

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem  
Doktori iskola (7.6 Zeneművészet)

Fazekas Gergely

J. S. Bach és a zenei forma két kultúrája

című doktori értekezés tézisei

Témavezető: Dr. Kovács Sándor

2012



## 1. A KUTATÁS ELŐZMÉNYEI

A zeneelméleti irodalom számára a zenei forma története mintha a 18. század második felében kezdődne. A zenei formáról való explicit, elméleti könyvekben is megjelenő gondolkodás valóban a század végéhez köthető – nagyrészt a Mozart halálát követő időszak legjelentősebb elméletírójához, Heinrich Christoph Kochhoz –, és a formára vonatkozó elszórt korábbi utalások is azt sugallják, hogy a mai értelemben vett zenei forma kérdése nem volt meghatározó kompozíciós szempont a 18. század vége előtt. E paradigma szerint az adott zeneműre jellemző formai elrendezés nem előzetes koncepció eredménye, hanem vagy valamely nem zenei tényező, például a szöveg felépítése határozza meg – ahogy egy vokális műben –, vagy egyéb zenei paraméterek, például különböző modulációk függvényeként mintegy magától alakul ki – miként egy concerto-tételben. A korabeli zenei kompozíciók jelentős részére valóban érvényes ez a modell, J. S. Bach számos darabjának analízise azonban azt sugallja, hogy bizonyos esetekben a zenei gondolatok időbeli elrendezése meghatározó szerepet játszott a kompozíciós folyamat során.

A formával kapcsolatos 18. század eleji elméleti szövegek hiánya és a Bach-darabok magasrendű szervezettsége közötti ellentmondás volt tehát értekezésem megírásának egyik mozgatórugója. A másik pedig a legújabb Bach-irodalomban uralkodó széles körű konszenzus, amely szerint a 18. század első felében a zenei ötletek kitalálása, retorikai terminussal az *inventio* játszotta a legfontosabb szerepet a kompozíciós gondolkodásban, s a zenei anyag elrendezése, a *dispositio* csupán másodlagos kérdésnek számított. Disszertációm célja – végletekig leegyszerűsítve – annak bemutatása volt, hogy Bach esetében *dispositio* és *inventio* olykor egyenrangú szerepet játszottak a komponálás során, vagyis hogy a sajátosan zenei forma fogalma a 18. század vége előtt is létezett és fontos szerepet töltött be a zeneszerzői gondolkodásban.

Jórészt Laurence Dreyfus nagy hatású könyvének köszönhető (*Bach and the patterns of invention*, 1996), hogy az utóbbi másfél évtized angolszász Bach-analízisében az *inventio* vált a központi kategóriává, s részben az ő analitikus módszerére építette rendkívül izgalmas, de igen vitatható zenetörténeti modelljét és időelméletét Karol Berger, akinek könyve (*Bach's cycle, Mozart's arrow*, 2008), Dreyfusé mellett, munkám legfőbb inspirációs forrása volt. Berger érdeklődése a zenei időbeliségre irányult, pontosabban arra a változásra, amelynek során valamikor a 18. század folyamán, Bach és Mozart között a zenei forma elsődlegesen temporális jellegűvé vált, és a muzikusok figyelmének középpontjába fokozatosan a zenei események időbeli elrendezése került. Elméletének két paradigmatis alakja kétféle időfelfogást testesít meg: Bach polifon zenéje a ciklikus, Mozart szonátaelvű zenéje a lineáris időfogalmat.

Berger (és Dreyfus) nem romantikus zseniként tekintenek Bachra, hanem invenciózus tudós feltalálóként, 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. 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 (*Von zwei Kulturen der Musik*, 1913). Elméletének két központi kategóriáját Eduard Hanslicktól veszi át: ezek a téma és a forma, amelyek Hegel történeti dialektikájának megfelelően egymásnak antitézisei. Bach fűgái képviselik a „téma kultúráját”, Beethoven szonátái pedig a „forma kultúráját”.

Halm és Berger elmélete plasztikusan ragadja meg a dúr-moll tonalitás idiómájában fogant zenék formájának kétarcúságát: az apró elemekből való építkezést egyfelől, és a folyamatszerűséget másfelől. Ez a kettőség azonban nem kizáró jellegű, s a dichotómia két pólusa nem választható külön zenetörténeti korszakok vagy paradigmák mentén. A téma és a forma „kultúrája”, illetve a ciklikus és lineáris időfogalom egyetlen szerző életművén belül is elkülöníthető egymástól, s bár Bach zenéje állt figyelmem központjában, ez a kettőség alighanem Beethoven, vagy Mozart zenéjére is jellemző, s a dúr-moll tonalitás hagyományában írott kompozíciókra általában is érvényes.

