formai szimmetria. Couperinnél egyetlen példa sem található arra, hogy a két formarész azonos hosszúságú volna, Rameau és Händel nyomtatásban megjelent szvitsorozataiban pedig mindössze egy-egy ilyen tétellel találkozunk. Az egyetlen általam ismert szerző, akinek az életművében jelentős számban szerepelnek architektonikus szimmetriájú táncművek, Johann Christoph Graupner. Összesen hatvanöt partitájából huszonhat maradt fenn, egy kivételével valamennyi tartalmaz allemande-ot, s ezek közül hétben azonos hosszúságú mindkét formarész.²⁰ Vagyis az azonos hosszúságú formarészekkel való játék nem Bach találmánya és privilégiuma, de aligha túlzás állítani, hogy Bach erősebb vonzódást érzett az efféle formai szimmetria iránt, mint kortársainak többsége.

19 „[...] ernsthaft und gravitatisch gesetzt, auch auf gleiche Art executirt werden muß, hat zwo *Repetitiones* von fast gleicher Länge”. Walther, *Musicalisches Lexikon*, 27.

20 Andrew D. McCredie: „Graupner, Christoph”. In: *Grove*, Vol. 10, 312–313. A GWV 127-es C-dúr partitában nem szerepel Allemande, ezért hiányzik a táblázatból.

BACH**Angol szvittek**

BWV 806 in A	16	16
BWV 807 in a	12	12
BWV 808 in g	12	12
BWV 809 in F	12	12
BWV 810 in e	12	12
BWV 811 in d	12	12

Francia szvittek

BWV 812 in d	12	12
BWV 813 in c	8	10
BWV 814 in h	12	12
BWV 815 in Es	10	10
BWV 816 in G	12	12
BWV 817 in E	12	16

Klavierübung I.

BWV 825 in B	18	20
BWV 826 in c	16	16
BWV 827 in a	8	8
BWV 828 in D	24	32
BWV 829 in G	12	16
BWV 830 in e	8	12

Hegedűpartiták

BWV 1002 in h	12	12
BWV 1004 in d	16	16

Csellósztvittek

BWV 1007 in G	16	16
BWV 1008 in d	12	12
BWV 1009 in C	12	12
BWV 1010 in Es	16	24
BWV 1011 in c	18	18
BWV 1012 in D	8	12

GRAUPNER**Partiták (kézirat)**

GWV 126 in C	8	9
GWV 128 in C	12	12
GWV 129 in C	9	11
GWV 130 in C	7	10
GWV 804 in C	11	12
GWV 131 in c	11	11
GWV 132 in c	13	15
GWV 133 in c	12	12
GWV 701 in D	16	18
GWV 819 in D	11	14
GWV 140 in F	11	11
GWV 835 in F	6	10
GWV 141 in G	16	16
GWV 142 in G	14	14
GWV 143 in G	12	15
GWV 144 in G	10	13
GWV 145 in G	11	12
GWV 146 in G	8	8
GWV 147 in A	13	15
GWV 148 in A	10	11
GWV 149 in A	7	7
GWV 150 in a	7	7
GWV 849 in A	7	11
GWV 850 in A	6	10
GWV 851 in A	11	16

RAMEAU**Premier livre (1706)**

Suite in a	14	14
(deuxieme)	26	15

Pieces de clavecin (1724)

Suite in e	10	13
------------	----	----

Nouvelles suites (1728)

Suite in a	18	41
------------	----	----

HÄNDEL**8 Suites (1720)**

HWV 426 in A	11	11
HWV 427 in d	14	20
HWV 428 in d	11	16
HWV 429 in e	8	9
HWV 430 in E	13	22
HWV 431 in f#	*	*
HWV 432 in g	*	*
HWV 433 in f	13	16

Suite de pieces (1733)

HWV 434 in B	*	*
HWV 435 in G	*	*
HWV 436 in d	13	13
HWV 437 in d	8	11
HWV 438 in e	10	11
HWV 439 in g	22	27
HWV 440 in B	9	11
HWV 441 in G	7	9

COUPERIN**Premier livre (1713)**

1er ordre	8	10
2nd ordre	12	17
3eme ordre	10	9
5eme ordre	10	21

Second livre (1717)

8eme ordre	10	20
	18	30
9eme ordre	9	13

Troisieme livre (1722)

16eme ordre	7	10
17eme ordre	11	16
18eme ordre	7	14

Quatrieme livre (1730)

22eme ordre	16	20
26eme ordre	11	19
27eme ordre	11	12

L'art de toucher le clavecin (1716)

Allemande in d	6	7
----------------	---	---

4.1 táblázat. Bach, Graupner, Händel, Rameau és Couperin allemande-tételeiben a formarészek ütemszám-hossza.

Graupner szvitjei nem jelentek meg nyomtatásban, de kéziratos formában valamennyi hozzáférhető a Drezdai Állami Könyvtár digitális gyűjteményében (<http://digital.slub-dresden.de/kollektionen/>). Couperin billentyűs füzeteinek néhány darabja csak nevében nem Allemande, ezért bekerültek a fenti táblázatba; ezek: 8. ordre: La Raphael és L'Ausoniene; 16. ordre: Les Graces incomparables; 17. ordre: La Superbe, 26. ordre: La Convalescente. Händel HWV 427-es d-moll szvitjének a táblázatba került tétel nem Allemande-ként, hanem Allegro felirattal jelent meg az 1720-as sorozatban.

Ha a vizsgálat körébe a courante tételeket is bevonjuk (4.2 táblázat), azt tapasztaljuk, hogy kizárólag Bachnál és Graupnernél találunk azonos hosszúság formarészeket alkalmazó tételeket.²¹ Ennél is érdekesebb, hogy a nem pontos szimmetria szerint felépülő tételek esetében kizárólag Bachra jellemző az a törekvés, hogy az egyes formarészek egymáshoz viszonyított hossza egyszerű számarányokkal kifejezhető legyen. A 4.1 és 4.2 táblázatban szereplő ötvenkét Bach-tétel közül huszonnyolcra jellemző a pontos formai szimmetria (18 allemande, 10 courante), a fennmaradó huszonnégy tétel közül pedig tizenháromban a két formarész hosszának egymáshoz való viszonya leírható a 2:3, 3:4, 4:5 számarányok valamelyikével.²² Azt gondolhatnánk, hogy a francia típusú táncművek ütempárokból, illetve négyütemes egységekből való építkezése, amire Mattheson is utalt a menüett kapcsán, akár természetes módon is vezethetne az efféle egyszerű számarányokhoz,²³ csak hogy – miként a táblázatok áttekintése mutatja – az allemande és courante tételek esetében ez nem volt általános. Egy efféle táncmű esetében a zenei anyag elrendezésének kérdése a kéttagú forma kereteinek betartásán túl nem játszott szerepet a kompozíciós folyamatban. Találóképpen Laurence Dreyfus megfogalmazása, aki a táncművek komponálásával kapcsolatban az „ízléses képzetársítás némileg hanyag magatartásáról” beszél, amely mindennapos Bach kortársai körében,²⁴ s amely

21 Mivel formai szempontból nem számít, nem teszek különbséget a 3/2 lüktetésű, francia típusú „Courante” és a 3/4 vagy 3/8 lüktetésű itáliai típusú „Corrente” között, s az egyszerűség kedvéért valamennyit „Courante”-nak nevezem.

22 2:3 arányban áll egymással a két formarész hossza a következő tételekben: BWV 830 Allemande, BWV 1010 Allemande, BWV 1012 Allemande, BWV 809 Courante, BWV 828 Courante. 3:4 arányban áll egymással a két formarész hossza a következő tételekben: BWV 817 Allemande, BWV 828 Allemande, BWV 829 Allemande, BWV 810 Courante, BWV 814 Courante. 4:5 arányban áll egymással a két formarész hossza a következő tételekben: BWV 813 Allemande, BWV 815 Courante, BWV 1004 Courante.

23 Kuhnau *Klavierübung*-jában több olyan tétellel is találkozunk, amelyek azonos hosszúságú formarészekből állnak, csak hogy ezeknek a tételeknek sokkal egyszerűbb a felépítése, mint a Bach- vagy Graupner-daraboké: egy kétszer 8 ütemes sarabande (amelynek az egyes belső egységei 4+4 ütemből épülnek fel) nyilvánvalóan nem ugyanolyan minőséget képvisel, mint amikor az egyes formarészek hossza 16, 20 vagy még több ütem.

24 „[...] lax attitude of tasteful association (common among his contemporaries)”. Dreyfus, *Bachian invention*, 173.

BACH**Angol szvittek**

BWV 806 in A	10	10
BWV 807 in a	12	12
BWV 808 in g	16	16
BWV 809 in F	8	12
BWV 810 in e	12	16
BWV 811 in d	16	16

Francia szvittek

BWV 812 in d	10	14
BWV 813 in c	24	33
BWV 814 in h	12	16
BWV 815 in Es	16	20
BWV 816 in G	16	16
BWV 817 in E	16	16

Klavierübung I.

BWV 825 in B	28	32
BWV 826 in c	12	12
BWV 827 in a	20	36
BWV 828 in D	16	24
BWV 829 in G	32	32
BWV 830 in e	54	62

Hegedűpartiták

BWV 1002 in h	32	48
BWV 1004 in d	24	30

Csellósztvittek

BWV 1007 in G	16	16
BWV 1008 in d	16	16
BWV 1009 in C	40	44
BWV 1010 in Es	24	38
BWV 1011 in c	12	12
BWV 1012 in D	28	44

GRAUPNER**Partiták (kézirat)**

GWV 126 in C	13	15
GWV 128 in C	10	12
GWV 129 in C	22	22
GWV 130 in C	14	20
GWV 804 in C	20	18
GWV 131 in c	14	14
GWV 132 in c	19	24
GWV 133 in c	14	14
GWV 701 in D	20	24
GWV 819 in D	47	47
GWV 140 in F	12	12
GWV 835 in F	18	21
GWV 141 in G	28	39
GWV 142 in G	26	26
GWV 143 in G	16	25
GWV 144 in G	10	10
GWV 145 in G	14	14
GWV 146 in G	10	10
GWV 147 in A	10	10
GWV 148 in A	32	42
GWV 149 in A	20	20
GWV 150 in a	9	9
GWV 849 in A	11	16
GWV 850 in A	19	27
GWV 851 in A	17	23

RAMEAU**Premier livre (1706)**

Suite in a	9	10
------------	---	----

Pieces de clavecin (1724)

Suite in e	8	8
------------	---	---

Nouvelles suites (1728)

Suite in a	23	21
------------	----	----

HÄNDEL**8 Suites (1720)**

HWV 426 in A	23	27
HWV 427 in d	*	*
HWV 428 in d	15	23
HWV 429 in e	20	29
HWV 430 in E	20	32
HWV 431 in f#	*	*
HWV 432 in g	*	*
HWV 433 in f	20	31

Suite de pieces (1733)

HWV 434 in B	*	*
HWV 435 in G	*	*
HWV 436 in d	*	*
HWV 437 in d	17	25
HWV 438 in e	*	*
HWV 439 in g	22	28
HWV 440 in B	18	26
HWV 441 in G	*	*

COUPERIN**Premier livre (1713)**

1er ordre	7	8
(deuxieme)	9	11
2nd ordre	8	11
(deuxieme)	8	13
3eme ordre	6	9
(deuxieme)	9	12
5eme ordre	9	16

Second livre (1717)

8eme ordre	9	9
	8	19
12eme ordre	16	39

Troisieme livre (1722)

17eme ordre	8	15
-------------	---	----

4.2 táblázat. Bach, Graupner, Händel, Rameau és Couperin courante-tételeiben a formarészek ütemszám-hossza.

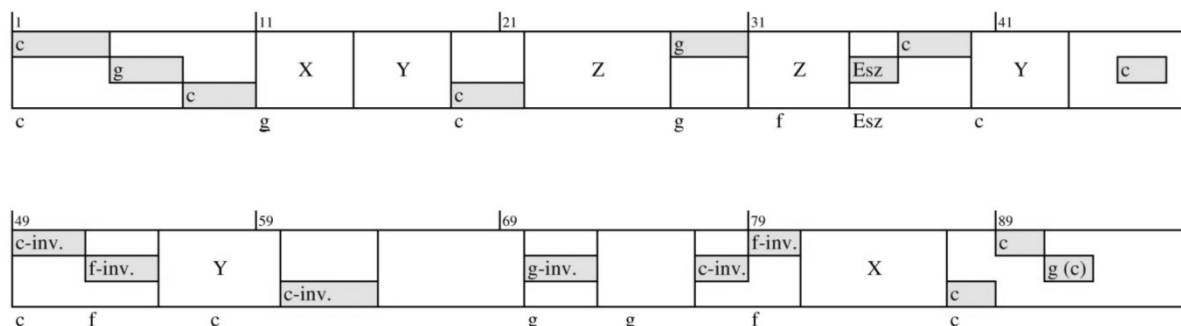
Bachra a legritkább esetben jellemző. Egy 8+8 ütemes sarabande az egyes formarészek 4+4 ütemes belső felépítésével mintegy magától alakul szimmetrikussá. Más minőséget képvisel ugyanakkor, ha a zeneszerző nagyságrendekkel hosszabb zenei folyamatból alkot pontos szimmetriát. Amikor például mindkét formarész pontosan 48 ütem, miként Bach 1727-ben megjelent, majd a *Klavierübung* I. kötetében is helyet kapott c-moll billentyűs partitájának (BWV 826) „Capriccio” feliratú tételében.

A tétel kitűnően példázza, hogy Bach számára a zenei anyag elrendezése milyen mértékben tudatos folyamat volt, s hogy formakoncepciója mennyire különbözik a zenei forma modern fogalmától. A tételre, miként a sorozatban szereplő valamennyi társdarabjára az úgynevezett kéttagú forma jellemző. Az első formarész dominánsban zár – ebben az esetben pontosabb, ha azt mondjuk, hogy a domináns, mivel az ismétlőjel előtt megszólaló G-dúr akkord nem tonikai, hanem domináns funkciójú –, majd a második formarész a dominánstól talál vissza az alaphangnembe. Miként említettem, s miként a 4.1. ábrán látható, a tétel mindkét formarésze pontosan ugyanolyan hosszú. Ez a tény annál is inkább figyelemreméltó, mivel ebben az esetben nem táncételről van szó – azoktól csak a kéttagú formát veszi át a tétel –, hanem háromszólamú fúgáról, amelynek felrakása némiképp a triószonátákéra emlékeztet: erre utal a téma harmadik ütemében hallható, inkább hegedűs, semmint billentyűs darabokra jellemző duodecima ugrás, valamint az, hogy a két felső szólam prominensebb szerepet játszik a zenei folyamatban, mint a basszus.

A triószonátákra jellemző szabad fúgaszerkesztésnek megfelelően a témaexpozíciók között nem-tematikus közjátékok hallhatók. Ezek némelyike többször is visszatér a tétel folyamán. A 11–14. ütem „jazzes lüktetésű” közjátéka (X-szel jelölve a 4.1 ábrán), amelyről joggal állapítja meg David Schulenberg, hogy a legélvezetesebb zongoráznivalók egyike Bach billentyűs életművében,²⁵ két ütemmel kibővítve a 81–86. ütemben hallható újra, ugyanennek a közjátéknak a második fele (15–18. ütem, Y-nal jelölve a 4.1 ábrán)) további két alkalommal

25 Schulenberg, *The Keyboard Music*, 329.

tér vissza (40–43. és 55–59. ütem), a 22–27. ütem közötti táncos ritmikájú epizód pedig három ütemmel első megszólalása után ismét szerepet kap (31–34. ütem, Z-vel jelölve a 4.1 ábrán).



4.1. ábra. A c-moll capriccio (BWV 826) szerkezeti felépítése.

Szürkével a témabelépések (a betűk az adott témabelépés hangnemét jelölik).

X, Y, Z = visszatérő közjátékok.

A tétel dramaturgiája a concertókét idézi: a tonális központokat meghatározó tematikus egységeket harmóniailag instabil közjátékok kapcsolják össze. A zenei folyamat látszólag rendszer nélkül halad előre, egymást váltják tematikus szakaszok és közjátékok. Bachnak azonban a tételt – Spiess szóhasználatával – „fejben össze kellett raknia előre”, másként aligha magyarázható, hogy a tétel burjánzó polifóniája ellenére a két formarész pontosan ugyanolyan hosszú. Schulenberg azt írja, hogy az azonos hosszúság ellenére a két rész nem pontosan szimmetrikus,²⁶ és ebben igaza van, amennyiben a tételt a játékos vagy a hallgató befogadói nézőpontjából vizsgáljuk. A kompozíciós folyamat során azonban Bach érzékileg nem megragadható szimmetriával ruházta fel a tételt, amennyiben mindkét formarészben pontosan 23 ütemnyi tematikus és pontosan 24 ütemnyi nem-tematikus szakasz található.²⁷

26 Uott.

27 Az ütemek számolásakor eltekintettem a két formarész záró akkordjától. A 40–43. ütem középső szólamában megjelenő két témafordítástól függetlenül ezeket az ütemeket nem-tematikusnak tekintettem, mivel – szemben a valóban tematikus egységektől – a zenei anyag modulál, a szélső szólamok pedig a 15–18. ütem epizódját hozzák vissza. Hogy a téma inverz fordítása megjelenhet ezen a ponton, az nem az *inventio*, még csak nem is a *dispositio* fázisában juthatott Bach eszébe, hanem az *elaboratio* fázisához tartozhatott, amikor felfedezte, hogy újabb összefüggés teremthető, amennyiben a középszólam – nem exponált módon – egy korábbi epizód anyagába inverz fordításban behozható: szellemes díszítésről van tehát szó.

Fennmaradt vázlatok híján, pusztán a végleges műalaktól aligha lehet rekonstruálni, hogy Bach miként alakította ki a tétel hallható, illetve nem hallható szimmetriáját. A térbeli metaforát használva azt mondhatjuk, hogy a tematikus egységek és az epizódok egyaránt afféle építőelemekként funkcionáltak kompozíciós gondolkodásában. Az először a 22. ütemben megszólaló epizód a basszus c-moll témáját (19–21. ütem) kapcsolja össze a felső szólamban elhangzó g-moll témával (28–30. ütem). Mivel a közjáték két ütemenként ereszkedik egy fokot, a két téma összekapcsolásához hat ütem szükséges, vagyis az epizód kétütemes építőelemének háromszor kell lefutnia. Amikor a felső szólam g-moll témaexpozíciójától a középszólam Esz-dúr témájához való átvezetésre van szükség, és Bach ugyanezt az epizódot alkalmazza kötőanyagként, a g-moll és az Esz-dúr távolsága miatt elegendő négy ütem (31–34. ütem).

Az efféle apró elemekből való építkezés rendkívül tág teret hagy a zeneszerzőnek ahhoz, hogy szimmetrikus formai szerkezeteket hozzon létre, hiszen az elemek egymás mellé helyezésével, bizonyos „építőkövek” elhagyásával, viszonylag egyszerűen manipulálható a nagyobb formai egységek hossza. Rugalmasságot kölcsönöz a zenei forma kialakításának továbbá a polifon szerkesztésmódból fakadó azon sajátosság, hogy a cezúrák nélkül, folyamatosan áradó zenei folyamatban a hallgató számára nem tűnik fel egy-egy betoldott vagy elhagyott ütem. Hogy pontosan a darab mely pontjain hozott ilyen jellegű kompozíciós döntéseket Bach, nem tudjuk kideríteni, de efféle játékokra kínálhat példát a tétel 63. üteme, amely mindenfajta fennakadás nélkül elhagyható volna, mivel a 62. és a 64. ütem gördülékenyen képes egymásba kapcsolódni (lásd a 4.2a kottát). A záróakkord előtt ugyancsak kimaradhatna két ütem (93–94.): a 92. ütem minimális zeneszerzői invencióval „rákapcsolható” a 95. ütemre (4.2b kotta).

