

**Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem**

**Doktori iskola (7.6 zeneművészet)**

**A NÉMET BAROKK SZÓLÓHEGEDŰ  
IRODALOM  
BIBERTŐL BACHIG**

**HANGSZERTECHNIKAI ÉS KOMPOZÍCIÓS  
ÖSSZEFÜGGÉSEK**

**ITTZÉS TAMÁS**

**TÉMAVEZETŐ: SÁRI JÓZSEF**

**DOKTORI ÉRTEKEZÉS**

**2008**

## Tartalomjegyzék

Bevezetés	IV
I. A polifón hegedűjáték	1
Zenei előzmények, példák a senza basso játékmódra	1
A tánc és a tánczene	5
Önálló szólamok vagy együttcsengő harmóniák?	6
II. A művekről	8
Biber: Passaglia (Rosenkranz–Sonaten)	8
Westhoff: Suite po <sup>r</sup> le Violin sans basse contin <sup>?</sup> (1683), Six suites pour Violon seul sans Basse (1696)	14
Bach: Sei Solo à Violino senza Basso accompagnato	21
Pisendel: Sonata à Violino solo senza Basso (1724 k.)	28
Telemann: XII Fantasie per il VIOLINO senza Basso (12 Fantasias)	33
III. A hely és a kor szelleme, kapcsolatok	38
A szász udvarok	38
Katolikusok és evangélikusok	40
Az olasz hatás	43
Pisendel és Bach	45
Pisendel Telemannhoz írott levelei	45
Bach és Telemann	49
IV. Hangszertörténeti összefüggések	51
Mesterek, hangszerek	51
A vonó fejlődése	52
Műkedvelők és hivatásos zenészek	53
A különböző hegedűiskolák	55
V. Technikai nehézségek, gyakorlati megoldások	61
Tempók	61
Hemiola	64
Formai sajátosságok	68
Díszítések, effektusok	70
Decimák	73



Akkordjáték	74
Mi meddig tart?	76
Hányadik fekvés?	77
Régi vonó, modern vonó – vonások	81
VI. Források, a kottából levonható következtetések	83
Notáció	83
Kéziratok árulkodó jegyei, nyitvahagyott kérdések	88
VII. Forma és tartalom egysége	92
Ciklusok – globális teljesség a zenében	92
Számmissztika	93
VIII. Zárszó	99
Bibliográfia	104
Függelék	106
Westhoff: A-dúr szvit szólóhegedűre (1683) az első kiadás fakszimiléje	106
Megjegyzések az 1683-as Westhoff–szvit modern átírásához	107
Westhoff: A-dúr szvit szólóhegedűre (1683) modern átírás (kritikai kiadás)	111
Westhoff: Hat szvit szólóhegedűre (1696) az első kiadás fakszimiléje	118
Pisendel: a-moll szólószonáta hegedűre a kézirat fakszimiléje	150

## Bevezetés

Sokan sokszor foglalkoztak már a kérdéssel, hogy vajon Johann Sebastian Bach szólóhegedűre írott, felülmúlhatatlan darabjai hogyan, milyen előképek után íródtak. Merthogy technikailag ilyen nehézségű és egyidejűleg zeneileg ilyen minőségű művek előzmény nélkül nem keletkezhetek. Számos feltételezéssel lehet találkozni ezzel kapcsolatban, hiszen korabeli dokumentumokkal alátámasztható tények nem állnak rendelkezésre. A kérdés engem is érdekelt, s a Bach-művek előzményeként emlegetett darabok mélyebb megismerése szintén izgatott. Az összefüggések kérdésében (megfelelő bizonyító erővel rendelkező történeti dokumentumok híján) elsősorban a darabokra kellett hagyatkoznom. Dolgozatomban ezért megpróbálom összehasonlítani a német barokk zeneirodalom szólóhegedűre (senza basso) írott műveit zenei és hangszertechnikai szempontból. Hat művet (önálló tételt, szonátát illetve ciklust) teszek vizsgálat tárgyává, s ezen a hat, különböző szerzőktől különböző időkben és helyeken (Salzburg, Drezda, Köthen, Hamburg) született művön illetve sorozaton keresztül próbálom a hasonlóságokat és a különbségeket górcső alá venni. A tanulmányozott művek:

Heinrich Ignaz Franz von BIBER (1644–1704): Passaglia (1676?) (Rosenkranz-Sonaten)

Johann Paul von WESTHOFF (1656–1705): Suite po<sup>r</sup> le Violon sans Basse contin<sup>?</sup> (1683), Six Suites pour Violon seul sans Basse (1696)

Johann Sebastian BACH (1685–1750): Sei Solo à Violino senza Basso accompagnato (1720)

Johann Georg PISENDEL (1687–1755): Sonata à Violino solo senza Basso (1724?)

Georg Philipp TELEMANN (1681–1767): 12 Fantasias (1735?)

Noha a Telemann–sorozat Bach partitái és szólószonátái keletkezése után íródott, a teljesség, és a két szerző kapcsolata miatt nem hagyhattam ki a vizsgálódásból. A Pisendel-mű keletkezése körül ugyan viták vannak, de ha később is keletkezett, mint Bach művei, a kapcsolat egyértelműnek látszik. A darabok, tételek címének írásakor

igyekeztem az eredeti írásmódot követni. Így például Bibernél a *Passaglia* esetében csak a műfajra való utaláskor használok a *passacaglia* írásmódot.

Az irodalomjegyzékben feltüntetettnél jóval több könyvet, cikket, tudományos igényű lemez-fülszöveget tanulmányoztam át, de csak azokat a munkákat tüntettem fel, amelyekből ténylegesen idéztem, vagy amelyekre végül érdemben támaszkodtam. Meglepő módon több komolyan számító munkában találtam „körhivatkozásokat”, vagyis bizonyos történeti tények esetében forrásként egy másik modern zenetudományos munkát jelöltek meg a szerzők, oda-vissza egymásra hivatkoztak, s nem adtak meg korabeli kiadványt, vagy kéziratot a tény, vagy megállapítás igazságát hitelesítendő. Több esetben fogad el szinte a teljes szakirodalom egy néhány évtizeddel, esetleg száz évvel korábbról származó forrást hivatkozási alapként, s nem ellenőrzi annak állításait. Ilyenkor megpróbáltam utánajárni a dolgoknak, ha nem sikerült, akkor nem használtam fel a mégoly kecsegtető feltételezésekre okot adó forrást sem, de legalábbis jeleztem kételyeimet. Nem juthattam be persze minden könyvtárba, s nem juthattam hozzá minden engem érdeklő forráshoz, de igyekeztem kizárni a téves adatok használatát. Minden igyekezetem ellenére a tanulmányozott, felhasznált irodalomban több idézet származik számomra elérhetetlen korabeli (főleg latin, illetve modern kiadásban nem létező német) forrásból, ilyenkor — megbízva a német vagy angol nyelvű tanulmány írójában — az általam használt forrásmunkában talált fordítást is közlöm a magyar mellett. Természetesen amikor lehet, akkor közlöm az idézetet eredeti nyelven.

Igyekeztem a darabokról a lehető legtöbbet megtudni, s úgy láttam helyesnek, ha ehhez a szándékhoz elsősorban magukat a műveket hívom segítségül. Így természetesen még fontosabb pont a forráselemzés a zeneművek esetében, ezért minden esetben kéziratból, ha ilyen nem létezik, akkor az első kiadásból illetve ezek faksimile-kiadásából dolgoztam, s vizsgáltam a notáció jellegzetességeit, az előadásra vonatkozatható árulkodó jegyeket. Felmerül a korabeli játszási lehetőségek vizsgálata is — bár ez a kérdés jobbára költői, de néha némi támpont mutatkozni látszik. Egészen más egy darabot kéziratból, s más egy mai, szubjektív előadási jelekkel ellátott, esetleg átírási hibáktól hemzsegő kottából előadni vagy tanulmányozni. Sajnos mind a hat mű illetve sorozat esetében bőven akad hiba még a legtöbb kritikai illetve Urtext kiadásban is.

Hegedűsként elsősorban a darabok és szerzőik egymásra illetve a hegedűtechnika és a hegedűre való komponálás fejlődésére és a modern hegedűtechnika kialakulására

gyakorolt hatása izgatott. Továbbá elsőkézből, saját vizsgálódások alapján szerettem volna meggyőződni bizonyos előadói beidegződések, tradíciók helyes vagy helytelen voltáról, amennyire ez egyes darabok kottáinak és a művek történeti háttérének tanulmányozásán keresztül lehetséges.

A barokk művek ilyen szemléletű forráselemzése nem sokat ér, ha csak asztal fölött végzi az ember, ezért a tárgyalt darabokat tüzetesen tanulmányoztam hegedűvel a kézben, s természetesen barokk hegedűvel és barokk vonóval is, így is választ keresve a kérdésekre, s lehetséges megoldást a felmerülő problémákra.

Mértékkel ugyan, de Biber és Bach esetében utaltam a kor tudományában és művészetében jelenlévő egyéb, ma sokak által áltudományosnak ítélt, elsősorban számmisztikai összefüggésekre. Mivel ennél a két szerzőnél nyilvánvaló és fontos is a metafizikai és kabbalisztikus megközelítés, nem volna helyénvaló elhallgatásuk. Sőt, érdemes lenne e téren további kutatásokat folytatni. További kutatásra, vizsgálódásra persze minden tárgyalt téma, minden tanulmányozott darab érdemes, hiszen (különösen a megbízható források megtalálása terén) sokszor meglepő fehér foltokba ütköztem. Ezért biztos vagyok benne, hogy néhány felvetett, de egyelőre megválaszolatlan kérdésre hamarosan megadható a válasz.

Bár korszakalkotó felfedezésekre, azt hiszem, egyik feljebb említett szempontból sem jutottam, mégis olyan személyes élményt és a beavatottság olyan fokú érzését adja egy ilyesfajta vizsgálódás, amiért már önmagában is megéri belekezdeni hasonló kutatómunkába. Bízom benne, hogy a száraz tudományos és történeti tények és a gyakorlati példák, következtetések megértésén túl ebből a beavatottság-élményből legalább egy keveset az Olvasó is megérez.

Kecskemét, 2008. szeptember 1.

Ittész Tamás

## I. A polifón hegedűjáték

### Zenei előzmények, példák a senza basso játékmódra

A kíséret nélküli hegedűjátéokra a legkorábbi példát valószínűleg a tánczenék szolgáltatják. Bevett szokás volt, hogy a táncokat egy szál hegedűvel kísérték — ez nem jelenti sem azt, hogy ez kötelező lett volna, netán a szólóhegedű szólam le lett volna jegyezve, egész egyszerűen csupán sokszor az volt a legegyszerűbb, ha a zenész, nemegyszer maga a táncmester előkapta zsebhegedűjét (táncmester-hegedű) és húzta a talpalávalót. Praktikussága miatt ez a gyakorlat a XVIII. században is megmaradt.<sup>1</sup> A többszólamú, sőt a polifón hegedűjáték eleinte alkalmanként, főként improvizatív zenei környezetben fordult elő. Johann Friedrich Uffenbach így írt, miután 1715-ben a velencei San Angelo Operaházban hallotta Vivaldit:

„Vivaldi csodálatosan játszott egy kíséretes szólóművet, majd hozzáadott egy fantáziát is, ami lenyűgözött. Az ujjai majdnem a hegedűlábát érték, úgyhogy a vonónak alig maradt hely. Mind a négy húrt használva játszott egy fúgát, olyan sebességgel, hogy mindenkinek tátva maradt a szája. De nem mondhatnám, hogy igazán élveztem az előadást, mert számomra túl mesterkéltnek tűnt.”<sup>2</sup>

Természetesen a Vivaldiéhoz hasonló bravúrok minden bizonnyal már jóval korábban napirenden voltak, s a gyakorlatba való bekerülésüket nem sokkal követhette az ilyesfajta betétek vagy szólótételek, később teljes művek lejegyzése. Mindenesetre a senza basso játékmód kialakulásának elengedhetetlen feltétele a többszólamú játék, ez pedig a XVII. század első felében egyáltalán nem volt általánosan bevett szokás. Ahogy Marin Mersenne írja *Harmonie Universelle* című 1635-ös<sup>3</sup> munkájában:

---

<sup>1</sup> Vö. Ghezzi karikatúrái – bővebben a IV. fejezetben.

<sup>2</sup> Megjelent Uffenbach Diary-jában (szerk. Dr. E. Preussner, Salzburg). Angol fordítása (Paul Nettle, *Musical Life in the Venice of Casanova* alapján, In: *The Music Journal*, Oct 1955, 43.) David D. Boyden, *The History of Violin Playing from its Origin to 1761*, OUP, London, 1965, 377.: „Vivaldi himself played a solo accompagnato admirably and added a fantasy [cadenza] which amazed me. His fingers almost touched the bridge, so that there was hardly any room left for the bow. He played a fugue on all four strings with such speed that everybody was startled. But I could not say that I really enjoyed this performance, as it seemed too artificial to me.”

<sup>3</sup> Valószínűleg csak 1636-ban jelent meg a munka Párizsban.

„Ha a hegedű máshogy lenne hangolva, például kvintekben és kvartokban, ugyanaz az ujj képes volna az ennek megfelelő akkordot megszólaltatni mindig két vagy három húron játszva, de akkor alacsonyabb lábba lenne szükség, a lírát utánzandó...”<sup>4</sup>

Ezek szerint nemhogy a többszólamú játék volt ritka Mersenne idejében (de legalábbis környezetében), de a hegedűkre jellemző kvinthangolás sem volt még kőbe vésett szabály. Az idézet másik két fő tanulsága, hogy a többszólamú játék valószínűleg kezdetben egyenlő volt a dallam hegedűn kivitelezhető akkordikus kísérettel való ellátásával, ráadásul a négyeshangzat kérdése szóba sem jöhetett, legalábbis az egyszerre való megszólaltatáshoz szükséges alacsonyabb láb említése erre utal. A néhány évtizeddel későbbi szólóhegedű művek négyeshangzatait ennek értelmében nyugodtan lehet törve vagy akár arpeggio játszani, hiszen a lírához hasonló alacsony láb<sup>5</sup> nem volt hegedűknél is használatos, bár a mainál laposabb volt a barokk hegedűláb.

Az első írásban fennmaradt, ma ismert kíséret nélküli német hegedűművek Thomas Baltzar<sup>6</sup> nevéhez fűződnek, akinek 1660 körül komponált Prelude, Allemande, Courante, Sarabande, Air and Variation tételei közül több scordatúrát használ — ezek az első példák az elhangolós technika Itálián kívüli használatára. A művek nem jelenthettek közvetlen előzményt a dolgozatban tárgyalt német szerzők darabjaihoz, egyrészt mert a zenész felmenőktől származó Baltzar a távoli Lübeckben született, de itt is alig-alig működött, hiszen a svéd udvarban, majd 1656-tól Londonban volt aktív. Angliában kettősfogásaival, magas fekvésekben való jártasságával csodálatot váltott ki, 1660-tól a királyi udvar hegedűse volt, de harminchárom évesen gyógyíthatatlan alkoholizmusa sírba vitte. A XVII. század utolsó három évtizedében szintén Angliában működő olasz Nicola Matteis *Ayres* című sorozatának 1676-ban kiadott második kötetének 50. oldalán található a *Fantasia. Violino Solo senza basso*, amiben kétszólamú polifón részek és a dallamot a harmóniaváltásoknál, súlyoknál megtámasztó

---

<sup>4</sup> „And if the violin were tuned otherwise, for example, in fifths and fourths, the same finger would be able to make a perpetual chord by always playing two or three strings, but it would be necessary for the bridge to be lower than it is and for it to imitate that of the lyre...” (In: Dr. Rudolf Aschmann, *Das deutsche polyphone Violinspiel in 17. Jahrhundert*, Zürich, 1962, 21.)

<sup>5</sup> Megjegyzendő, hogy Mersenne nyilván a lira da braccióról beszél, ami tk. a viol-család rokonát, a hegedűk, brácsák 5 húros plusz 2 zengőhúros elődeit jelenti. Ott a sok húr miatt volt szükség szerű a laposabb láb használata.

<sup>6</sup> \*1630/31 Lübeck–†1663 London, a Westminster apátság temetési bejegyzésében neve „Balsart”-ként szerepel.

hármasszofások egyaránt találhatóak. A darab mai ismereteink szerint a XVII. század egyetlen, olasz szerző által jegyzett, szólóhegedűre írt kompozíciója.

Johann Joseph Vilsmaier<sup>7</sup> osztrák hegedűs Biber növendéke volt, s 1689–1722 között a salzburgi hercegérsek szolgálatában állott (Biber utóda és Leopold Mozart, Michael Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart elődje volt tehát). 1715-ben kiadott *Artificiosus Conventus pro camera* sorozatának partitái között több scordaturás, s a darabokat sokáig basszus nélküli szólóhegedűre írott műveknek tartották, melyek akár a Bach–művek közvetlen inspirálói, elődjei is lehetnek. Szólóhegedű–felvétel is megjelent a darabokból, de a legújabb kutatások szerint basszus is tartozott a sorozathoz, s előkerültek megfelelő szólamok is.

Itt kell megjegyezni, hogy Vilsmaierhez hasonló jelentőséget tulajdonít a szakirodalom Johann Jakob Walther<sup>8</sup> tevékenységének is, de scordatúrában és virtuóz kettősfogásokban való kétségtelen jártassága és hegedűsi jelentősége ellenére sem komponált *senza basso* műveket, noha erre több utalást is találni — legalábbis ma ismert darabjai közül egy sem szólóhegedűre íródott. A félreértés nyilván a *Violino Solo* kifejezés használatából ered, ami természetesen, ha külön nem jelölte a szerző, *con basso*-t is jelentett. Mivel több esetben a művek csak kéziratban maradtak fent, s praktikus okokból nem készült partitúra (illetve kétsoros dallam-basszus lejegyzés), pusztán a *Violino Solo* jelölés és hegedűszólam nehézsége alapján könnyű arra következtetni, hogy *senza basso* mőről van szó.

A római Antonio Maria Montanari<sup>9</sup> három continuo–kíséretes szonátáját a rövid ideig nála tanuló Pisendel magával vitte Drezdába 1717-ben. Ezek közül a d-moll szonáta utolsó tétele egy Giga senza Basso.

A fentebb már említett, Angliában tevékenykedő Nicola Matteis azonos nevű fia<sup>10</sup> Bécsben vált elismert hegedűssé, c-moll *Fantasia con discretione* című kétrészes műve ugyanúgy kíséret nélküli szólóhegedűre íródott, mint kollégája, Angelo Ragazzi<sup>11</sup> *Fantasia à Violino solo senza basso* felirattal ellátott darabja.

<sup>7</sup> \*1663–†1722. július 11. Salzburg. Vezetékeve Vilsmaier alakban is előfordul.

<sup>8</sup> \*1650 Witterda–†1704. november 2. (?) Mainz. Walther húszévesen már a Mediciek szolgálatában állott Firenzében, 1674-től a drezdai udvarban volt udvari hegedűs, majd 1680-tól (más források szerint 1684-től) haláláig a mainzi hercegérsek alkalmazta.

<sup>9</sup> \*1676 Modena–†1737 Róma

<sup>10</sup> \*1670?–1749?

<sup>11</sup> \*1680k. Nápoly–†1750. október 12. Bécs. Ragazzi 1704-től a Nápolyi Királyi Zenekar hegedűse volt, majd 1707 és 1722 között Barcelonában szolgált. Ekkor visszatért Nápolyba, majd 1734-től haláláig a Bécs dolgozott.

„A svéd zene atyjaként” és „a svéd Händel”-ként is emlegetett Johan Helmich Roman<sup>12</sup> 1715-től közel hat éven keresztül tanult a német születésű Johann Christoph Pepuschnál<sup>13</sup> Angliában, ahol Geminianival is találkozott. A sok hangszeren játszó, de elsősorban oboistaként és hegedűsként kiváló Roman 1735-ban ismét Angliába utazott, majd rövid otthoni tartózkodás után 1736-ban Párizson keresztül Nápolyba és Rómába ment, s 1737-ben újabb hathónapos útján Bologna, Velence, Drezda volt az útvonal, majd egy bécsi kitérő után München, Augsburg, Berlin érintésével tért haza. Assagio à Violino Solo címmel komponált, valószínűleg 1730 és 1740 között<sup>14</sup> keletkezett műveiből tizenhárom teljes terjedelmében maradt az utókorra, ötből csak részletek (két esetben tételek) maradtak fent.<sup>15</sup> Az *assaggio* szó mintát, kóstolást jelent, s Roman korábbi utazásai helyszínein bőven kedvet kaphatott, hogy belekóstoljon a szólóhegedűre való komponálásba. Néhány esetben mégis úgy tűnik számomra, hogy tipikusan kíséretes szonáták hegedűszólamairól, s nem *senza basso* művekről van szó, amint azt Roman életrajzírói az Assaggi-sorozat esetében kizárólagosan vélik. Roman darabjai mindenesetre a Telemann-fantáziákhoz hasonlóan hol a szvit, hol a templomi szonáta hagyományaira utaló, de azoknál formailag is lazább szerkesztésű kompozíciók, melyeknek tételszáma sem kötött, három és öt között változik.

A Roman-művekkel el is érkeztünk azon darabok sorához, amelyek a dolgozatban tárgyalt német kompozíciók keletkezése után születtek. Azokra hatással tehát nem lehettek, a teljesebb kép kedvéért mégis hasznos számbavenni, hogy milyen szólóhegedű-művek íródtak még 1750 előtt. Pietro Antonio Locatelli<sup>16</sup> *L'arte del violino* című op. 3-as sorozata 1733-ban Amszterdamban jelent meg. A tizenkét hegedűversenyt magában foglaló kötet tartalmaz összesen huszonnégy, tulajdonképpen a gyors tételek kadenciájaként funkcionáló Capricciót is,<sup>17</sup> amik már inkább a Paganini capricciók közvetlen elődjének tekinthetők, hihetetlenül virtuóz, kettősfogásokkal, akkordokkal, magas fekvésekkel, arpeggiókkal teletűzdelt darabok.