Munkám nem pusztán két jelentős zenetörténész elméleti modelljének cáfolata kíván lenni. Célom a 18. századi elméleti szövegek elszórt, formára utaló megjegyzései alapján megragadni a zenei forma Bach-korabeli fogalmát, s megvizsgálni, hogy az mennyiben van összhangban a Bach-darabokra jellemző kompozíciós logikával, s milyen viszonyban áll a forma két kultúrájának későbbi elméleteivel.

## 2. A KUTATÁS MÓDSZEREI

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. Mivel a műelemzés központi helyet kapott a disszertációban, fontosnak tartottam körüljárni a kérdést, hogy mennyiben lehet Bach esetében modern értelemben vett műalkotásokról beszélni. Kiindulópontként Lydia Goehr

nagy vihart kavart könyvének egyik provokatív tételmondata szolgált, miszerint „Bachnak nem állt szándékában, hogy zeneműveket komponáljon”. (*The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, 1992). A kérdést a Bach recepció 1800 körüli helyzete felől közelítettem, hiszen ebben az időben született meg a német esztétikai gondolkodásban a modern műfogalom, mégpedig a hangszeres zene esztétikai jelentőségének megnövekedésével összefüggésben, s ez utóbbi párhuzamosan zajlott Bach zenéjének újrafelfedezésével. Bach és a műfogalom közötti lehetséges kapcsolat visszavezetett a német *musica poetica* hagyományához is, amelyben az *opus absolutum et perfectum* fogalma létrejött, s amelynek Bach – látszólag – kései képviselője volt. Bach műfogalmának feltérképezéséhez vizsgáltam a korabeli szóhasználatot, Bach kottacímlelapjainak fogalmazásmódját és egyéb dokumentumokat, valamint a 18. század középső harmadában lezajlott esztétikai vitát, amelyben közvetve Bach is részt vett, s amelynek egyik fontos kérdése az intellektus és az érzékek egymáshoz fűződő viszonya volt.

A zenei forma megragadására tett kísérletek közül kiemelt figyelmet fordítottam a retorikai megközelítésnek, mivel ez volt a legáltalánosabban használt metafora, amellyel a 18. századi elméleti szövegek megpróbálták leírni a zenei formát. Áttekintettem, hogy a német barokk hagyomány teoretikusai Gallus Dresslertől Joachim Burmeisteren át Johann Matthesonig miként közelítették meg a zenei gondolatok elrendezésének – a *dispositiónak* – a kérdését, s mellett érveltem, hogy a zenei forma esetében a retorikai analógia több kérdést vet fel, mint amennyire megoldást kínál: erre utal Mattheson és Lorenz Mizler 1737 és 1742 között lezajlott vitája is, amelyet Mattheson nevezetes Marcello-ária elemzése váltott ki.

Értekezésem analitikus fejezeteiben két további metaforát hozok működésbe a zenei formával kapcsolatban: az idő és a tér metaforáját. A 18. század elején két rivális időfogalom jellemezte a filozófiai gondolkodást, s ezek tökéletesen megfeleltethetők a zenei forma „két kultúrájának”. 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. 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 ez utóbbi szerint tehát viszonyfogalom: anyagi tárgyak, események vagy mentális folyamatok időbeli viszonylataira vezethető vissza. Ha az „időt” a „zenei formával” helyettesítjük a fenti leírásban, a világban lévő „eseményeket” pedig „zenei eseményekkel”, akkor a zenei formának az a két kultúrája áll előttünk, amelyről Halm, illetve Berger beszél, s amit értekezésemben a prelúdium, a fuga és a concerto műfajának bachi példáin mutattam be.

Az egyik esetben a zenei forma önálló létező, a benne zajló zenei eseményektől független, azokat afféle tartályként foglalja magában. Ennek példajaként elemeztem a *Wohltemperiertes Klavier* II. kötetének C-dúr prelúdiumát (BWV 870), az E-dúr hegedűverseny nyitótételét (BWV 1042), valamint az Esz-dúr és Fisz-dúr fúgát a *Wohltemperiertes Klavier* II. kötetéből (BWV 852 és 882). A másik esetben a forma „relatív”, amennyiben nem létezik önmagában, hanem a zenei események időbeli relációi határozzák meg. Dolgozatomban ennek példáját kínálja az említett C-dúr prelúdium korai változata (BWV 870a) és Vivaldi E-dúr hegedűversenyének nyitótétele (RV 256).

Értekezésem záró fejezetében az építészet metaforáját alkalmaztam Bach kompozícióira, mivel a retorika mellett ez a legáltalánosabban használt értelmezési keret, amelyben a 18. századi zeneelméleti szövegek a zenei formát tárgyalják. Vizsgáltam a szimmetria – illetve korabeli szóhasználatban: az euritmia – fogalmát, és Bach sajátos, „architektonikus” szimmetriájú darabjait. Bach zenei gondolkodására jellemző a pontos, ütemszámokban is mérhető szimmetria iránti vonzódás: ez tükröződik abban, hogy a kor legjelentősebb billentyűs szerzőivel (Couperinnel, Rameau-val, Händellel és Graupnerrel) összevetve táncsorozataiban nagyságrendekkel több olyan tételt találunk, amelyben a kéttagú forma két tagja pontosan ugyanolyan hosszú. Ugyancsak a szimmetria fontosságát tükrözi a *da capo* formájú tételek nagy száma Bach életművében, mégpedig nemcsak az áriákban, hanem hangszeres darabokban is.