Ezért is gyanús minden olyan kísérlet, amely egy töredékesen befejezett Bach-kompozíció rekonstrukciója kapcsán egyetlen lehetséges megoldásról beszél. A 18. század első felének zenéjében a komponálás nem a matematikai képletekhez volt hasonló, amelyeknek egyetlen

helyes megfejtése létezett.²⁸ A zeneszerzők számára rendkívül sokféle eszköz állt rendelkezésre ahhoz, hogy tetszésük szerint alakítsanak a zenei anyag elrendezésén. Nem tudhatjuk tehát, hogy Bach miként tervezte el a c-moll *capriccio* végső formáját, azt azonban biztosan állíthatjuk, hogy a zenei forma kialakítása fontos szerepet játszott a darab komponálása folyamán.

4.2a kotta. c-moll *capriccio* (BWV 826) 61–64. üteme, illetve ugyanez a 63. ütem kihagyásával.

4.2b kotta. c-moll *capriccio* (BWV 826) 92–96. üteme, illetve ugyanez a 93–94. ütem kihagyásával.

28 Lásd például a *Kunst der Fuge* befejezetlen fűgájának Göncz Zoltán által készített, számos szempontból problematikus rekonstrukcióját. Göncz Zoltán: *Bach testamentuma*. Budapest: Gramofon, 2009.

Ahogy arról is tanúskodik a c-moll *capriccio*, hogy Bach számára a műfaji címkék használata épp olyan tudatos játék része volt, mint a formai felépítés kérdése. Walther lexikonja szerint azokat a darabokat nevezik *capricciónak*, „amelyben az ember a saját tervét követi és önnön szeszélye szerint komponál vagy játszik valamit; s ez olykor sokkal művészebb hatást kelt, mint bármi, ami szabályos és tudós jellegű: feltéve, hogy szabad szellemből fakad.” A „Capriccio” szócikk végén pedig hozzátézi: „Röviden: egy ötlet, amelyen megelőzőleg nem elmélkedtek. Ennek megfelelően a klavírra írott, nem különösebben kidolgozott fűgákat is így hívják.”²⁹ Walther hivatkozik Brossard 1703-as lexikonjára, amely szerint a *capriccio* olyan darab, „amelyben a zeneszerző, anélkül, hogy alávetné magát az ütemek számának vagy fajtájának, illetve valamely előzetesen elgondolt tervnek, szellemének tüzeit szítja, s másként úgy hívjuk, *Phantasia, Preludio, Ricercata, etc.*”³⁰ Nemcsak azzal lépett tehát túl Bach a műfaji kereteken, hogy „alávetette magát” valamely meghatározott ütemszámának, amennyiben a két formarészt azonos hosszúságúra alakította ki, illetve hogy alaposan kidolgozta a fűgát, hanem abban is, hogy előzetesen elmélkedett a tétel felépítésén.

Hasonló példát kínál a műfaji határok átlépésére és az architektonikus szimmetriára az 1725 előtt keletkezett f-moll hegedű-csembaló szonáta (BWV 1018) harmadik, c-moll hangnemű Adagio tétele. A darab, textúráját tekintve, inkább emlékeztet a *Wohltemperiertes Klavier*ből jól ismert, utóbb a „perpetuum mobile” típusba sorolt prelúdiumokra, semmint azokra a *cantabile*-jellegű lassútételekre, amelyek hagyományát Corellihez kötötte a korabeli

29 „[...] darin einer seinem Sinn folget, und nach seiner *caprice* etwas hinsetzet oder herspielet; welches jedoch manchesmahl weit artiger zu hören ist, als was *regulirtes* und *studirtes*: wenn es aus einem freyen Geist kommt. [...] Kurtz: ein Einfall, worauf vorher nicht *meditirt* worden. Daher werden auch die vors Clavier gesetzte, aber nicht sonderlich ausgearbeitete Fugen also *tituliret*.” Walther, *Musicalisches Lexikon*, 141.

30 „Ce sont de certaines pieces, où le Compositeur, sans s’assujettir à un certain nombre, ou une certaine espece de mesure, ou à aucun dessein prémédité, donne l’effort au feu de son genie, ce qu’on nomme autremant *Phantasia, Preludio, Ricercata, etc.*” Sébastien de Brossard: *Dictionnaire de Musique*. Amsterdam: Estienne Roger, 1703, 17.

műfajelmélet.³¹ A hegedű egyenletes nyolcadlüktetésben kettősfogásokat játszik, a csembaló pedig a tétel folyamán mindvégig ugyanazt a mozgásformát ismétli: a jobbkez kanyargó dallamfloszkulusait a balkéz komplementer jellegű akkordfelbontásai egészítik ki. A tétel valójában nem más, mint a 4.3 kottapéldán látható háromszólamú zenei anyag kidíszítése – retorikai terminológiával: *decoratiója*. Az utolsó három, Asz-dúrba moduláló, s ekként a zárótételt előkészítő – a kottapéldán nem szereplő – ütemtől eltekintve a tétel időbeli elrendezésére pontos szimmetria jellemző: a c-mollból g-mollba moduláló első tizenkét ütemes egység megismétlődik a második tizenkét ütemben. „Szó szerint” persze nem ismétlődhet meg, hiszen a kétszeres kvintranszpozíció végül d-moll záráshoz vezetne, amit a korszak íratlan, de törvényszerű tiszteletben tartott hangnemkezelési szabályai nem engedélyeznek. Bach ezért a 15. ütemtől f-moll felé vezeti a zenei anyagot, így a 18. ütemben Asz-dúrba érkezünk, s nem B-dúrba, ahova a pontos ismétlés vezetne (a pontos ismétlés látható a 4.3 kottapélda harmadik, csonka sorában).

Ami formai szempontból e tételben érdekes, hogy szemben számos más korabeli szerző gyakorlatával, ahol a tétel végső időbeli elrendezése gyakran egy-egy moduláció hosszától függ, itt a viszony fordított. A moduláció hosszát az előzetesen végiggondolt, kétszer tizenkét ütemes szimmetrikus koncepció rendszere szabja meg: bármi történik is a 14. és a 17. ütem között, az nem léphet túl a kompozíciós folyamat korai fázisában kialakított terv által meghatározott időbeli kereteken. Az első tizenkét ütemre a második tizenkét ütem válaszol, vagy, hogy a wolffi „Wohlgereimheit” fogalmát a gyakorlatba ültessem, a tétel második fele rímel az első felére, a két formaegység „jól egybecseng”.

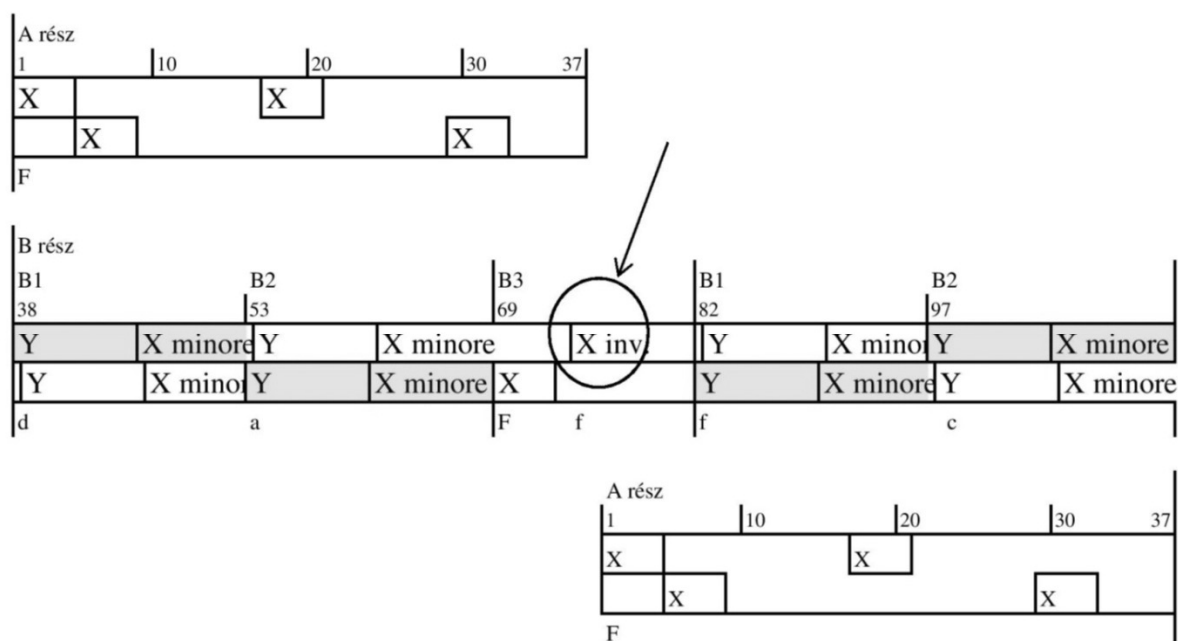
Ha az építészeti euritmia korábban idézett meghatározását a zenére vetítjük, vagyis a „hasonló részek által közrefogott különböző közép” formai megoldására keresünk példát, a 18. század első felének vokális zenéjében meghatározó *da capo*, vagyis A-B-A forma szinte önként

31 A jellegzetes korabeli Adagióval kapcsolatban lásd: *VCM*, 477.

The image displays a musical score for the third movement of J.S. Bach's f-minor sonata (BWV 1018). The score is presented in two systems of two staves each (treble and bass clef). The first system covers measures 1 to 12, and the second system covers measures 13 to 24. The music is in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. A bracketed section at the bottom of the page shows measures 14-18 in a more detailed view.

4.3 kotta. J. S. Bach: f-moll szonáta (BWV 1018), 3. tétel: a zenei anyag szerkezete „decoratio” nélkül.
A csónka sorban a 14–18. ütem látható a 2–6. ütem pontos transzpozíciójaként.

kínálkozik. Johann Sebastian Bach vokális műveiben, miként a korszak valamennyi zeneszerzőjében, a *da capo* forma meghatározó szerepet játszik. Meglepően nagy számban találunk azonban hangszeres művei között is *da capo* formájú tételeket.³² A *Klavierübung* III. kötetében közreadott, 1739-ben komponált *F-dúr duetto* (BWV 803), ez a kétszólamú invenciókat idéző kontrapunktikus tanulmány, zenei formáját tekintve mintha a *da capo* formában rejlő szimmetrikus lehetőségeket vinné el a végsőkig (4.2 ábra).



4.2 ábra. Az F-dúr duetto (BWV 803) szerkezeti ábrája.

X = hármashangzat-felbontásra épülő téma

Y = bővített szekundus, kromatikus téma

A gáláns hangvétellű, diszsonanciákat alig alkalmazó, a tematikus anyaggal nagyvonalúan bánó, 37 ütemes A-részt követően a *da capo* formában szokatlanul terjedelmes középész következik, amelynek felépítését mérnöki pontossággal tervezte meg Bach. A B-rész hossza pontosan a kétszerese az A-részének: 74 ütem, s zenei anyagának belső elrendezése is „euritmikus”: a 38. ütemben d-mollban, új, merészen kromatikus anyaggal induló szigorú kánon, amely a 46. ütemtől az A-rész nyitótémáját is feldolgozza, az 53. ütemtől

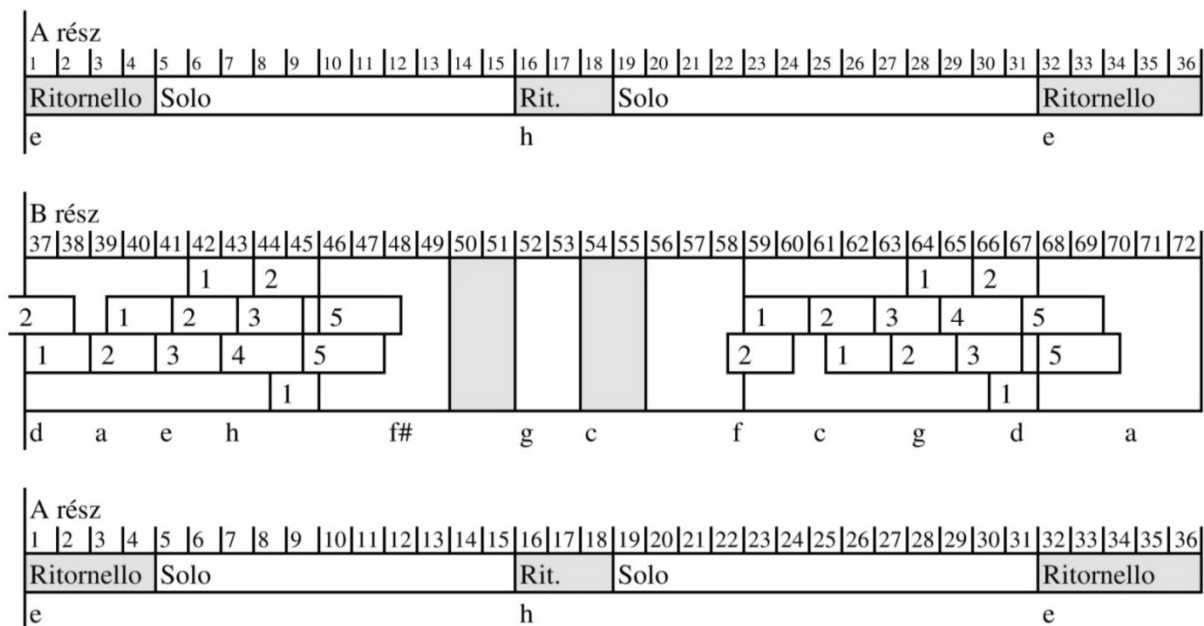
32 Lásd fent a 3. fejezet 85. lábjegyzetét a 142. oldalon.

szólamcserével megismétlődik a-mollban, majd ismét megjelenik az A-rész F-dúr témája a tétel közepén, mégpedig eredeti formájában, új, kromatikus ellenszólam kíséretében az alsó szólamban. A válasz azonban, amely a darab képzeletbeli szimmetriatengelyén, a 148 ütemes tétel 74. ütemében indul, a szimmetrikus formai felépítés sajátos metaforájaként inverz alakban, tükröfordításban jelenik meg (az 4.2 ábrán bekeretezve látható). Ahol a függőleges tengely mentén a zenei történések megfordulnak, ott Bach a témát a vízszintes tengely mentén is megfordítja: a zenei idő és a zenei tér metszi egymást. A 82. ütemtől aztán szólamcserével megismétlődik a B-rész kanonikus szakasza, d-moll és a-moll helyett ezúttal f-mollban és c-mollban.

A zenei anyagában és felépítésében is rendkívüli tétel számos értelmezést szült: Ulrich Siegele egy meglehetősen spekulatív, rendkívül izgalmas tanulmányában a tétel különös struktúrájának teológiai jelentést tulajdonít, David Yearsley pedig a Scheibe-Birnbaum vita kontextusában értelmezi a művet.³³ A különféle értelmezések azonban nem térnek ki arra, hogy Bach életművében az efféle szimmetrikus szerkesztés nem egyedülálló: az 1724-ben komponált, „Gelobet seist du Jesu Christ” (BWV 91) című kantáta ötödik, *duetto* feliratú tétele ugyanolyan elv szerint épül fel, mint az F-dúr billentyűs darab. Már önmagában az figyelemreméltó, hogy a tétel középrésze pontosan ugyanolyan hosszúságú, mint a főrész, hiszen Bach és kortársai *da capo* áriáiban a középrész jellemzően legalább harmaddal rövidebb.³⁴ Miként az a 4.3 ábrán látható, a világosan tagolódó szabad szerkesztésű, 36 ütem hosszúságú A-részt különleges felépítésű, pontosan 36 ütemes (szigorú kánont alkalmazó) B-rész követi, amelynek közepén Bach visszaidézi az A-rész anyagát, hogy aztán újabb

33 Ulrich Siegele: *Bachs theologischer Formbegriff und das Duett F-Dur: ein Vortrag*. Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft, Band 6, 1978. Yearsley: *Bach and the Meanings*, 93–110.

34 Bach által alkalmazott áriatípusokkal kapcsolatban lásd: Stephen A. Christ: „Aria forms in the Cantatas from Bach's first Leipzig *Jahrgang*”. Don O. Franklin (szerk.): *Bach studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, 36–53.



4.3 ábra. A BWV 91-es kantáta (Gelobet seist du Jesu Christ) 5. tételének szerkezeti váza. A számok a 4.4 kottapéldán látható témákat jelölik.

hangnemekben ismétlődjön meg a B-rész kezdetének kánonja szólamcserével. A kánonszerkesztésnek arra a fajtájára, amelyet Bach itt használ, a 20. században sajátos fogalmat hozott létre a szakirodalom: permutációs fúgának nevezik, amikor kánonszerű pontossággal követik egymást a szólamok, de a belépések egymástól kvinttávolságra történnek.³⁵ Ez a polifon technika a többszörös ellenpont eszközt használja: az egyes elemek alsó vagy felső ellenpontként is funkcionálhatnak. A 4.3 ábrán és a 4.4 kottapéldán számok jelzik azt az öt egységet, amely a kánon alapjául szolgál, s amelyek időben kiterítve éppúgy értelmes sort alkotnak, mint egymásra tornyozva, „térbeli” képződményként. Kihhasználván a többszörös ellenpont lehetőségét, Bach érzékenyen elfedi a kánon kezdetét, amikor a szoprán szólamban az ábrán kettes számmal jelölt zenei egységet elindítja, így a hallgató számára nem egyértelmű, hogy valójában melyik a vezérszólam, s melyik a kánonszólam. A 108 ütemes tétel szimmetriatengelyén, vagyis az 54. ütemben, nem találkozunk tükörfordítással, miként az F-dúr

35 Paul Walker: „Die Entstehung der Permutationsfuge”. *Bach-Jahrbuch* 75 (1989), 21–42.

1

36

p

Sein mensch-lich We - sen, sein mensch-lich

Sein mensch - lich We - sen, ma - chet euch, sein

2

39

p

We - sen, sein mensch - lich We - sen ma - chet euch, sein mensch - lich We -

mensch-lich We - sen ma - chet euch den En -

3

42

p

sen ma - chet euch den En - gels

- gels herr-lich - kei - ten gleich, euch zu der En - gel Chor...

4

45

p

herr - lich - kei - ten gleich, euch zu der En - gel Chor, zu der En - gel Chor zu set -

- euch zu der En - gel Chor, zu der En - gel Chor zu set -

5

4.4 kotta. A BWV 91-es kantáta (Gelobet seist du Jesu Christ), 5. tétel, 37–48. ütem.

duettben. Ezen a ponton jelenik meg azonban a ritornello pontozott ritmusú vonós anyaga a legtávolabbi hangnemben, c-mollban, amely hangnemi terület megjelenése a 18. században már önmagában figyelemreméltó, tekintettel a tétel alaphangnemére, e-mollra.

Az ária fenti elemzésében arra törekedtem, hogy megragadjam a tétel zenei formájának felépítését. Nem ejtettem azonban szót a zene egyik fontos összetevőjéről, a szövegről. Szöveg és zene viszonyának vizsgálata természetesen nélkülözhetetlen Bach formai gondolkodásának megértéséhez, akkor is, ha az alábbiakban amellet fogok érvelni, hogy Bach érett korszakának darabjaiban, tehát nagyjából az 1710-es évektől írott kompozíciókban a zenei forma kialakításának nem volt köze a szöveghez. Sőt, olykor szembement vele.