<sup>12</sup> \*1694. október 26. Stockholm–†1758. november 20. Haraldsmåla

<sup>13</sup> \*1667–1752. július 20., Pepusch 14 évesen már a porosz udvar szolgálatában állt, ahonnan 1700-ban költözött Londonba, ahol évekig Händel mellett is dolgozott. Az 1710-ben alapított The Academy of Ancient Music (eredetileg The Academy of Vocal Music) alapító-igazgatójaként hunyt el.

<sup>14</sup> *de Önnnersta. Febr. 1730.* jelzés van egy (többnyire kétszólamú) tételt tartalmazó kéziratlapon (BeRI 343), s 1740-ből származik a g-moll Assaggio (BeRI 314) két tételének Roman által revideált, kiadásra előkészített példánya — a kiadás minden valószínűség szerint az egész Assaggi-ciklust tartalmazta volna, de végül (véltetően) nem realizálódott. Ezekon kívül is rengeteg önálló tétel maradt fent, kíséret nélküli szólóhegedűre írt voltak kérdéses.

<sup>15</sup> A Svéd Királyi Zeneakadémia gyűjteményében található még két szólóhegedűre írott Overture is.

<sup>16</sup> \*1695–†1764

<sup>17</sup> Noha némelyik Capriccio végén még pluszban szerepel a Cadenza kiírás egy fermata jel társaságában, vagyis Locatelli a megkomponált kadencia után további rögtönzést jelöl.



Francesco Xaverio Geminiani<sup>18</sup> Angliában íródott B-dúr szólószonátája az első, olasz szerző által kíséret nélküli szólóhegedűre komponált többszólamú mű.

Giuseppe Tartini<sup>19</sup> szólószonátáiról szűkösek és néhol egymásnak ellentmondóak a források. A *Piccole sonate* (Kis szonáták) sorozatához maga Tartini fűzi a következő kommentárt 1750-ben:

„Szólóhegedűre írott kis szonátáimnak ünnepi alkalmakra basszus szólama is van, de ez különlegesség, melyet nem írtam hozzá. Magam basszus nélkül játszom őket, s ez valódi szándékom.”<sup>20</sup>

A fenti idézet azt mutatja, hogy még 1750-ben sem számított általánosan elfogadottnak, ha valaki basszus nélküli szólóhegedűre komponált, illetve hogy az efféle mutatványokat a szerzők még mindig leginkább saját maguk számára tartogatták

## A tánc és a tánczene

Érdekesség, hogy a fennmaradt barokk tánc-koreográfiák tanúbizonysága szerint a táncolt szvittek tételsorrendje nem egyezett a műzenében meghonosodott hangszeres szvittek tételsorrendjével. Az Allemande-Courante-Sarabande-Gigue sorrend (amit Westhoff, s az E-dúr partita kivételével Bach is használ a szólóhegedűre írott szvittekben illetve partitákban) a táncosoknál egyszerűen nem létezett, az általános táncszvit sorrendek közé tartozott például a Bourrée–Sarabande–Passepied.<sup>21</sup> A táncok karaktere, lépésrendje ráadásul vidékenként változhatott, az azonos nevű tánc esetenként egészen máshogy nézett ki a barokkban, mint a reneszánszban. Sok népszerű udvari tánc — mint a branle, vagy az angol szakirodalomban country dance-ként emlegetett contredanse, vagyis kontratánc — nem, vagy csak ritkán kap helyet a műzenében. Igaz, hogy a contredanse inkább gyűjtőfogalom volt, különböző nemzetiségek táncait jelentette. Ennek megfelelően Alexis Bacquoy-Guédon 1780 körül megjelent elméleti

<sup>18</sup> \*1687. december Lucca–†1762 Dublin. Geminiani Milánóban Carlo Ambrogio Lonatinál, Rómában Corellinél tanult hegedülni. 1711-től a Nápolyi Opera zenekarát vezette, itt valószínűleg Alessandro Scarlattitól tanult zeneszerzést. 1714-ben Londonba ment, ahol hamar nagy hírnévre tett szert (többek között I. György királynak is játszott, Händel csembalókíséretével). 1733-tól haláláig (néhány párizsi és londoni utat leszámítva) Dublinban élt. Hat elméleti munkát is írt, melyek közül a legfontosabb az 1751-ben Londonban angol nyelven megjelent *The Art of Violin Playing*.

<sup>19</sup> \*1692. április 8. Pirano–†1770. február 26. Padova

<sup>20</sup> „Le piccole sonate mie a Violino solo hanno il basso per cerimonia; particolarita che non le scrissi. Io suono senza bassetto e questa e la mia vera intenzione.”

<sup>21</sup> Michael Lutz (Salzburg) szóbeli közlése.

munkájában<sup>22</sup> contredanse allemande-ról ír, s a XVIII. század végén Párizsban kiadott *Plaisirs de l'Arquebuse*-ben tárgyalt táncok között contredanse française, contredanse allemande és contredanse anglaise is található.

Az alkalmazott tánczenének nyilvánvalóan a lépésekhez kellett igazodnia, s a rendelkezésre álló teret többnyire körben (illetve négyzet- vagy téglalap-alakban) bejáró táncosok — különösen a több párt felvonultató táncoknál — sokszor oda-vissza irányban alkalmazott lépéssorozataihoz értelemszerűen páros (sőt, többnyire négygel, még inkább nyolccal osztható) ütemszámú zene illett.<sup>23</sup> A jelen tanulmányban tárgyalt művekben érdekes módon már az első hallásra egyszerű formszerkezetűnek tűnő Westhoff-darabok is tele vannak belső aszimmetriákkal, s leginkább Bach táncművelei felelnek meg a használható tánczene kritériumainak (anélkül, hogy súlyviszonyaik didaktikus játékmódot sugallnának). Már Biber második Rosenkranz-szonátájában is 9 és 11 ütemes részekből álló Allemande-ot találunk. Az alkalmazott tánczene és a műzene ilyenfokú különválásától függetlenül a stilizált tánczenék nyilvánvalóan megőrizték az eredeti táncok lüktetését, tempóját.

## **Önálló szólamok vagy együttcsengő harmóniák?**

Johann Abraham Birnbaum, a Lipcsei Egyetem retorikatanára egy Bachot védő röpiratában<sup>24</sup> így ír:

„Mármost amaz elgondolást, hogy a dallamnak mindig a felső szólamban kell szólania, a többi szólam állandó együttműködése pedig hiba, mindeddig nem sikerült kellően megalapozottnak találnom. Sőt inkább szöges ellentéte annak, ami a muzsika lényegéből ered. Hiszen a zene harmóniából van, s a harmónia sokkalta teljesebb, ha minden szólam együtt dolgozik a megformálásán. [...] a szólamok

---

<sup>22</sup> Méthode pour exercer l'oreille a la mesure, dans l'art de la danse, Amsterdam, 1785 (?)

<sup>23</sup> Szinte kizárólag páros ütemű zenei példák találhatók Raoul-Auger Feuillet *Recueil de dances* című, Párizsban 1709-ben megjelent munkájában is, amiben a koreográfia fölött odaillő, saját maga által komponált zenei példát is közöl. John Playford 1650 és 1728 között Londonban többször kiadott *The English dancing-master* című kötetében hasonló a helyzet, igaz, hogy a munka csak a country dance különböző formáit tárgyalja.

<sup>24</sup> Birnbaum Johann Adolph Scheibe 1737-ben Bachhal szemben megfogalmazott kritikájára adott válaszáról van szó. A meglehetősen részletes fogalmazványt barátai között Bach is terjesztette, annak tartalmával tehát mindenképpen egyetértett.

folytonosan szólnak, [...] valamennyinek saját dallama van, amely hibátlanul egybecseng a többivel.”<sup>25</sup>

A fenti idézet és a röpirat egyéb, e tárgyról szóló okfejtései világosan fogalmazznak, bővebb magyarázatra nem lenne szükség. A hegedű szólóhangszerként való használatánál azonban egyrészt a fenti megközelítés gyakorlati érvényre juttatását számos esetben technikai problémák nehezítik. Másrészt az írás Bach művészetével kapcsolatban született, de a dolgozatban tárgyalt másik négy szerző esetében nem mindig annyira egyértelmű a fenti gondolatok privilégiuma. Biber, Westhoff és néhol Pisendel és Telemann tárgyalt műveiben is úgy tűnik, hogy a szerzők a dallamot segítik akkordokkal, s kevésbé tudják kihasználni az egyenrangú szólóhangok polifonikus lehetőségeit. Talán azt is lehetne mondani, hogy nem tudnak elszakadni a hangszer vélt (vagy számukra valós) korlátaitól.

Kétségtelen, hogy a hegedűn kivitelezett polifonikus játékmódnak ki kellett fejlődnie, nem jelenhetett meg rögtön tökéletes formájában. Ezzel együtt sokszor Bach (nem csak szólóhegedűre írt) művei kapcsán is egymással szemben áll a dallamközpontú és a harmóniaközpontú értelmezés. E tekintetben a művek harmóniai, néhol formai vizsgálatánál a fenti idézetet tekintem mérvadónak és kiindulópontnak, hozzátéve, hogy a nem Bach által komponált darabok esetében többnyire sokkal kevésbé összetett a kérdés, s jóval egyszerűbb egy-egy mű harmóniai vizsgálata.

---

<sup>25</sup> In: Christoph Wolff, Johann Sebastian Bach, A tudós zeneszerző, Park Könyvkiadó, Bp., 2004, 530., (ford. Székely János)

## II. A művekről

Előrebocsátom, hogy nem kívánom untatni az olvasót a művek részletes formai, harmóniai és egyéb szempontú elemzésével, sokkal inkább olyan jelenségeket emelek ki és vizsgálok meg közelebbről, amelyek a dolgozat célja szempontjából lényegesnek mutatkoznak. Vagyis azok a kérdések fontosak számomra, amelyek boncolgatása némi útmutatásul szolgálhat a hegedűtechnika és a kompozíciós technika fejlettsége, fejlődése és összefüggése szempontjából. Leginkább az érdekel, hogy milyen gyakorlati következtetéseket lehet levonni egy-egy problémából, milyen gyakorlati válaszokat lehet adni bizonyos kérdések vizsgálatára kapcsán. Mindazonáltal a hegedűtechnikával összefüggő konkrét kérdések vizsgálatát az ezzel foglalkozó utolsó előtti fejezetre hagyom. Természetesen szót kell ejteni néhány olyan zenetörténeti tényről, vagy éppen a darabok elemzésével kapcsolatos észrevételről is, amelyek a fenti célt nem szolgálják ugyan közvetlenül, de az adott mű megértéséhez, a darab történeti elhelyezéséhez elengedhetetlenek.

### **Biber: Passaglia (Rosenkranz–Sonaten)**

A vizsgált művek közül Biber darabja a legkorábbi alkotás, s bizonyos szempontból kakukktojás is, hiszen a salzburgi Biber nem csak térben esik egy kicsit távol a szászországi hármastól (Westhoff, Bach, Pisendel) és a velük ismeretségben álló hamburgi Telemann munkásságától, de a Passaglia az egyetlen nem önálló mű a tárgyalt darabok között. Egyedülálló módon a 15 darabból álló, continuo-kíséretes Rosenkranz (vagy Misztérium)-szonáták sorozatát zárja le ez a basszus nélküli szólóhegedűre írt darab. A szonáták eredeti címét ugyan nem tudjuk, mivel a sorozatot Biber korában nem adták ki, csak nagyon gondos, letisztázott kéziratban létezik, s a borító hiányzik, de Biber maga említi a Maximilian Gandolph von Khuenburg<sup>26</sup> salzburgi hercegérseknek szóló ajánlásban a tizenöt szonátát, a szonáták szót viszont csak a tételekre utaló felsorolásban (szonáták, preludiumok, allemande-ok stb.) használja.

---

<sup>26</sup> A hercegérsek az angol és német nyelvű szakirodalomban is leggyakrabban Maximilian Gandolph von Khuenburg néven szerepel, de előfordulnak a Max, Gandolf illetve Kuenberg, Khünberg, Kuenburg és Khünburg, sőt Küenburg alakok is.

Salzburgban ma is látható az 1619-ben épült<sup>27</sup> Aula Academica falain az az 1636-37-ből származó tizenöt falfestmény, amely a katolikus egyházban az egyik legfontosabb élő gyakorlat, a rózsafüzér-imádságok Jézussal és Máriával kapcsolatos ún. misztériumait ábrázolja. Az Aula Academicát a Paris Graf von Lodron<sup>28</sup> által 1622-ben alapított Bencés Egyetemen az egyetemi ifjúság Mária-kongregációja használta. A Mária-kongregáció egy jezsuiták által elindított, az ifjúság vallásos nevelését célzó mozgalom volt, tagjai közös elmélkedésekkel, imákkal erősítették hitüket és lelküket — Salzburgban a gyülekezeti termükként és egyben egyetemi előadóteremként szolgáló Aula Academica falai között.

Biber a Misztérium-szonátákat minden valószínűség szerint az októberben, vagyis a katolikus Mária-hónapban esedékes, a jezsuiták Mária-kongregációja által tartott imádságsorozatra, a rózsafüzér-imádatra komponálta. A mű korabeli kiadásának hiánya és a salzburgi hercegérseknek szóló ajánlás miatt a témával foglalkozó zenetudósok többsége valószínűnek tartja, hogy a szonátákat Biber az Aula Academica falai között adta elő, esetleg a hercegérsek magánkápolnájában, de mindenképpen a rózsafüzér-imádságokhoz és semmiképpen nem templomban. Nem liturgikus zenéről van ugyanis szó, noha a sorozat szinte programzeneként egyértelműen kapcsolódik a misztériumok tárgyához. A jezsuiták igyekeztek minden lehetséges módon érzékelni az imádság, lelki elmélyülés témáját, hiszen a teljes odaadást akkor tartották elérhetőnek, ha mind az öt érzékkel (látás, hallás, tapintás, szaglás, ízlelés) ugyanarra a dologra tudtak koncentrálni. Így a rózsafüzér-imádságokhoz az azokat ábrázoló festményeknél és zenéknél jobb közeget aligha találhattak volna. A szakirodalomban az 1676-os év jelenik meg legtöbbször legvalószínűbb keletkezési időpontként, de találkozni 1674-es datálással is, mert bizonyos források szerint maga a hercegérsek ekkor csatlakozott a Mária-kongregációhoz. Mindössze annyi bizonyos, hogy a szintén jezsuita képzést kapott Maximilian Gandolph tagja volt a salzburgi Rózsafüzér-társaságnak (Rosenkranzbruderschaft), s hogy a sorozat Biber salzburgi időszaka alatt és a hercegérsek halála előtt keletkezett, vagyis 1670 és 1681 között. Bár vannak, akik nem tartják kizártnak, hogy a sorozatból legalábbis néhány darab még Biber előző munkaadójánál Kremsierben íródott, egyrészt mert az ottani püspök nagyon kedvelte a

<sup>27</sup> Az 1619-es évszám zenetörténeti munkákban olvasható, salzburgi turisztikai ismertetőszövegek szerint ugyanakkor az Aula 1631-es építésű, más forrásban az olvasható, hogy kifejezetten az egyetemi Mária-kongregáció számára épült.

<sup>28</sup> \*1586. november 28. Castelnuovo di Noarna–†1653. december 15. Salzburg, 1619-től haláláig salzburgi hercegérsek. Az általa alapított Bencés Egyetem a mai egyetem elődje.

scordaturát, másrészt az Aula Academicához hasonlóan Kremsierben is megtalálható tizenöt, a misztériumokat ábrázoló freskó.

A három ötös csoportra osztott misztériumokat (az Örvendetes, a Fájdalmas és a Dicsőséges rózsafüzér titkait)<sup>29</sup> egy-egy néhány tételes, nem ritkán táncételekből álló barokk szvitként megkomponált szonátával illusztrálja Biber. Minden szonáta elején egy, az Aula Academica falain található festményekkel egyértelmű rokonságot mutató metszettel utal az adott misztériumra, de sem címmel, sem számmal nem jelöli a szonátákat. A sorozat mindegyik darabja egyedi scordaturát használ, vagyis a hegedű legalább egy húrját az eredeti kvinthangolástól eltérően kell hangolni. Ez alól csak az első szonáta és a záró Passaglia kivétel, ahol Biber a normál hangolású hegedűt használja. A scordaturákat fantasztikus bátorsággal használja Biber, aki kétségkívül ennek a technikának a legkiválóbb képviselője volt. Olyan hangzásokat ér el így, amik hegedűn egyáltalán nem lennének egyébként megszólaltathatók (például a XII. C-dúr szonáta *c'-e'-g'-c''* hangzatát lehetetlen lenne normál hangolással létrehozni, itt viszont pontosan erre van hangolva a négy húr, s így ez a legkönnyebben, csupa üres húrral játszható akkord az egész darabban). A legkülönösebb scordaturát a XI. Resurrexit-szonátában alkalmazza Biber, ahol a húrokat nem csupán *g-d'-g'-d''*-re hangolja, hanem a két középső húrt megcseréli, s így fizikailag alulról felfelé az üres húrok egy *g-g'* és egy *d'-d''* oktávot adnak ki. Ebből hegedűtechnikailag fantasztikus és merőben szokatlan lehetőségek következnek, melyeket Biber ki is használ. A két húr cseréje egyébként rendkívül egyszerű módon történik, hiszen nem kell leszerelni a húrokat, csupán a nyeregnél és a lábánál meg kell cserélni őket, így a két középső húr egy X-et formázva egymást keresztezi a húrszekrényben illetve a láb és a húrartó között is.<sup>30</sup> Arról is hosszan lehetne értekezni, hogy a scordatura következtében az üres húrok két egymás feletti, egymástól kvinttávolságban lévő oktávjának konszonanciája, a húrok keresztezése vagy az így kapott X alak milyen misztikus értelmezéseket tesz lehetővé, s

<sup>29</sup> A tizenöt misztérium magyarul:

Örvendetes rózsafüzér titkai – 1. Akit te Szent Szűz a Lélektől fogantál, 2. Akit te Szent Szűz Erzsébetet látogatván hordoztál, 3. Aki te Szent Szűz a világra szültél, 4. Akit te Szent Szűz a templomban bemutattál, 5. Akit te Szent Szűz a templomban megtaláltál

A Világosság rózsafüzér titkai – 6. Aki értünk a Jordánban megkeresztelkedett, 7. Aki nekünk a kánai menyegzőn kijelentette önmagát, 8. Aki Isten országának a meghirdetésekor meghívott minket a megtérésre, 9. Aki tanítványai előtt színében elváltozott, 10. Aki nekünk az Eucharisziát elrendelte

Fájdalmas rózsafüzér titkai – 11. Aki értünk vérrel verejtékezett, 12. Akit érettünk megostoroztak, 13. Akit érettünk tövissel megkoronáztak, 14. Aki érettünk a nehéz keresztet hordozta, 15. Akit érettünk keresztre feszítettek

<sup>30</sup> A DTÖ 1905-ös kiadásában a közreadók a lejegyzést nem értve teljesen hibás, a két középső húrt felcserélő átírást jelentettek meg, s még az 1959-es javított verzió is tele van hibákkal.

ezek a fizikai jelenségek milyen spirituális üzenettel bírnak, milyen szellemi kapcsolatban állnak a feltámadás misztériumával. Mivel a szonáták kabbalisztikus és számmisztikai alapú elemzésével nagyon kimerítően foglalkozott Dieter Haberl 1995-ös disszertációjában,<sup>31</sup> s mivel jelen dolgozat témája csak a sorozatot záró Passaglia, nem áll módomban ezzel az igen érdekes kérdéssel részletekbe menően foglalkozni.