### 3. A KUTATÁS EREDMÉNYEI

Értekezésemben nem törekedtem rá, hogy átfogó barokk formatant hozzak létre. 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 kereteknek a felállítása volta célom, amelyek segítenek megérteni a konkrét zeneművek formája mögött rejlő kompozíciós logikát. Halm, vagy éppen Berger elmélete számos szempontból kitűnő segédeszközt kínál zenei folyamatok megértéséhez. Ami elméletükből érvénytelennek tűnt számomra, az az átfogó igény, tapasztalatom szerint ugyanis Bach zenei gondolkodásának sokrétűsége nem ragadható meg egyetlen modell segítségével.

Az első fejezetben a 18. század eleji műfogalmat tárgyaltam, s annak demonstrálására törekedtem, hogy a zenemű fogalma esetében sem lehet általánosan érvényes elmélettel leírni a korszak, vagy akár csak egyetlen szerző gondolkodását. Mert igaz ugyan, hogy a korszakban 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, Bach bizonyos esetekben mégis a modern műfogalom értelmében vett műalkotásokat alkotott. A második fejezetben Halm és Berger elméletének kapcsolatán túl a zenei forma 18. század eleji retorikai értelmezésének problematikus mivoltát mutattam be korabeli elméletírások (Dressler, Burmeister, Herbst, Mattheson, Walther, Mizler) nyomán, ami nagyrészt zene és nyelv egymástól való különbségére vezethető vissza, ugyanakkor rámutattam, hogy a retorikai műveltség nem volt sajátja a korszak zeneszerzőinek. Közvetített bizonyítékok erőteljesen sugallják, hogy Bachnak sem. A harmadik fejezetben a forma két kultúráját működés közben mutattam be: analízisekkel bizonyítva, hogy a prelúdium, a fúga és a concerto-műfajában egyaránt jelen van mindkettő. A záró fejezetben négy kérdést jártam körül: a zenei formára alkalmazott építészeti metaforát, a zenei szimmetria fogalmát, Bach vonzódását a szimmetrikus struktúrák iránt (táncművekben, teljes kantátákban, hangszeres művekben, illetve áriákban), valamint a zenei forma és a szöveg kapcsolatát. Utóbbival kapcsolatban azt kívántam bemutatni, hogy Bach idején egy vokális tétel (kórusmű vagy ária) felépítése elsősorban zenei kérdés volt, s nem a szöveg struktúrája határozta meg. Végül a *Goldberg-variációk* elemzésén kívántam demonstrálni, hogy a fenti sokféle megközelítés miként alkalmazható egyetlen – meglehetősen a korszak egyik legkomplexebb darabjának tekinthető – zeneművön.

## 4. A DOKTORJELÖLT TUDOMÁNYOS KÖZLEMÉNYEINEK JEGYZÉKE

- „Egy arabeszkfogalom és zenei konzekvenciái. Dallamformálás és polifónia Debussy zenéjében”. *Magyar Zene* 45 (2007)/2, 143–181.
- „Beteges és csúnya művészet, vagy magasabb rendű művészet felé mutató iránytű? Debussy fogadtatása Magyarországon (1900–1918)”. *Magyar Zene* 46 (2008)/2, 139–154.
- „‘Unhealthy’ and ‘Ugly’ Music or a ‘Compass Pointing Towards a Purer Art of Superior Quality’? The Early Reception of Debussy in Hungary (1900–1918)”. *Studia Musicologica* 49 (2008)/3–4, 1–19.
- „A variáció mint formai reflexió. A *Goldberg-variációk* és a zenei forma”. *Magyar Zene* 46 (2008)/4, 353–366.
- „Musique laide et malsaine ou boussole indiquant un art plus pur de qualité supérieure? Les premiers temps de la réception de Debussy en Hongrie (1900-1918)”. *Cahiers Debussy* 33 (2009), 33–50.
- „Inventio vs. dispositio. A bachi fuga és a zenei forma”. *Magyar Zene* 47 (2009)/2, 147–161.
- „Improvizatív és tervezett zenei forma. Szabályok és stratégiák Vivaldi és J. S. Bach concertóiban”. *Magyar Zene* 47 (2009)/3, 223–238.
- „Euritmia, azaz Wohlgereimheit: szimmetrikus struktúrák Johann Sebastian Bachnál”. *Magyar Zene* 48 (2010)/4, 5–18.