SZÖVEG ÉS ZENE

A BWV 91-es kantáta fent elemzett áriája ismeretlen szerzőtől származó verset dolgoz fel, s a költő a *da capo* áriák alapanyagául szolgáló szövegek megszokott struktúrája szerint alkotta meg a tételben felhasznált strófát.³⁶

Die Armut, so Gott auf sich nimmt,	A szegénység, amelyet Isten magára öltött,
Hat uns ein ewig Heil bestimmt,	Örök üdvösséget szerzett nekünk,
Den Überfluss an Himmelsschätzen.	Mennyei kincsek bőségét.
Sein menschlich Wesen machet euch	Emberré válva változtat át titeket
Den Engelsherrlichkeiten gleich,	A dicsőséges angyalokhoz hasonlónak,
Euch zu der Engel Chor zu setzen.	Hogy befogadjon benneteket az angyali karba.

A versszak két, egymástól szintaktikailag és szemantikailag is elkülönülő háromsoros egységből áll, mindkettőben az első két sor nyolc, a harmadik kilenc szótagú. A *da capo* áriák konvencióinak megfelelően Bach a két szövegegységet az ária két része között osztja el, az első három sor az ária főrészében, a második három a középrészben hangzik el. A zenei témák kialakítása a szöveg affektusának megjelenítését szolgálja, Alfred Dürr a következőket írja erről:

A duettben a szöveg ellentétei (szegénység – bőség; az emberi lény – az angyalok kara) Bachnak kitűnő alkalmat szolgáltatnak a zenei differenciálásra. A főrészben a következő ellentétek találhatók: „die Armut...” – imitációs késleltetések; „hat uns ein ewig Heil bestimmt” – homofon párhuzamos menetek; a középrészben pedig: „Sein menschlich Wesen...” – felfelé haladó kromatika; „den Engelsherrlichkeiten gleich” – koloratúrák, hármashangzat-melodika. E szembeállítások jelképrendszere világos.³⁷

36 Dürr, J. S. *Bach kantátái*, 113.

37 Uott, 114. Rácz Judit fordítása.

A jelképrendszer valóban világos, csakhogy a zenei forma szimmetrikus elrendezése felülírja makulátlan alkalmazását. Mert amikor Bachnak választania kell, hogy a szövegkifejezés legyen megfelelő, vagy a zenei logika működjön zökkenőmentesen, az utóbbi mellett dönt.

Ahogy Dürr is írja, mindkét szövegegység ellentétekre épül, és Bach az *inventio* fázisában az egyes szövegelemek affektusát a korabeli konvencióknak megfelelő zenei gondolatokkal fejezte ki. Amikor aztán a *dispositio* fázisában a zenei gondolatok számára a fentiekben elemzett, minden ízében szimmetrikus struktúrát kialakította, különös helyzetbe került. Az architektonikus szimmetria kedvéért a *da capo* középrész centrumában, az 52–58. ütemben – miként láttuk – visszaidézi a főrész zenei anyagának kezdetét, a „die Armut” szövegre eső disszonáns késleltetéseket (4.5 kotta). E kompozíciós döntés azonban komoly problémákat vet fel a szöveggel kapcsolatban: az első verssort nem hozhatja vissza, mivel a *da capo* áriák konvenciója nem engedi, hogy a főrészhez tartozó szöveg a középrészben megjelenjen (tekintettel arra, hogy a *da capo* áriákban minden verssor többször hangzik el, egy efféle szövegbetoldás értelemzavaró lenne). Bach tehát úgy dönt, hogy a középrészhez tartozó szöveget helyezi rá a főrészhez tartozó zenei anyagra. Amikor az 52–53. ütemben az eredetileg „A szegénység, amelyet Isten magára öltött” szöveghez komponált zene – a disszonáns késleltetések – az „Emberré válva változtat át titeket” sort szólaltatja meg, ennek akár teológiai jelentőséget is tulajdoníthatnánk: mintha ez a zenei összefüggés arra világítana rá, hogy az Isten által felvállalt szegénység nem más, mint az emberi lét. Csakhogy két ütemmel később ugyanerre a zenére szólal meg az ária alapjául szolgáló strófa ötödik sora is: „A dicsőséges angyalokhoz hasonlónak”. Eddig a pontig a „dicsőséges angyalok”, az „angyali kar”, vagy a strófa első felében a „mennyi kincsek” szavak nem kromatikus és disszonáns zenét kaptak, hanem homofon párhuzamokban, diatonikus koloratúrákban szólaltak meg, a Dürr által leírt világos jelképrendszer szerint. Nem gondolom, hogy az angyalok képzetéhez kapcsolt disszonáns zene a megváltás kudarcának teológiai üzenetét hordozná, sokkal inkább arról lehet

Hogy a fennmaradt autográfokban nem találhatók a zenei formával kapcsolatos korrekciók, az aligha vitatható, ahogy az sem, hogy amikor egy tételt egy előzetesen adott zenei alapanyagra, például egy lutheránus korálra épít Bach, akkor az adottétel formai felépítése követi a korál formai felépítését (többnyire az úgynevezett A-A-B formát). A BWV 91-es kantáta duettjének példája azonban azt sugallja, hogy revízióra szorul az a nézet, miszerint a 18. század első felében a vokális művek zenei anyagának elrendezése kizárólag a szöveg függvénye volt.

A 17. század jó részében a hosszabb zenei tételek egymást követő szakaszok füzéréből álltak. A vokális művek esetében az egységért a szöveg felelt, amely három aspektusból határozta meg a zenét. A szöveg tartalma a zenei affektust, prozódiaja a ritmikát, szintaktikai struktúrája pedig a zenei formát. A zeneszerzői munka tehát rövid nyelvi egységek megzenésítését és a zenei szakaszok összefűzését jelentette, amelynek eredményeként – Richard Douglas Jones szavaival – afféle „mozaikforma” jött létre.³⁹ Schütz és kortársainak motettái és vallásos concertói e szerint az elv szerint épülnek fel, és észak-német területeken ez a hagyomány még a 18. század első éveiben is élt. Amikor Bach Arnstadtba került, alighanem a konzervatív városi tanács kérésére fordult az ekkoriban már némiképp divatjamúltnak számító idiómához: ekkor keletkezett legkorábbi kantátái még a 17. századi úgynevezett „motetta-stílust” képviselik.

Ha azonban alaposabban szemügyre vesszük ezeket a darabokat, kiderül, hogy bár az egyes zenei egységek affektusát, tematikus anyagát, ritmikai profilját és egymásra következésük

an aria or chorus essentially determined the basic musical form of the movement.” Robert L. Marshall: *The Compositional Process of J. S. Bach. A Study of the Autograph Scores of the Vocal Works*. Princeton: Princeton University Press, 1972, 209.

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

rendjét valóban a szöveg határozza meg, az egységeken belül a zene a saját törvényszerűségei szerint működik, s hogy Bach még a legkorábbi darabjaiban is kifejezetten zenei, a szöveg szintaktikai vagy szemantikai vonatkozásaitól független formai összefüggéseket teremt a különböző szakaszok között és azokon belül. Érdeemes megvizsgálni ebből a szempontból Bach legkorábbi vokális kompozícióinak egyikét, az 1706 körül keletkezett BWV 150-es kantáta első kórustételét, amely a 25. zsoltár első két versét zenésíti meg.⁴⁰

1. Nach dir, Herr, verlangst mich.

1. Hozzád emelem, Uram, lelkemet!

2. Mein Gott, ich hoffe auf dich.

2. Istenem, benned bízom.

Lass mich nicht zu Schanden werden,

ne hagyd, hogy megszégyenüljek,

dass sich meine Feinde nicht freuen über mich.

hogy ellenségeim rajtam örvendjenek.

Bach a szöveget a szintaktikai struktúra szerint látja el különböző zenékkal. Az első zenei egység a zsoltár első verséhez kapcsolódik: „Nach dir, Herr, verlangst mich.” A könyörgés affektusának megfelelően a négyszólamú vokális anyag kromatikusan ereszkedő motívumot használ, h-mollból indul, és h-mollba érkezik. A második zsoltárvers megszólítását („Mein Gott”) Bach két emfatikus akkorddal zenésíti meg: a h-moll akkord után a „Gott” szóra fisz-moll dominánsát halljuk szext-fordításban, és ez az akkord ismétlődik gyors tempóban az „ich hoffe auf dich” szakaszban, miközben a szoprán a kétvonalas Cisz-hangot körüljáró motívumot ismétel. A következő szövegegység („Lass mich nicht zu Schanden werden”) először gyors, imitatív anyagon szólal meg, amely mintha a megszégyenítőket jelenítené meg, majd a „Schanden” szót külön kiemeli Bach *adagio* tempóban, s ez mintha a megszégyenített

40 A BWV 150 eredetiségét hosszú ideig kérdésesnek tartotta a Bach-kutatás, mára azonban általánosan elfogadott, hogy a Bach-életmű legkorábbi fennmaradt rétegét képviseli a darab; lásd: Alfred Dürr: *Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs* Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, ²1977, 195–199.; Andreas Glöckner: „Zur Echtheit und Datierung der Kantate BWV 150 ‘Nach dir, Herr, verlangst mich’”. *Bach-Jahrbuch* 74 (1988), 195–203.

perspektíváját reprezentálná. Végül az utolsó szövegegységet („dass sich meine Feinde nicht freuen über mich”) négyzólamú fúgában dolgozza fel, s ennek témája visszaidézi a kezdősorban alkalmazott kromatikusan ereszkedő basszusmenetet. A zenei szakaszok jellegét és egymásutánját ugyan a szöveg határozza meg, egy huszonegy ütemes négyzólamú fúga zenei folyamatának alakulását azonban aligha szabja meg az alapjául szolgáló nyolc szó. Ahogy az első zsolnársor megzenésítésének szimmetrikus felépítése sem a szövegben van kódolva. A „Nach dir, Herr, verlangst mich” sor ugyanis háromszor szólal meg a tétel kezdetén, h-mollban, fisz-mollban, majd újra h-mollban, és a három elhangzás között, háromütemes zenekari átvezetések hallhatók, vagyis az első zsolnárverset 4+3+4+3+4 ütemes, pontos szimmetria szerint felépített zene szólaltatja meg.

Az efféle szövegtől független kisléptékű zenei szimmetrián túl hosszabb, többszóteles kompozíciókban is előszeretettel alkalmazta Bach a zenei szimmetriát ifjú korától kezdve. Erre példa az 1707 körül keletkezett BWV 106-os gyászkantáta, az *Actus tragicus*, amely bibliai szövegekre és egyházi énekekre épül. A szöveg ahhoz hasonlóan határozza meg a zenei folyamatot, ahogyan a BWV 150-es kantátában, vagyis az egyes zenei egységek affektusa, metruma, és egymásra következésük sorrendje a szöveghez kötődik. A zenei részekből azonban sajátos zenei logika szerint alakít ki Bach egységes egészet. Hans Heinrich Eggebrecht úgy fogalmaz, hogy a darab „tengelyesen szimmetrikus formában tárgyalja az ember halálát először az ótestamentumi törvény szemszögéből, majd a kegyelemből történő megváltás újtestamentumi bizonyossága szemszögéből.”⁴¹ A darab centrumában az „Es ist der alte Bund” kezdetű szövegre (*Sirák fia könyve* 14, 17) írott fúga áll, és e középpont köré csoportosul két-két ária és kórustétel. A szimmetrikus felépítést az egyes szakaszok hangnemi rendje is erősíti, igaz, itt a képzeletbeli szimmetriatengely a fúga után következő b-moll hangnemű áriában

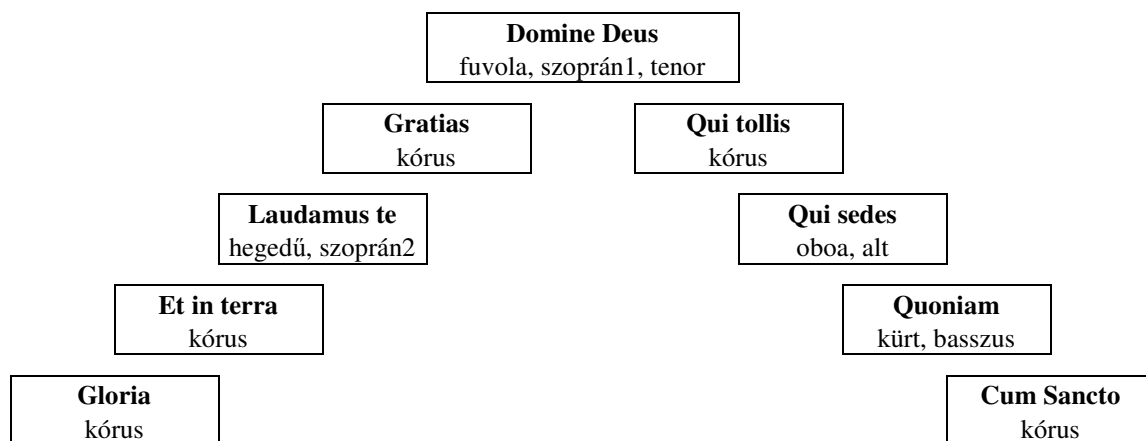
41 Hans Heinrich Eggebrecht: *A Nyugat zenéje. Folyamatok és állomások a középkortól napjainkig*. Budapest: Typotex, 2009, 415. Nádori Lília fordítása.

található: a darab folyamán Esz-dúrból c-mollon és f-mollon át jutunk b-mollhoz, majd onnan Asz-dúron és c-mollon keresztül kerülünk vissza az alaphangnembe.

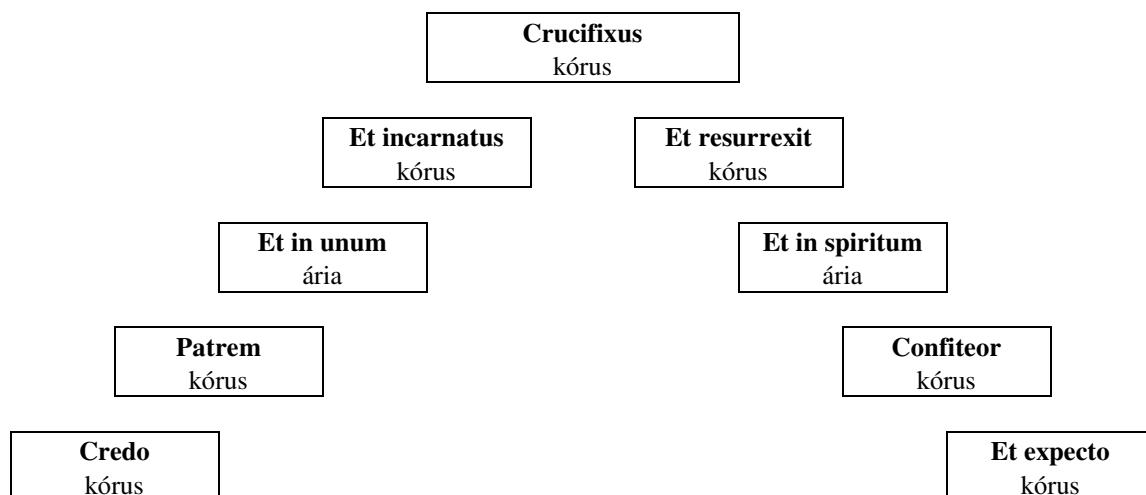
A szimmetriára való törekvés nem csak a korai művek sajátja: megfigyelhető a lipcsei időszak számos többtétel, nagyobb szabású kompozíciója esetében is. A drezdai választófejedelem számára 1733-ban benyújtott mise *Gloria* szakaszát – amely később a h-moll mise részévé vált – a BWV 106-os kantátához hasonló elvek szerint építi fel Bach. A szimmetriatengely a „Domine Deus” kezdetű ária, kórus áll előtte és utána, és az egész *Gloriát* is kórustétel kezdi és zárja. (4.4a ábra). Amikor másfél évtizeddel később Bach elővette ezt a *Kyriét* és *Gloriát*, és a miseszöveg további részeinek megzenésítésével létrehozta belőle a *missa totát*, az úgynevezett h-moll misét (BWV 232), a *Credo* szakaszban először nyolc tételre osztotta a szöveget, és keretként két-két kórustételt állított a miseszakasz kezdetére és végére.⁴² E kórustétel-párok közül az egyik archaizáló stílusú (az elején a „Credo”, a végén a „Confiteor”), a másik pedig a modern concerto-stílus képviselője („Patrem”, illetve „Et expecto”). A kompozíciós munka kései fázisában aztán az „Et in unum” kezdetű szoprán-alt duettből kiemelte az „Et incarnatus” szövegrészt, és új tételt komponált hozzá (ennek autográfja az utolsó Bach-kéziratok egyike). Bach ezáltal tökéletes szimmetriát hozott létre a mise *Credo*-szakaszában: a középpontban három kórustétel áll, ezeket keretezi egy-egy ária és két-két kórustétel (4.4b ábra).

Eredetileg a vonatkozó miseszakasz szintaktikai struktúrája és a duett zenei anyagának elrendezése harmóniában állt egymással: Bach a szöveg három mondatának megfelelően alakította háromrészessé a tételt.

42 A h-moll mise kompozíciótörténetét lásd: Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach – Messe in h-moll*. Kassel: Bärenreiter, 2009, 9–53.; illetve John Butt: *Bach. Mass in B Minor*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, 7–24.



4.4a ábra. A h-moll mise (BWV 232) „Gloria” szakaszának szimmetrikus felépítése.



4.4b ábra. A h-moll mise (BWV 232) „Credo” szakaszának szimmetrikus felépítése.

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

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

Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum
de Deo vero, genitum, non factum

Isten az Istentől, Világosság a Világosságtól,
igaz Isten az Igaz Istentől, született, nem

consubstantialem Patri, per quem omnia facta	teremtetett, az Atyával egylényegű, aki által
sunt, qui propter nos homines et propter nostram	minden lett, aki értünk emberekért és a mi
salutem descendit de coelis.	üdvösségünkért leszállott a mennyekből.
Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria	És testet öltött a Szentlélek által Szűz
virgine, et homo factus est.	Máriából, és emberré lett.

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

Az átalakítás két ponton tette problematikusá a tételt. Az 59. ütemben elhallgatnak az énekszólamok és az 1. hegedű szólamában egy lefelé hajló motívum indul el, amelybe becsatlakozik a 2. hegedű és a brácsa, majd a dallamot átveszi a continuo. Az eredeti változatban itt következett a „descendit de coelis” („leszállott a mennyekből”) szöveg, amelynek jelentését a leszálló motívum volt hivatott kifejezni. A végső verzióban ezen a ponton megszólaló „per quem omnia facta sunt” („aki által minden lett”) szakasznak nincsen köze a zenei kifejezéshez (4.6a-b kotta).

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

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

4.6a kotta. h-moll mise (BWV 232), „Et in unum”, 58–61. ütem (végleges változat).

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

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

4.6b kotta. h-moll mise (BWV 232), „Et in unum”, 58–61. ütem (eredeti változat).