A Mária-hónap kiemelkedő ünnepe a Szent Őrzőangyalok Napja október 2-án. A Passaglia elején található metszet egy gyermek kezét fogó őrzőangyalt ábrázol. A rózsafüzér- illetve misztérium-gondolat középpontjában Mária áll. A misztériumokkal kapcsolatos rózsafüzér-imák tulajdonképpen Jézus és Mária életének Mária szemszögéből való újraélését jelentik. A Mária-kultusz egyébként is meglehetősen fontos szerepet töltött be a jezsuiták, s így a jezsuita nevelést kapott Biber életében is. Biber, akinek a keresztségben 1644. május 12-én csak a Heinrich név jutott,<sup>32</sup> valószínűsíthetően a jezsuita rend két legfontosabb személyiségére, Loyolai (Szt.) Ignácra és Xavéri (Szt.) Ferencre való tekintettel vette fel később a Heinrich Ignaz Franz Biber nevet. A nemesi von előtagot 1690-ben I. Lipót császártól kapta, neve attól kezdve hivatalosan Biber von Bibern. A wartenbergi (ma Stráž pod Ralskem, Csehország) születésű ifjú Morvaország és valószínűleg Bécs jezsuita iskoláiban és az osztrák császárváros kiváló zenészeinél — többek között valószínűsíthetően Heinrich Schmelzernél is — tanult. Rövid grazi szolgálat után első, zeneszerzőként is termékeny éveit 1668 és 1670 között Kremsierben (ma Kroměříž, Csehország), Karl Liechtenstein-Castelkorn püspöki udvarában töltötte, az ottani könyvtárban ma is számos fontos alkotását őrzik. Itt komponálta 1669-ben a híres, Sonata representativa című, állathangokat és egyéb természeti zajokat imitáló continuo–kíséretes hegedűszonátáját. Kompozíciós technikájának egyik jellegzetessége már itt is nyilvánvaló: Biber a hegedűt alapvetően virtuóz hangszerként kezeli, de mai értelemben vett összhangzattani szempontból meglehetősen szegényes eszközökkel él. Megelégszik egy-egy akkord virtuóz hangzatfelbontásainak és a hozzá tartozó, helyenként tekergős skáláknak ritmikai variálásával, valamint ezek különböző oktávákban való használatával. Tulajdonképpen alapvetően effektusokat komponál, nem riad vissza a *con legno*, a *sul ponticello* és a *pizzicato* (sőt a talpas *pizzicato*) játékmódtól sem. Néha úgy tűnik, a zenei forma, a harmóniai egység másodlagos, az első a hegedű lehetőségeinek

<sup>31</sup> Ordo arithmeticus: Barocker Zahlbezug und seine Wurzeln dargestellt am Beispiel der Rosenkranzsonaten von Heinrich Ignaz Franz Biber, Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Salzburg

<sup>32</sup> A keresztelési bejegyzésben „Hennericus filius Martini e Mariae Piebers” szerepel.

kiaknázása. Mindez persze nagyon magas színvonalú, a mai fülnek is élvezetes, s a mai hegedűsnek is próbatételt jelentő darabokat eredményezett. Elképzelhető, milyen csodálatraméltó, s egyben polgárpukkasztó jelenség lehetett akkoriban ez a huszonéves morvaországi német hegedűs, aki persze komponált egyházi műveket is, s mint egykori kóristafiú, jól bánt a vokális szólamokkal is. Biber hangszeres és zeneszerzői virtuozitásának hamar híre ment, s szíve szerint ment volna Salzburgba, az őt csábító nagyhatalmú Maximilian Gandolph hercegérsekhez, de Kremsierben nem kapott engedélyt a távozásra.<sup>33</sup> Ha hinni lehet a fennmaradt történetnek, akkor a püspök végül egy hangszerbeszerző útra engedte el, de ahelyett, hogy a kiváló Stainer hegedűkészítőtől visszatért volna (egyenes feltételezések szerint oda el sem ment), Salzburgba utazott, s onnan nem is tért vissza már Kremsierbe. Talán lehetett benne valami bűnbánat kurta-furcsa távozása miatt, mert az első években több művének letisztázott kéziratát eljuttatta Kremsierbe, ahol a mai napig megtalálhatók ezek a kincsként őrzött ritkaságok. Ezek között volt a zenetörténet egyik legkülönösebb alkotása, az 1673-as Battalia is, amelynek második tételében Biber nem kevesebb, mint nyolc különböző területről származó népdalt használ fel a csataterre érkező különböző nemzetiségű katonák zeneileg szemléletes leírására. Ebben a szokatlan quodlibetben ráadásul az egymás után belépő dallamokat „egymásnak engedi”, s mivel azok sem metrumban, sem hangnemben nem alkotnak egymással összhangot, a tétel korát mintegy kétszázötven évvel megelőzve tökéletes kakofóniával záródik. Ez ismét arra utal, hogy Biber effektuskedvelő és zenei színkereső komponista volt, s itt konkrét zenei idézetekkel is megjelenik fő forrásként a népdal. Tudjuk, hogy a reneszánsz és a barokk „fordulóján” a népdalok, canzonetták, népi tánczenék még szinte egybeforrtak a műzenével, de ennek a, mondhatni zsigerileg népzenei hangvételnél talán Biber volt az utolsó képviselője. A bécsi minoritáknál őrzött E-dúr hegedűszonátájának Aria és variáció tételében például teljesen népi tánczenét hallhatunk, az ostinato fölött repetitív, de magával ragadó egyszerű variációkkal. Későbbi hegedűszonátaiban is visszaköszön ez a fajta hang, dallami és kompozíciós téren egyaránt, variációs technikája, kiírt díszítései, kettősfogásai és trillái pedig egyértelműen népies ihletésűek, helyenként már-már tenyeres-talpasak. A Bibert követő zeneszerzők már csak bizonyos esetekben használtak népi témákat, vagy népies hangvételt (itt Haydnon, Mozarton, és a romantikusokon keresztül egészen a XX. századi zeneszerzőkig lehetne folytatni a sort

---

<sup>33</sup> Karl Liechtenstein-Castelkorn végül 1776-ban küldte el Salzburgba Biber számára a szolgálatai alól őt végleg mentesítő hivatalos dokumentumot.



— tk. Biberhez hasonlóan jó értelemben vett „népies” zeneszerzőt csak a múlt század nagyjai között lehet ismét találni). Természetesen Biber, főleg amikor nem táncjátékot komponált, tudott fennkölt és a népi hangvételtől mentes zenét komponálni. Egyházi és vokális művei mind ilyen kompozíciók, s a Misztérium–szonátákat lezáró Passagaliában is csak néhány gyorsabb futamból érezhető ki esetleg a virtuóz hegedűs természetes nyersesége.

Biber életében a Mária név jelentős szerepet játszott, s nem csupán azért, mert a jezsuitáknál a Mária–kultusz, „Mária anyánk” tisztelete központi helyet foglalt el. Sok Máriával kapcsolatos művet komponált (Salve regina, Stabat Mater, Mária–zsoltárok, Mária–ünnepekre írt vesperások és offertóriumok stb.), s anyján kívül felesége is Maria volt. Biber mély vallásosságát neveltetésén és művein túl az is bizonyítja, hogy leánya, Anna Magdalena a Salzburg melletti Nonnberg kolostorában apácaként élte le életét.

A *Passaglia* elemzésekor mindenütt 65 variációt említ a szakirodalom. Véleményem szerint a passacaglia–basszusok a 6/8-adban lejegyzett műben párban járnak, két egymást követő rokon variáció alkot egy egységet, hasonlóan a Bach Ciaccona kétrészes egységeihez. Mint Bachnál, Bibernél is vannak félegységnyi (egy basszusmenet fölött lévő, tehát kétütemnyi) variációk, de az alapgondolkodás a négyütemes egység. Ezt törik meg a hosszabb szakaszok után ismét egyedül maradó egyszólamú basszusok, világosan elkülönítve egymástól a nagyobb szakaszokat. A 65 (illetve a basszus önálló bemutatása utáni 64) variáció így már mindjárt hárommal vagy négyvel kevesebb, hiszen — a kézirat 12/8-ig tartó ütemeit is 6/8-os ütemekként értelmezve — a 19-20., 39-40., 73-74. és 101-102. ütemekben az első hang fölött megszólaló akkordtól eltekintve egyedül hallható a basszus, és a darab végén a záró formulát is tekinthetjük variáció helyett kódának. A mű közepén a basszustéma a felső szólamba vándorol, itt összesen tizenötször halljuk. Ennek a területnek a második felében (a 76. ütemtől) egy ütemes eltolással az alsó szólamban kánonban jelenik meg a téma, helyenként némileg transzformálódva, összesen nyolcszor. Ha tehát a téma (ill. basszus) elhangzásait számoljuk, akkor 65+8-cal kellene kalkulálnunk.<sup>34</sup> A

<sup>34</sup> Haberl a záróhangot is egy egész (bár hiányos) témának számolja és így 66 témamegjelensérről ír. Véleményem szerint ez helytelen, s bár a Haberl által fejtegetett számszimbolikai összefüggésekbe kiválóan beleillik, a darab zenei szempontú vizsgálata számomra nem ezt az eredményt sugallja. Haberl kiindulópontja (egyébként jogosan) nyilván az, hogy a záróakkorddal kezdődő utolsó ütem a teljes témának megfelelő 12/8-os terjedelmű, a záróakkord után 9/8-nyi szünettel kiegészítve. Egyébként Biber minden „egyedülmaradt” témamegjelenségnél nagy, vagyis 12/8-os ütemet ír, nem húz ütemvonalat a téma feléhez. Ez a darab legelején egy, majd — a fentebb megjelölt ütemszámoknak megfelelően — kétszer egy, a téma felső szólamba kerülésénél pedig három ütemet jelent, a téma egyvonalas oktávába való visszatérésénél ismét egyet, majd a darab végén kettőt, összesen tehát kilenc nagy ütem van a műben.

méltóságteljes, monumentális, egyben a basszus makacs ismételtetése következtében a hallgatót szinte hipnotikus transzba kergető g-moll mű egy tovább már valóban nem fokozható rész után *piano* lekerekítéssel, G-dúr (!) akkorddal záródik.

### **Westhoff: Suite po<sup>r</sup> le Violon sans Basse contin<sup>?</sup> (1683), Six Suites pour Violon seul sans Basse (1696)<sup>35</sup>**

Westhoff életműve összekapcsolódott a hegedűvel. Azon kevés zeneszerzők egyike volt, akik elsősorban hangszeres művészként csak saját instrumentumukra komponáltak. Johann Gottfried Walther<sup>36</sup> 1732-ben Lipcsében megjelent *Musicalisches Lexicon* című munkája szerint Johann Paul von Westhoff 1656-ban Drezdában született. Hegedűvirtuózként már 18 évesen bemutatkozott apja szülővárosában, Lübeckben, s még abban az évben a szász választófejedelem udvari muzsikusa lett. Udvari munkájának jelentős részét mégsem a zene körüli foglalatosságok tették ki. Kiválóan beszélt idegen nyelveket, s már lübecki bemutatkozása előtt három évvel a drezdai udvarban a hercegeket (Johann Georgot és öccsét, a későbbi Erős Ágost választófejedelemet) tanította olaszul, franciául és spanyolul. Ebben a minőségében foglalkoztatták a szász udvaron kívül 1679-ben Svédországban is, ahol a svéd király jegyesét, a dán hercegnőt oktatta nyelvekre. Szászországba való visszatérését követően 1680-ban Magyarországon is megfordult Schultz tábornok kíséretében, ahol részt vett a török elleni harcokban. 1681-től ismét sokat utazott zenészként, itáliai és franciaországi diadalmenetein kívül eljutott Angliába és Németalföldre is, s 1684-ben, sok korábbi értékes ajándék után, a francia királytól aranyláncot kapott kitüntetésül. Ezeket az elismeréseket több Párizsban írt és ott bemutatott műve előzte meg, többek között az 1683-ban publikált szólóhegedűre komponált szvit (Suite po<sup>r</sup> le Violin sans Basse contin<sup>?</sup>), ami az 1796-os hat szvit közvetlen elődje és az első continuo nélküli német hegedűdarab. A négy tételt megelőzi egy Prelude és a Gigue-et követi egy ahhoz hasonló, de különálló Autre Gigue (másik Gigue) néven. A szvit először a *Nouveau*

<sup>35</sup> Mivel a sorozat címe nem maradt fent, de az ajánlás, s Westhoff korábbi szólószvitje is francia nyelvű, ezért a hat szólóhegedűre írott szvit esetében is francia címet használtam, bár a szakirodalomban az adott munka nyelvén emlegetik (Sech Suiten für Violine solo, Six Suites for Solo Violin stb.). Az 1683-as szólószvit címében az utolsó, felső indexes betű kivehetetlen, de semmiképpen nem tűnik „o”-nak, ahogy azt (egyébként logikusan) Kolja Lessing CD-fülszövegében használja.

<sup>36</sup> \*1684. szeptember 18.– †1748. március 23.

*Mercure galant* című, művészeti és elsősorban irodalmi párizsi folyóirat<sup>37</sup> hasábjain jelent meg 1683 januárjában, tehát valószínűleg már 1682-ben keletkezett. Annál is inkább, mert Westhoff 1682-ben hosszabb ideig volt XIV. Lajos udvarának szívesen látott vendéghegedűse, s a *Mercure galant* 1682 decemberi számában már megjelent egy continuo kíséretes Westhoff–szonáta, a szólószvitnek tehát várnia kellett januárig. A szvitet aztán kiadták az 1873-as *La Chronique Musicale*-ban is.<sup>38</sup> A *Mercure galant* által közölt kotta mikrofilmen a Freiburgi Egyetem könyvtárában található.

A kezdő Prelude tulajdonképpen egy tizenkét ütemes harmóniasor, ami a 13. ütemtől kettőskötéses, három húron játszott arpeggióba vált. Az arpeggiós szakaszban a már elhangzott Prelude-öt kell eljátszani még egyszer teljes változatlansággal, de a tartott hangok után most virtuóz bontásokkal.

Jelen tanulmánynak nem célja a tárgyalt művek létező hangfelvételeinek számbavétele, a következő tétel, az Allemande miatt azonban mégis kell egy ilyen irányú kitérőt tenni. A mű tudtommal egyetlen forgalomban lévő felvétele, amely Kolja Lessing 2004 CD-jén hallható,<sup>39</sup> tartalmaz ugyanis egy olyan, félreolvasásból származó hibát, amit más is könnyen elkövethet. A kézirat meglehetősen nehezen olvasható, maszatok és valószínűleg a papír gyűrődései teszik nehezzé a leírt hangjegyek és főként a kottavonalak pontos azonosítását. Az Allemande második felében található a műben az egyetlen kulcsváltás: a 15. ütemben, elkerülendő a pótvonalak írását, Westhoff az első nyolcad után beiktat egy mezzokulcsot. A C–kulcsokat akkoriban többnyire még egy kicsit a C-re emlékeztető formában írták, hasonlatosan a *brevis*<sup>40</sup> jelöléséhez. A Függelékben megtalálható kézirat ötödik sorának második teljes ütemében (a sor egy csonka fél ütemmel kezdődik) az első nyolcad után világosan látszik a C–kulcs. Mivel ezt a mezzokulcsot Lessing figyelmen kívül hagyta, az Allemande végét így olvasta:

<sup>37</sup> A francia udvari pletykákkal, társasági hírekkel is foglalkozó lapot *Mercure galant* címmel Jean Donneau de Visé újságíró, író és udvari történész (eredetileg „historiographe du roi”) alapította 1672-ben. A lap két év működés után három évig szünetelt, majd 1677-től *Nouveau Mercure galant* néven indult újra. 1724-től új címen, *Mercure de France*-ként jelent meg. 1811-15 között betiltották, s 1825-ben megszűnt. A *Mercure de France* nevet 1890-ben egy irodalmi folyóirat, majd egy, a szimbolizmusban jelentős szerepet játszó kiadóház vette fel.

<sup>38</sup> A *La chronique musicale* 1873. augusztus 15-i számának 169-176. oldalán található Henri Lavoix *Un virtuose en 1682* címmel Westhoffról írt cikke, ennek kapcsán jelent meg a szvit az eredetihez képest javított franciaságú *Suite pour le violon sans basse continue par M. J. P. Westhoff, musicien de chambre de S.* címmel.

<sup>39</sup> Capriccio 67083. A CD-n található a Hat szvit is.

<sup>40</sup> Másnéven *breve*: nyolcnegyednyi hosszúságú hang.

Westhoff: A-dúr szvit (1683) Allemande (hibás olvasat)



A felvételen Lessing először gisz és hisz hangot játszik, majd a továbbiakban gisz és h hangokat. Ez nem csupán meglehetősen furcsán szól, de azért is kérdéses, mert Westhoff a mű többi részében a kor szokásának megfelelően mindig következetesen kiírja ütemen belül is a módosítójeleket. Itt erre persze nincsen szükség, a kulcsváltás után kiírt két kereszt sem a következő hangokra vonatkozó módosítójel, hiszen alulról a második vonalon és a harmadik vonalközben vannak. Vagyis csupán a fisz–cisz előjegyzést írta ki tehát az új kulcsban is Westhoff. Ennek megfelelően a hegedűsnek csupán egy húrpárral lejjebb kell játszania ugyanazokat a kettősfogásokat, s így legalább A-dúrban ér véget a tétel, nem domináns hangnemben:

Westhoff: A-dúr szvit (1683) Allemande (tényleges hangzás)



A művet néhány tanulmányban öttételesként említik, nyilván az utolsó két tétel összetartozására utalva, pedig a *Gigue* 2x20 ütemes, az *autre gigue* pedig csak 2x14 ütem. Hiszen itt — ahogy a cím is mondja — egy „másik” gigue-ről van szó, nem pedig egy Double-ről, mint Pisendelnél, vagy Bach h-moll partitájának tétélei esetében, ahol a tételpárok ütemszáma és harmóniai váza is azonos.

A hat tétel mindegyike A-dúrban indul és ott is zár, s a kezdő harmóniai fordulat minden esetben a egy T–SD–D–T kör, a felső szólamban kvintről való indulással (*e-fisz* dallamkezdéssel). A tánctételek (tehát a Prelude kivételével az összes többi) kétrészesek (az Allemande, a Gigue és az Autre Gigue mindkét része egyenlő ütemszámú), s az első rész mindig dominánsan zárul, a második értelemszerűen a tonikai hangnemen.

Westhoff Párizsból legkésőbb 1683-ban hazatért, majd 1685-ben megházasodott (a drezdai főesperes, Bernhard Schmied lányát vette el), majd a wittenbergi egyetem nyelvészprofesszora lett. Udvari zenészként, titkárként és nyelvtanárként 1698-ban vagy 1699-ben került a weimari udvarba. Westhoff életéről Walther lexikonja jelenti a legfőbb forrást, de annak ellenére, hogy Walther később maga is Weimarban szolgált, Westhoff weimari időszakáról nem közöl semmi adatot, s nem említi művei között az 1696-ban keletkezett hat szólószvitet sem. Homály fedi azt is, hogy Westhoff csak a művek kinyomtatása miatt ment-e Drezdába, vagy pedig wittenbergi állása mellett, vagy azt követően még drezdai udvari muzsikus is lett volna. Erős Ágost választófejedelem jól ismerhette korábbi nyelvtanárát virtuóz hegedűsként is, ezért nem elképzelhetetlen, hogy ezúttal zenészként számított volna rá, de kerülhetett akár a fejedelemasszony közvetlen szolgálatába is. Egyes források szerint 1697-ig Drezdában szolgált, s csak utána tanított egy-két évig Wittenbergben. Ezt a feltételezést valószínűsíti a hat szvit (később részletesebben tárgyalandó) ajánlása is. Westhoff mindenesetre élete utolsó éveire Weimarba került, ahol negyvenkilenc évesen, 1705. április 17-én hunyt el.

Bár nehezen elképzelhető, hogy Westhoff szólóhegedűre komponált művei kortársai számára is ismeretlenek lettek volna, a zenetudomány a legutóbbi időkig mit sem sejtett létezésükről. Az újkori zenetörténeti felfedezések között fontos esemény volt Westhoff 1696-ban íródott hat szvitjének 1971-es felbukkanása. Sokan a darabot Bach szólószonátáinak és partitáinak közvetlen előfutáraként, lehetséges mintájaként értékelték. Westhoff a szviteket „a muzsikának igaz menedéket”<sup>41</sup> adó Christiane Eberhardine<sup>42</sup> von Brandenburg-Bayreuthnak,<sup>43</sup> I. Friedrich August (Frigyes Ágost vagy Erős Ágost) szászországi választófejedelem és lengyel király feleségének ajánlotta. Albert Göhler német zenetudós 1564 és 1759 közötti németországi zenei kiadványokat összegyűjtő munkájában<sup>44</sup> szerepel egy 1682-ben Drezdában kiadott Westhoff-sorozat, az *Erstes Dutzend Allemanden, Couranten, Sarabanden und Giguen Violino Solo sonder Passo Continuo*, amiből nem maradt fent példány. Az 1696-ban kiadott Hat szvitet az elveszett sorozat folytatásának, vagy netán második kiadásának is

<sup>41</sup> A francia nyelvű ajánlásban: un veritable Azile de la Musique

<sup>42</sup> A magyar nyelvű szakirodalomban Krisztina Eberhardina néven is szerepel. A neveknél az eredeti elnevezéseket használom, kivéve, ha olyan, általánosan magyarított vagy a magyar történelemben is szerepet játszó személyekről van szó, akiknél az azonosítást segíti a magyar névforma használata.

<sup>43</sup> \*1671. december 19. Bayreuth–†1727. szeptember 5. Pretzsch

<sup>44</sup> Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien, Hilversum 1965.

vélik többen. Noha az elveszett sorozat címében szereplő *Dutzend* arra utal, hogy egy tucatnyi szvitet tartalmazhatott a kotta, de az „erstes Dutzend” kitételből nem világos, hogy az első tizenkét szvitről, vagy esetleg a tucatnyi táncfűzér első kötetéről van-e szó. A korábbi keletkezést védhetővé teszi, hogy a hat 1696-es szvit és az önállóan megjelent 1682-es szvit stílusa nem sokban különbözik egymástól, az allemande-ok például kísérteties hasonlóságot mutatnak.