Ennél is problematikusabb az utolsó formarészben hallható varázslatos moduláció, amelynek során a záró G-dúr formarész közepén váratlanul a leszállított VI. fok, Esz-dúr felé kanyarodik egyetlen ütem erejéig a harmóniai folyamat (69–70. ütem). Eredetileg itt hangzottak el az „et homo factus est” („és emberré lett”) szavak, s a moduláció nyilvánvalóan az emberré válás

csodájának zenei megjelenítését szolgálta. Az új verzióban a „qui propter nos homines” („aki értünk emberekért”) szöveg hallható itt, vagyis azok a szavak, amelyek a teljes utolsó formarészt meghatározták, s szemben a harmóniai fordulattal, semmi „csodálatos” nincs bennük, amennyiben közel egy perce ezt a szöveget hallja a hallgató (4.7a-b kotta).

69
coe-lis, qui pro-pter nos et pro-pter no-stram sa-lu-tem de-scen-dit, de-scen-dit, de-scen-dit de
69
qui pro-pter nos et pro-pter no-stram sa-lu-tem de-scen-dit de coe-lis, qui pro-pter nos de-scen-

4.7a kotta. *h-moll mise (BWV 232), „Et in unum”, 69–72. ütem (végleges változat).*

69
ne, et ho-mo fa-ctus est, ho-mo fa-ctus est, et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu
69
et ho-mo fa-ctus est, fa-ctus est, ho-mo fa-ctus est, et in-car-na-tus est de

4.7b kotta. *h-moll mise (BWV 232), „Et in unum”, 69–72. ütem (eredeti változat).*

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

Az efféle „önjáró” zenéket, amelyek nem állnak a szövegtől független elvek szerint működni, Christian Gottfried Krause *Intellectualmusik*nak nevezi *Von der musikalischen Poesie* című 1747-ben írott, 1752-ben publikált könyvében.⁴³ Krause, aki korát és esztétikai nézeteit tekintve is a Bach-fiúk generációjához tartozott, és könyvét librettistáknak szánta, azt írja munkájának első fejezetében, hogy az a költő, aki szöveggel ír „a zene rabszolgája lesz, és feláldozza az értelmet a komponista kényelméért, a költészet pedig vesztés lesz ott, ahol a zene nyer.”⁴⁴ A rabszolgaság metaforáját minden bizonnyal Gottschedtől vette át, aki 1730-ban publikált nagyhatású műve, a *Critische Dichtkunst* zenéről szóló fejezetében használta ezt a szóképet.⁴⁵ Gottsched erőteljes kritikával illette művében a zeneszerzőket, mivel szövegmegezenésítései során kerébe törik a költői képzeletet, nincs irodalmi műveltségük és nem foglalkoztatja őket a szöveg felépítése. Felteszi a több értelemben is költői kérdést, vajon miért hagyják magukat a költők, miért engedelmessé válnak a zeneszerzőknek? „Mi lenne, ha az ész útmutatásával egyszer a költő mondaná meg a zeneszerzőjének, hogy miként zenésítse meg a kantátaszöveget?”⁴⁶ Egy oldallal később pedig igen erőteljesen fogalmaz: „Nem túlzok: mert manapság nem jelent mást az ária-komponálás, illetve megezenésítés, mint [a szöveg]

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

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

45 Johann Gottfried Gottsched: *Versuch einer Critischen Dichtkunst*. Lipsce: Breitkopf, 1751, 720.

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

érthetlenné tételét: vagyis a költő művészetének és munkájának tönkretételét.”⁴⁷ Gottsched célja egy új, felvilágosult irodalomelmélet kidolgozása volt, amely összhangot teremt ész és természet között, s amelyben bizonyosságot nyer, hogy a német nyelv a franciához (és az angolhoz) hasonlóan alkalmas alapanyag lehet a racionális esztétika elveinek megfelelő szépirodalmi művek alkotására. Érthető tehát, hogy elméleti álláspontjából gyanúsnak tűnt a művészi nyelvhasználat valamennyi alkalmazott formája. De nemcsak az elmélet síkján merült fel számára a probléma. A *Critische Dichtkunst* megjelenése előtt három évvel a saját bőrén tapasztalhatta, hogy mit jelent, amikor egy zeneszerző nincs tekintettel a költőre. Ez a zeneszerző Johann Sebastian Bach volt.

1727. szeptember 5-én elhunyt Christine Eberhardine von Sachsen, Ernst August drezdai választófejedelem és lengyel király hitvese. Az uralkodónét már életében nagy tisztelet övezte a lutheránus Lipcsében, mivel ragaszkodott vallásához akkor is, amikor férje politikai okokból, a lengyel trón elnyerése érdekében katolizált. Egy lipcsei arisztokrata diák, Carl von Kirchbach szeptember közepén engedélyt kért az egyetem vezetésétől és a választófejedelemtől, hogy dicsőítő és gyászbeszédet mondhasson a Pál-templomban Christine Eberhardine emlékére, egyben gyászódát rendelt a város két legjelesebb művésztől: a szöveget az egyetem filozófia- és poétikaprofesszorától, Gottschedtől, a zenét pedig Bachtól.⁴⁸

Gottsched az óda műfaji követelményeinek megfelelően nyolcsoros versszakokat írt, és költeményét úgy alakította ki, hogy alkalmas legyen a strófikus megzenésítésre.⁴⁹ Bach

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

48 A „Gyászóda” keletkezéséről lásd: Wolff, *Johann Sebastian Bach*, 360–361.

49 Lorenz Mizler írja, hogy „amikor egy zeneszerző az előtte fekvő ódát meg akarja zenésíteni, a dallamot úgy kell elrendezni, hogy valamennyi strófához illeszkedjen, és semmi természetellenes ne jöjjön ki belőle.” (Wenn ein Componist gegenwärtige Ode componiren wollte, so müste die Melodie so eingerichtet werden, daß sie sich auf beyde Strophen schickte und nichts unnatürliches heraus käme.) Lábjegyzet Gottsched írásához: „Vom Ursprung und Alter der Musik, und von der Beschaffenheit der Oden, so in deselben Critischen Dicht-Kunst vorkommen”. *MB*, 5. rész, 1738. október, 17–18.

azonban figyelmen kívül hagyta a költő szándékát, és a szöveg szerkezetét felborítva kórustételek, recitativók és áriák formájában – ahogy egy korabeli beszámoló fogalmaz: „olasz stílusban”⁵⁰ – dolgozta fel a verset. A kilenc tétel változó hosszúságú szövegeket használ, a recitativók általában nyolc sornyt (olykor összekapcsolva egy versszak utolsó négy sorát a következő versszak első négy sorával), míg a nyitó kórustétel illetve az első ária csupán fél versszaknyi szöveget. Ami a „Gyászóda” bachi feldolgozásában számunkra érdekes, hogy ez is arra szolgáltat példát, hogy a korabeli gyakorlatban szöveg és zene között számos esetben és különösen a zenei forma perspektívájából a zene számított uralkodónak.⁵¹ Zeneellenes kirohanásainak egyik nyugodtabb pillanatában Gottsched úgy fogalmaz, hogy „önmagában véve a zene az ég nemes adománya; és azt is elfogadom, hogy a zeneszerzők az operáikba igen sok művészetet helyeznek”.⁵² A „Musik an sich selbst” fogalmának felbukkanása figyelemreméltó 1730-ban, és jelzi, hogy ebben az időszakban szöveg és zene egysége közel sem volt annyira erős, mint száz évvel korábban.

Ennek illusztrálására utolsó példaként egy olyan esetet vizsgálok, amely mind közül a legkülönösebb, s ismereteim szerint eddig elkerülte a Bach-irodalom figyelmét. A h-moll mise előkészületeként Bach az 1740-es években több lutheránus misekompozíciót alkotott, mégpedig a „kompozíció” eredeti értelmében, vagyis ezek a misék korábbi kantáták különféle tételeinek kompilációi. A G-dúr mise (BWV 236) *Kyriéje* az első lipcsei év egyik kantátájából veszi anyagát: a tétel nem más, mint a BWV 179-es kantáta nyitótételének újraszövegezett változata. A kantáta első tétele a bibliából veszi szövegét (*Sirák fia könyve* 1, 28):

50 „[...] nach Italiänischer Art”. *BD II*, 175.

51 Laurence Dreyfus részletesen elemzi a „Gyászódát” szöveg és zene viszonya szempontjából: *Bach and the patterns*, 232–244.

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

Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht	Ügyelj rá, hogy istenfélelmed ne
Heuchelei sei, und diene Gott nicht mit	alakoskodás legyen, és Istent hamis
falschem Herzen!	szívvel ne szolgálj!

Már a kantátatétel zenei anyaga is különleges, amennyiben a zenei konstrukció némiképp független a szövegtől. A Bach-életmű legkáprázatosabb kontrapunktikus zenéinek egyikéről van szó, háromtémás, rendkívül összetett ellenfúgáról. A tételt indító fúgaexpozícióban a témát a basszus szólaltatja meg, a tenor témaválasza az inverz alakot hozza (a 7. ütemtől), ezután lép be a szoprán az alapformával (13. ütem), majd az alt ismét a tükörfordítással (19. ütemtől). A tenor belépésével egy időben szólal meg a basszusban kontraszobjektumként a második téma, amely a szöveg második egységének megzenésítése („und diene Gott...”). A két témát úgy alakította ki Bach az *inventio* fázisában, hogy inverz formában is működőképesek legyenek együtt, így a két téma a tétel első formarészében minden alkalommal szimultán hangzik el alapformában és inverz alakban egyaránt (4.8 kotta). Az első formarész, amely a két téma bemutatását szolgálja, a 37. ütem G-dúr zárlatával ér véget, ekkor új téma bukkan föl. Hogy ezen a ponton új zenei anyag hallható, abban nincsen semmi meglepő. Csakhogy az új zenéhez nem tartozik új szöveg. A 37. ütemben induló zenei gondolat – amely ereszkedő kvartkánonban egy ütemnyi elcsúszással a teljes kóruson végigfut a szoprántól a basszusig – a második szövegegységet szólaltatja meg újra, a szöveg értelmezéséhez azonban nem tesz hozzá semmit. Mindkét megzenésítés ugyanazt az eszközt használja a jelentés kifejezésére: a „falsche”, vagyis „hamis” szó mindkét esetben kromatikusan ereszkedő motívumon hangzik el. Az új téma felbukkanásának tehát nincs köze a szöveghez, annak kifejezetten zenei oka van: ettől kezdve a tétel hátralévő részében az első téma számára immár két kontraszobjektum áll rendelkezésre, s mivel az első téma torlasztásra is alkalmas (lásd a 49–55. ütemben a szopránt és a basszust, vagy a 87–92. ütemben a basszust és a tenort), a kontrapunktikus mutatványok rendkívül gazdag tárházából válogathat Bach. A tételt a harmadik téma anyaga zárja.

Soprano
Alto
Tenore
Basso
Continuo

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

6
Sie - he zu, dass dei - ne Got - tes - furcht nicht Heu - che -
Ky - ri - e ri - e e - le - i - son, e - le -

11
Sie - he zu, dass dei - ne Got - tes -
Ky - ri - e ri - e e - le - i -

16
furcht nicht Heu - che - lei - i - sei, und
son, e - le - i - son, e -

Sie - he
Ky - ri - e

mit - fal - schem Her - zen, und die - ne
son, e - le - i -

nicht mit fal - schem Her - zen, und
Ky - ri - e e - le - i - son, e -

4.8. kotta. A BWV 179-es kantáta (Siehe zu dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei) nyitótételének kezdete a G-dúr misében (BWV 236) használt „Kyrie eleison” szöveggel együtt. A bekeretezett szakasz a fúga második témája Marburg értelmezésében.

Fúga-tankönyvében Marpurg részletesen elemzi a darabot, pontosabban annak mise-változatát, s ez alighanem arra utal, hogy Bach büszke volt a kompozíciójára, s tanítványai a vokális fúga afféle mintadarabjának tartották azt. Marpurg írja elemzésének bevezetésében, hogy „elegendő ismerni a híres szerző nevét, hogy darabjára a [vokális] írásmód modelljeként tekintsünk”.⁵³ A G-dúr mise *Kyriéje* zenei anyagát tekintve semmiben nem tér el a BWV 179-es kantáta nyitótételétől. Az egyetlen különbség a szöveg, s ebben az esetben a bibliai idézet összetett mondatát két kétszavas könyörgéssel kellett helyettesíteni. Marpurg a következőket írja a tételről:

Három téma található benne, az első a *Kyrie eleison* szövegre, a második az *Eleisonra*, a harmadik pedig a *Christe eleisonra*, s ilyen módon a *Kyrie* három része, amelyet máskülönben külön szoktak kidolgozni, ezúttal össze van olvasztva.⁵⁴

Marpurnak igaza van, amikor azt írja, hogy a *Kyrie* három szakaszát külön szokták megzenésíteni, bár a három egység egyetlen tételben történő feldolgozása sem egyedülálló a korban, s még a bachi életművön belül is találhatók rá példák.⁵⁵ Marpurgot ezzel szemben látszólag nem zavarja, hogy Bach a három téma között sajátos módon osztja el a rendelkezésre álló szöveget. Az első és a harmadik téma szólaltatja meg a „Kyrie eleison”-t, illetve a „Christe eleison”-t, a közbülső témán azonban csak az egyetlen „eleison” szó hangzik el (4.8 kottán bekeretezve). Nem ismerek példát arra az egyházzene történetéből, hogy egy zeneszerző külön témára helyezte volna az „eleison” szót, leválasztva a „Kyrié”-ről vagy a „Christé”-ről. Lorenz Mizer egy 1754-es cikkében, amely az általa alapított és Bachot is a tagjai között tudó tudós

53 „Es ist genug, daß man den Namen des berühmten Verfassers davon weiß, um sie als ein Muster in dieser Schreibart zu betrachten.” Marpurg, *Abhandlung II*, 136.

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

55 Lásd például az F-dúr és a g-moll misét (BWV 233 és 235).

társaság megelőző nyolc évének eseményeiről számol be, arról ír, hogy a társaság tagjai egy alkalommal megtárgyalták egy kéttémás fuga esetét, amelyben a zeneszerző az „Alle Land sind seiner Ehren voll” szöveget osztotta fel a két téma között. Érthetetlen, írja Mizler, hogy „ki buzdította a zeneszerzőt arra, hogy kettősfúgát komponáljon először az *alle Land*, másodsor pedig a *sind seiner Ehren voll* szövegre. Nem lehet őket szétválasztani, mivel önmagában egyiknek sincs értelme.”⁵⁶

A G-dúr mise *Kyrie* tételének azonban van egy ennél is különösebb vonása, amely ugyancsak elkerülte Marpurg figyelmét (vagy kívül esett érdeklődésén). Bach érthető módon a 37. ütem G-dúr zárlatát követő harmadik témára helyezte a „Christe eleison” szöveget. A megelőző formarészben a két első téma kidolgozása során elhangzott a „Kyrie”, s miként misékben megszokott, itt is a középrész hozza a „Christé”-t. Csakhogy, ahogy láttuk, az eredeti kantátatétel a harmadik téma anyagával zárul, vagyis a G-dúr mise *Kyriéje* – a nyugati egyházzében alighanem példanélküli módon – nem a „Kyrie”, hanem a „Christe” szöveggel fejeződik be. Bach jól ismerte az európai egyházzene miserepertoárját,⁵⁷ vagyis nyilvánvalóan tisztában volt a miseszöveg megzenésítésének hagyományával. De ahogy számos más alkalommal, a szöveg elrendezése kevésbé volt fontos számára, mint az, hogy megőrizze az aprólékos műgonddal kialakított zenei építmény épségét.

56 „[...] wer hat den Componisten genöthiget eine Doppelfuge erstlich aus *alle Land* und zweytens *sind seiner Ehren voll* zu machen. Dieses kann ja nicht getrennet werden, weil beydes allein keinen Verstand hat.” Lorenz Mizler: „Nachricht von der Societät der musikalischen Wissenschaften in Deutschland von 1746 biß 1752”. *MB* IV. 1. (1754), 117.

57 Christoph Wolff: „Bach and the Tradition of the Palestrina style”. In: Uő., *Bach. Essays*, 84–106.

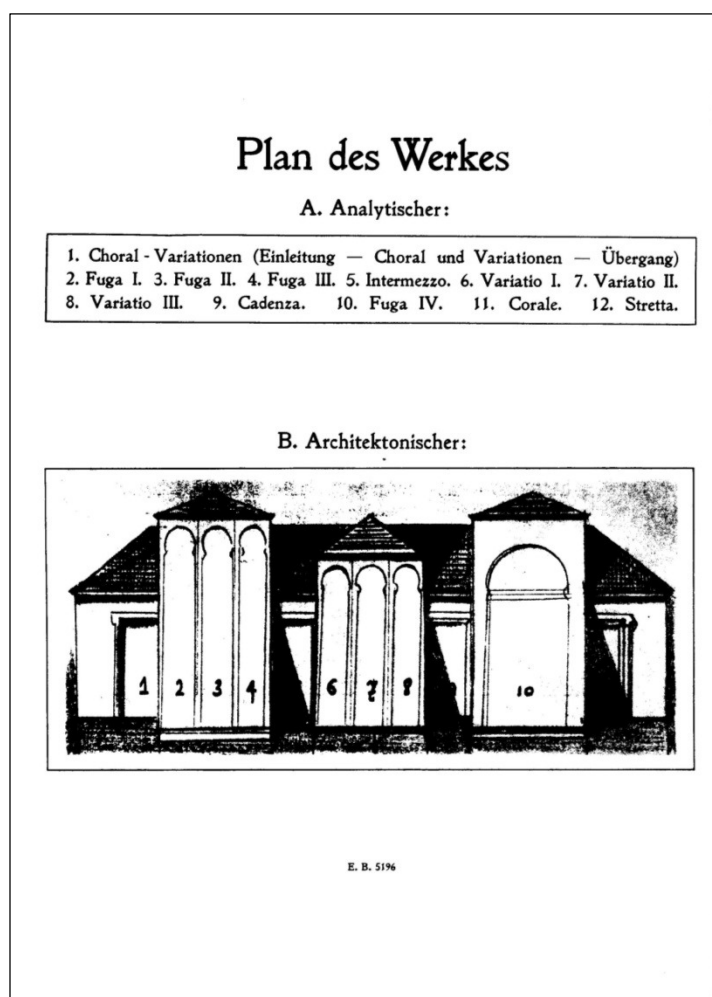
STATIKA ÉS BELSŐÉPÍTÉS

Ferruccio Busoni, aki Leopold Godowsky mellett a 20. század kezdetének legjelentősebb és legkeresettebb zongoristái közé tartozott, 1910 januárja és márciusa között észak-amerikai turnén vett részt. Utazásai közben nagyszabású fúgát komponált *Grosse Fuge* címen, amely neve ellenére nem Beethovenre, hanem Bachra utal, s a zene konkrét idézeteket is tartalmaz a *Fuga művészetéből*, egyebek mellett a teljes befejezetlen *Contrapunctus*.⁵⁸ 1910 nyarán Busoni átdolgozta a darabot, a fúgaszakaszok elé helyezett egy korálvariációt, beillesztett egy intermezzót és egy cadenzát, valamint új befejezést komponált. A mű új címet kapott: *Fantasia contrappuntistica*. 1912 júliusában Busoni készített egy különös kiadást a darabból „edizione minore” alcímmel, amelyet nem koncertelőadásra, hanem zongoristák számára, gyakorlódarabnak szánt. Végül közel tíz évvel később elkészítette a teljes mű kézzongorás, könnyebben játszható változatát, amelyben tovább alakított a művön. A kézzongorás verzió nyomtatott kiadásában két ábrát adott közre, az egyik a darab analitikus tervét, a másik a darab architektonikus tervét ábrázolta. Az analitikus terv sorszámokkal ellátva sorolja fel a közel félórás egybefüggő zene egyes szakaszait (az egyes címkék a kotta megfelelő helyein is szerepelnek), az architektonikus terv pedig ezeket ábrázolja egy képzeletbeli építmény részeként. (4.5 ábra)

A zeneművek térbeli ábrázolása – miként Mark Evan Bonds kutatásaiból tudható – a 19. század kezdete óta bevett gyakorlatnak számított, e hagyományt azonban elsősorban pedagógiai munkák didaktikus céllal készített diagramszerű rajzai testesítették meg.⁵⁹ Busoni rajza sokkal erőteljesebben kelti fel az építményként, vagyis térbeli képződményként felfogott

58 A kompozíció történetéről lásd: Marc-André Roberge: „Ferruccio Busoni, His Chicago Friends, and Frederick Stock’s Transcription for Large Orchestra and Organ of the *Fantasia contrappuntistica*”. *The Musical Quarterly* 80 (1996)/2, 304.

59 Mark Evan Bonds: „The Spatial Representation of Musical Form”. *Journal of Musicology* 27 (2010)/3, 265–303.



4.5 ábra. Busoni analitikus és architektonikus terve a *Fantasia contrappuntistica* kétzongorás változatának kiadásában (1922).

zene képzetét. Ami azért érdekes, mert a *Fantasia contrappuntistica* egyik meghatározó sajátossága a poszt-wagneri és poszt-tonális zenére jellemző folyamatos, szünet nélküli áradás. Busoni ábrájából kiindulva azt mondhatnánk, hogy olyan épületről van szó, amelyre az építész kívülről ráírta ugyan, hogy melyik falrész mögött melyik szoba található, a belső válaszfalakat – ha a tervrajzban szerepeltek egyáltalán – végül nem húzta fel. A zenehallgató nem érzékeli, hogy pontosan hol is „tartózkodik” éppen a hangzó építményben.

Az összefüggő zenei folyamatra való törekvés Busonit nem csak zeneszerzőként foglalkoztatta. Amikor Bach összegyűjtött billentyűs műveit közreadta Egon Petriver, a *Goldberg-variációk* kötetéhez hosszabb előszót írt, amelyben azt javasolta, hogy a zongoristák

ne a Bach által meghatározott sorrendben játsszák a variációkat, sőt, „célszerűnek találtam a nyilvános előadások számára, hogy bizonyos áriák teljes egészében kimaradjanak”.⁶⁰ Busoni és Petri közreadásában természetesen valamennyi variáció megtalálható, mégpedig a Bach által kialakított sorrendben, a kottában azonban jelzik, és az előszóban Busoni részletesen kifejti, hogy melyekről gondolják úgy, hogy nem tenne jót a műnek, ha koncerten elhangzana. Két példa Busoni érvelésére: mivel a második variáció ugyanazt a karaktert jeleníti meg, mint a rákövetkező, „ezért a harmadik variáció kihagyására aligha kell veszteségként tekintenünk”,⁶¹ a 16. „Ouverture” feliratú variáció pedig „inkább megbontja a sorozat láncolatát, s nem hoz magával változást”,⁶² ezért ugyancsak praktikus döntés, ha megválnak tőle. A variációsorozat Busoni-féle terve három ciklusba rendezi a variációkat, s ezekben a ciklusokban a közreadói instrukció szerint az egyes változatokat szünet nélkül, *attacca* kell játszani. Itt is a zenei folyamat megszakítatlan előrehaladása a fontos, éppúgy, mint a *Fantasia contrappuntistica*-ban, s ennek fényében válik világossá, hogy a ciklus végén az *Aria* ismétlését miért nem a kezdethez való visszatérésként értelmezi, s miért a hosszú spirituális utazást követő megdicsőülésként tekint rá. Mivel pedig mű végén újra megszólaló *Aria* nem visszatérés, „újra kell hangszerelni”:

A közreadó kívánatosnak tartotta, hogy helyreállítsa a téma eredeti, egyszerűsített dallamvázát, megszabadítva azt a díszítések sűrű hálózatától; s ekként a befejezést valamiféle himnikus hatással ruházza fel.⁶³

60 „I considered it expedient, for public performance, to suppress entirely some of the Variations.” Ferruccio Busoni: „The purpose of this edition”. Johann Sebastian Bach: *Klavierwerke IX*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1915, 3.

61 „[...] so that the omission of the 3rd variation need hardly be considered a loss.” Uott.

62 „The Ouverture does more to break the chain of the series, than to bring in a change.” Uott, 4.

63 „The editor considered it desirable to restore the theme to its original melodic outline, simplified and freed from the elaborate network of ornamentations; – thus – giving the conclusion something hymn-like in effect.” Uott.

A 4.8 kottán látható az *Aria* vége Busoni átdolgozásában. Különösen figyelemre méltó a lezárás, ahol Busoni két ütemet hozzátold a tételhez, amely ekként elveszíti belső 16+16 ütemes szimmetriáját. A tonikai akkord késleltett megszólalása, s hogy az végül az eredetivel szemben nem hangsúlytalan helyen, hanem az ütem első ütésén hangzik el, erőteljesebben nyújtja a megérkezés érzetét. A zongora legmélyebb regiszterének (sőt, az utolsó előtti ütem harmadik ütésén a legmélyebb hangjának) a használata valóban rendkívül emelkedetté teszi a lezárást.

4.8 kotta. A Goldberg-variációk áriájának vége Busoni átdolgozásában.

A *Goldberg-variációk* átalakítása is azt jelzi, hogy Busoni számára az architektúraként felfogott zene egészen mást jelentett, mint a 18. század elején. A *Goldberg-variációk* bachi koncepciója talán valóban statikusabb, mint amit Busoni a zene számára ideálisnak gondol a 20. század első évtizedeiben, a mű konstrukciójának megragadásához azonban éppen az építészet metaforája nyújthatja a leghatékonyabb segédeszközt.

A harminc variáció alapjául szolgáló ária,⁶⁴ miként Peter Williams megállapítja, a *sarabande tendre* műfajára jellemző jegyeket viseli magán. Ilyenek „a komótos lüktetés, a lassú

64 Nem kívánok állást foglalni a(z) eldönthetetlen) kérdésben, hogy Bach írta-e a *Goldberg* áriáját, az egyszerűség kedvéért azonban Bach művének tekintem. Arnold Schering volt az első, aki kételkedett Bach szerzőségében

harmóniaritmus, a hármashangzatokból származtatott harmóniavilág, a gyakori hangsúly az ütemek második ütésén, az éneklő dallam, és a felütés hiánya”.⁶⁵ Az ária kétszer tizenhat ütemes felépítése azonban – miként korábban láttuk – nem jellemző a francia típusú tánctételekre. Bach sarabande-tételei között mindössze kettőt találunk, amelyben a két rész azonos hosszúságú.

A h-moll zenekari szvit (BWV 1067) kétszer 16 ütemes, igen különleges sarabande-tétele a jelen vizsgálódás szempontjából kevésbé érdekes, mivel – tánctételei között egyedülálló módon – Bach ezt a sarabande-ot a két külső szólam közötti kánonként szerkeszti meg, a műfajra jellemző világos tagolás és formai építkezés tehát nem a sajátja. A G-dúr csellószt (BWV 1007) kétszer 8 ütemes sarabande-tétele azonban azért is figyelemre méltó, mert frázisépítkezése és hangnemi rendje megegyezik a *Goldberg* áriájáéval. Mindkettőt négy, szabályosan elhelyezett zárlat tagolja: tonikai az első rész felénél, a domináns hangnembe való megérkezést jelző zárlat az első rész végén, VI. fokú zárlat a második rész közepén, majd tonikai zárlat a tétel befejezésekor. A *Goldberg* áriája azonban jóval összetettebb, s az ütemsúlyokra eső basszushangok által meghatározott harmóniai váz mögött számos belső összefüggés rejlik.

(J. S. Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert. Lipcse, 1941, 298.), s nézetét a 20. század végén is osztották egyes elemzők (például Frederick Neumann: „Bach: Progressive or Conservative and the Authorship of the Goldberg Aria”. *Musical Quarterly*, 71 (1985)/3, 281–294.). Mások meggyőzően érvelnek Bach szerzősége mellett: például Georg von Dadelsen: „Kritischer Bericht” In: Uő. (szerk.): *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe Samtlicher Werke. V.4.* Lipcse: Deutscher Verlag, 1957., 93–94.; illetve Robert L. Marshall: „Bach the Progressive: Observations on His Later Works”. *Musical Quarterly*, 62 (1976)/3, 313–357.

65 „[...] *sarabande tendre*, with leisurely pulse, slow harmonic rhythm, harmonies made from the full triads, various emphases on the second beat of the bar, a singing melody, no upbeat.” Williams: *Bach: The Goldberg*, 54.



4.9 kotta. A Goldberg-variációk „témája”.

Az ária vázát adó basszusmenet (4.9 kotta) Peter Williams szerint „a múlt zenéjével folytat párbeszédet: az első négy hang a 17. századi ismétlődő basszusmenetek egyikeként saját történettel bír”,⁶⁶ az operai *lamento* műfajának sajátos névjegyévé vált. Az első négy ütem ereszkedő menetét nyolc ütemessé tágítja egy sztereotip zárlati formula, amely ugyancsak impozáns karriert futott be jellegzetes *ciaccona*-basszusként Monteverditől Corellin át egészen Bachig. De nemcsak külön-külön, hanem együtt is számos variációsorozat témájaként ismert a *Goldberg* áriájának első nyolc ütemét meghatározó basszusmenet, moll és dúr változatban egyaránt.⁶⁷

A második nyolc ütem vázhangjainak sora az első nyolc ütemre reflektál: az első három hang „szó szerint”, a maradék öt transzponált formában, kvinttel feljebb ismétlődik. A tétel második fele az elsőre „rímel”, amennyiben a 24. ütem e-moll zárlatát az első két zárlatnak

66 „The theme is dialoging with past music: the opening four notes have their own history as a recurrent bass in the seventeenth century.” Williams, *Bach. The Goldberg*, 37.

67 Lásd Rolf Damman példákkal gazdagon illusztrált áttekintését: *Johann Sebastian Bachs »Goldberg-variationen«*. Mainz: Schott, 1986, 27–32., illetve Alexander Silbiger tanulmányát: „Bach and the Chaconne”. *The Journal of Musicology* 17 (1999)/3, 358–385.

megfelelő menettel érjük el (I⁶–IV–V–I), az utolsó nyolc ütem pedig hangról hangra ismétli a második nyolc ütemes egységet a 18. század zenéjének egyik kedvelt eszközével: míg az előbbi az I. fokról jutott el az V. fokra, utóbbi kvinttel lejjebb transzponálva a IV. fokról jut el az I. fokra. „Mintha a *Goldberg* téma – írja Peter Williams – eredetileg négy hangból állt volna, majd nyolc lett belőle, tizenhat, végül harminckettő”.⁶⁸ Az építészet metaforájával élve: egy négyütemes, általánosan használt építőelemből hozta létre Bach azt a szimmetrikus struktúrát, amely valamennyi tétel alapjául szolgál, ráadásul harminckét ütemes felépítésével reflektál a teljes ciklus harminckét tételből álló egységére: a harminckét emeletes épület valamennyi emeletén harminckét szoba található

A basszushangok szerkezeti jelentőségére nemcsak a 19–20. századi elemzők mutatnak rá, hanem az a tizennégy kánon is, amely az első kiadás egykor Bach tulajdonában lévő példányában található Bach kézírásával, az alábbi szöveggel: „Különféle kánonok a megelőző ária alapbasszusának első nyolc hangjára”.⁶⁹ (4.6 ábra) Annak címbéli hangsúlyozása, hogy a kánonokat az első nyolc hangból alakítja ki Bach, jelzi, hogy az ária további részében is jelen vannak ezek az „alapvető hangok” (Fundamental-Noten). Ami azért problematikus, mert „vegytiszta” formájában az 4.9 kottapéldában látható absztrahált téma nemhogy az egyes változatokban, de az áriában sem jelenik meg. A basszustémában rejlő, korábban említett belső összefüggések ugyanakkor több változatra is jellemzőek, ami jól mutatja, hogy nem az ária a variációsorozat tulajdonképpeni témája, hanem bizonyos értelemben már az ária is ennek az elvont zenei szerkezetnek egy lehetséges megvalósulási formája.

68 „It is as if the *Goldberg* theme had begun as four notes, then became eight, then sixteen, then thirty-two.” Williams, *Bach. The Goldberg*, 37.

69 „Verschiedene Canones über die ersteren acht Fundamental-Noten vorheriger Aria von J. S. Bach”. Lásd a szerzői példány facsimiléjét: Philippe Lescaat (ed.): *Johann Sebastian Bach: Clavier Übung 4e partie*. Paris: Fuzeau, 2000. Az egykor Bach tulajdonát képező példányt, amely a kánonokat tartalmazza, Olivier Alain francia zenetörténész fedezte fel 1974-ben Strassbourgbán. Olivier Alain: „Un supplément inédit aux Variations *Goldberg* de J. S. Bach”. *Revue de musicologie*, 61 (1975)/2, 243–294.

		I.	II.	III.
1.			X	
2.	(Trio-sonata)			X
3.	Canone all' Unisono	X		
4.	(Passpied)		X	
5.			X	
6.	Canone alla Seconda			X
7.	<i>al tempo di Giga</i>			X
8.				X
9.	Canone alla Terza		X	
10.	<i>Fugetta</i>		X	
11.				X
12.	Canone alla Quarta	X		
13.	(Sarabande doublée)		X	
14.			X	
15.	Canone alla Quinta	X		

		I.	II.	III.
16.	<i>Ouverture</i>		X	
17.			X	
18.	Canone alla Sexta			X
19.	(Menuet)		X	
20.			X	
21.	Canone alla Settima	X		
22.	<i>alla breve</i> (Gavotte)		X	
23.			X	
24.	Canone all' Ottava	X		
25.	<i>adagio</i> (Arioso)			X
26.				X
27.	Canone alla Nona	X		
28.				X
29.			X	
30.	<i>Quodlibet</i>		X	

4.3 táblázat. A Goldberg-variációk felépítése és a variációk formai csoportosítása.

I.: a témában rejlő formai összefüggésekre nem reflektáló variációk.

II.: a téma (4+4)+(4+4)-es tagolását követő, de belső összefüggéseit figyelmen kívül hagyó variációk.

III.: a témában rejlő formai összefüggésekre egyedi módon reflektáló variációk.

A dőlt betűs tempó-, illetve műfajmegjelölések Bach szerzői példányában szerepelnek, a zárójelben szereplő műfaji címkék nem Bachtól származnak.

A *Goldberg-variációk* általam ismert valamennyi elemzése – Philipp Spittától Francis Donald Tovey-n és Werner Breigen át Allan Streetig, Rolf Dammanig és Peter Williamsig⁷⁰ – elsősorban a ciklus különleges felépítésére fókuszál. (4.3 táblázat). Nevezetesen arra, hogy Bach tíz hármas csoportra osztotta a tételeket, s a hármas csoportokon belül az első darab mindig karaktervariáció, vagyis valamely korabeli műfaj (gigue, fughetta, ouverture, menüet és hasonló) képviselője, a hármas csoportok második tagja virtuóz, kétszólamú etűd, harmadik tagja pedig basszussal megtámogatott kétszólamú kánon.⁷¹ A kánonokat ráadásul úgy állította

70 Philipp Spitta: *Johann Sebastian Bach II*. Lipcse: Breitkopf, 1873, 650–656.; Donald Francis Tovey: „Aria with Thirty Variations (The ‘Goldberg’ Variations)”. In: Uő.: *Essays in Musical Analysis. Chamber Music*. London: Oxford University Press, 1944, 28–75.; Werner Breig: „Bachs Goldberg-Variationen als zyklisches Werk”. *Archiv für Musikwissenschaft*, 32 (1975)/4, 243–265.; Street, *The Rhetorico-Musical structure*.

71 Az utolsó kánon nem alkalmaz független basszusszólamot, s a hármas csoportok belső rendjét – a karakterdarab, virtuóz tétel, kánon sorrendet – sem minden esetben követi Bach mereven: éppen a mű elején

sorba Bach, hogy a két kánonszólam közötti távolság fokozatosan növekszik: a harmadik variáció unisono-kánon, a hatodik variáció szekund-kánon, a kilencedik variáció terc-kánon és így tovább. Nem foglalkoznak azonban az elemzések azzal, hogy a zenei anyag elrendezésével az egyes változatok miként reflektálnak a basszustémára, hogy e téma belső összefüggései közül melyeket emelik ki, s melyeket hagyják figyelmen kívül. Hogy a basszusmenet által kínált tervrajzot miképpen követi az egyes változatok szerkezeti felépítése.

E tekintetben a harminc variáció három csoportba osztható (lásd a 4.3 táblázat három függőleges oszlopát). Az első csoportba tartoznak azok a variációk, amelyek a basszusmenet meghatározta harmóniak mentén haladnak előre, de a kétrészes forma két kötelező zárlatán kívül nincsen bennük közbülső zárlat, és nem jellemző rájuk semmiféle tematikus összefüggés: formai felépítésük nem az architektúra, inkább a folyamatosan kibomló fonál metaforájával érzékeltethető. Ennek a csoportnak valamennyi tagja kánon, érthető tehát, hogy itt a téma belső összefüggéseire való reflexiót felülírja a kontrapunktikus szerkesztés és a harmóniamenet összeegyeztetésének kompozíciós munkája. Meglepő azonban, hogy két kánon – a szekundkánon (6. variáció) és a szextkánon (18.) – nem ebbe a csoportba tartozik, mivel mindkettő rámutat az alaptéma belső összefüggéseinek valamelyikére. De az első csoportba tartozó variációk közül sem tekinthető teljesen makulátlannak ebből a szempontból a kvintkánon (15.) és az oktávkánon (24.), mivel mindkettőben megjelenik a téma első részének közbülső tonikai zárlata a nyolcadik ütemben, a szeptimkánonban (21.) pedig világossá válik egy, a forma szempontjából rendkívül fontos tematikus összefüggés: hogy a téma első részének két zárlata ugyanarra a fordulatra épül. Erre utal, hogy a 21. variáció 7. ütemében a két felső szólamban ugyanaz a kromatikus anyag jelenik meg, mint a 3. ütemben.⁷²

illetve végén tér el tőle, megint csak szabályos szerkezetet hozva létre ezáltal, amennyiben a művet a rendszertől való eltérés szimmetrikusan elhelyezett szabálytalanságai keretezik.

⁷² Mivel a 21. variáció nem 32, hanem 16 ütemes, a 3. illetve a 7. ütem a téma 6. illetve 14. ütemének felel meg.

Az első csoport legjellegzetesebb képviselője az unisono-kánon. A kezdetben még nyolcadokban mozgó basszus világosan követi a téma hangjait az első két ütemben, a 3. ütemtől kezdve azonban a tizenhatodmozgás legfeljebb a harmóniai irányokat engedni érzékelni, s ahogy Williams fogalmaz: „olykor úgy tűnik, mintha a balkéz szólamát csak a szerző dallamérzéke tartaná egyben”.⁷³ Tovey pedig hatalmas energiát fektet abba, hogy valamiképpen megfeleltesse a kígyózó basszusszólamot az alaptémának, s a problémát végül csak meglehetősen nyakatekerten képes megoldani.⁷⁴

A második csoportba tartoznak azok a variációk, amelyekben a témára jellemző kétszer nyolcütemes, pontosabban négyszer négy ütemes tagolás jól érzékelhető, a belső zárlatok a helyükön vannak, a téma formájára reflektáló tematikus összefüggések azonban hiányoznak belőlük. Hogy a textúra miként tehet szert tagoló funkcióra, azt jól példázza a 4. variáció, ahol az első rész 4+4+8 ütemes tagolását a szólambelépések révén egyre gazdagabbá váló hangzás hozza létre: a 3. ütemben belép a negyedik szólam, majd újra indul az építkezés az 5. ütemben, s miután a zenei anyag ismét négy szólamúvá sűrűsödik a 7. ütemben, Bach megismétli a tématorlasztás eszközét a 9. ütemtől, ezúttal azonban nem négy, hanem nyolcütemes frázist hoz létre.