A meglehetősen hányatott sorsú 1696-os hatos szvitsorozatból kézirat nem maradt fent, csak egy feltehetően nagyon kis példányszámban készült első kiadás két példánya. Az első példányra 1971-ben talált rá Várnai Péter a szegedi Somogyi Könyvtárban, ahová 1913-ban került Nándor Soma ajándékként, több másik művel együtt. 1974-ben és 1975-ben a művet szinte egyidőben jelentette meg a Peters és az Amadeus kiadó. Mindkét kiadás ötvonalas rendszerre átírt, modern notációjú kottát tartalmaz. A Peters-kiadás tudományos igényű jegyzetekkel kiegészített, szinte hibátlan Urtext, az Amadeus-kiadást Várnai Péter és Szeredi-Saupe Gusztáv sajnos felesleges és sokhelyütt stílustalan előadási jelekkel látta el és az olvasást szándékuk szerint megkönnyítendő, ám a kottaképet megzavaró léptékváltozásokat is eszközölt.<sup>45</sup> Hogy hogyan került a néhány évvel ezelőttig ismert egyetlen megmaradt példány Magyarországra, az valószínűleg örökre rejtély marad. Az utóbbi időben állítólag napvilágra bukkant egy példány a Brüsszeli Királyi Zeneakadémia könyvtárában is.<sup>46</sup> A szegedi nyomtatvány érdekessége, hogy hiányzik a borítója. Ennek következtében a sorozat címe, illetve a hatodik szvit Gigue tételének második fele elveszett. A kotta így a francia nyelvű ajánlással kezdődik, melynek végén ott áll az 1696. július 6-i dátum, a kiadás helye (Drezda) és a szerző neve is.<sup>47</sup>

Az ajánlásból három érdekesség feltétlenül kiderül: Westhoffot, nyilván apja lübecki származása miatt, idegenként kezelték, noha ő maga már Drezdában született. Érdekes módon családja befogadását a választófejedelem feleségének köszöni meg, holott már kamaszkorától állt Erős Ágost szolgálatában. Az ajánlásban egyértelműen utal arra, hogy a famíliában nővére volt az első, aki az udvarban oltalmat (s nyilván munkát) kapott. Westhoff nővérét egyébként semmilyen más forrás nem említi. A

<sup>45</sup> például 3/2 helyett 3/4

<sup>46</sup> Az információ Kolja Lessing Westhoff-CD-jének kísérőfüzetéből származik (Capriccio 67083, 2003), aki azt is tudni véli, hogy a brüsszeli példánynak is ugyanúgy a fedlapja és az utolsó oldala hiányzik, mint a szegedinek. Érdeklődésemre Olivia Wahnou de Oliveira könyvtárostól e-mailen azt a választ kaptam, hogy a könyvtári jelzet tévedésből került bele a katalógusukba, a darab nincs a tulajdonukban és soha nem is volt meg a brüsszeli könyvtárban.

<sup>47</sup> à Dreßben le 6. Jul. 1696. Jean Paul Westhoff.

harmadik fontos információ, hogy az ajánlásból nyilvánvalónak tűnik, hogy Westhoff 1696-ban még (legalábbis hivatalosan, de vélhetően ténylegesen is) a drezdai udvar szolgálatában állott.<sup>48</sup>

A sorozat notációja egészen egyedülálló a zeneirodalomban: Westhoff egy nyolcsoros vonalrendszerre jegyezte le a darabokat, ahol felül és alul három-három sor van, s középtűt, a két hármass vonalrendszertől egy kicsit nagyobb távolságra két sor. Mivel a borító hiánya miatt nem csak a sorozat (feltehetően szintén francia) címe sem ismert, de a hangszerre sincs egyértelmű utalás, felvethető a kérdés, hogy ilyen szokatlan notációval egyáltalán hegedűre íródtak-e a szvittek. Az e tárgyban meglehetősen szűk szakirodalomban nyomát sem lehet találni a felvetésnek, pedig lenne létjogosultsága a kérdésnek: a zeneszerző apja, Friedrich von Westhoff, amellet hogy lovaskapitány és a szász választófejedelem udvari harsonása volt, lanton is játszott. Sőt, mivel a főurak és a főúri dámák körében még akkoriban is kedvelt hangszer volt a lant, miért ne írhatta volna Westhoff a fejedelemasszony részére a darabokat? Vagy miért ne írhatta volna más hangszerre? A feltett kérdések első pillantásra talán logikusnak látszanak, de rögtön magam sietek megcáfolni őket. Nem csak azért, mert Westhoffot korának egyik legvirtuózabb hegedűseként tartották számon, s mint ilyennek, csak hegedűre írt műveit ismerjük, s nem csak azért, mert a lant (vagy más egyéb hangszer) hangterjedelme egyáltalán nem egyezett a hegedűével, itt pedig magasság szerint pontosan lejegyzett hangokkal van dolgunk, s nem csak azért, mert a lantdarabok

<sup>48</sup> Az ajánlás teljes szövege: „MADAME./ Si tout le monde n'estoit deja que trop convaincu, que la *Serenissime* Maison de *Baireuth* est un veritable Azile de la Musique, & de ceux qui en font profession, je tacherois de l'en persuader, à present, que je prens la liberté de dedier à *Votre Altesse Electorale* de la façon la plus humble & la plus soumise du Monde, ce Volume de pieces en Musique. Mais j'ay une autre chose à luy apprendre, & qui me touche de bien plus prés, assavoir, que *V. A. E.* se fait un plaisir de Combler de graces infinies une famille, la quelle etant estrangere dans ce pais ci, auroit sans de si *Augustes* auspices, bien de la difficulté, de trouver terrain pour s'enraciner, & comme après ma sœur j'ay l'honneur d'en estre le plus grand participant, j'ay crû qu'il seroit de mon devoir, de rendre un temoignage publique de la tres humble reconnoissance qu'une protection si Illustre, est capable de faire naître dans l'ame d'un fidelle serviteur, protestant que je suis avec tout le respect dû à fa *Souveraine / MADAME, / DE VOTRE ALTESSE ELECTORALE /* à Dresen le 6. Juil. / 1696. / le tres humble tres soumis & tres acquis sujet / *JEAN PAUL WESTHOFF.*” Magyar fordításban: „ASSZONYOM! / Ha nem volna máris mindenki szilárdan meggyőződve arról, hogy a *Fenséges Baireuth*–ház a zene és a vele hivatásszerűen foglalkozók valóságos menedéke, én akkor is igyekeznék ezt bizonyítani azáltal, hogy a világ legszerényebb és legalázatosabb módján bátorkodom az *Ön Választófejedelmi Fenségének* ajánlani a zeneműveknek e kötetét. De köztudomásra szeretném juttatni azt is, ami engem még közelebről érint: hogy az *Ön Választófejedelmi Fensége* szívesen halmoz el végtelen kegyével egy családot, amely, jövevény lévén ebben az országban, ilyen *Magas* oltalom nélkül nehezen talált volna teret arra, hogy gyökeret verhessen. És mivel nekem van szerencsém nővérem után leginkább részesülni ebben az oltalomban, kötelességemnek tartom, hogy nyilvánosan kifejezésre juttassam legalázatosabb hálámat, melyet az ilyen *Magas* pártfogás kelthet egy hű szolga lelkében, ünnepélyesen kinyilvánítva teljes hódolatomat, mellyel tartozom *uralkodómnak, / AZ ÖN VÁLASZTÓFEJEDELMI FENSÉGÉNEK, / ASSZONYOM /* Drezda, 1696. júl. 6. / Mélységesen alázatos, engedelmes és odaadó alattvalója / *JEAN PAUL WESTHOFF.*”

esetében tabulatúrás és egyéb speciális lejegyzéseket alkalmaztak.<sup>49</sup> Hanem azért is, mert ha közelebbről szemügyre vesszük a kottát, a lejegyzés már egészen hegedűszerűnek tűnik. A 3+2+3 vonalas osztásban az alsó vonalrendszer középső vonalán egy C-kulcs található, így tehát a hegedű legalsó hangja, a g a legalsó vonal alá esik, s az E-húr 4. ujjja a felső hármassal a legfelső vonal fölé, vagyis a nyolcvonalas rendszerben az első fekvés összes hangja lejegyezhető pótvonalak nélkül. Ráadásul a két középső vonalat értelmezhetjük két vonalrendszer közös részének, hiszen az alsó öt vonal kiad egy C-kulcsos (mezzo-kulcsos), a felső öt vonal pedig egy hagyományos francia violinkulcsos lejegyzést. A két közös vonal vizuális elkülönítéséből (mivel ezek ide is, oda is tartozhatnak) született meg a nyolcvonalas notáció. Ez a lejegyzési mód minden logikája és nagyszerűsége mellett persze arra is jó volt, hogy a szerzőn kívül a darabokat az olvasási nehézségek miatt valószínűleg más nem nagyon tudta eljátszani.<sup>50</sup> Hasonló egy kicsit az eset Biber scordaturáihoz: mintha a szerzők titkosírással jegyezték volna le műveiket. Talán nem is maguk, hanem Isten dicsőségére. Westhoff esetében ez már csak azért is lehet így, mert a vélt „titkosírás” ellenére a Szegeden példány is a korabeli, nyilván kis példányszámú kiadásból maradt ránk.

A hat szvit mindegyike az Allemande–Courante–Sarabande–Gigue tételsorrendben íródott. A kottalapok alján minden szvit elején fel van tüntetve a hangnem. Az a-moll, A-dúr, B-dúr, C-dúr, d-moll, D-dúr sorrend a Wohltemperiertes Klavier koncepcióját megelőlegező tudatosságról árulkodik. Érdekesség, hogy Westhoff a szvit hangnemét mindegyik oldal alján feltünteti, s az A és a D alapú hangnemeknél a moll esetén egy *b*-t, a dúr daraboknál pedig egy feloldójelet tesz a hangnemet jelző betűk után.

Hasonlóan Biber kompozíciós technikájához, a többszólamúság Westhoffnál is kimerül a dallam alá (illetve felrakástól függően fölé, vagy köré) írt akkordokban, illetve kétszólamú, együttmozgó terc- vagy szextmenetekben, továbbá többnyire egymást komplementer kiegészítő imitációkban. Az utóbbira jó példa az első szvit Courante tételének második fele. (Ld. Függelék, 1696-os Hat szvit fakszimiléje, eredeti számozás szerinti 2-3. oldal)

<sup>49</sup> Bach viszont nem tabulatúrát használt, lantdarabjait két ötvonalas rendszerben jegyezte le.

<sup>50</sup> Rövid gyakorlás után ez a különös notáció is viszonylagos könnyedséggel olvasható egyébként.





nagyon lehetett volna ínyére —, így viszont maradt bőven ideje a zenekari és kamarazenei, sőt szólóhangszeres művek komponálására.

Bach 1720 májusában Lipót herceggel Karlsbadba látogatott (akkoriban szokás volt, hogy a művészetpártoló uralkodókat zenészek hosszabb útjakra elkísérték), s mire visszatértek Köthenbe, Bach első feleségét már el is temették, noha még egészséges volt, mikor a herceg és Bach elhagyták Köthent. Helga Thöne düsseldorfi professzor szerint a Ciaccona Maria Barbara Bach halálára íródott. Feltevését sok figyelemreméltó érveléssel támasztja alá, a kérdésre a VII. fejezetben még bővebben visszatérek. Azt viszont már itt érdemes megjegyezni, hogy az olasz nyelvű címlapon a sorozat címe nem *Sei Soli*, ahogy többes számban helyes lenne, hanem *Sei Solo*. Pedig Bach jártas volt a nyelvekben, diákként már Lüneburgban folyékonyan megtanult latinul, jól tudott franciául és olaszul, s az Újtestamentumot a gimnáziumban görögül tanulmányozták. Bizonyára nem vétett volna ilyesféle hibát, de a furcsa címre kézenfekvő a magyarázat: a *sei solo* azt jelenti, *egyedül vagy*, s ezért joggal feltételezhető, hogy Maria Barbara halála után, amikor a tisztázat készült, elhunyt feleségének állított emléket a hat művel. Kevésbé misztikus és legalább annyira logikus az a lehetőség is, hogy a címbeli *egyedül vagy* megjegyzés a hegedűsnek szól, akinek nincs kísérete (mint ahogy átvitt értelemben a feleségét vesztett Bachnak sem volt). A szintén a címlapon szereplő *Libro Primo* (első könyv, első kötet) feliratra már nehezebb egyértelmű magyarázatot találni, részemről valószínűbbnek tartom azt, hogy a második kötet elveszett, mint azt, hogy a hat csellószvit lenne a sorozat folytatása. Mindenesetre erre a kérdésre is adódik átvitt értelmű magyarázat: Bach tekinthette úgy, hogy felesége halálával életének első szakasza, első „könyve” lezárult.

A sorozatban felváltva követik egymást a négytétéles szonáták és a partiták. A szonáták (sorrendben g-moll, a-moll és C-dúr) az olasz templomi szonáták (*sonata da chiesa*) lassú–gyors–lassú–gyors tételrendjét követik, a méltóságos első tétel (*Adagio*, *Grave* és *Adagio*) után a második és egyben legjelentősebb tétel minden esetben egy fúga. A lassabb harmadik tételt (*Siciliana*, *Andante* és *Largo*) követően virtuóz zárótétel (*Presto*, *Allegro* és *Allegro assai*) tesz pontot a szonáták végére. A partiták viszont mindhárom esetben különböznek. Bach címként az olasz *Partia* szót használja, de a h-moll és a különösen az E-dúr partita inkább franciás. Utóbbiban a használt táncok, azok stílusa és a Bach által használt francia írásmód is erre utal: a nyitótételt ugyan olaszul *Preludio* jelzéssel látta el, de aztán következnek a francia feliratok, a *Loure*, *Gavotte en Rondeaux* (igen, így, többes számban), *Menuet 1<sup>re</sup>* (*première*), *Menuet 2<sup>de</sup>* (*seconde*),

Bourée és a Gigue. A d-moll partita viszont a szvitek hagyományos allemande–sarabande–courrante–gigue tételrendjét követi, ám ezekhez csatlakozik ötödikként a híres chaconne, s a tételek elnevezése ezúttal olasz (csak az E-dúr partita tételfeliratai vannak franciául): Allemanda–Corrente–Sarabanda–Giga–Ciaccona. A h-moll partita ehhez hasonló táncfüzér, persze chaconne nélkül, s a darab végén nem gigue, hanem Bourrée, pontosabban Tempo di Borea megnevezésű tétel áll. Ráadásul minden tételnek van egy Double párja, ami tulajdonképpen variáció a főtétel harmóniai és dallami vázára, virtuózabb, egyenletes nyolcad (illetve a Sarabande esetében 9/8-ban lejegyzett, de valójában triolás) mozgással. A h-moll Allemanda francia nyitány (overture) stílusát és az egész h-moll és különösen az E-dúr partita jellegét tekintve felmerül, hogy nem direkt váltogatta-e Bach az olasz és francia stílust, hiszen a Quantz által „vermischer Geschmack”-ként aposztrofált „kevert stílus” kifejezetten német sajátoságnak számított, ahogy ezt a későbbiekben is látni fogjuk. Ez a szándékos stíluselegyítés lehet a magyarázata a szonáták és partiták felváltva történő szerepeltetésének is.

Ha valaki nem ismerné a műveket, akkor is már a kéziratra vetett első pillantás alapján nyilvánvaló, hogy Bach egészen más szinten kezeli a polifóniát, mint előtte bárki más; és ráadásul ezt a bonyolult, szigorúan szerkesztett szövetet egy szál szólóhegedűn is képes megjeleníteni. Bachnál még az egyszólamú dallamokban rejlő polifónia is olyan gazdag és kidolgozott, s mégis egyértelmű és egyszerű, ami addig elképzelhetetlen volt — s ma is felülmúlhatatlan. Amikor csak a dallamot támasztja alá időnként akkordokkal, akkor is tökéletes a hangzások aránya, a faktúra, a szólamvezetés. Nincsenek a hegedű korlátai miatt kompromisszumokkal megoldott helyek, mint a többi szerzőnél nem egy esetben. Ha kötött is kompromisszumokat a hegedű technikai sajátosságai miatt, azokat nem lehet észrevenni. Ami tökéletes a zenében, tökéletes a hegedűn és fordítva. Bach zenét írt, nem hegedűdarabot. (Talán nem véletlen, hogy lantra, csembalóra és orgonára is átírt tételeket a szonátákból és partitákból, sőt az E-dúr partita prelúdiumát két kantátában is felhasználta.)<sup>53</sup>

Mivel a Bach-műveket sokan sok oldalról körbejárták már és a többi tárgyalt műnél jóval nagyobb ismertségnek is örvendenek, ezért ebben a kis fejezetben csupán két dolgot szeretnék közelebbről megvizsgálni: a szubdomináns funkció és a fúgatómák

<sup>53</sup> A g-moll fúgát g-moll lantfúgaként (BWV 1000) és d-moll orgonafúgaként (BWV 539) írta át Bach, a teljes a-moll szonáta csembalódarabként is fennmaradt (BWV 964), az E-dúr Preludio pedig két kantáta Sinfonia tétele lett (Herr Gott, Beherrscher aller Dinge BWV 120a és Wir danken dir Gott, wir danken dir BWV 29). Létezik még lantátírat a C-dúr szólószonáta Adagio és Largo tételeiből is és ismert a teljes E-dúr partita lantátírata (BWV 1006a).

kérdését. A zene fejlődése a XVIII. századra jutott odáig, hogy egyértelműen három egyenlően fontos funkciót használtak a zeneszerzők. Félreértés ne essék, a tonika (T) és a domináns (D) mellett azelőtt is létezett a szubdomináns (SD) funkció, csak éppen nem volt annyira egyértelműen fontos a szerepe. Ha végignézzük a Biber által komponált passacagliát vagy a Westhoff–szviteket, akkor nyilvánvaló, hogy azokban a darabokban még felfedezhető a középkori modális zene hagyománya. Az ott előforduló SD-ok inkább plagális fordulatok, esetleg csak T-SD-T plagális ingák, szekvenciákban vagy éppen autentikus zárlati fordulatokban megbúvó súlytalan, vagy kevéssé súlyos hangzatok. Egyszer sincs az az érzése az embernek, ami már Bachnál oly sokszor, hogy a SD funkciónak a forma szempontjából is jelentős szerepe lenne. Bachnál már többször súlya van egy SD hangzatnak (például a g-moll Adagio 3. ütemének közepén), s a súly nem csak azt jelenti, hogy az előzményekhez képest jelentősége van egy akkordnak, hanem azt is, hogy vonzza maga után a D, majd T hangzatot. Ez nem rutinszerű zárlati fordulatot jelent, hanem tömegvonzást. Olyan helyzetet, amikor nem két, hanem három hangzat vonzza egymást. Ez Bachnál sem gyakori és csak zeneileg fontos helyeken fordul elő. A kérdés részben elméleti, hiszen egyrészt a súly akkor hangzik súlynak, ha az előadó annak játssza, s így akár a Westhoff–tételekben is lehetne súlyozni a SD hangzatokat. Bach viszont olyan egyéb „trükkökkel” (késleltetések, diszsonáns súrlódások: quasi késleltetések, ritmikai előkészítés stb.) segíti a hangzatok egymással alkotott kohézióját, ami egyértelműbbé teszi a SD területek fontosságát is. Míg a korábbi művekben a SD-ok megtörténnek, addig Bachnál jelen vannak. Míg a korábbi művekben sok esetben akár helyettesíthetők is lennének más hangzattal, Bachnál bármiféle változtatás helyrehozhatatlanul megtörné az egységet.

Bachnál tulajdonképpen már jelen van az a gondolkodás, ami később a klasszikában igazán jellemzi az ún. európai funkciós zenét. Hiszen a SD hangzat kitüntetett fontosságát, főleg kisformáknál meghatározó szerepét nehéz nem észrevenni például Mozart és Haydn műveiben. Persze, mint minden, a funkciók is relatívak; nem meghatározott akkord, fokszám, hanem a fentebb leírni próbált harmóniai vonzás viszonyrendszerében kell őket értelmezni.

A fúgatémák kérdése talán egzaktabb. Bach minden fúgatémáját gondosan megszerkesztette, úgy, hogy a téma (vagy hosszabb, *soggetto* vagy *andamento* témák esetén legalább a témafej) használható legyen rák-, tükr-, rák–tükrfordításban, sőt igyekszik a kontraszobjektumokat és a közjátékokat is a téma elemeiből építkezve megírni. Ez a monotematikus gondolkodás minden nagy zeneszerzőre jellemző (Haydn

ért el ebben hihetetlenül magas szintet), s különösen egy olyan szigorú szerkesztési elvű műfajnál, mint a fúga, a darabon belüli kohézió egyik legfontosabb eleme. A g-moll és az a-moll fúgában úgynevezett rövid, *attaco* témát, a C-dúr esetében hosszú, *andamento* fúgatémát komponál Bach. Pontosabban szerkeszti, sőt, felhasználja a témákat, hiszen az a-moll fúga kivételével nem saját, bár számára egyáltalán nem idegen forráshoz nyúl.

A g-moll téma (a téma első hangjának ismétléseit leszámítva) a *Mennyből jövök most hozzátok* (Vom Himmel hoch, da komm ich her) kezdetű Luther-korál első hat hangjával egyezik:

Bach: g-moll szólószonáta, Fuga 1-2. ü. Vom Himmel hoch da komm ich her – koráldallam (Luther)

The image shows two musical staves. The left staff is in G minor, 3/4 time, showing the first two measures of the fugue. The first measure contains the first six notes of the theme, which are also shown in the right staff. The right staff is in G major, 4/4 time, showing the first six notes of the hymn. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4. The lyrics 'Vom Him - mel hoch da komm ich her' are written below the right staff.

Az, hogy a hangközök színezete nem azonos (vagyis a fúgatémában nem a moll hangsor harmadik, hanem ötödik fokáról induló dallamról van szó), nem számít, hiszen a fúgatéma csak alapeszköz, amely a darab folyamán, mint alapelem állandóan transzformálódik, hangnemi okokból már természetesen a *comes* is transzformálódik a *dux* dallamához képest. A téma két részre bontható, a kezdő négy repetált hangra, s az azt követő öt hangra. A téma második felének rákfordítása (pontosabban az utolsó négy hang rákfordítása) megegyezik a Bach zenei védjegyeként ismert B–A–C–H motívum hangközeivel, vagyis a „szekund le – terc fel – szekund le” kereszt-motívummal. A tételben csupán három részre hívom fel a figyelmet, bizonyítván, hogy mennyire a fúgatémát használja Bach mindenütt. A tétel utolsó ütemének két szélén lévő g hangok között a-ról induló formában található a téma hangjai (természetesen a nyitóhang repetíciója nélkül):

Bach: g-moll szólószonáta, Fuga 94. ü.