A különféle textúrák tagoló funkciójára példa a 23. variáció is, ahol a négyütemes egységek a ritmikai profiljukat és szólamszámukat tekintve is eltérő jellegű szakaszoknak köszönhetően válnak el egymástól. S hogy ugyanaz a zenei anyag a mozgás irányának megváltoztatása által is tagoló funkcióval bírhat, arra nemcsak a 23. variáció első nyolc üteme a példa, ahol a tagolást az jelzi, hogy az 5. ütemtől az addig ereszkedő irányú skálameneteket emelkedő menetek váltják fel, hanem a perpetuum mobile jellegű 17. variáció felépítése is. A tétel mindkét részének első nyolc ütemében a mozgás irányának változása a négy ütemes egységek határán

73 „[...] sometimes the left-hand part seems to be sustained only by the composer’s sense of melody.” Williams, *Bach. The Goldberg*, 58.

74 Tovey, *Aria*, 40–43.

történik: a balkéz az első négy ütemben emelkedik, s az 5. ütemtől süllyed, a jobbkez szólamában lévő, 17. ütemtől induló, ereszkedő anyag pedig éppen a 20. ütemben jut el a legmélyebb pontra, hogy onnan újra emelkedjék.

Nemcsak a mozgás iránya, hanem a ritmikai arculaton végzett apró kozmetikai beavatkozás is a zenei anyag tagolását szolgálhatja. Valamennyi változat közül a 13. variáció áll a legközelebb az áriához, bizonyos értelemben ez utóbbi rendezettebb változatának tekinthető. A szabadon – kvázi improvizatív – áradó felső szólamhoz ritmusát tekintve rendkívül szabályos kíséret társul. Az első nyolc ütemben a kíséret két szólamának ritmikája minden ütemben azonos, a második nyolc ütemben pedig két négyütemes egységre tagolódik: a 9. ütemtől a kíséret felső szólamában a második ütésen megszólaló hosszú hang tizenhatodfelütése nyolcadfelütéssé szelődik, a 13. ütemtől pedig a kíséret alsó szólama kap jellegzetes ritmikájú anyagot.

Ugyanebbe a csoportba tartozik még a karaktervariációk két különleges darabja, a *Fugetta* [sic!] elnevezésű 10. és a Bach saját példányában „alla breve” felirattal ellátott *stile antico* jellegű 22. variáció.⁷⁵ Mindkettő a műfaji konvencióknak megfelelően imitációs zenei anyagra épül, s bár a *Fugettában* nincsenek közbülső zárlatok, a fúgató téma négyütemessége miatt a tagolás világos. Az „alla breve” pedig – amely az egyetlen a változatok közül, ahol kvázi cantus firmusként funkcionál az alaphasszus – a gazdag imitációs szövet miatt nem tagolódik világosan négyütemenként, itt viszont világosan artikulált a két formarész két közbülső zárata.

Egyedi kialakítású a 14. variáció, amely nemhogy nem reflektál a témában rejlő összefüggésekre, de mintha éppen a téma által nyújtott formai kerettel, az előzetes „tervrajzzal” szemben hozná létre saját formai szerkezetét (igaz, ennyiben – ha negatív is – mégiscsak tekinthető a téma szerkezetét illető reflexiónak). A téma négyszer nyolc ütemes felépítésével szemben a 14. variáció belső formáját egyre rövidebb zenei egységek tagolják, mégpedig a tétel

⁷⁵ A *Goldberg* első kiadásának Bach tulajdonában lévő példányáról és Bach saját kezű bejegyzéseiről lásd: Christoph Wolff: „The Handexemplar of the Goldberg Variations”. In: Uő., *Bach. Essays*, 162–177.

mindkét részében ugyanabban a sorrendben: egy nyolc ütem hosszúságú szakasz (tizenhatodokban mozgó anyag trillákkal gazdagított ellenszólammal), egy négyütemes egység az egész billentyűzeten végigsöprő mordentekkel, egy kétütemes szakasz harminckettedekben mozgó, átmenőhangokkal gazdagított akkordfelbontásokkal, végül pedig egy párhuzamos mordenteket hordozó, illetve egy zárlati ütem. A tétel második fele tematikus értelemben az elsőt ismétli – jóllehet szólamcserével, s ahol a zenei anyag megengedi, tükörfordításban –, függetlenül attól, hogy a témából a két rész közötti efféle direkt megfelelés és szimmetrikus szerkezet nem olvasható ki.

A variációk harmadik csoportja tekinthető formai szempontból a legizgalmasabbnak, amennyiben ezekben a tételben Bach a témában rejlő belső összefüggésekre utal. Ilyen összefüggés, amelyre például az ária belső formája nem hívja fel a figyelmet, hogy a témában szereplő négy zárlat mindegyikét ugyanazzal a menettel érjük el. A négy zárlati formula azonosságát Bach nem mutatja be egyetlen variáció keretein belül, de ha a 2., a 6. és a 7. változat formai felépítését vizsgáljuk, a három variáció világosan rámutat erre a témában rejlő szerkezeti jellegzetességre (4.7 ábra).

Variatio 2



Variatio 6 (Canone alla Seconda)



Variatio 7



4.7 ábra. A Goldberg-variációk három tételének szerkezeti ábrája. Az elszínezett területek az adott variáción belül visszatérő zenei anyagokat jelzik, a függőleges vonalak a tagolásra utalnak.

A 2. variációban az 5. és 8. ütem közötti szakasz hangról hangra megegyezik a 13–16. illetve a 21–24. ütemek közötti egységgel, vagyis a tétel első részének G-dúr és D-dúr zárlatára, valamint a második rész e-moll zárlatára rávezető ütemek azonos zenei anyagot hordoznak. Mintha ezek a zenei egységek afféle modulok lennének, amelyeket tetszése szerint illeszthet Bach a megfelelő szerkezeti pontra.⁷⁶

A 6. variációban az első rész közbülső zárlatát nem mutatja meg Bach, a D-dúr, az e-moll és a tételt lezáró kadenciában azonban ugyanazt a zenei gondolatot szerepelteti. A *perpetuum mobile* jellegű tizenhatodmozgást a basszus nyolcadértékű oktávlépése akasztja meg a 14. és a 22. ütemben, s ez az oktávugrás jelenik meg a 30. ütemben is, az összefüggést pedig tovább erősíti a fél hanggal felemelt basszushang által mellékdominánssá változtatott harmónia különleges színe ugyanezekben az ütemekben. A 6. variáció ráadásul kánon, vagyis itt Bach a kompozíciós munka során három dologra is tekintettel volt: a téma harmóniamenetére, a kánonszerkesztés szabályaira, és a téma formai felépítésében rejlő összefüggésekre.

A 7. variáció a témát tagoló zárlatok perspektívájából a 2. és a 6. variáció kiegészítéseként értelmezhető. Amíg a 2. változat a négy zárlat közül az első hármát, a 6. változat az utolsó hármát mutatta fel világosan, addig a 7. variáció az első kettő és az utolsó zárlat közötti összefüggést hangsúlyozza a vonatkozó ütemekben megjelenő azonos tematikus anyaggal.

Nem a zárlatokra, hanem a témában rejlő nyolcütemes egységek egymáshoz való viszonyára utal a 8., a 11. és a 18. variáció. Az áriából nem derül ki, az absztrakt témából azonban igen, hogy az első és a második rész második nyolc üteme (9–16. illetve 25–32. ütem) megegyezik egymással. Erre hívja fel a figyelmet a 8. és a 18. variáció, jóllehet egymástól eltérő módon. A 8. változatban a 9. ütemtől kezdődő szakasz balkéz szólama hangról hangra ismétlődik (transzponáltan) a tétel második felében a 25. ütemtől, négy ütem után azonban a zenei anyag a

⁷⁶ Meggyőzően érvel a bachi kompozíciós technika efféle moduláris jellegéről a d-moll kéthegedűs concerto (BWV 1043) kapcsán Jeanne Swack: „Modular Structure and the Recognition of Ritornello in Bach’s Brandenburg Concertos”. In: David Schulenberg (szerk.): *Bach Perspectives, vol. 4. The Music of J. S. Bach. Analysis and Interpretation*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1999, 33–53.

felső szólamba kerül, ezért a kapcsolat a két nyolc ütemes egység között első hallásra semmiképp sem egyértelmű. Ugyanez teljesen egyértelmű a 18. variációban. Hogy efféle formai megfelelést Bach képes újfent egy kánonban létrehozni, az Tovey figyelmét sem kerülte el.

A késleltetések finom láncolata és a [fuxi ellenponttan] „ötödik osztályára” jellemző ritmusok sajátosan frissnek és eredetinek hatnak, amikor arra használja őket [Bach], hogy egy megszokott formai szimmetria szerkezetét fejezze ki általuk, hiszen a „tisztá ellenpont” hagyományos fordulatai és ritmikája sokkal inkább utalnak bármi másra, mint az olyasféle világosan tagolt szerkezetre, amely a szvit vagy a modern szonáta formáit meghatározza.⁷⁷

A téma első részének két nyolcütemes egysége közötti kapcsolat válik világossá a 11. variációban. Miként a téma elemzésekor láthattuk, a második nyolc ütemes egység az első nyolc ütem átrendezéséből jön létre, amennyiben a basszusmenet eleje pontosan, a második fele pedig transzponált formában, kvinttel feljebb ismétlődik. A 11. variáció tematikus anyaga tökéletes hűséggel követi ezt a szerkezetet. A 9. ütemtől újra halljuk az első ütemek anyagát – szólamcserével –, s a 11–12. ütemek eltérését a 3–4. ütem anyagától pusztán a transzpozíció okozza: a 13–16. ütem transzponáltan ismétli hangról hangra az 5–9. ütemeket.

A variációsorozat alapjául szolgáló téma teljesen egyedi formát kap az érzelmi intenzitását tekintve is rendkívüli 25., moll-variációban. Bach a basszusmenetet kromatizálja, így az első négy ütem basszusa a korszak jól ismert *chaconne*-basszusává, úgynevezett *passus duriusculusszá* válik. Hogy az első négy ütem egy hang kivételével megegyezik a második négy ütemmel, azt Bach sajátos eszközzel mutatja be: az első ütemekben a kétszólamú kíséret

⁷⁷ „The smooth chain of suspensions and the typical 'fifth species' rhythms sound strangely fresh and original as used here to express a structure of more than usual symmetry of form, for the conventional turns and rhythms of 'pure counterpoint' suggest anything rather than clear-cut design such as characterize the forms of the suite or the modern Sonata.” Tovey, *Aria*, 60.

alsó hangjai hordozzák a kromatikusan ereszkedő szólamot, a 9. ütemtől azonban a G-ről történő ereszkedés a kíséret felső szólamába kerül. Az ária alkatának fenti jellemzésekor jelzett visszatérés-jelleget pedig a következőképpen írja le Peter Williams:

Amikor a második rész eredetileg e-moll zárata Esz tonalitásúvá válik, ez egyelőre moll hangnemet jelent, nem pedig dúrt – igen látványos átalakulás. De a pikárdiai terc könnyű átmenetet biztosít a párhuzamos c-mollba, s a nyitódallam visszatérésére, ezúttal a „déli” (szubdomináns) oldalon. Ekként a tétel a klasszikus szonátaformához közelít, két témával (a második téma a 28. ütemtől tér vissza a tonikában), modulatív kidolgozási részhez hasonló szakasszal a közepén (a második rész első nyolc üteme), és visszatérésjellegű záró szakasszal (amely Schubertre jellemző módon a szubdominánsban indul).⁷⁸

Johann Nikolaus Forkel a *Goldberg-variációk* keletkezéséről szóló híres anekdota kapcsán a következőket írja Bach-életrajzában: „Bach úgy vélte, ezt a kívánságot [Keyeserling gróf megrendelését] legjobban variációsorral tudja teljesíteni, noha ezt a műfajt az állandóan azonos alapharmónia miatt ez idáig hálátlan munkának tartotta.”⁷⁹ A műfajjal kapcsolatos bachi averzióról Forkel nem csupán a Bach-fiúkkal való levelezés során szerzhetett tudomást. Erre következtethetett a fennmaradt oeuvre áttekintéséből is. Hiszen Bach meglehetősen sokszínű életművében alig találunk variációkat. Ha a világi billentyűs zene variációs műfajainak

78 „When the original cadence to E minor in the second half now becomes one to Eb, it is for the moment minor not major – a spectacular transformation. But then the picardy third allows an easy slip into the relative C minor, and hence a return to the opening melody now on the 'south side' (subdominant). The result is a movement approaching classical Sonata Form in having two subjects (the second returning in the tonic, b. 28), with something approaching a modulatory development (first eight bars, second half) and something approaching a recapitulation (of Schubert's kind, starting in the subdominant).” Williams, *Bach. The Goldberg*, 82.

79 „Bach glaubte, diesen Wunsch am besten durch Variationen erfüllen zu können, die er bisher, der stets gleichen Grundharmonie wegen, für eine undankbare Arbeit gehalten hatte.” Forkel: *Über Johann Sebastian*, 92. Székely András fordítása, in: Walter Kolneder: *Bach-lexikon*. Budapest: Zeneműkiadó, 1988, 144.

perspektívájából vetjük össze Bach fennmaradt életművét például Händelével és Buxtehudeével, az – a mennyiséget tekintve legalábbis – mindkettőénél szerényebbnek tűnik fel. Amíg Bachtól mindössze három mű, a c-moll passacaglia (BWV 582), a fiatalkori a-moll *Aria variata alla maniera italiana* (BWV 989) és a *Goldberg-variációk* tartozik ebbe a kategóriába, addig Händel billentyűs művei között négy olyan szvitet is találunk, amelyben „Air” feliratú variációs tétel szerepel,⁸⁰ további négy szvitjében találkozunk *chaconne* vagy *passacaglia* jellegű tétellel,⁸¹ s fennmaradt négy önálló *chaconne*-tétele,⁸² köztük a *Goldberg-variációk* első nyolc ütemének basszusával megegyező alagra épített 62 változat (HWV 442). Buxtehudétól pedig ismert két önálló *chaconne*-tétel és egy *passacaglia*,⁸³ valamint öt „aria variata”,⁸⁴ amelyek közül a leghíresebb, az ugyancsak a *Goldberg-variációk* kezdetéhez hasonló alagra komponált *La capricciosa* 32 változata (BuxWV 250).

Az „aria variata” típusú művekben a műfaj konvenciói szerint a változatok alapja nem egy folytonosan ismétlődő motívum, mint a *chaconne* vagy a *passacaglia* esetében, s nem egy újabb és újabb zenei anyagba ágyazott dallam, miként a korálvariációkban, hanem egy önálló, világosan tagolt tétel, amely elsősorban harmóniamenetével és formai felépítésével határozza meg a későbbi változatokat. Bach állítólagos ellenszenve az „ária+variációk” típusa iránt – s Forkel megjegyzése feltehetőleg erre vonatkozott – a korszak műfaji hierarchiájában is gyökerezhet. A 18. század elején ugyanis, ha alantasnak nem számított is a variáció, semmiképp sem tartozott a magasrendűnek tekintett műfajok közé. Walther lexikonjának „Variazione” szócikkében a következőt olvashatjuk:

80 HWV 494: B-dúr; 449 és 428: d-moll; 430: E-dúr.

81 HWV 446: c-moll; 448: d-moll; 432 és 453: g-moll.

82 HWV 484: C-dúr; 442: G-dúr; 430/4a: G-dúr; 486: g-moll.

83 BuxWV 159: c-moll és 160: e-moll (Ciaccona); 161: d-moll (Passacaglia).

84 BuxWV 246: C-dúr; 247: C-dúr; 248: d-moll; 249: a-moll; 250: G-dúr.

[A variáció] jelentése: amikor egy szerény kis énekelt vagy hangszeres dallamot apróbb hangjegyekkel felruházva megváltoztatunk és kidíszítünk, de úgy, hogy az alpdallam mégis felismerhető és felfogható marad.⁸⁵

Hasonlóan fogalmaz Mattheson a *Der vollkommene Capellmeister*ben a hangszeres ária műfajának leírásakor, s definíciójából az is világossá válik, hogy a rendszerint variációsorozat alapjául szolgáló aprócska tétel éppen a variálhatóság érdekében marad gyakran a banalitás szintjén:

A hangszeres zene egy további sajátos műfaja az úgynevezett ária [...]. Ez az instrumentális ária megszólalhat klavíron, vagy bármilyen más hangszeren, és általában nem más, mint egy rövid, két részre osztott, énekelhető, szerény kis dallam, amely többnyire olyan együgyű, hogy az ember számtalan módon díszítheti, cicomázhatja és variálhatja, hogy az alapmenet megtartásával az alakíthatóságát láthatóvá tegye.⁸⁶

Mindkét idézetből nyilvánvaló, hogy az „ária+variációk” műfaja banális dallamot vagy tételt feltételez a változatok alapjául – a „Melodie” a 18. század folyamán dallamot és tételt egyaránt jelenthet⁸⁷ –, s az egyes variációk mögött, függetlenül a díszítés gazdagságától, mindvégig felismerhető kell legyen az ária, vagyis a téma. Händel vagy Buxtehude vonatkozó tételei, s

85 „Variatione (ital.) Variation (gall.) Variatio (lat.) heisset: wenn eine schlechte Sing- oder Spiel-Melodie durch Anbringung kleinerer Noten verändert und ausgeschmücket wird, doch so, daß man dennoch die Grund-Melodie mercket und versteht.” Walther: *Musicalisches Lexicon*, 628.

86 „Die Instrumental-Music hat ferner eine eigene Gattung der Melodien an der ins besondere so genannten Aria [...]. Diese Spiel-Arie hat sowol auf dem Clavier, als auf allerhand andern Instrumenten Platz, und ist gemeinlich eine kurtze, in zween Theile unterschiedene, singbare, schlechte Melodie, die nur mehrentheils darum so einfältig aufgezogen kömmt, daß man sie auf unzehlige Art kräuseln, verbrämen und verändern möge, um dadurch, wiewol mit Beibehaltung der Grund-Gänge, seine Faustfertigkeit sehen zu lassen.” *VCM*, 232.

87 Lásd Bonds könyvének *Melody and the Thematic Basis of Form* című fejezetét: *Worldless Rhetoric*, 90–118. Ide különösen: 91–92.