The image shows a musical staff in G minor, 3/4 time, measures 66-67 of the fugue. A bracket above the staff highlights the sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. This sequence is the theme of the fugue, starting from the second measure of the piece.

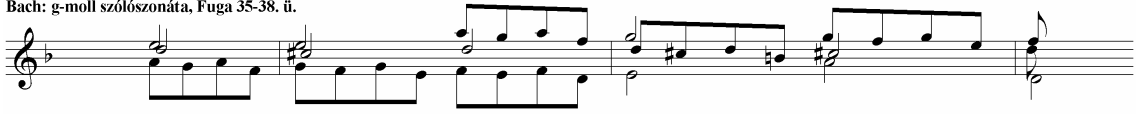
Ugyanezt a hangközlépéssort használja a 66-67. ütemben egy közjáték-szakasz háromtagú szekvenciájában:

Bach: g-moll szólószonáta, Fuga 66-67. ü.

The image shows a musical staff in G minor, 3/4 time, measures 66-67 of the fugue. A bracket above the staff highlights the sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. This sequence is the theme of the fugue, starting from the second measure of the piece.

Dukay Barnabás mutatott rá, hogy a 35. ütem második felétől a téma második felének hangközeiből proporciós kánont komponál Bach:

Bach: g-moll szólószonáta, Fuga 35-38. ü.



A nyolcadokban mozgó alsó szólam egyértelmű, a felső két szólam pedig valójában egy negyedekben mozgó szólamot takar, s ugyanakkor a középső szólam felekben mozgó önálló szólam is. Szólamonként külön sorokban lekottázva világosan látszik a proporciós kánon:

Bach: g-moll szólószonáta, Fuga 35-38. ü.

Ez azt is bizonyítja, hogy a hegedűsök által manapság itt általában használt különböző arpeggiók valószínűleg nem jelentenek jó kivitelezési megoldást.

A g-mollhoz hasonlóan az a-moll fúga témájának második felét alkotó keresztmótívum<sup>54</sup> is a B–A–C–H hangközsorra emlékeztet (csak itt nem rákfordításban), s a *dux*ban már elő is fordul a megfelelő színezettel:

Bach: a-moll szólószonáta, Fuga 1-5. ü.

A tétel során a fúgatéma első fele (különösen a témafejet jelentő három első hang) is fontos szerephez jut; mélyebb elemzésre mindazonáltal jelen tanulmány keretein

<sup>54</sup> A keresztmótívum tulajdonképpen nem más, mint az úgynevezett *circulatio*, ami a barokk zenei szimbolikában a kelő nap jelképe volt. Bach rendszerint a kereszt és Jézus szimbólumaként használja.

belül nem vállalkozhatok. Annyit azonban mindenképpen érdemes megjegyezni, hogy ez a kezdő kisszekund lépéses motívum olyannyira mindenütt jelen van, hogy ennek (vagyis a téma kezdetének) rákfordítását használja Bach a fúgatéma második felével együtt jelentkező kontraszobjektumként.

Bach: a-moll szólószonáta, Fuga 1-5. ü.



A C-dúr fúga témája hangról hangra megegyezik a *Komm heiliger Geist, Herre Gott* kezdetű korállal, ami a *Veni creator Spiritus* gregorián dallamból származó *Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist* (magyarul: Ó jöjj, teremtő Szentlélek) szövegű Lutherkorálon alapszik.

Bach: C-dúr szólószonáta, Fuga 1-4. ü.



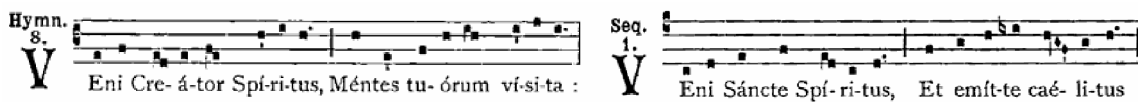
Bach: Komm, heiliger Geist, Herre Gott BWV 59.



Bach: Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist BWV 370.



Sok szakmunkában a fúgatéma alapjául a szintén pünkösdi gregorián dallam, a *Veni Sancte Spiritus* kezdetét nevezik meg. Ez egyértelmű tévedés, ami rögtön nyilvánvaló, ha összehasonlítjuk a témával a két gregoriánt:



A fúgák közül a C-dúrban jelenik meg egyedül hosszabb témaszakasz fordításban, mégpedig rákban, az *al riverso* megjelöléssel ellátott 202. ütemtől.

Bach: C-dúr szólószonáta, Fuga 202. ü.



## Pisendel: Sonata à Violino solo senza Basso (1724 k.)

Pisendel minden szempontból egyedülálló a-moll szólószonátájának keletkezési dátuma körül viták vannak. Eleinte a zenetudósok 1716 előttre datálták a mű születését, mondván, hogy stilisztikai jegyei miatt a mű nyilván Pisendel itáliai utazását megelőzően született, s mivel Bach 1717. októberében drezdai útján nyilván meglátogatta kiváló hegedűs barátját (vagy ő Bachot 1716-ban Cadolzburgba menet), Pisendel műve bizonyos értelemben példaként szolgálhatott a szólóhegedűre írt szonátákhoz és partitákhoz. Azon kívül, hogy az utóbbi feltételezésre semmi bizonyíték nincs, három dolog is a mű későbbi keletkezését valószínűsíti. Egyrészt a mű első két tételének elején exponált éles ritmus (az ún. lombard ritmus) Quantz szerint csak 1724 körül jött divatba, másrészt a mű harmadik tétele (a double-ként funkcionáló Variationen nélkül) megjelent Telemann *Der getreue Music-Meister*<sup>55</sup> című gyűjteményében Hamburgban, 1728-ban.<sup>56</sup> Utóbbi tény azért szól a későbbi keletkezés mellett, mert a német ízlésű műveket tartalmazó Telemann-gyűjtemény tulajdonképpen válasz volt a német zenei központokban (így a Pisendelnek is munkát adó drezdai udvarban) tapasztalható francia és olasz befolyásra. A harmadik ok pedig a másodikkal összefüggő: Pisendel 1717-es itáliai útjáról hazatérve újonnan szerződötten olasz zenészeket talált a drezdai udvarban (a választófejedelem akkor hozta Drezdába Antonio Veracini<sup>57</sup> velencei hegedűst is). A zenei ízlésében addig inkább francia orientációjú Drezda nyílt irányváltása érzékenyen érintette a német zenészeket, s a kibontakozó francia-olasz konfliktust elkerülendő Pisendel komponistaként igyekezett kialakítani saját német, vagy kevert stílusát. S mivel az a-moll szólószonátája ennek a (Bachnál már említett) stílusnak egyértelmű képviselője, az 1716 előttre való datálás talán végképp elvethető, sőt az eredeti elképzelésnek a fordítottja valószínűsíthető, miszerint Bach szólóművei szolgálhattak példaként Pisendelnek a darab komponálásakor. Ad absurdum persze elképzelhető az is, hogy mindkét nézet helyes, s

<sup>55</sup> „Az igaz zenemester” (szó szerint „hűség”, de a német szó valódi értelmét az „igaz” hűbben, sőt igazabban adja vissza).

<sup>56</sup> Gigue sans Basse, par Mr. J. G. Pisendel, In: Georg Philipp Telemann, *Der getreue Music-Meister*, 13. Lection (Hamburg 1728), 49.

<sup>57</sup> \*1659. január 17. Firenze–†1745. október 24. Nála híresebb unokaöccse, a szintén hegedűs-zeneszerző Francesco Maria Veracini tanára.



Pisendel korábbi darabjának átdolgozott változatát közölte Telemann 1724-ben, hiszen mint a lipcsei Johann Adam Hiller<sup>58</sup> megjegyzi, Pisendel

„soha nem volt elégedett a saját munkájával, hanem állandóan jobbítani akarta darabjait, ezért jóval többször, mint egyszer, átdolgozta azokat.”<sup>59</sup>

Johann Georg Pisendel kiterjedt kapcsolatokkal és széles látókörrrel megáldott zenész volt. 1687. december 26-án Bajorországban született a cadolzburgi kántor, Simon Pisendel gyermekeként. A család eredetileg a kiváló zenészeiről és hangszerkészítőiről híres Markneukirchenből származott. Pisendel első zenei lépéseit apja irányította, majd 9 évesen kóristafiú és hegedűs lett Ansbachban. Itt többek között az énekes-zeneszerző Francesco Antonio Pistocchi<sup>60</sup> és a koncertmester és komponista Giuseppe Torelli<sup>61</sup> tanították. 1701-ben Torelli visszatért Bolognába, Pisendel persze folytatta ansbachi tanulmányait („gründliche wissenschaftliche Ausbildung in der Lateinschule”<sup>62</sup>). 1703-tól szállásadója, a Kapellmeister Johann Christian Rau és a koncertmester Johann Wolfgang Wolff voltak legfőbb tanárai. 1709 és 1711 között Lipszében a Telemann által alapított Collegium musicum növendéke volt, s formálisan itt tanult egyedül zeneszerzést Heinichennél. Lipszében sok olasz művet játszott, Corellit és a legújabb Torelli-hegedűversenyeket. Itt hallotta őt Jean Baptiste Volumier,<sup>63</sup> az 1548-ban alapított drezdai Hofkapelle udvari koncertmestere, s az ő meghívására került 1712-ben az evangélikus Pisendel a katolikus drezdai udvarba udvari zenészként (Premier Violist u. Cammer Musicus). A drezdai herceg, Erős Ágost szász választófejedelem külföldre is rendszeresen utaztatta zenészeit, Pisendel így jutott el 1714-ben Párizsba, s 1716-ban Velencébe (a drezdaiak közül az orgonista–

<sup>58</sup> \*1728. december 25. Wendisch-Ossig–†1804. június 16. Lipcse. Zeneszerző és zenetudós, a Singspiel (a német opera korai formája) megteremtője. 1746-tól Drezdában tanult, 1751-ben Lipszébe költözött, majd 1754-től hat évig a drezdai Brühl gróf szolgálatában állott. 1760-tól haláláig Lipszében élt. 1786. május 19-én a berlini Domkirchében a berlini udvari zenekarral előadta Händel Messiását. Rendszeresen nyomtatott ki zeneelméleti írásokat, zenetörténeti munkákat írt, s különböző újságokat szerkesztett. A legjelentősebb ezek közül az 1766 és 1770 között hetente (!) kiadott *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* (A zenét illető heti hírek és észrevételek).

<sup>59</sup> „Nie war er mit seiner eignen Arbeit zufrieden, sondern wollte sie immer noch verbessern: ja er arbeitete sie wohl mehr als einmal um.” (Johann Adam Hiller, *Lebensbeschreibungen berühmter Musik gelehrter und Tonkünstler neuer Zeit*, I. Teil, Leipzig, 1784, 193-194.) In: H. R. Jung, J. G. Pisendel (1687-1755), *Leben und Werk*, Jena, 1956

<sup>60</sup> \*1659–†1726

<sup>61</sup> \*1658–†1709

<sup>62</sup> In: H. R. Jung, J. G. Pisendel (1687-1755), *Leben und Werk*, Jena, 1956

<sup>63</sup> \*1677–†1728. október 7. Drezda. Életéről nem sokat tudni, valószínűleg Spanyolországban született, francia neve ellenére flamand zenészként említik a források. 1708-ig a berlini udvarban szolgált, onnan került Drezdába.

csembalista Christian Pezold<sup>64</sup> és valószínűleg a nagybögös Jan Dismas Zelenka<sup>65</sup> társaságában).<sup>66</sup> Ezalatt Velencében Vivaldinál tanult kilenc hónapig, majd továbbment Rómába, ahol az egykori Corelli-növendéktől, a virtuozitás helyett a fejlett harmóniai érzéket előtérbe helyező Antonio Montanaritól vett órákat. Rómából visszatérve találta magát szemben Drezdában a már említett francia-olasz konfliktussal, melynek kapcsán egykori zeneszerzéstanárával, az akkor Drezdában működő, „olaszpárti” Heinichennel is ellentétbe került. Drezdában olyan növendékei és kollégái voltak, mint Johann Joachim Quantz,<sup>67</sup> a Graun-testvérek,<sup>68</sup> az idősebb Benda<sup>69</sup>, vagy éppen későbbi életrajzírója, Johann Friedrich Agricola.<sup>70</sup> 1728-ban, Volumier halála után Pisendel lett az udvari koncertmester, s noha akkorra korának legnagyobb hegedűvirtuózáként ismerték, gyakorlatilag felhagyott a szolistajátékkal, s a komponálással is, minden idejét a zenekari játéknak, a próbáknak szentelte. Drezdában volt Hofkapellmeister Hasse,<sup>71</sup> s mellette 1748-1752 között Nicolo Porpora<sup>72</sup> is. Az 1755-ben elhunyt Pisendel szoros

<sup>64</sup> \*1677 Königsstein–†1733 Drezda. Vezetékeve Petzoldként is használatos. Pezold két darabot is komponált basszus nélküli viola d’amoréra: Partita ex F és Partita ex A per viola d’amore solo senza basso. G-dúr és g-moll menüttje (BWV Anh. II. 114. és 115.) belekerült Bach *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach* című gyűjteményébe is.

<sup>65</sup> \*1679. október 16. Louňovice pod Blaníkem–†1745. december 23. Drezda. Zelenka jezsuita képzést kapott a prágai Clementinumban, 1710-ig a prágai udvar zenésze volt, ekkor került Drezdába. Az 1715 (vagy 1716) és 1719 közötti időszakot Itáliában töltötte és Bécsben Fuxnál tanult zeneszerzést, majd visszatért Drezdába, s ott maradt haláláig.

<sup>66</sup> Pisendel valószínűleg a fenti összeállításra és ekkor írta D-dúr hegedűszonátáját. Velencében egyébként a drezdaiak közül Johann Christian Richter oboista is velük volt.

<sup>67</sup> \*1697. január 30. Oberscheden–†1773. július 12. Potsdam. 1716-tól hegedűsként és oboistaként Drezdában muzsikus, 1718-tól kezdett fuvolázni. Drezdai szolgálata közben hosszabb időszakokat töltött Bécsben, Prágában, Nápolyban, Rómában, Párizsban, Londonban és Varsóban is. 1741-től potsdami udvari muzsikus, Nagy Frigyes fuvolatanára. Több mint 300 fuvolaversenyt komponált.

<sup>68</sup> Concertmeister Johann Gottlieb Graun (\*1703. október 27. Wahrenbrück–†1771. október 28.) hegedűs és zeneszerző. Drezda után Prágában Tartininél is tanult, 1726-tól merseburgi koncertmester, Wilhelm Friedemann Bach hegedűtanára is volt, 1732-től a porosz udvarban szolgált, 1740-től a Berlini Opera koncertmestere. Capellmeister Carl Heinrich Graun (\*1704. május 7. Wahrenbrück–†1759. augusztus 8. Potsdam) tenor operaénekes és zeneszerző. Drezdai tanulóévei után Braunschweigbe ment, majd 1740-től haláláig Nagy Frigyes szolgálatában állt. Hasséval együtt a kor legfontosabb olasz stílusban alkotó német operaszerzője.

<sup>69</sup> Johann Wenzel Benda (\*1713–†1752). Két öccse is zenész volt: Georg Benda (\*1722–†1795) és Joseph Benda (\*1724–†1804). Később mindhárman Nagy Frigyes udvari zenészei.

<sup>70</sup> \*1720. január 4. Dobitschen–†1774. december 2. Berlin. Zeneszerző, orgonista, énekes, fontos elméleti munkákat is írt, néha Flavio Anicio Olibrio álnéven. Lipcsében joghallgató, s egyidejűleg Bach növendéke. 1741-től Berlinben Quantz-nál tanult zeneszerzést. 1750-től Nagy Frigyes udvari zeneszerzője, 1759-től haláláig udvari karmester.

<sup>71</sup> \*1699. márc. 25. előtt, Bergedorf–†1783. december 16. Velence. Johann Adolph Hasse hamburgi operaénekesként kezdte pályáját 1718-ban. 1722-ben elhagyta Németországot, főként Itáliában élt, énekelt és operákat komponált. 1730-ban feleségül vette a XVIII. sz. egyik legelismertebb énekesét, Faustina Bordonit (\*1700–†1781). 1731-től (rövid bécsi kitérő után) a drezdai udvar alkalmazásában állt, de hosszabb időszakokat (néha éveket is) töltött Itáliában (elsősorban Velencében és Nápolyban), alkalmanként Bécsben és Varsóban operáinak bemutatói kapcsán. 1764-ben végleg elhagyta Drezdát és Bécsben lett II. József, majd Mária Terézia kedvelt zeneszerzője. 1773-tól haláláig Velencében élt.

<sup>72</sup> \*1686. augusztus 17. Nápoly–†1768. március 3. Nápoly. Első operáját *l’Agrippina* címmel 1708-ban komponálta szülővárosában. Későbbi operáiban főszerepeket kapott tanítványa, a kor ünnevelt

kapcsolatot ápolt Telemannal, aki 1714-ben egy concerto grossót<sup>73</sup> ajánlott neki, minden valószínűség szerint baráti viszonyban állt Bachhal, s a drezdai könyvtárban ma is megtalálható Vivaldi barátságának jeleként hat, Pisendelnek ajánlott hegedűverseny.<sup>74</sup>

Pisendel korabeli elismertségét bizonyítja Quantz 1762. április 14-én Berlinben olasz nyelven fogalmazott önéletrajza is, amiben ezt írja:

„Noha Johann Georg Pisendel, a hegedű valaha is élt legjobb virtuózainak egyike, és kitűnő zenekari koncertmester, kifinomult ízlésű ember, kiváló ismerője a zenei előadás minden finomságának és mindennek, ami jó hatást vált ki, engem a szokásos őszinteségével okított, én mindazonáltal nem lévén megelégedve az ízlésnek egyetlen irányával, kompozícióim tökéletesítése érdekében kontrapunktot akartam tanulni az alapoktól kezdve.”<sup>75</sup>

Ezek után Quantz Heinichentől tanult ellenpontot, ami azt is jelzi, hogy noha Pisendel kiváló zenész volt, hegedűsként a kontrapunkt nem volt erőssége. Kétségtelen, hogy szólószonátájában imitációs szerkesztés nem fordul elő, s a többszólamúság nála is szinte kizárólag a dallam harmóniai megtámasztását jelenti.

Az a-moll szólószonáta, akár Bach szólóhegedű darabjai előtt íródott, akár később, kétségtelen rokonságot mutat azokkal. A nyitótétel és Bach g-moll Adagiója és a-moll Gravéja közötti hasonlóság már vizuálisan is egyértelmű. (Ld. Függelék, Pisendel–szonáta fakszimiléje.)

Pisendel ugyanúgy aprólékosan kiírja az összes díszítést, mint Bach, viszont az ő nyitótétele formailag nem kötött szerkesztésű egység, mint Bach szonátának első tételei, sokkal inkább fantáziaszerű. Ez a fantáziaszerűség megmarad a többi tételben is, bár az

---

kasztrált énekese, Farinelli. 1733-tól Londonban, majd 1736-tól Velencében dolgozott. Drezdába Maria Antonia Walpurgis hercegnő énektanáraként érkezett 1747-ben, 1752-ben Bécsbe ment, ahol Haydn egyetlen tanára volt. (Haydn úgy emlékezett, hogy Porporától tanulta „a zeneszerzés valódi alapjait”.) 1759-ben visszatért Nápolyba.

<sup>73</sup> Concerto grosso, per il S.gr. Pisendel, da me G. Ph. Telemann, 14 Settembre 1714 (SLUB, Sig. Mus. 2389/O/38).

<sup>74</sup> A könyvtári katalógusban: SLUB, Sig. Mus. 2389/O/42, 43, 44, 46, 70, 123, a művek jegyzékszám szerint: RV 172, 205, 237, 242, 314, 340.

<sup>75</sup> „Benche il Sr Gio: Giorgio Pisendel, uno dei primi Virtuosi di Violino che mai furono, ed eccellentissimo Direttore d’Orchestra, huomo digusto squisitissimo, e raffinatissimo conoscitor di tutte le finezze dell’esecezione musicale, e di tutto quello che vi fa buon effetto, m’assisteva colla sua solita sincerità, io pero non contento del solo gusto, volli, per render più perfetta la mia Compositione, studiar a fondo il Contrapunto.” (In: Johann Joachim Quantz, Biographie, Berichte und Aufzeichnungen, Festlich anlässlich der Einweihung des neuen Quantz-Denkmal in Scheden am 23.6.1991, Heimatkunde- und Geschichtsverein Scheden, 1991, 49. – a kézirat reprintje, 53. – német fordítás; eredeti kézirat: Civico Museo Bibliografico Musicale Bologna)

Allegro és az azt követő Giga és a Variationen kétrészes formák közé szorított fantáziák. Műfajilag a darab inkább lenne nevezhető szvittételeket használó fantáziának, mint szonátának. Az Allegro 3/4-essége és számos fordulata miatt is Bach h-moll partitájának Correntéjét juttatja eszünkbe:

Pisendel: A-dúr szólószonáta, Allegro 20-26. ü.



Bach: h-moll partita, Corrente 1-7. ü.

*Hortus Musicus kiadás szerint: (♯) (b)*



Bach: h-moll partita, Corrente 20-27. ü.



*harmóniai hasonlóság a Pisendel-részlettel*

A fenti Pisendel-példa második ütemének negyedik fekvéses fogás- ill. kézhelyzete egyébként technikailag a h-moll Tempo di Borea 50. ütemének is pontos megfelelője. Hosszan lehetne sorolni a mindkét szerzőnél előforduló tipikusan barokkos hegedűs és dallami, illetve harmóniai fordulatokat, álljon itt még egy válogatás a Pisendel-szólószonáta első tétele végén található fordulat bachi megfelelőiből:

Pisendel: A-dúr szólószonáta, I. tétel 19-20. ü.



Bach: d-moll partita, Allemanda 15. ü.



Bach: h-moll partita, Allemanda 11-12. ü.



Bach: E-dúr partita, Gavotte en Rondeaux 91-92. ü.



A Pisendel-darab keletkezési dátumában egyik fontos tényezőként szerepet játszó lombard (éles) ritmus egyébként az első és a második tétel elején tűnik fel:

Pisendel: A-dúr szólószonáta, I. tétel 1-2. ü.

Pisendel: A-dúr szólószonáta, Allegro 1-11. ü.



Érdekes, hogy Pisendel a Giga első négy ütemének basszusaként ugyanazt az ereszkedő tetrachordot használja a-mollban, ami g-mollban Biber Passagaliájának alapja.<sup>76</sup>

### **Telemann: XII Fantasia per il VIOLINO senza Basso (12 Fantasias)**

Georg Philipp Telemann élete a barokk kor szerzőinek döntő többségéhez képest nyitott könyv, hiszen kiterjedt levelezésén kívül tevékenységének — elismertségéből fakadó — mások általi felemlegetése is kiváló forrásokat szolgáltat, de ezen kívül ő maga is meglehetősen jól dokumentálta a vele történeteket, jóllehet, három önéletírása többnyire ifjabb koráról árul el részleteket. Mindenesetre az őt illető adatok többségét első kézből, tőle ismerjük. Így kezdi 1718-ban Frankfurtban írott önéletrajzát:<sup>77</sup> „Magdeburgban, 1682. március 14-én születtem, s 17-én evangélikus–lutheránusként kereszteltek meg.”<sup>78</sup> (Telemann valójában 1681-ben született, 1729-es frankfurti és 1740-es hamburgi életrajzában már a helyes évszámot adja meg.) Az ifjú Telemant anyja kifejezetten tiltotta a zenétől, s jogi pályára szánta. Ennek megfelelően (noha titokban állandóan a zenével foglalkozott, s már tízévesen jól játszott hegedűn, csembalón, furulyán és citerán), 1701-től a Lipcsei Egyetem jogi karára járt. Itt a zeneértő egyetemi diákság számára megalapította a *Collegium musicum* későbbiekben is működő intézményét, majd a Lipcsei Opera énekese és művészeti vezetője, s 1704-től a lipcsei Új templom orgonistája lett, így hát hamarosan hivatásszerűen is teljes mértékben a zene felé fordult. Telemann igazi polihisztor volt, mindenféle művészetben hozzáértőnek számított, s az általa írt hihetetlen mennyiségű művön<sup>79</sup> kívül verseket írt, az 1740-es években a komponálást az addigiakhoz képest kicsit félretéve főként elméleti munkák írásának és a kertészkedésnek szentelte idejét (azért a szokásos évi egy Telemann–passió akkor is mindig elkészült), hogy mintegy tíz év elteltével aztán újult erővel térjen vissza a muzsikához. Önéletírásának kibővített, 1740-es hamburgi verziójában ezt írja: „Végtevére is N. Müller úr, a magdeburgi dóm igazgatója volt az, aki

<sup>76</sup> Ereszkedő skálamenetű (különösen a passacaglia–tetrachordot használó) basszust persze sok darabban találni, Bach a-moll szólószonátájának Gravéja is így kezdődik.

<sup>77</sup> Lebens-Lauff / mein / Georg Philipp Telemanns; / Entworfen / In Franckfurt am Mayn / d. 10. Sept. A. 1718

<sup>78</sup> „Ich bin in Magdeburg / Anno 1682. d. 14. Mart. gebohren / und d. 17. dit. Evangelisch-Lutherisch getaufft worden.”

<sup>79</sup> Bár műveinek nagyrésze elveszett, a kutatások szerint teljes életműve több mint 3000 darabból áll.

a német költészet szeretetét belém plántálta.”<sup>80</sup> Ennek megfelelően gyakran szedte versikébe mondandóját, s ugyanabban az önéletírásban egyszerű rímekben szól az ének fontosságáról:

„Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen.  
 Wer die Composition ergreift / muss in seinen Sätzen singen.  
 Wer auf Instrumenten spielt / muß des Singens kündig seyn.  
 Also präge man das Singen jungen Leuten fleissig ein.”<sup>81</sup>

Telemann munkásságában az énekhang szinte minden kortársánál előkelőbb helyen van, a szerzői mennyiséget tekintve mindenképpen, hiszen vokális kompozícióinak száma kétezerre rúg. (S ráadásul ezek főként nagyobb szabású művek, köztük közel 1800 kantáta, 46 passió, 6 passióoratórium, egyéb oratóriumok, operák.) A hegedűfantáziákban nyilvánvaló, hogy szerzőjük — a fenti idézetnek megfelelően — törekedett a fülnek kellemes éneklő dallamosságra, mindazonáltal a hangszerszerűség is egyértelmű, s kompozíciós, formai szempontból is kifogástalan darabokról van szó. Nem törekszik ugyanakkor semmiféle hangszertechnikailag különleges, addig mások által még nem alkalmazott megoldásra, újításra. Ennek oka valószínűleg saját hangszeres korlátaiban keresendő.

Telemann vélhetően 1732-ben, tehát a hegedűfantáziákat megelőzően fuvolára is írt tizenkét szólófantáziát, melyet — tévesen — később egy ideig szintén hegedűre komponált daraboknak tartottak. A tizenkét, hegedűre írott fantázia egy 1735-ből származó, valószínűleg egy zenekedvelő által letisztázott kéziratban maradt az utókorra. A Berlinben, majd később a Marburgi Könyvtárban<sup>82</sup> őrzött kézirat címlapján szerző megjelölése nélkül áll a fenti cím, s utána az Ao. 1735 megjelölés. Telemann szerzősége a szakemberek véleménye szerint azonban minden kétséget kizáróan megállapítható. Az évszám körüli bizonytalanságnak részben maga Telemann az oka, aki komponistaként korának egyik legjobb „menedzsere” is volt egyben. Műveit rendszeresen kiadta, s a gyűjteményeiben megjelent darabok katalógusai megmaradtak. Így már 1733-ban szerepel az Amszterdamban kinyomtatott Katalog F1-ben a kiadandók (Edenda) között

<sup>80</sup> „endlich auch diejenige des Hrn. N. Müllers, Rectorius am Dom [in Magdeburg], welcher mir die erste Liebe zur deutschen Dichtkunst einpflanzete.“ A dóm az idézetben a dóm iskoláját (Domschule) is jelöli, ahol Telemann diákéveit töltötte.

<sup>81</sup> Magyarul szabad fordításban: „Az éneklés az alapja mindenféle zenei tevékenységnek. Aki zenét szerez, annak énekelnie kell a mondandójában (tétéleiben, műveiben). Aki hangszeren játszik, annak az éneklésben is járatosnak kell lennie, sulykold hát az éneklést szorgalmasan minden ifjúba.”

<sup>82</sup> Westdeutsche Bibliothek Marburg

a „12. Fantasies à Violon sans Basse” (vagyis a 12 fantázia hegedűre, basszus nélkül), majd ugyanez a sorozat tűnik fel az 1734-es Katalog F2-ben (ami a francia nyelvű F1 katalógus hamburgi német kiadása) „12 Fantasien mit 1 Violine ohne Baß” címmel (még mindig a kiadás alatt lévő daraboknál). Az 1735-ös Katalog H az újonnan kiadott műveket közli, s itt a „12 Fantasien für die Violine ohne Baß, wovon 6 mit Fugen versehen, 6 aber Galantieren sind” (12 fantázia hegedűre, amiből 6 fúgával van ellátva, 6 viszont gáláns stílusú) jelöléshez már ár is tartozik (a kotta 1 guldenbe és 12 krajcárba<sup>83</sup> került). Ezt követi az újabb műveket feltüntető 1736-os Katalog K1, ami szerint a „12 Fantasien für die Violine, ohne Baß, wovon 6 fugiren” (12 fantázia hegedűre, basszus nélkül, amiből 6 „fugál”) „1–4 ggr.” (véltetően 1 gulden és 4 krajcár) ellenében kapható. Szintén 1736-os a Katalog L, amiben a 4. sorszám alatt már csupán a „12 Fantasien für die Violin, ohne Baß” megjegyzés árválkodik, 1 forint 4 krajcáros (1 fl. 4) árért. Nyilvánvaló tehát, hogy Telemann addig tartotta raktáron és adta ki újra műveit, amíg volt rá kereslet. Érdekesség, hogy az említett katalógusokban (amik a kiadók által nyomtatott műjegyzékeken kívül esetenként egyéb korabeli forrásokban — zenei szaklapokban, levelekben — található felsorolások) a hegedűfantáziák után rendszerint 12 hasonszórú (nem egyszer „dergleichen” jelöléssel ellátott) gambára írt fantázia következik. A 12 fuvolafantázia egyébként még egy 1739-es katalógusban is szerepel (Katalog M).<sup>84</sup> A kérdés ezek után csupán az, hogy az 1733-as katalógusban szereplő 12 fantázia vajon egy előző, mára elveszett sorozatot jelöl, netán a fuvolára írt 12 fantázia hegedűváltozata (ezt a gambára írott fantáziák léte nem erősíti, inkább elképzelhető, hogy Telemann mindhárom hangszerre írt egy tizenkettes sorozatot). A legvalószínűbb persze, hogy a végül 1735-ös évszámmal ránk maradt fantáziakötet már 1733-ban létezett.

A kézirat mindössze tizenkét kottaoldalt tartalmaz, minden egyes fantázia külön oldalon található. Mivel csak az 1955-ös Telemann-összkiadásból<sup>85</sup> tudtam dolgozni, amiben a modern átíráson kívül a forrásként használt kéziratból csupán az első fantázia fotókópiája szerepel, a tévedés lehetősége nagyobb, mint az eddig tárgyalt, kéziratból vagy azok másolatából tanulmányozott műveknél. Az első fantáziában több olyan, az analógiák alapján logikusan, de mégis önkényesen megváltoztatott (a kiadó által

<sup>83</sup> 1 Guld. 12 ggr.

<sup>84</sup> A katalógusok a Bärenreiter Telemann-műjegyzéke 1. kötetének 235-239. oldalán találhatók.

<sup>85</sup> Közkeletű elnevezés, valójában az összkiadás Telemann művei esetében lehetetlen vállalkozás. A használt kiadás az 1953-tól egymás után kiadott kötetek közül a hatodikban található: Georg Philipp Telemann, Musikalische Werke, Band VI, Bärenreiter, Kassel u. Basel, 1955, 28-51.

„kijavított”) hely található, ami a többi darab lejegyzésének hitelességét is megkérdőjelezi, még akkor is, ha a változtatásokat a szerkesztő gondosan összeállított jegyzékben előre jelzi, bár nem közli, hogy mi volt az eredetileg a kéziratban található verzió. Az első, B-dúr fantázia nyitótételének 26–27. ütemében például a c-moll zárlatot a 16–17. és 18–19. ütem F-dúr (!) zárlatának mintájára a következőképpen közlik:



Egyrészt nem vagyok abban biztos, hogy minden analógia valóban a zenei anyag teljes egyezőségét is kell, hogy jelentse, még akkor sem, ha a kéziratban nyilvánvaló a ritmus hiányos lejegyzése. Másrészt olyan, a jegyzetekben nem jelzett nyilvánvaló hibák, ütemkihagyások is vannak az 1955-ös kiadásban, amik alapján egyébként is megkérdőjeleződik a modern kotta hitelessége. Ennek ellenére — más elérhető, ennél hitelesebb forrás nem lévén, s a kéziratot őrző könyvtárba bejutni nem tudván — az összkiadásra kellett hagyatkoznom. A kompozíciókban vizsgálható, jelen tanulmány témáját érintő lényegi kérdéseket természetesen az egyébként sem a szerzőtől származó kézirat tanulmányozásának lehetetlensége érdemben nem befolyásolta.

Ami a legszembeűnőbb, hogy Telemann az a tárgyalt szerzők közül, akit a szólóhegedűre írott művek komponálásánál valószínűleg leginkább befolyásoltak saját hangszeres korlátai, amint arra fentebb már utaltam. Telemann a kor szokásainak megfelelően több hangszeren játszott, de a hegedű semmiképpen nem nevezhető ezek közül fő hangszerének, bár — a másik négy szerzővel ellentétben — egy hangszeren sem tartozott a legjobbak közé, s elsősorban mint zeneszerző volt ünnepezt. Ennek ellenére például a katalógusokban említett fűgás fantáziák (vagyis az első hat fantázia egy-egy tétele) nem csak hegedűtechnikai nehézségben, hanem az imitációs szerkesztés zeneszerzői kidolgozottságát tekintve sem érnek el különösebben magas szintet. De ez semmit nem von le a darabok minőségéből és élvezeti értékéből. Stílusuk könnyed, inkább a sorozat második részét alkotó hat gáláns (galantériás) fantázia stílusát előrevetítő művek. Hogy Telemann saját hangszeres korlátai ténylegesen befolyásolták-e a hegedűfantáziák írásakor zeneszerzői invencióit, persze nem tudjuk. Mindenesetre



érdekes, ahogy 1740-es önéletrajzában<sup>86</sup> ír az 1705–1708 közötti, Sorauban (ma Žary, Lengyelország) töltött időszakra vonatkozó részben:

„amikor [Pantaleon Hebenstreits úrral<sup>87</sup>] együtt kellett játszánunk egy hegedűversenyt, jónéhány nappal előtte — hegedűvel a kézben, a bal karomon feltűrt ingujjal és az idegekre való erős kenőccsel — bezárkóztam, és saját magam haladtam a tanulásban, ezzel lázadván [Hebenstreits] hatalma ellen. S láss csudát! Ez hozzásegített az észrevehető javuláshoz.”<sup>88</sup>

---

<sup>86</sup> Az önéletrajz keletkezési évszámaként több forrásban 1739 szerepel, én a Telemann-Zentrum honlapján közölt 1740-es évszámot vettem alapul.

<sup>87</sup> Az előző mondatban kifejti, hogy Hebenstreits minden más kiválósággal egybevetve is elsőrangú hegedűs volt. Őt Pisendel is többször említi Telemannhoz írott leveleiben, s 1750. november 14-i halálát hírül adva a kiváló Herr Pantaleonként, a drezdai zenei élet egyik nagyságaként említi.

<sup>88</sup> „[...] wenn wir [mit Herrn Pantaleon Hebenstreits] ein Concert mit einander zu spielen hatten, ich mich etliche Tage vorher, mit der Geige in der Hand, mit aufgestreiftem Hemde am lincken Arm, und mit stärckenden Beschmierungen der Nerven einsperrte, und bey mir selbst in die Lehre ging, damit ich gegen seine Gewalt mich in etwas empören könnte. Und siehe da! es halff zu meiner mercklichen Besserung.”

### III. A hely és a kor szelleme, kapcsolatok

A német-római császárság rekatolizációs szándékai miatt kitört harmincéves háború (1618–1648) végleg sokfelé szakította Németországot. A bécsi udvar először a cseh protestantizmust tiltotta be, majd szembeszállt a Németország területének jelentős részén uralkodó protestáns fejedelmekkel is. A II. Ferdinánd által 1629-ben kiadott *Edictum Restitutionis* (visszatérítési rendelet) csak olaj volt a tűzre, hiszen annak kihirdetését a protestáns fejedelmek megtagadták. A háborúhoz hosszabb-rövidebb időre csatlakozott Spanyolország, Franciaország, Hollandia, Dánia, Svédország és Erdély is. Az állandó háborús veszély miatt jelentősen megerősített Salzburg számottevő károk nélkül megúsza a csatározásokat. A protestantizmus előretörése még itt, a katolikus Bécs és Bajorország között is érezhető volt, így a hercegerseki székvárosban is megerősödtek az ellenreformációs törekvések, s a bencés egyetemi képzés, a jezsuita befolyás jelentős hatással voltak a zenére is. A legnagyobb változásokat a harmincéves háború a Német-római Császárság működésében hozta, hiszen a háborút lezáró béke következtében az eddig is meglehetősen független fejedelemségek még nagyobb szabadságjogokat kaptak, s az augsburgi birodalmi gyűlés ebből fakadó döntésképtelensége miatt Németország végképp széthullott. Ugyanakkor hosszabb távon rendeződni látszottak az evangélikus-katolikus erőviszonyok és határvonalak, s a vallási tolerancia a XVII. század második felétől a német művészetek újraéledését is segítette. Nem véletlen, hogy bár a német udvarokban még mindig sok a külföldi (főként olasz és francia) zenész, az önálló német zenekultúra felvirágzása erre az időszakra tehető.

#### A szász udvarok

A szász-weimari hercegségben 1683-tól a két testvér, Wilhelm Ernst<sup>89</sup> és III. Johann Ernst<sup>90</sup> együtt uralkodott. A sűrlődásoktól sem mentes közös udvartartás azt is eredményezte, hogy a zenészeknek, így az 1698-1705 között itt szolgáló Westhoffnak is két gazdája volt. Bach 1703-ban ugyanezzel a helyzettel szembesült, s második weimari

---

<sup>89</sup> \*1662. október 19. Weimar–†1728. augusztus 26. Weimar

<sup>90</sup> \*1664. június 22. Weimar–†1707. május 10. Weimar

szolgálatára 1709-től már Johann Ernst fia, Ernst August volt nagybátyja mellett a társuralkodó. A két fivér közül Wilhelm Ernst volt az erősebb személyiség, s főként ő irányította a hercegséget gazdasági, politikai szempontból, s bár művészetpártoló is volt, a zenészek inkább a zenekart trónralépésekor húsz év után újjáalakító, erősen alkoholista Johann Ernst szolgálatában állottak. Westhoff a weimari udvar zenészeként 1703-ban fél évig egy udvarban szolgált a tizennyolc éves Bachhal, akit udvari orgonistaként de hivatalosan csupán lakáji címmel „kitüntetve” alkalmazott Johann Ernst herceg. Arra nézve, hogy itt egyáltalán találkoztak-e, játszottak-e együtt vagy Bach halhatta-e Westhoff szólószvitjeit, netán tanulmányozhatta-e a kottájukat, csak találgatások vannak, de feltételezhető, hogy volt alkalma megcsodálni Westhoff messze földön híres balkéztechnikáját és kettősfogásokban való jártasságát. Bach egyébként második weimari időszaka alatt (1708–1714 között) Adam Immanuel Weldig házában lakott a piactéren, s ebben az épületben élt weimari szolgálatára idején Johann Paul Westhoff is.<sup>91</sup> Bach 1708-tól az apjával azonos nevű, mindössze 19 évet élt ifjú Johann Ernst<sup>92</sup> herceget is tanította, sőt a herceg néhány versenyművéből átíratot is készített. Szintén a herceg zenetanára volt Bach anyai ágon távoli rokona,<sup>93</sup> a *Musicalisches Lexicon* már többször említett alkotója, Johann Gottfried Walther is, aki 1708-ban *Praecepta der musicalischen Composition* című traktátusát az ifjú hercegnek ajánlotta, s valószínűleg neki is írta. Bach bizonyos vélemények szerint már itt (sőt akár az első, 1703-as féléves weimari tartózkodása alatt) elkezdte komponálni a szólószonáták és partiták első darabjait. Ez csak pusztán teória, s a darabok koherenciája miatt nem valószínű, hogy másfél vagy akár csak egy évtizedig is eltartott volna a hatos sorozat megalkotása.

Az evangélikus Pisendel a katolikus olasz zenészek (más források szerint a Pisendelt Lipcsében halló elsőrangú virtuóz, a spanyol születésű, tehát feltehetően szintén katolikus Volumier) ajánlására került Drezdába, ahol a weimarinál is pezsgőbb zenei élet folyt. A kor legkiválóbb olasz (és néha francia) zenészei szinte kivétel nélkül mind megfordultak Drezdában, sőt sokan rövidebb–hosszabb ideig a választófejedelem–király szolgálatában is állottak. Önálló operaházában egymás után játszották a legújabb

<sup>91</sup> J. S. Bachs Wohnhaus in Weimar című tanulmányában Alexander Ferdinand Grychtolik nem tartja kizártnak azt sem, hogy 1703-ban is itt lakott Bach, Westhoff lakótársaként. Később a kibővített házból hotel lett. Ebben az épületben kötött barátságot Liszt és Wagner, s tartózkodott itt Mendelssohn, Berlioz, Paganini és Weber is.

<sup>92</sup> \*1696. december 25. Weimar–†1715. augusztus 1. Frankfurt

<sup>93</sup> Christoph Wolff szerint Bach és Walther távoli rokonok voltak, más források egyszerűen unokatestvérként említik őket.

(sokszor helyben komponált) olasz operákat. A királyi ünnepekre nem csak uralkodók érkeztek, de ilyen alkalmakkor tiszteletüket tették a legkiválóbb zenészek is. 1719-ben a hercegi lakodalom alkalmából egyidejűleg Drezdában időzött például Telemann és Händel is. Erős Ágost lengyel királlyá választása előtt, Westhoff idejében a drezdai udvar művészetpártoló és gazdag volt ugyan, de a XVIII. század elején nyilvánvaló fejlődésnek indult.

A kötheni udvar az előbb említettekhez képest kicsiny volt és szegény, de vidékies jellege ellenére — köszönhetően Lipót herceg zeneszeretetének — aktív zenei élet folyt a kastélyban. Bachnak általában hetente kellett a hercegi zenekarral új produkcióval előállnia, s mivel liturgikus kötelezettségei nem voltak, zeneszerzői figyelmét kizárólag a hangszeres kamara- és zenekari darabokra fordíthatta.