Bach fiataalkori „olasz modorban” írott variációi ezeknek a kívánalmaknak maradéktalanul megfelelnek. E variációsorozatok legfőbb jellemzője, hogy az ária zenei anyagán végrehajtott, többnyire igen ötletes, és rendkívül hangszeridiomatikus változtatások nem érintik a zenei formát.⁸⁸ Az egyes tételek a tematikus anyaga és a különböző textúrák elrendezése hűen követi az ária struktúráját, a változtatások a műfaji konvencióknak megfelelően pusztán a felszín érintik: a változatok különféle módokon kidíszítik a témát.⁸⁹

A variációsorozatot komponáló 18. századi zeneszerzők számára tehát sem az egyes változatok formai kialakítása, sem a sorozat „nagyformája” nem jelentett kompozíciós problémát: a variáció alapjául szolgáló téma dallamát és/vagy harmóniai menetét követték az egyes változatokban, a teljes kompozíció pedig lineáris módon haladt előre az egyszerűtől a bonyolultig, a lassú mozgástól a gyors figurációig, a szellős textúrától a sűrű zenei szövetig. Bach számára ezzel szemben a variációk sorrendjének tudatos kialakítása éppoly meghatározó szerepet játszott a kompozíciós folyamat során, mint az egyes tételek sajátos belső szerkezetének végiggondolása. A statika és a belsőépítészet kérdései egyaránt meghatározták a zenei építmény megalkotását.

A *Goldberg-variációk* nehezen illeszthető akár August Halm történeti forma-modellje, akár Karol Berger időkonceptiójának keretei közé. Hiszen bizonyos variációk – amelyek nincsenek tekintettel a téma formai tagolására, többségükben a kánonok – a „téma kultúrájához” sorolhatók, azok a variációk azonban, ahol a zenei anyag belső elrendezése a téma által meghatározott formai sajátosságokra reflektál, inkább a „forma kultúrájába” tartoznak. Ami pedig a lineáris és a ciklikus időfogalmat illeti: az *Aria* visszatérése valóban a „bachi ciklus” megtestesülése, s éppígy a statikus időkonceptió tükröződik a variációk hármas csoportjainak egymás mellé rendelésében. Más vonások azonban, így az utolsó variációk mind sűrűbbé váló

88 Az egyetlen kivételt Händel 62 variációjának (HWV 442) utolsó tétele képezi, amely nem játéktechnikai, hanem kompozíciós értelemben virtuóz, sajátos belső formával rendelkező, miniatúr kétszólamú kánon.

89 Elaine Sisman: „Variations”. In: *Grove*, Vol. 26, 286.

virtuozitása, a 30. variáció, vagyis az utolsó kánon helyén álló négyszólamú „Quodlibet” polifon apoteózisa inkább a „mozarti nyíl” képviselőjévé teszik a darabot. Hogy a *Goldberg-variációk* ellenáll az efféle kategorizálási kísérleteknek, az a korábbi fejezetek fényében persze aligha meglepő.

Disszertációmban nem Halm és Berger elméletének elvetése mellett érveltem. Halm elmélete a kétféle formai kultúráról, vagy Berger elmélete a kétféle időfogalomról lehetséges megközelítési módokat kínálnak a zenei elemző számára, csak éppen történeti szempontból tekinthető kétségesnek az érvényességük. Bach darabjai között – s ezt talán a *Goldberg-variációk* példája bizonyítja a legnyilvánvalóbban – mindkét formai kultúra és mindkét időfogalom számára találunk példát. Azok a nagy ívű zenetörténeti modellek, amelyek dichotómiákban, egymást kizáró poláris ellentétekben gondolkoznak, szükségképpen válnak érvénytelenné, amint a zenetörténeti folyamatok magaslati nézőpontjától eltávolodva testközelből vesszük szemügyre az egyes kompozíciókat. Hogy az idő vagy a tér metaforája segít-e megértenünk a bachi zenei forma működésmódját, azt a fentiek alapján ki-ki maga eldöntheti. A különféle megközelítések párhuzamos érvényességének lehetősége mindenesetre arról árulkodik, hogy nem létezik egyetlen, monolit egységként használható formamodell, még egyetlen zeneszerző életművén belül sem. Vagy másfajta, némiképp rezignált megfogalmazásban: hogy a zenei forma fogalma végső soron megragadhatatlan marad a számunkra.

A MOTTÓK FORRÁSAI

Carl Friedrich Zelter 1827. június 9-i levele Johann Wolfgang Goethének. In: Friedrich Wilhelm Riemer (közr.): *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1796 bis 1832. Vol.4.* Berlin: Duncker und Humblot, 1834, 319.

1. fejezet: MŰ (9. oldal)

Walter Benjamin: „A német szomorújáték eredete”. In: Uő.: *Angelus Novus.* Budapest: Magyar Helikon, 1980, 230. Rajnai László fordítása.

„La Musique est fait pour être entendue.” Jean-Jacques Rousseau: „Exécuter”. In: Uő.: *Dictionnaire de Musique.* Párizs, 1768, 206.

2. fejezet: FORMA (43. oldal)

Quintilianus: *Szónoklattan.* Pozsony: Kalligram, 2008, 701. (10. könyv, 7. fejezet) Simon L. Zoltán fordítása.

Eduard Hanslick: *A zenei szép.* Budapest: Typotex, 2007, 135. Csobó Péter György fordítása.

3. fejezet: IDŐ (94. oldal)

Lucretius: *A természetről.* Budapest: Kossuth, 1997, 28. (I. könyv, 453–455. sor) Tóth Béla fordítása.

„Sive res sint, sive non sint, sive moveantur, sive quiescant, eodem tenore fluit tempus.” Pierre Gassendi: „Disquisitio Metaphysica seu Dubitationes et Instantiae Adversus Renati Cartesii Metaphysicam et Responsa”. In: Uő.: *Opera Omnia.* Lyon, 1652, 347. Idézi: Milič Čapek: „The Conflict between the Absolutist and the Relational Theory of Time before Newton”. *Journal of the History of Ideas* 48 (1987), 601.

4. fejezet: TÉR (147. oldal)

„Il n’y a rien de si aise que de coudre ensemble un mélange d’idées sans rapport. Mais y a-t-il de la beauté où il n’y a ni ordre ni symétrie?” Johann Joachim Quantz: *Sei duetti a due flauti traversi.* Berlin: Winter, 1759, iii.

„J. S. Bach ist der Dombaumeister in der Musik”. Ferruccio Busoni: „Die Gotiker von Chicago, Illinois”. In: Uő.: *Von der Einheit der Musik.* Berlin: Max Hesse, 1922, 133–134.

BIBLIOGRÁFIA

1850 ELŐTTI, ZENEI TÁRGYÚ IRODALOM

Agircola, Johann Friedrich: *Anleitung zur Singkunst*. Berlin: Winter, 1757.

Albrechtsberger, Johann Georg: *Gründliche Anweisung zur Composition*. Lipcse: Breitkopf, 1790.

Bach, Johann Sebastian: *Levelek, írások, dokumentumok*. Budapest: Zeneműkiadó, 1985.

Bayreuther, Rainer: „Mizler (von Kolof)”. *MGG, Personenteil Vol.12*. Kassel: Bärenreiter, 2004, 280–283.

Bayreuther, Rainer: „Spieß, Meinrad”. *MGG, Personenteil 9*. Kassel: Bärenreiter, 2003, 1629–1631.

Bellermann, Constantin: „Einladungsschrift von dem musikalischen Musenberg”. *MB VI. 3.* (1747), 559–572.

Birnbaum, Johann Adam: *Unpartheyische Anmerckungen über eine bedenckliche stelle in dem Sechsten stück des Critischen Musicus*. Lipcse: szerzői kiadás, 1738.

Brijon, C. R.: *Réflexions sur la musique et la vraie manière de l'exécuter sur le violon*. Párizs: szerzői kiadás, 1763.

Brossard, Sébastien de: *Dictionnaire de Musique*. Amszterdam: Estienne Roger, 1703.

Burmeister, Joachim: *Musica poetica*. Rostock: Stephanus Myliander, 1606.

Cherubini, Luigi: *Cours de contrepoint et de fugue*. Párizs: Schlesinger, 1835.

Engelke, Bernhard: „Praecepta mvsicae poeticae a D: Gallo Dresselero” *Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg* 49–50 (1914–15), 243–249.

Euler, Leonhard: „Versuche einer neuen musikalischen Theorie”. *MB III. 2.* (1746), 305–346.

Fétis, François-Joseph: *Traité du contre-point & de la fugue*. Párizs: Troupenas, 1824.

Forkel, Johann Nikolaus: *Allgemeine Geschichte der Musik. Erster Band*. Lipcse: Schwickertschen, 1788.

Forkel, Johann Nikolaus: *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Lipcse: Hoffmeister & Kühnel, 1802.

Galilei, Vincenzo: *Dialogo della musica antica et della moderna*. Firenze: Giorgio Marescotti, 1581.

Geminiani, Francesco: *Treatise of Good Taste in the Art of Music*. London: szerzői kiadás, 1749.

Gottsched, Johann Gottfried: „Vom Ursprung und Alter der Musik, und von der Beschaffenheit der Oden, so in deselben Critischen Dicht-Kunst vorkommen”. *MB, 5. rész,* 1738. október, 1–31.

- Gottsched, Johann Gottfried: *Versuch einer Critischen Dichtkunst*. Lipcse: Breitkopf, ⁴1751.
- Herbst, Johann Andreas: *Musica Poetica*. Nürnberg: Jeremias Dümmler, 1643.
- Janovka, Tomáš Baltazar: *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*. Prága: Georg Labaun, 1701.
- Kircher, Athanasius: *Musurgia universalis*. Róma, 1650.
- Krause, Christian Gottfried: *Von der musikalischen Poesie*. Berlin: Johann Christian Voss, 1752.
- Marpurg Friedrich Wilhelm: *Abhandlung von der Fuge I-II*. Berlin: Haude und Spener, 1753.
- Marx, Adolf Bernhard: *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-teoretisch II*. Lipcse: Breitkopf & Härtel, ⁵1864.
- Mattheson, Johann: *Das neu-eröffnete Orchestre*. Hamburg: szerzői kiadás, 1713.
- Mattheson, Johann: *Kern melodischer Wissenschaft*. Hamburg: Christian Herold, 1737.
- Mattheson, Johann: *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Christian Herold, 1739.
- Mizler, Lorenz: „Der Critische Musicus”. *MB*, I. 4. (1738), 54–62.
- Mizler, Lorenz: „Matthesons Kern meloischer Wissenschaft”. *MB*. I. 6. (1738), 26–44.
- Mizler, Lorenz: „Nachricht von der Societät der musikalischen Wissenschaften in Deutschland von 1746 biß 1752”. *MB* IV. 1. (1754), 103–129.
- Mizler, Lorenz: „Zweyte Fortsetzung von Matthesons vollkommenen Capellmeister”. *MB* II. 3. (1742), 72–119.
- Mozart, Leopold: *Hegedűiskola*. Budapest: Mágus, 1998. (első kiadás: *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg: Johann Jacob Lotter, 1756.)
- Printz, Wolfgang Caspar: *Phrynidis Mitilenæi Oder des Satyrischen Componisten Dritter Theil*. Lipcse: Johann Christoph Zimmermann, 1696.
- Quantz, Johann Joachim: *Fuvolaiskola*. Budapest: Argumentum, 2012. (első kiadás: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752.)
- Quantz, Johann Joachim: *Sei duetti a due flauti traversi*. Berlin: Winter, 1759.
- Riepel, Joseph: *Grundregeln zur Tonordnung insgemein*. Frankfurt am Main, 1755.
- Rochlitz, Friedrich: [cím nélküli cikk]. *Intelligenz-Blatt zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung* no. 13, 1800. május.
- Rochlitz, Friedrich: „Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert (Fortsetzung)” *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 1801. január 21. (17. szám), 273–286.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Dictionnaire de Musique*. Párizs, 1768.

Scheibe, Johann Adolf (közr.): *Johann Abraham Birnbaums Vertheidigung seiner unparteyischen Anmerkungen über eine bedenkliche Stelle in dem sechsten Stücke des critischen Musikus*. Hamburg: szerzői kiadás, 1739.

Walther, Johann Gottfried: *Musikalisches Lexikon*. Lipcse: Wolfgang Deer, 1732.

Zelter, Carl Friedrich: „Rezension”. *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 1803. február 23 (22. szám), 361–369.

ÁLTALÁNOS IRODALOM

Abbate, Carolyn: „Music–Drastic or Gnostic?”. *Critical Inquiry* 30 (2004)/3, 505–536.

A Leibniz-Clarke levelezés. Budapest: L’Harmattan, 2005.

Alain, Olivier: „Un supplément inédit aux Variations Goldberg de J. S. Bach”. *Revue de musicologie*, 61 (1975)/2, 243–294.

Arisztotelész: *A természet – Physica*. Budapest: L’Harmattan, 2010.

Arisztotelész: *Metafizika*. Szeged: Lectum, 2002.

Arisztotelész: *Nikomakhoszi etika*. Budapest: Európa, 1997.

Arisztotelész: *Retorika*. Budapest: Telosz, 1999.

Balthazar, Scott L.: „Intellectual History and Concepts of the Concerto: Some Parallels from 1750 to 1850”. *JAMS* 36 (1983)/1, 39–72.

Bartel, Dietrich: *Musica poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. London: University of Nebraska Press, 1997.

Beethoven, Ludwig van: *Briefe IV. 1817–1822*. München: Henle, 1996.

Beiser, Frederick C.: *Diotima’s children: German aesthetic rationalism from Leibniz to Lessing*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Benjamin, Walter: „A német szomorújáték eredete”. In: *Uő: Angelus Novus*. Budapest: Magyar Helikon, 1980, 191–450.

Berger, Karol: „The Form of Chopin’s ‘Ballade,’ Op. 23”. *19th-Century Music* 20 (1996)/1, 46–71.

Berger, Karol: *Bach’s cycle, Mozart’s arrow. An essay on the origins of musical modernity*. Berkeley: University of California Press, 2007.

Bonds, Mark Evan: *Worldless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

Bonds, Mark Evan: „The Spatial Representation of Musical Form”. *Journal of Musicology* 27 (2010)/3, 265–303.

- Boyden, David D.: „When is a concerto not a concerto?” *The Musical Quarterly* 43 (1957)/2, 220–232.
- Brandes, Heinz: *Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert*. Berlin: Triltsch & Huther, 1935.
- Braunschweig, Karl: „Genealogy and Musica Poetica in Seventeenth- and Eighteenth-Century Theory”. *Acta Musicologica* 73 (2001)/1, 45–75.
- Breig, Werner: „Bachs Goldberg-Variationen als zyklisches Werk”. *Archiv für Musikwissenschaft*, 32 (1975)/4, 243–265.
- Braun, Werner: „Affekt”. In: *MGG, Sachteil Vol. 1*. Kassel: Bärenreiter, 1994, 31–41.
- Brokaw, James: „The genesis of the Prelude in C Major, BWV 870” In: Don. O. Franklin (szerk.): *Bach Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, 225–239.
- Buelow, George J.: „In Defence of J. A. Scheibe against J. S. Bach”. *Proceedings of the Royal Musical Association* 101 (1974–1975), 85–100.
- Buelow, George J.: „Rhetoric and music”. In: *Grove, Vol. 23*, 287–701. A szócikk barokk fejezete magyarul: „Retorika és Zene”. In: Péteri Judit (szerk.): *Régi zene 2*. Budapest: Zeneműkiadó, 1987, 30–39.
- Bukofzer, Manfred F.: *Music in the Baroque Era*. New York: Norton, 1947.
- Burnham, Scott: „Form”. In: Thomas Christensen (ed.): *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 880–906.
- Busoni, Ferruccio: „The purpose of this edition”. Johann Sebastian Bach: *Klavierwerke IX*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1915, 1–9.
- Busoni, Ferruccio: „Die Gotiker von Chicago, Illinois”. In: Uő.: *Von der Einheit der Musik*. Berlin: Max Hesses Verlag, 1922, 132–137.
- Butler Gregory G.: „Fugue and Rhetoric”. *Journal of Music Theory* 21 (1977)/1, 49–109.
- Butt, John: *Bach. Mass in B Minor*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Butt, John (szerk.): *The Cambridge Companion to Bach*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Butt, John: „The seventeenth-century musical ‘work’”. In: Tim Carter–John Butt (szerk.): *The Cambridge History of Seventeenth Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, 27–54.
- Caldwell, John: „Toccatà”. In: *Grove, Vol. 25*, 534–537.
- Čapek, Milič: „The Conflict between the Absolutist and the Relational Theory of Time before Newton”. *Journal of the History of Ideas* 48 (1987), 595–608.
- Christ, Stephen A.: „Aria forms in the Cantatas from Bach’s first Leipzig Jahrgang”. Don O. Franklin (szerk.): *Bach studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, 36–53.
- Dadelsen, Georg von: „Kritischer Bericht” In: Uő. (szerk.): *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe Samtlicher Werke. V.4*. Lipcse: Deutscher Verlag, 1957.

- Dahlhaus, Carl: „Grundlagen der Musikgeschichte”. Hermann Danuser (szerk.): *Allgemeine Theorie der Musik I. Historik; Grundlagen der Musik; Ästhetik*. Laaber: Laaber, 2000, 11–154.
- Dahlhaus, Carl: „Zur Theorie der musikalischen Form”. *Archiv für Musikwissenschaft* 34 (1977), 20–37. Kötetben: Uő.: *Gesammelte Schriften 2. Allgemeine Theorie der Musik II*. Regensburg: Laaber, 2001, 284–300.
- Dahlhaus, Carl: „Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert”. In: Hermann Danuser (közr.): *Gesammelte Schriften 4. 19. Jahrhundert I*. Regensburg: Laaber, 2002, 327–410.
- Dainton, Barry: *Time and Space*. Montreal: McGill-Queen’s University Press, 2001.
- Damman, Rolf: *Johann Sebastian Bachs »Goldberg-variationen«*. Mainz: Schott, 1986.
- Danuser, Hermann (szerk.): *Musikalische Interpretation, Neues Handbuch der Musikwissenschaft 13*. Laaber: Laaber-Verlag, 1989.
- Dreyfus, Laurence: *Bach and the patterns of invention*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- Dreyfus, Laurence: „Bachian inventions and its mechanisms”. In: John Butt (szerk.): *The Cambridge Companion to Bach*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, 171–192.
- Duerksen, Marva: „Schenker’s Organicism Revisited”. *Intégral* 22 (2008), 1–58.
- Dürr, Alfred: *Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs* Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, ²1977.
- Dürr, Alfred: *J. S. Bach kantátái*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982.
- Dürr, Alfred: *Johann Sebastian Bach: Die Johannes Passion: Entstehung – Überlieferung – Werkeinführung*. Kassel: Bärenreiter, 1999.
- Eckermann, Johann Peter: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Zweyter Theil*. Lipcse: Brockhaus, 1837.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: *A Nyugat zenéje. Folyamatok és állomások a középkortól napjainkig*. Budapest: Typotex, 2009.
- Enßlin, Wolfram: „Der Werkbegriff bei Carl Philipp Emanuel Bach und die Konsequenzen bei der Erstellung seines Vokalwerkeverzeichnisses”. *Denkströme. Journal der Sächsischen Akademie der Wissenschaften* 5 (2010), 103–118.
- Everett, Paul: *Vivaldi: The Four Seasons and other concertos, op.8*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Feldmann, Fritz: „Das ‘Opusculum bipartitum’ des Joachim Thuringus (1625) besonders in seinen Beziehungen zu Joh. Nucius (1613)”. *Archiv für Musikwissenschaft* 15 (1958), 123–142.
- Finscher, Ludwig (szerk.): *Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 1–10. Personenteil 1–17*. Kassel: Bärenreiter, 1994–2008.
- Fischer, Axel: „»So, mein lieber Bruder in Bach...« Zur Rezeption von Johann Nikolaus Forkels Bach-Biographie”. *Archiv für Musikwissenschaft* 56 (1999)/3, 224–233.