A gazdag uralkodói udvarok minden előnye ellenére talán nem véletlen, hogy végül Telemann és Bach is liturgikus kötetek ellenére zeneileg, de legalábbis légkörében nagyobb szabadságot nyújtó polgárvárosokban telepedtek meg (büszkén viselve ugyanakkor örökös kötheni és eisenachi udvari Capellmeister-címüket). A szabadság talán leginkább abban nyilvánult meg, hogy nem kellett feltétlenül idegen mintákat követniük, szabadon komponálhattak saját stílusukban (még ha az éppen olasz vagy egyéb hatás alatt volt is), s mindezt a feladat komplexitásának köszönhetően több műfajban tehették. Bár mindketten előszeretettel ajánlották műveiket ezután is uralkodóknak, mégis ez volt talán az első lépés a zenészek társadalmilag egyértelmű és az érintettek által is természetesnek tartott és vállalt szolgaság-szerepéből való menekésre, apró nyitás a művészi függetlenség és szabadság irányába.

Az sem lehetett véletlen, hogy a kottakiadás főként a helyi uralkodótól nem függő polgárvárosokban, elsősorban Lipszében és Frankfurtban (külföldön Amszterdamban) virágzott. Nem hagyható figyelmen kívül Párizs és Berlin sem, de itt is az uralkodótól független, önálló kereskedő polgárok alapították a kiadókat. Amszterdam, Párizs (és London) kozmopolitásával szemben a német kiadók elsősorban a német zene népszerűsítésére törekedtek.

## **Katolikusok és evangélikusok**

Mint arról már szó esett, a protestantizmus meglehetősen erővel söpört végig Európán, s nem került el Salzburgot sem, hiszen ott is jelentősen csökkent a katolikus hívek száma. A kialakult helyzet miatt a XVII. század elejétől a hercegérsekek aktívan

segítették a rekatolizációs törekvéseket, s ennek volt köszönhető a katolikus egyház hitelét visszaállítani igyekvő jezsuiták térnyerése is. Az ő mozgalmuk része volt a rózsafüzér-imádás, aminek Biber Misztérium-szonátái köszönhetők. Érdekesség, hogy az Aula Academicának is helyet adó salzburgi Bencés Egyetemen tanult 1737-től Leopold Mozart<sup>94</sup> is, aki így az augsburgi jezsuita gimnáziumban eltöltött éveit követően retorikai, matematikai, filozófiai és egyéb tudományokban való képzésének<sup>95</sup> hasonlósága miatt is több szálon kapcsolódik Biberhez.

Drezdában 1694-ben, bátyja halálát követően húszévesen váratlanul Erős Ágost került a szász választófejedelemi trónra. Az új uralkodó 1697-ben áttért a katolikus hitre, ami az evangélikus Szászországban nagy felzúdulást váltott ki. Az aktusra egyébként Bécsben került sor, ahol Erős Ágostot másodunokatestvére, a később az esztergomi érseki széket is elfoglaló akkori győri püspök, Keresztély Ágost szentesítette új hitében. A vallásváltásra azért volt szükség, hogy Erős Ágost elfoglalhassa a katolikus Lengyelország királyi trónját, így viszont 1697-től a drezdai udvar is katolikussá vált, s a lengyel trón magasabbrendűsége miatt a drezdai udvari zenekart a „polnische Kapelle” névvel illették. Ágost feleségét, Christiane Eberhardinét királynőként említik a források, noha sohasem ült a lengyel trónra férje mellé, mivel nem volt hajlandó katolikus hitre térni. Az evangélikusságát megőrző királyné nagy tiszteletnek örvendett egész Szászországban. Házassága köztudottan politikai természetű volt, s férje katolizációja után visszavonult, ideje nagy részét az Elba-menti Pretschben töltötte, ahol művészetpártoló élete mellett más szempontból is hasznosan élt, a helyi üvegyár fellendítése mellett az árvák felkarolásán is fáradozott. Nem sokkal azután, hogy Westhoff megírta a neki ajánlott hat szvitet, 1696. október 17-én megszületett egyetlen gyermeke, a későbbi szász választófejedelem és lengyel király, II. Frigyes Ágost. A királyné egy évvel később kezdődő önkéntes száműzetéséből nagy ritkán mozdult csak ki, s csak a legfontosabb ünnepi alkalmakkor jelent meg a drezdai udvarban. Erkölcsi állhatatosságáért, az iránta érzett szeretet és nagyrabecsülés jeléül kapta hamarosan a „Szászország oszlopa” elnevezést, az 1727. szeptember 5-én bekövetkező halála<sup>96</sup> után

<sup>94</sup> \*1719. november 14. Augsburg–†1787. május 28. Salzburg

<sup>95</sup> Igaz, hogy Leopold Mozartot 1737-ben a természettudományos órák meglehetősen hiányos látogatása miatt eltanácsolták az egyetemről.

<sup>96</sup> Másnap temetésén sem fia, sem férje nem volt jelen. Erős Ágost emlékérmét veretett viszont a királyné tiszteletére a következő felirattal: IN MEMORIAM CHRISTIANÆ EBERHARDINÆ REGINÆ POLON: ET ELECTRICIS SAXON OPTIMÆ PIENTISSIMÆ NAT: BYRUTHI A.1671.D.19.DEC: DENAT: PREZSCH A.1727.D.5.SEPT.:, a szöveg alatt az 1/3-ad illetve 2/3-ad tallér értékre utaló I.G. (1/3) és I.G. (2/3) jelzés látható (két különböző értékű érmét ábrázoló képet találtam meg), az érme másik oldalán két szívekből rakott „piramis” között egy ciprus, fölötte-mellette-alatta a

hat héttel tartott lipcsei megemlékezésre komponálta Bach a Lipcsei Egyetem filozófia- és poétikaprofesszora, Johann Christoph Gottschedt szövegére a *Tombeau de S. M. la Reine de Pologne* című művét, vagyis a Gyászóda néven ismeretes *Laß Fürstin, laß noch einen Strahl* kezdetű kantátát (BWV 198).<sup>97</sup> Félreértések elkerülése végett szükségesnek tartom leszögezni, hogy sok korabeli evangélikus zeneszerző komponált Erős Ágost tiszteletére is művet, s Szászország és Lengyelország nagyhatalmú ura értő zenekedvelő volt, rajongott az olasz operáért; nem véletlenül tartott fent nagylétszámú udvari zenekart, s hozatott Itáliából jobbnál jobb zenészeket. Erős Ágost 1733. február 1-jén bekövetkezett halála után a szász választófejedelmi trónt öröklő II. Frigyes Ágost<sup>98</sup> apja nyomdokaiban járt zenepártolás szempontjából is. Bach 1733-ban három nagyszabású művet is komponált a katolikus drezdai udvar számára: július 27-én a h-moll mise alapjául szolgáló Kyrie és Gloria tételeket küldte el,<sup>99</sup> a kis Frigyes herceg szeptember 5-i 11. születésnapjára komponálta *Laßt uns sorgen, laßt uns wachen* című kantátáját (BWV 213), majd a királynő, Mária Jozefa (a Rákóczi-szabadságharcot leverő I. József lánya) december 8-i születésnapjára a *Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!* című kantátáját (BWV 214). Frigyes Ágostnak is írt Bach születésnapjára kantátát *Schleicht, spielende Wellen* címmel (BWV 206), amit az 1736. október 7-i bemutató után kicsit megváltoztatott szöveggel 1740-ben a király névnapján is előadtak. Zenei szempontból bizonyos értelemben nem volt jelentősége az uralkodók evangélikus vagy katolikus voltának, hiszen ők alapvetően szakmai szempontból választották meg zenészeiket, akik pedig, fizetésük fejében, vallástól függetlenül szolgálták urukat, vagy komponáltak műveket alkalmi megrendelőjük számára.

Telemann harmadik, 1740-ben Hamburgban papírra vetett önéletrajzában említi, hogy hildesheimi gimnáziumi évei alatt rendszeresen énekelt és játszott hangszeren a St. Godehard templomban (das godehardiner Kloster), s a római katolikus egyház helyi zeneigazgatója, a jezsuita Crispus atya — miután látta, hogy hasztalanul próbálja az ifjú zenészt rábírní a katolikus egyházhhoz való visszatérésre — készségesen hozzájárult,

---

következő szöveggel: QUOT FOLIA TOT CORDA LUGENT. (Christiane Eberhardine, Lengyelország királynőjének és Szászország legnemesebb és legkegyesebb választófejedelem-asszonyának emlékére. Szül. Bayreuthban 1671. dec. 19-én, megh. Pretzschben 1727. szept. 5-én. / Ahány levél, annyi gyászoló szív.)

<sup>97</sup> Az emlékező ünnepségre és a Bach-kantáta bemutatójára 1727. október 17-én került sor a lipcsei Pál-templomban városi előjárók, szász és külföldi udvari emberek, miniszterek jelenlétében.

<sup>98</sup> Lengyel királlyá III. Frigyes Ágost néven csak egy évvel később, 1734. január 17-én koronázták.

<sup>99</sup> Bach a két tételt Missa néven küldte az uralkodónak, ami tulajdonképpen a Missa brevis megfelelője. Ez a két tétel képezte az ún. lutheránus misét is, hiszen az evangélikus liturgiában a Kyrie és a Gloria részeket latinul adták elő, csak a többi tétel nyelve volt német, így a Missa Drezdában és Lipcsében is előadható volt.

hogyan Telemann evangélikus társaival kantátákat adjon elő az egyik legfontosabb katolikus templomban. Mai szemmel nézve talán furcsa, de akkoriban, szűk kétszáz évvel Luther feltűnése után, a lutheránus többségű német vidékeken is az evangélikusok voltak bigottabbak, s a katolikusok támogatták jobban a vallási türelmet.

## Az olasz hatás

Noha az olasz hatás korábban is jelentős volt Szászországban, de a zenekedvelő Erős Ágost talán új vallásának is köszönhetően fordította figyelmét még inkább a katolikus Itáliából érkező zenészek művészetére. A kiváló olasz hegedűsök hatása a német zenészekre, hegedűs-zeneszerzőkre mindenesetre vitathatatlan. A németek nem csupán játszották az olasz műveket, de a legtöbb kiváló hegedűs tanult is olasz mesterektől. Olaszul akkoriban már minden zenész ifjúként megtanult, s ha tehetett, ellátogatott Itáliába. Westhoff és Pisendel itáliai utazásairól már esett szó, Bachnak az olasz zene iránt tanúsított érdeklődése pedig közismert, noha kötöttebb munkakörei nem engedtek meg számára itáliai látogatást.

A szóban forgó szerzők közül talán Pisendel olasz kapcsolatai voltak a legélénkebbek. Az 1716-ban Vivaldinál eltöltött kilenc hónap alatt, vagy pedig Pisendel újabb, 1717-es látogatásakor a velencei szerző fentebb már említett hegedűversenyei mellett öt szonátát<sup>100</sup> is ajánlott a német hegedűvirtuóz számára. Megjegyzendő, hogy Pisendel művészetében erős francia hatás is érezhető volt, talán leginkább drezdai koncertmester kollégája, az egyébként spanyol születésű Jean Baptiste Volumier hatására. Vivaldi Pisendelnek ajánlott szonátáinak egyike (RV 25) ezért célzottan a francia szvit stílusában íródott. Pisendel tehetsége más szerzőket is megihletett, így Albinoni<sup>101</sup> három szonátát<sup>102</sup> ajánlott számára, s Tartini is írt neki művet. Vivaldi egyébként a hozzá tanulni érkező Pisendelt inkább kollégaként kezelte, s rábízta *Arsilda* című operájának (RV 700) egyik Teatro S. Angelo-beli előadásának vezetését is. Itt a német virtuóz a kor szokásának megfelelően a felvonások között hegedűszólókkal kápráztatta el a közönséget. Pisendel nem csak hegedűsként, hanem zeneszerzőként is tanult az olasz mesternél. Fennmaradt egy Pisendel-hegedűverseny kézírata Vivaldi saját kezű javításával. Pisendel mindenesetre több mint 200 Vivaldi-művel tért vissza

---

<sup>100</sup> RV 2, 6, 19, 25 és 29

<sup>101</sup> Tomaso Albinoni (\*1671–†1751)

<sup>102</sup> So 32, 33, 34

Drezdába, s vitt magával egy tucat darabot Albinonitól is, az udvari zenekar olasz repertoárja tehát Erős Ágost vallásától függetlenül is kiszélesedett.

Az olasz zenei befolyás persze nem korlátozódott Szászországra és a XVIII. század első felére. Olasz zenészek uralták Németország és Ausztria udvarait már száz évvel korábban is. Az olasz dominancia különösen osztrák területen volt jelentős. A bécsi udvari zenekar első nem olasz koncertmestere éppen az a Johann Heinrich Schmelzer<sup>103</sup> volt, akinek az ifjú Biber minden valószínűség szerint növendéke is volt, de legalábbis akinek hangszeres és zeneszerzői tevékenysége nagy hatással volt Biberre. Schmelzer maga is olasz zenei környezetben nevelkedett Bécsben, stílusa (s természetesen Biberé is) egyértelmű itáliai hatásokat hordoz. Biber még kremsieri alkalmazása előtt dolgozott Grazban Johann Jakob Prinnerrel,<sup>104</sup> akinek *Musicalischer Schlissl* (Zenei kulcs) című könyve erősen támaszkodik annak a Christoph Bernhardnak<sup>105</sup> a munkájára, aki Heinrich Schütz<sup>106</sup> tanítványa és kollégája volt a drezdai udvarnál. Schütz olasz befolyásoltsága nyilvánvaló, ifjúkorában négy évig tanult Gabrielinél Velencében, Monteverdi is nagy hatással volt rá, s ő írta az első német operát.<sup>107</sup> Bernhard munkásságában a — valószínűleg részben Schütznek köszönhető — itáliai hatáson kívül a zene retorikai megközelítésének van nagy szerepe. Az ilyen szellemben íródott traktátusának nagy híve volt Prinneren kívül Biber salzburgi kollégája, Johann Baptist Samber<sup>108</sup> is. Retorikailag Biber maga is meglehetősen képzett volt, ez műveiből és az azokhoz készített latin nyelvű ajánlásokból is kiderül. Biberre az olaszos fantáziadússág és zenei szabadság élete végéig jellemző volt, s az énekhang hangszereken való utánzásának készsége salzburgi ténykedése alatt még nagyobb hangsúlyt kaphatott, hiszen a hercegérseki székhely az olasz opera egyik fellegrájának számított. Markus Sittikus von Hohenems<sup>109</sup> hercegérseki ténykedése alatt (1612–1619) a még szinte születőben lévő új műfaj új hazájává vált Salzburg, 1617-ben ugyanis itt volt az első Itálián kívüli olasz operaelőadás,<sup>110</sup> s a műfaj a későbbiekben is népszerű maradt a városban.

<sup>103</sup> \*1623?–†1680

<sup>104</sup> \*1624–†1694

<sup>105</sup> \*1628. január 1. Kolberg–†1692. november 14. Drezda

<sup>106</sup> \*1585. október 18. Köstritz–†1672. november 6. Drezda (Schütz születési dátuma némely forrásban az akkoriban használt Julianus-naptár szerinti október 8.)

<sup>107</sup> A *Dafné* című Schütz-operát 1627-ben Torgauban adták elő – itt élt később (Pretzsch-i lakhelyével váltakozva) a 6 Westhoff-szvit címzettje, Christiana Eberhardine.

<sup>108</sup> \*1654. május 15. előtt, Salzburg–†1717. szeptember 17. Salzburg

<sup>109</sup> vagy Marcus Sitticus, Hohenems grófja (\*1574 Hohenems–†1619. október 6. Salzburg)

<sup>110</sup> Monteverdi Orfeoját adták elő.



## Pisendel és Bach

A két szerző kapcsolatát tekintve — forrás hiányában — minden szakmunka csak annyit állapíthatna meg, hogy *nyilvánvalóan* ismerték egymást személyesen is. Személyes ismeretségük, többszöri találkozásuk kétségtelenül több mint valószínű, írásos megerősítést mindazonáltal nem lehet erre vonatkozólag találni. Ezért csupán azoknak az alkalmaknak a felsorolására lehet szorítkozni, amikor keresztezhatték egymást útjaik.

1709 márciusában Pisendel Lipcséből hazafelé (Ansbachba) menet Weimarba látogatott.

1711-ben Pisendel Darmstadtból Lipcsébe (akkori otthonába) utazott, s megállt útközben Weimarban.

1716-ban Pisendel Cadolzburgba utazván állt meg Weimarban.

1717 októberében a Louis Marchand francia csembalóvirtuózzal tervezett versengésére Bach utazott Drezdába, s ottani tartózkodása alatt találkozhatott az Olaszországból nemrég hazaérkezett Pisendellel.

A fenti dátumokat mindazonáltal több szerző is Bach és Pisendel találkozásának biztos időpontjaiként taglalja. Christoph Wolff szerint Bach „[...] Pisendellel [...] együtt lemásolta Georg Philipp Telemann G-dúr kéthege-dűs versenyművét. Pisendel 1709-ben átutazott Weimaron, és minden jel arra mutat, hogy ekkor ő és Bach előadták ezt a concertót az udvari zenekarral. Könnyen lehet, hogy Telemann, a szomszédos szász-eisenachi udvar karnagya is részt vett egy ilyen hangversenyen, illetve hogy Bach és Pisendel együtt adták elő a művet az eisenachi udvari zenekarral.”<sup>111</sup>

## Pisendel Telemannhoz írott levelei

Pisendel és Telemann barátságát és egymás iránti tiszteletét levelezésük bizonyítja. Bár csupán négy, Pisendel által Telemannak írt levél maradt fent, a levelezés kölcsönös volta nyilvánvaló Pisendel 1752. június 3-án íródott, negyedik levelének első mondatából:

---

<sup>111</sup> Christoph Wolff, Johann Sebastian Bach, A tudós zeneszerző, Park Könyvkiadó, Bp., 2004, (ford. Székely János), 163.

„A kérdésre, hogy kettőnk közül melyikünk maradt adós a levélváltásban, sajnos be kell vallanom, hogy ez én vagyok.”<sup>112</sup>

Ebben a levélben Pisendel hosszasan ecseteli a drezdai eseményeket, s a levél végén mellékesen említést tesz egy 1711-es utazásáról, amikor Darmstadtba menet Eisenachban a „nagyyszerű Telemann Úr tudós szájából saját maga hallotta” az általa is vallott alapelveket.<sup>113</sup>

A négy levélben Pisendel nem csupán a Drezdában történekről számol be Telemannak, de kifejti a véleményét egyéb aktuális zenei kérdésekről is, s nyilvánvaló tájékozottsága a Drezdán kívüli eseményekről, bemutatókról, valamint elméleti munkák és új művek megjelenéséről is. Bach nevét többször is megemlíti a levelezésben, s bár konkrét személyes találkozásra nem utal, a Bach-családot jól ismerte. Mizler<sup>114</sup> és Scheibe<sup>115</sup> egyes zenészcsaládokat általánosságban magasztaló írásai kapcsán Pisendel két levélben is kifejti véleményét a fivérek illetve az apák nagyságát utolérni nem tudó ifjabbakról, ami a Graunokon és a Bendákon kívül a Bachokra is igaz. A Bach halála után, 1750-ben íródott második levelében ez áll:

<sup>112</sup> „Auf die Anfrage, wer unter uns als Briefschuldner zurückgeblieben, muß leider bekennen daß ichs bin.”

<sup>113</sup> „in puncto des Grundsatzes wegen der erschöpften Melodie und der unerschöpflichen Harmonie so erinnere mich es bereits ao 1711. auf meiner Reiße nach Darmstatt in Eysenach aus den lehrreichen Mund des unvergleichlichen Herrn Telemanns selbst gehört zu haben, und finde darinnen eine unumstößliche Wahrheit, und wer sie nicht siehet, ist wol eines dergleichen Stiches werth.” (A fáradt dallamot és fáradhatatlan harmóniát illető alapelvek kérdését tekintve nagyon emlékszem arra, amit már 1711-ben, darmstadti utamon Eisenachban a nagyyszerű Telemann Úr tudós szájából magam hallottam, s amiben megdönthetetlen igazságot találok, és aki ezt nem látja, az bizonyára afféle bolond.) In: Georg Philipp Telemann, Briefwechsel, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1972, 363.

<sup>114</sup> Lorentz Mizler (\*1711–†1778), Pisendel Mitzlerként említi. Bach tanítványa volt, zenész és orvos (utóbbi tisztében a varsói udvarnál). Ő alapította 1738-ban a Zenetudományos Társaságot (Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften), aminek 1747-től Bach is tagja volt. A levelezésben apróul szolgáló írások minden bizonnyal a Társaság hírlevelében jelentek meg.

<sup>115</sup> Johann Adolph Scheibe (\*1708. május 15. Lípce–†1776. április 22. Koppenhága) zeneszerző, zenekritikus. 1725-től szülővárosában jogtudományokat és filozófiát hallgatott, de anyagi gondok miatt meg kellett szakítania tanulmányait. Miután sikertelenül pályázott a Tamás–templom kántori állására, 1730 és 1735 között zenetanárként és zeneszerzőként tevékenykedett. 1736-ban Hamburgba költözött, ahol hamar elnyerte Matteson és Telemann barátságát is. 1737-től 1740-ig szerkesztette az általa alapított *Der critische Musicus* című lapot, ami a kor első zenekritikai újságja volt. Noha csodálta Bachot, ebben jelent meg 1737-ben az a Bach művészetének túlzott bonyolultságát taglaló írás, amire a fentebb már említett, Birnbaum által jegyzett röpirat íródott. 1740-ben a dán királyi udvar komponistája és karmestere lett. Itt megalapította az 1744–1749 között aktív Zenei Társaságot (Det musikalske Societet), az első ilyen jellegű dán szervezetet. Az olasz opera koppenhágai előretörése miatt, pietistaként annak esküdt ellenségéeként 1748-ban lemondott, s zenetanárként dolgozott tovább Sønderborgban, majd 1762-ben visszaköltözött Koppenhágába. A Pisendel–levélben említett vitához tehát Dániából kellett, hogy hozzászóljon, mert Pisendel fogalmazása (Die Antwort des Herrn Scheibe) egyértelműen akkoriban íródott válaszra utal. Érdekes, hogy a nagy visszhangot kiváltó Scheibe–Birnbaum vita után most egy másik hasonló zenei–esztétikai vitába Bachot védve száll be.