- Fischer, Wilhelm: „Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils”. *Studien zur Musikwissenschaft*, 3 (1915), 24–84.
- Forchert, Arno: „Bach und die Tradition der Rhetorik” In: Dietrich Berke–Dorothee Hahnemann (szerk.): *Alte Musik als ästhetische Gegenwart, Kongressbericht Stuttgart 1985, Bd. 1*, Kassel: Bärenreiter, 1987, 169–178.
- Gibbs, Raymond W., Jr.: *The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language, and Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Glöckner, Andreas: „Zur Echtheit und Datierung der Kantate BWV 150 ‘Nach dir, Herr, verlanget mich’”. *Bach-Jahrbuch* 74 (1988), 195–203.
- Goehr, Lydia: *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- Gosset, Philipp: *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*. Chicago, The University of Chicago Press, 2006.
- Göncz Zoltán: *Bach testamentuma*. Budapest: Gramofon, 2009.
- Halm, August: *Von zwei Kulturen der Musik*. München: Müller, 1913.
- Halm, August: *Die Symphonie Anton Bruckners*. München: Müller, 1914.
- Hanslick, Eduard: *A zenei szép*. Budapest: Typotex, 2007.
- Harrison, Daniel: „Rhetoric and Fugue: An Analytical Application” *Music Theory Spectrum* 12 (1990)/1, 1–42.
- Heinemann, Michael–Hinrichsen, Hans-Joachim: „Der ‘deutsche’ Bach”. In: Uök. (szerk.): *Bach und die Nachwelt. Band 2: 1850-1900*. Laaber: Laaber Verlag, 1999, 11–28.
- Hepokoski, James–Darcy, Warren: *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late Eighteenth Century Sonata*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Hon, Giora–Goldstein, Bernard R.: *From Summetria to Symmetry: The Making of a Revolutionary Scientific Concept*. Heidelberg: Springer, 2008.
- Howard, John Brooks: „Form and Method in Johannes Lippius’s ‘Synopsis musicae novae’”. *JAMS* 38 (1985)/3, 524–550.
- Hoyt, Peter A.: „Review of Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration by Mark Evan Bonds”. *Journal of Music Theory* 38 (1994)/1, 122–143.
- Hutchings, Arthur: *The Baroque Concerto*. London: Faber, 1978.
- Hutchings, Arthur–Talbot, Michael–et al.: „Concerto”. In: *Grove, Vol. 6*, 240–260.
- Jones, Richard D. P.: *The Creative Development of Johann Sebastian Bach. Vol.1 1695–1717. Music to Delight the Spirit*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Keller, Hermann: *Das Wohltemperierte Klavier von J. S. Bach*. Kassel: Bärenreiter, 1965.

- Kennedy, George Alexander: *Classical rhetoric and its Christian and secular tradition from ancient to modern times*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1999.
- Kirkendale, Ursula: „The Source for Bach’s *Musical Offering*: The *Institutio oratoria* of Quintilian”. *Journal of the American Musicological Society* 33 (1980)/1, 88–141.
- Klassen, Janina: „Musica Poetica und musikalische Figurenlehre – ein produktives Missverständnis”. In: Günter Wagner (Kö.zr.): *Jahrbuch des staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz*. Stuttgart: Metzler, 2001, 73–83.
- Kobayashi, Yoshitake: „Kritischer Bericht” In: Uő. (szerk.): *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe Samtlicher Werke, IX.2*. Kassel: Bärenreiter, 1989.
- Koch, Heinrich Christoph: *Kurzgefaßtes Handwörterbuch der Musik*. Lipcse: Johann Friedrich Hartknoch, 1807,
- Koch, Heinrich Christoph: *Versuch einer Anleitung zur Composition. Dritter und letzter Theil*. Leipzig: Böhme, 1793.
- Kolneder, Walter: *Die Solokonzertform bei Vivaldi*. Strasbourg: P.H. Heitz, 1961.
- Kolneder, Walter: *Antonio Vivaldi élete és művészete*. Budapest: Gondolat, 1970.
- Kolneder, Walter: *Bach-lexikon*. Budapest: Zeneműkiadó, 1988.
- Korsyn, Kevin: „Schenker’s Organicism Reexamined”. *Intégral* 7 (1993), 82–118.
- Korsyn, Kevin: „Review of Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration by Mark Evan Bonds”. *Music Theory Spectrum* 16 (1994)/1, 124–133.
- Kretschmar, Hermann: „Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre”. *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 18 (1911), 63–77., 19 (1912), 65–78.;
- Kühn, Art Clemens: „Form”. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Bd. 3*. Kassel: Bärenreiter, 1995, 604–673.
- Lakoff, George– Johnson, Mark: *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- Ledbetter, David: *Bach’s Well-tempered Clavier: the 48 Preludes and Fugues*. New Haven: Yale University Press, 2002.
- Lester, Joel: „J. S. Bach Teaches Us How to Compose: Four Pattern Preludes of the Well-Tempered Clavier”. *College Music Symposium* 38 (1998), 33–46.
- Loesch, Heinz von: *Der Werkbegriff in der protestantischen Musiktheorie des 16. und 17. Jahrhunderts: Ein Misverständnis*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2001.
- Louwenaar, Karyl: „Which Comes First: Sarabande or Air? A Study of the Order of the Movements in Bach’s Keyboard Partitas.” *Early Keyboard Journal* 1 (1982–3): 7–15.
- Lucretius: *A természetről*. Budapest: Kossuth, 1997.
- Marissen, Michael: *The social and religious designs of J. S. Bach’s Brandenburg Concertos*. New Jersey: Princeton University Press, 1995.

- Márkus György: „A kultúra: egy fogalom keletkezése és tartalma”. In: Uó: *Kultúra és modernitás*. Budapest: T-Twins, 1992, 9–44.
- Marshall, Robert L.: *The Compositional Process of J. S. Bach. A Study of the Autograph Scores of the Vocal Works*. Princeton: Princeton University Press, 1972.
- Marshall, Robert L.: „Bach the Progressive: Observations on His Later Works”. *Musical Quarterly*, 62 (1976)/3, 313–357.
- Maul, Michael: „Johann Adolph Scheibes Bach-Kritik: Hintergründe und Schauplätze einer musikalischen Kontroverse”. *Bach-Jahrbuch* 96 (2010), 153–198.
- McCredie, Andrew: „Graupner, Christoph”. In: *Grove, Vol. 10*, 312–313.
- McCreless, Patrick: „Music and rhetoric”. In: Thomas Christensen (szerk.): *The Cambridge history of Western music theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 847–879.
- McVeigh, Simon– Hirshberg, Jehoash: *The Italian Solo Concerto 1700–1760. Rhetorical Strategies and Style History*. Woodbridge: Boydell, 2004.
- Meli, Domenico Bertoloni: „Newton and the Leibniz–Clarke correspondence”. In: I. Bernhard Cohen–George E. Smith (szerk.): *The Cambridge Companion to Newton*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 455–464.
- Meyer, Leonard B.: *Style and Music: Theory, History and Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Montgomery, David L.: „The Myth of Organicism: From Bad Science to Great Art”. *The Musical Quarterly* 76 (1992)/1, 17–66.
- Neumann, Frederick: „Bach: Progressive or Conservative and the Authorship of the Goldberg Aria”. *Musical Quarterly* 71 (1985)/3, 281–294.
- Newton, Isaac: *A Principiából és az Optikából*. Bukarest: Kritérium, 1981.
- Nicholas, Jeremy: *Godowsky: The Pianist's Pianist*. Northumberland: Appian, 1989.
- Paulsen, Friedrich: *Geschichte des gelehrten Unterrichts auf den deutschen Schulen und Universitäten vom Ausgang des Mittelalters bis zur Gegenwart. Mit besonderer Rücksicht auf den klassischen Unterricht*. Lipcse: Veit/Metzger & Wittig, 1885.
- Prout, Ebenezer: *Fugue*. London: Augener, 1891.
- Quintilianus: *Szónoklattan*. Pozsony: Kalligram, 2008.
- Rampe, Siegbert–Sackmann, Dominik: *Bachs Orchestermusik. Entstehung, Klangwelt, Interpretation*. Kassel: Bärenreiter, 2000.
- Reynolds, Christopher: „Musical Evidence of Compositional Planning in the Renaissance: Josquin's *Plus nulz regretz*”. *JAMS* 40 (1987)/1, 53–81.
- Riemann, Hugo: *Katechismus der Fugen-Komposition*. Lipcse: Max Hesse, 1894.
- Riemann, Hugo: *Musik-Lexikon*. Lipcse: Max Hesse, ⁵1900.

- Roberge, Marc-André: „Ferruccio Busoni, His Chicago Friends, and Frederick Stock’s Transcription for Large Orchestra and Organ of the *Fantasia contrappuntistica*”. *The Musical Quarterly* 80, (1996)/2, 302–331.
- Rosen, Charles: *Sonata forms*. New York: Norton, 1988.
- Rothfarb, Lee A.: „Hermeneutics and Energetics: Analytical Alternatives in the Early 1900s”. *Journal of Music Theory* 36 (1992)/1, 43–68.
- Rothfarb, Lee: „Beethoven’s Formal Dynamics: August Halm’s Phenomenological Perspective.” In: Lewis Lockwood–Christopher Reynolds–James Webster (szerk.): *Beethoven Forum* 5. Lincoln: University of Nebraska Press, 1996, 65–84.
- Rühlmann, Adolf Julius: „Antonio Vivaldi und sein Einfluß auf Joh. Seb. Bach: Eine historische Studie”. *Neue Zeitschrift für Musik*, 63 (1867)/45, 393–397.; 46, 401–405.; 47, 413–416.
- Ruhnke, Martin: „Burmeister, Joachim”. In: *MGG, Personenteil Vol.3*. Kassel: Bärenreiter, 2000, 1313–1316.
- Sachs, Klaus-Jürgen: „Die ‘Anleitung..., auf allerhand Arth einen Choral durchzuführen’, als Paradigma der Lehre und der Satzkunst Johann Sebastian Bachs.” *Archiv für Musikwissenschaft* 37 (1980), 135–154.
- Samson, Jim: „The musical work and nineteenth-century history”. In: Uő. (szerk.): *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 3–28.
- Schering, Arnold: „Die Lehre von den musikalischen Figuren im 17. und 18. Jahrhundert”. *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 21 (1908), 106–14.
- Schering, Arnold: „Vorwort”. In: Johann Sebastian Bach: *Konzert für Violine und Streicherorchester, E-dur*. Lipcse: Peters, 1929, iii–viii.
- Schering, Arnold: *J. S. Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert*. Lipcse, 1941.
- Schoenberg, Arnold: *A zeneszerzés alapjai*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971.
- Schulenberg, David: *The Keyboard Music of J. S. Bach*. New York: Routledge, 2006.
- Schulze, Hans-Joachim– Neumann, Werner (szerk.): *Bach-Dokumente I. Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*. Kassel: Bärenreiter, 1963.
- Schulze, Hans-Joachim– Neumann, Werner (szerk.): *Bach-Dokumente II. Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750*. Kassel: Bärenreiter, 1969.
- Schulze, Hans-Joachim (szerk.): *Bach-Dokumente III. Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*. Kassel: Bärenreiter, 1972.
- Schulze, Hans-Joachim: *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*. Lipcse: Peters, 1984, 163–169.
- Schweitzer, Albert: *Johann Sebastian Bach*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, ¹⁰1979.
- Schwietzer, Albert: *Életem és gondolataim*. Budapest: Gondolat, 1974.

- Sheldon, David A.: „The Stretto Principle: Some Thoughts on Fugue as Form”. *Journal of Musicology* 8 (1990)/4, 553–568.
- Siegele, Ulrich: „Kategorien formaler Konstruktion in den Fugen des Wohltemperierten Klaviers”. In: Siegbert Rampe (közr.): *Bach: Das Wohltemperierte Klavier I: Tradition–Entstehung–Funktion–Analyse. Ulrich Siegele zum 70. Geburtstag*. München: Musikverlag Katzschler, 2002, 321–471.
- Siegele, Ulrich: „Von zwei Kulturen der Fuge. Ritornellform und kontrapunktische Definition im Wohltemperierten Klavier von J. S. Bach”. *Musik und Ästhetik* 10 (2006)/4, 63–69.
- Siegele, Ulrich: *Bachs theologischer Formbegriff und das Duett F-Dur: ein Vortrag*. Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft, Band 6, 1978.
- Silbiger, Alexander: „Bach and the Chaconne”. *The Journal of Musicology* 17 (1999)/3, 358–385.
- Sisman, Elaine: „Variations”. In: *Grove, Vol. 26*, 284–326.
- Smend, Friedrich: „Critischer Bericht”. In: Uő. (szerk.): *Johann Sebastian Bach – Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, II/1*. Lipcse: Deutscher Verlag, 1956.
- Smith, Charles J.: „Musical Form and Fundamental Structure: An Investigation of Schenker’s ‘Formenlehre’”. *Music Analysis* 15 (1996)/3, 191–297.
- Solie, Ruth: „The Living Work: Organicism and Musical Analysis”. *19th-Century Music* 4 (1980)/2, 147–156.
- Solomon, Maynard: *Mozart*. Budapest: Park, 2006.
- Somfai László: „Johann Sebastian Bach: Musikalisches Opfer”. In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve. 1985. október – 1986. szeptember*. Budapest: Zeneműkiadó, 1985, 243–252.
- Spitta, Philipp: *Johann Sebastian Bach II*. Lipcse: Breitkopf, 1873.
- Spitzer, Michael: *Metaphor and Musical Thought*. Chicago: Chicago University Press, 2003.
- Sponhauer, Bernd: „Das Bach-Bild H. G. Nägelis und die Entstehung der musikal Autonomie-Ästhetik”. *Die Musikforschung* 39 (1986), 107–23.
- Stauffer, George B.: „Johann Mattheson and J. S. Bach: the Hamburg connection.” In: George J. Buelow–Hans J. Marx (szerk.): *New Mattheson Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, 353–368.
- Steel, Catherine: „Divisions of speech”. In: Erik Gunderson (szerk.): *The Cambridge companion to ancient rhetoric*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, 77–91.
- Street, Alan: „The Rhetorico-Musical structure of the ‘Goldberg’ Variations: Bach’s Clavierübung IV and the Institutio Oratoria of Quintilian”. *Music Analysis* 6 (1987)/1–2, 89–131.
- Strohm, Reinhard: „Opus: an Aspect of the Early History of the Musical Work-Concept”. In: Rainer Kleinertz–Christoph Flamm–Wolf Frobenius (szerk.): *Musik des Mittelalters und der Renaissance. Festschrift Klaus-Jürgen Sachs zum 80. Geburtstag*. Hildesheim: Georg Olms, 2010, 209–210.

- Swack, Jeanne: „Modular Structure and the Recognition of Ritornello in Bach’s Brandenburg Concertos”. In: David Schulenberg (ed): *Bach Perspectives, vol. 4. The Music of J. S. Bach. Analysis and Interpretation*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1999, 33–53.
- Talbot, Michael: *Vivaldi*. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- Taruskin, Richard: *Text and Act. Essays on Music and Performance*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Taruskin, Richard: *The Oxford History of Western Music, Vol.2. Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Temperley, Nicolas–Wollny, Peter: „Bach Revival”. *Grove, Vol. 2*, 438–442.
- Tomita, Yo: „‘Most ingenious, most learned, and yet practicable work’: The English Reception of Bach’s Well-Tempered Clavier in the First Half of the Nineteenth Century seen through the Editions Published in London”. *Bach Notes – The Newsletter of the American Bach Society* 7 (2007), 1–12.
- Tomita, Yo: „Bach Reception in Pre-Classical Vienna: Baron van Swieten’s Circle Edits the Well-Tempered Clavier II”. *Music & Letters*, 81 (2000)/3, 364–391.
- Tovey, Donald Francis: „Aria with Thirty Variations (The ‘Goldberg’ Variations)”. In: Uő.: *Essays in Musical Analysis. Chamber Music*. London: Oxford University Press, 1944, 28–75.
- Tovey, Francis Donald: *Companion to the Art of Fugue*. London, 1931.
- Valiati, Ezio: *Leibniz & Clarke. A study of their correspondence*. New York: Oxford University Press, 1997.
- Varwig, Bettina: „One More Time: J. S. Bach and Seventeenth-Century Traditions of Rhetoric”. *Eighteenth-Century Music* 5 (2008)/2, 179–208.
- Varwig, Bettina: „‘Mutato semper habitu’: Heinrich Schütz and the Culture of Rhetoric”. *Music and Letters* 90 (2009)/2, 215–239.
- Varwig, Bettina: „Metaphors of Time and Modernity in Bach”. *Journal of Musicology* 29 (2012)/2, 154–190.
- Vial, Stephanie D.: *The Art of Musical Phrasing in the Eighteenth Century: Punctuating the Classical ‘Period’*. Rochester: University of Rochester Press, 2008.
- Vickers, Brian: „Figures of rhetoric/Figures of music?”. *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric* 2 (1984)/1, 19.
- Walker, Paul: „Rhetoric, the Ricercar, and Bach’s Musical Offering”. Daniel Melamed (szerk.): *Bach Studies* 2. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, 175–191.
- Walker, Paul: „Die Entstehung der Permutationsfuge”. *Bach-Jahrbuch* 75 (1989), 21–42.
- Wasielewski, Wilhelm Joseph von: *Die Violine und ihre Meister*. Lipsce: Breitkopf & Härtel, ²1883.
- Webster, James: „Sonata form”. *Grove, Vol.23*, 687–701.

- Williams, Peter: „Snares and Delusions of Musical Rhetoric: Some Examples from Recent Writings on J. S. Bach”. In: Peter Reidemeister–Veronika Guttman (szerk.): *Alte Musik: Praxis und Reflexion*. Winthertur: Amadeus, 1983, 230–240.
- Williams, Peter: *Bach. The Goldberg Variations*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Wiora, Walther: *Das musikalische Kunstwerk*. Tutzing: Schneider, 1983.
- Wolff, Christoph: „Bach and the Tradition of the Palestrina style”. In: Uő.: *Bach: essays on his life and music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, 84–106.
- Wolff, Christoph: „The Clavier-Übung series”. In: Uő.: *Bach. Essays on His Life and Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1993, 189–213.
- Wolff, Christoph: „The Handexemplar of the Goldberg Variations”. In: Uő.: *Bach. Essays on His Life and Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1993, 162–177.
- Wolff, Christoph: „Vivaldi’s Compositional Art, Bach, and the Process of ‘Musical Thinking’”. In: Uő.: *Bach: essays on his life and music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, 72–83.
- Wolff, Christoph: *Johann Sebastian Bach – Messe in h-moll*. Kassel: Bärenreiter, 2009.
- Wolff, Christoph: *Johann Sebastian Bach. A tudós zeneszerző*. Budapest: Park, 2009.
- Wright, Craig: „Dufay’s *Nuper rosarum flores*, King Solomon’s Temple, and the Veneration of the Virgin”. *Journal of the American Musicological Society* 47 (1994)/3, 395–441.
- Yearsley, David: „Alchemy and Counterpoint in an Age of Reason”. *JAMS* 51(1998)/2, 201–243.
- Yearlsey, David: *Bach and the Meanings of Counterpoint*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Zaslaw, Neal: „Ornaments for Corelli’s Violin Sonatas, op.5”. *Early Music* 24 (1996)/1, 95–116.
- Zedler, Johann Heinrich (közr.): *Grosses Vollständiges Universallexicon aller Wissenschaften und Künste. Band 8*. Lipcse: Zedler, 1734.