„Hogy az öreg Bach ki volt, azt jól tudom, de azt is, hogy fiai, a berlini kivételével,<sup>116</sup> aki szintén nagyon jó, a vizet sem hordhatnák neki.”<sup>117</sup>

A hivatkozott, Mizler és Scheibe által jegyzett írás egyébként a Bach művészetét lenéző Filippo Finazzi hamburgi olasz operaénekes és a Bach védőjeként fellépő Agricola közötti vita kapcsán jelent meg. Ugyanezen (második) levél negyedik oldalának szélére írja Pisendel:

„Már hárman meghaltak Mitzler Társaságából, Stelzel, Bimler és Bach Urak, s én mégsem látok Gyászódát: miért?”<sup>118</sup>

Minden bizonnyal erre a megjegyzésre született Telemann *Sonnet auf weyländ Herrn Capellmeister Bach* című Bachra emlékező szonettje, amit vélhetően Pisendelen keresztül publikáltatott volna a Societät hírlevelében. Legalábbis erre utal Pisendel következő, 1751. március 26-i harmadik levelének utóirata:

„A legfontosabbat majd’ elfelejtettem: ami a néhai Bach Úrra vonatkozó szonettet illeti, egy szempillantásra sem ment ki a fejemből, egy jó barátomat a könyvelőn keresztül meg is bíztam, s rögtön fizettem is egy guldent; hogy miért nem tudtam mégsem sikert aratni, az ezekből a mellékletekből látható. Bocsánatot kérek tehát.”<sup>119</sup>

A Pisendel által Telemannak írott levelekben a jelen tanulmány szempontjából talán legfontosabb megállapítást a második levél végén teszi, amikor is a Finazzi–ügy kapcsán tovább fejtegeti az olasz és német zenei felfogás közti különbséget, megjegyzi, hogy a legtöbb olasz zenész stílusa eleinte más volt, de az eredeti olasz játékmódot nem kedvelő német közízlés miatt változtattak rajta. Tartiniról szólva megemlíti, hogy miután ő maga meggyőződött róla, hogy stílusa nem aratott tetszést Németországban, visszatért Itáliába, s ott azt tapasztalta, hogy már egyáltalán nem nyeri el tetszését az olasz stílus. Két évre visszavonult, majd egy egészen más stílussal jelentkezett ismét

---

<sup>116</sup> Carl Philipp Emanuel Bach, később a „hamburgi Bach”.

<sup>117</sup> „Wer der alte Bach geweßen weiß ich wol, aber auch daß seine Söhne außer de min Berlin, der auch sehr gut, ihm nicht das Waßer reichen.” uo. 350.

<sup>118</sup> „es sind nun drey aus der Mitzlerschen Societet gestorben als Herr Stelzel, Bimler, Bach. u. ich sehe doch keine TrauerOde: quare?” uo. 356.

<sup>119</sup> „ich hätte bald das nöthigste vergeßen wegen des Sonnets, den seeligenn Herrn Bach betreffend, ich habe daran nicht einen Augenblick versäumt, sondern es einem Meiner guten Freunde unter Buchführern aufgetragen und sogleich einen gulden bezahlt, warum ich aber nicht reussieren können, ist aus diesen Beylagen zu ersehen. ich deprecire also.” uo. 359-360.

német földön. Mint írja, több nagy olasz mesternek Németországban vált briliánsabbá a stílusa. Végül idéz Heinichen *Der General-Bass in der Composition* című munkájából, amiben Heinichen maga is egy olasz mestert citál:

„A mi olasz népünk természettől fogva inkább a zene lágyságára mutat hajlandóságot, oly annyira, hogy gyakran vigyázni kell, hogy ez által álmoságba ne essék; a legtöbb külföldi ezzel szemben természettől fogva a zene élénksége felé hajlik, ami által az egészen könnyen barbarizmussá fajul. Ha viszont venni akarnánk magunknak a fáradságot, hogy megfosszuk a zenét lágyságunktól és annak szokásos élénkségével keverjük, egy olyan harmadik megoldás jönne ki, ami az egész világnak tetszésére válnék.”<sup>120</sup>

És ehhez hozzáfűzi Pisendel azt a mondatot, ami világossá teszi, hogy valóban tudatosan komponálhatta ő is annak idején szólószonátáját az ún. kevert stílusban:<sup>121</sup>

„S kérdem én, ki hivatott erre a szerencsés elegyítésre, ha nem a németek?”<sup>122</sup>

A levelek hangvétele meglehetősen baráti, hiszen — noha Pisendel Telemann iránti tisztelete, sőt, mondhatni, őszinte rajongása minden mondatából kiérződik — nem a „Hoch Edelgebohrner Herr, insonders Hochzuehrender Herr”<sup>123</sup> megszólítást használja, mint Quantz és Agricola teszi a Telemannak írott levelekben, hanem többek között „Herr Bruder”<sup>124</sup> és „Wahrer Hertzens Freund”<sup>125</sup> megszólítással kezdi leveleit.

A zenén kívül más közös témájuk is volt. Az akkoriban zenével kevésbé, kertészkedéssel annál inkább foglalatoskodó Telemannak Pisendel első, 1749. április 16-i levelével együtt tizenegy különleges növényt küldött, s a levél végén fel is sorolja a

<sup>120</sup> „unsere Welsche Nation inclinirt von Natur mehr zur Dolcezza der Music, so gar daß sie sich offt hüten muß, nicht dadurch in eine Schläfrigkeit zu verfallen, die meisten Ausländer hergegen incliniren von Natur allzuviel zur Vivacitet der Music, wodurch sie gar leicht in Barbarismum degeneriren. Wenn aber selbige sich die Mühe geben wolten, uns unsere Tendresse der Music zu rauben, und mit ihrer gewöhnlichen Lebhaftigkeit zu vermischen, so würde ein Tertium herauskommen, das aller Welt gefiehle.” uo. 355.

<sup>121</sup> Telemann 1718. szeptember 10-re datált első önéletrajzában ezt írja: „Die Approbation derer Herren Virtuosen in Dreßden / bey denen die Delicatesse Welschlandes / und Franckreichs Lebhaftigkeit / als in einem Mittel-Puncte zusammen kommt.” (A drezdai virtuóz urak próbálkozásai, amit az itáliai finomság és a franciaországi élénkség ügyében tesznek, mintegy középúton találkoznak.)

<sup>122</sup> „Hier mögte ich wol sagen, wer ist zu dieser glücklichen Mischung wol geschickter als die Teutschen?” uo. 355.

<sup>123</sup> nehezen lefordítható, tk. Főméltóságú Úr, különösen tisztelt Uram

<sup>124</sup> testvérumam, tk. Urambátyám

<sup>125</sup> nehezen lefordítható, tk. Igaz barátom

különféle afrikai aloékat, dél-amerikai kaktuszokat, kérve Telemann, hogy jelezzon vissza, megkapta-e a jelzett növényeket.

Hogy a barátság és tisztelet kölcsönös volt, s Telemann is nagyra tartotta Pisendelt, annak a fenti leveleknél erőteljesebb bizonyítéka, hogy Pisendel halálát követően ezt írta Agricolának:

„Oly nagyon megindított ez az eset; s azt is meg kell jegyeznem, hogy abból, hogy emlékének néhány rímelő sort ajánljak, még, minden igyekezetem ellenére, semmi sem sikerült.”<sup>126</sup>

Egy kis idő múlva *Auf den Tod des Königlichen pohnischen Concertmeisters, weiland Herrn Pisendels* (A lengyel királyi koncertmester, a néhai Pisendel úr halálára) felirattal mégis küldött egy megható, négy versszakos, versszakonként nyolcsoros (nyolc- és hétszótagos váltakozó sorokból álló) költeményt<sup>127</sup> Agricolának, amit Hiller ki is nyomtatott.

## Bach és Telemann

Bach és Telemann kapcsolata konkrét tényekkel is alátámasztható, de Bach és Pisendel kapcsolatához hasonlóan szintén meglehetősen hiányosan dokumentált. Sem egymásnak írott leveleik (ha voltak ilyenek), sem találkozásaikról szóló egyéb dokumentumok nem maradtak az utókorra. Tény ugyanakkor, hogy Telemann elvállalta az 1714. március 8-án született Carl Philipp Emanuel Bach keresztapaságát (aki középső keresztnevét Telemann iránti tiszteletből kapta), s később is folyamatosan figyelemmel kísérte keresztfia működését, olyannyira, hogy Telemann 1767. június 25-én bekövetkezett halála után eredeti szándékának megfelelően Carl Philipp Emanuel Bach követte őt

---

<sup>126</sup> „Wie sehr mich dieser Fall gerühret, das bemerke ich auch daher, daß ungeachtet alles Bestrebens, seinem Andenken einige gereimte Zeilen zu widmen, mir noch keine einzige davon hat gelingen wollen.” uo. 396.

<sup>127</sup> „Freund! ich soll Dich nicht mehr küssen, / Denn der Tod entreißt Dich mir. / Welch ein Kleinod muß ich missen! / Wieviel Trefflichs stirbt mit Dir! / Wüßte Deinem Angedenken / Meiner Muse bebend Rohr / Doch ein rührend Lied zu schenken, / Für ein weinend Klageohr! // Zwar, Dich herrlich zu erheben / Zeigt sich mir ein weites Feld, / Das von Deinem edlen Leben / Einen reichen Schmuck erhält: / Durch der Weisen Mund gelehret, / Einer Kanzel würdig seyn, / Sprachen, die man auswärts höret, / Sich mit reifer Einsicht weihn; // In der Tonkunst Schoß erzogen / Große Meister über gehn, / Und, durch Feder, Finger, Bogen / Sich derselben Führer sehn; / Nach des Hofes Sitten wandeln; / Günstling seyn und doch dabey / Ohne Stolz und Falschheit handeln / Recht nach alter deutscher Treu; // Den Bedürftgen reichlich geben / Bey Versuchung als ein Christ, / Seines rechten Glaubens leben; / Sagt: ob das nicht rühmlich ist? / Voll von solchen schönen Bildern / Pries ich gern Dein Lob. Doch ach! / Dich dem Leben nach zu schildern / Ist mein Pinsel viel zu schwach.” uo. 396–397.

hamburgi állásában. Telemann a fentebb már említett 1709-es dátum után is többször meglátogathatta Bachot, a legvalószínűbbnek erre 1722 augusztusa mutatkozik, amikor Telemann kétszer is járt Lipcsében, ahol meg is kapta a Tamás–templom kántori állását, amit végül (részben hamburgi fizetésemelése miatt) nem vállalt el. Útközben megállhatott Bachnál (aki akkor még Köthenben élt, s egy bő fél évvel később ő nyerte el az így betöltetlenül maradt lipcsei állást).

Bach 1738-ban előfizetett Telemann *Nouveaux Quatuors* című hat szvitből álló sorozatára. Mindketten tagjai voltak a fentebb már említett Mizler–féle Társaságnak, Telemann hatodik tagként, Bach pedig tizenegyediként. (Händel tiszteletbeli tagként tizenegyedik volt a belépők sorában, az utolsó, huszadik tag Leopold Mozart volt 1755-ben, röviddel a Társaság feloszlása előtt). A Társaság hírlevelében közzétett, Bach halálára írt Telemann–szonettől már esett szó.

Bach Telemann iránti nagyrabecsülése nem csupán a G-dúr versenymű Wolff által már említett lemásolásából nyilvánvaló (a Weimarban készült másolat kézírata fennmaradt), hanem több Telemann–mű általa készített átdolgozásából is. Neumeister Telemannak írt kantátaszövegeire mindketten komponáltak (noha Bach csak öt kantátát, míg Telemann öt teljes ciklust, vagyis 5x72, összesen 360 kantátát), s Ute Poetzsch-Seban zenetudós szerint Bach a librettókat közvetlenül Telemanntól kapta.

## IV. Hangszertörténeti összefüggések

### Mesterek, hangszerek

A német nyelvterület legkeresettebb hegedűkészítője az Innsbruck melletti Absamban élő Jakob (Jacobus) Stainer<sup>128</sup> volt. Ő volt az első Itálián kívüli hangszerkészítő, akinek műhelyéből messzeföldön híres vonós hangszerek kerültek ki. Nem csupán Biber játszott Stainer hegedűn (s vásárolt Salzburgba távozásakor Stainer–hangszereket morva munkaadójának), de Bach hagyatékában is volt egy Stainer–hegedű, amit talán még nagybátyjától, Ambrosius Bachtól örökölhettek, de ugyanúgy lehetett a kötheni herceg ajándéka is. A kötheni hercegség 1768-as hangszerleltárában ugyanis számos Stainer–hangszer található, amelyek többsége (ha nem mindegyik) valószínűleg már Bach idejében az akkor virágzó zenekari élet miatt a hercegség tulajdonában lehetett, hiszen a leltár szerint 1650 és 1675 között készült hangszerekről van szó. Stainer hangszerei mellett az Amati–hegedűk, majd mindkettejüket elhomályosítva a laposabb, nagyobb hangot produkáló Stradivari–hangszerek voltak a legkeresettebbek. Ekkoriban alakultak a kiváló, Németország nagyrészét ellátó markneukirchenei hangszerész–műhelyek is.

A ma is használatos hegedű végső kialakulása a XVI. és XVII. század fordulójára tehető, de természetesen a barokk hegedűépítésben néhány dolog még különbözött a maitól, bár a hangszer alapvető méretei (mintegy 60 cm-es hossza, a test és a nyak, a testen belül az f-lyukak, a láb és a lélek helyének arányai) azóta sem változtak, csupán a nyak lett hosszabb a XVIII. század végén néhány milliméterrel. A hegedű nyaka a barokk korban nemcsak rövidebb, de valamelyest vastagabb is volt a mainál, valószínűleg az eredetileg 5-7 húros hangszerekből kifejlődő hegedű történeti hagyományai miatt. A bélhúrok nem fejtettek ki akkora nyomást a lábra, nem volt hát szükség akkora feszítőerőre, ezért a nyak a mainál kisebb szöget zárt be a hegedűvel, így a fogólap is laposabb volt. S persze jóval rövidebb, hiszen alapvetően elegendő volt az akkor legmagasabbnak számító hetedik fekvésben elhelyezett kéz biztonságát segítenie; ennek megfelelően a hegedűn használatos legmagasabb hang az *a''* volt. A laposabb szögű fogólap természetesen laposabb lábbal járt együtt, de a különbség nem volt nagyon jelentős, mert a láb ívének lehetővé kellett tennie, hogy a játékos bármelyik (a ma használatos fémhúrnál lazább, bélből készült) húron kellő erővel tudjon játszani a

<sup>128</sup> \*1617 (?)–†1683

szomszédos húrok megszólalása nélkül. A modernizált korabeli hegedűkön az említett (nyakkal kapcsolatos) átépítések esetén a húrok nagyobb feszítőereje miatt a gerendát is ki kellett cserélni, hosszabb és vastagabb fára, de ettől eltekintve a barokk hegedű lényegében a maival már megegyező hangszer. Az olyannyira különböző hangzás oka inkább a bélhúrok és a korabeli vonók használatában keresendő.

## A vonó fejlődése

A vonó a hangszerhez képest jóval jelentősebb változásokon ment keresztül a XVII. század közepe óta. A nem sokkal korábban még felfelé ívelt vonó pálcája ugyan a barokkban már inkább egyenes volt, de a kápa fölötti résztől a csúcs felé lejtő, s semmiképpen nem homorú, mint a mai modern vonó. Eleinte a kápnál vagy valamilyen módon megkötötték a vonószórt, vagy egy kampóval beakasztották a kápat a megfelelő helyre, így biztosítva viszonylagos feszességet a szórnek. A szőr feszességének nagyobb kontrollja érdekében szokás volt a hüvelykujjat a szőr, a kisujjat pedig a pálca játékos felé eső oldalára helyezve fogni a vonót, ami a feszesség változtatásának lehetőségét biztosította a hegedűs számára. Ezt francia fogásnak is nevezték, mert Franciaországban maradt használatban legtovább, egészen az 1700-as évek közepéig. Több olyan feltételezéssel lehet találkozni, miszerint a német többszólamú hegedűjátéknak is feltétele volt egy ilyen fogás, legalábbis ami a vonószőr feszességének változtatását (és így a három–négy húron való egyidejű játékot) lehetővé teszi — a pusztá feltételezéseken kívül semmi alapja nincs az ilyen vélekedéseknek, s a XX. században megalkotott ún. Bach–vonó is merő kitaláció. A XVIII. század elején találták fel a csavaros kápat, s addigra a vonó hossza is jelentősen megváltozott, mintegy 24-25 hüvelyknyire nőtt. A vonó maitól eltérő súlyelosztása miatt ennek ellenére nem volt alkalmas erőteljes akkordjátékra. Ha valaki kipróbálja a barokk vonót, rögtön feltűnik, hogy élvezhető hangot a vonó természete miatt csak egy kis *messa di vocé*-val lehet indítani, ahogyan azt szinte mindegyik korabeli traktátusban kérik. Ennek oka a korabeli vonó talán legfontosabb tulajdonságában keresendő, miszerint hogy pont ott a legerőteljesebb a pálca, a vonó közepén, ahol a modern vonó — a pálca és a szőr kis távolsága miatt — a leginkább hajlamos a berecsegsre. Ugyanakkor a vonó pálcájának a maitól eltérő tulajdonságú ruganyossága miatt természetesnek hatnak olyan vonások, amelyeket ma nagyon nehéz eljátszani a modern vonó segítségével (elsősorban a két vagy három kötött hang után következő külön hangra, illetve ennek a



vonásnak a folyamatos ismételtetésére lehet itt gondolni). Esetenként a ma is virtuóznak számító vonásokat is egészen máshogy kellett a barokk–preklasszikus vonón kivitelezni.

A barokk vonó kápánál kissé feljebbi fogása ugyan általános volt, de a mérték földrajzi helytől, sőt a játszott darabtól függően is változhatott. A modern vonó hasonló fogással történő használata meglepően jó „barokk érzetet” kölcsönöz a hegedűjátéknak.

A ma is használatos súlyelosztású homorú pálcahajlású vonót Tourte francia hegedűkészítő alkotta meg 1780 körül, az értekezésben tárgyalt művek gyakorlati megvalósítása terén tehát mindenképpen a barokk vonó sajátosságait kell figyelembe venni.

## **Műkedvelők és hivatásos zenészek**

A különböző írott traktátusokra, hegedűiskolákra manapság a legtöbben úgy tekintenek, mint az adott történeti korszak megfellebbezhetetlen igazságait egyértelműen kinyilvánító útmutatókra, holott maguk a traktátusok is sokfélék, s nem egy esetben és kérdésben egymásnak homlokegyenest ellentmondóak. A hegedűiskolák írói szinte kivétel nélkül a legnagyobb hegedűsök közül kerültek ki, tehát szükségszerűen nem az általánosan elterjedt hegedűtechnikát és zenei ízlést képviselték, hanem az átlagost messze meghaladót. Ez a mi szempontunkból ugyan előny, ám ezért a korabeli hegedülési mód(ok)ra vonatkozó messzemenő következtetéseket csak módjával szabad belőlük levonni. Szinte mindegyik szerző használja az „ellentétben azzal, ahogy általában szokás” vagy hasonló értelmű kitétel egy-egy konkrét zenei probléma általánosan elterjedt rossz megoldásával kapcsolatban, s mindig megemlítik, hogy az amatőrök, vagy azok többsége ezt így vagy úgy csinálja. Ugyanakkor a legtöbb felmerülő kérdés vizsgálatánál utólag már lehetetlen minden kétséget kizáróan eldönteni, hogy a hivatásos zenészek által kínált megoldások közti ellentmondások csak látszólagosak és a különböző terminológiából fakadóak-e, vagy valóságok. S ha az utóbbi, akkor az eltéréseket a földrajzi távolságok, netán generációs, vagy személyes ízlésbeli különbség okozzák? Mindenképpen a különböző zenei ízlések és iskolák azonos érvényű egymás mellettsége mellett kell letennünk a garast.<sup>129</sup>

---

<sup>129</sup> Nehéz lenne utólag hibásnak nyilvánítani akár Quantz, akár C. Ph. E. Bach egymásnak ellentmondó nézetét bizonyos előkéek, vagy éppen a triola–duola ütköztetés helyes kivitelezéséről. Ugyanígy más az álláspontja Quantz-nak és L. Mozart-nak a nyújtott ritmusok és átkötött képletek tekintetében, s még hosszan lehetne sorolni a példákat, ahol az ellentmondások nyilván zenei

A fentieket erősítik meg Pierleone Ghezzi (1684–1755) karikatúrái, aki különböző hivatásos, félhivatásos és amatőr hegedűsöket örökített meg, szinte mindegyiküket különböző hegedűtartással és vonófogással, sőt, néhány esetben a normálistól eltérő méretű hangszerrel és vonóval.<sup>130</sup> Az amatőr népzeneészek és a hivatásos táncmesterek a rajzokon a hegedűt a hasukon vagy a bal karjukra fektetve tartják, s a vonót is rendszerint meglehetősen fent fogják. A legtanulságosabb mégis talán annak a rajznak a felirata, ahol a modell nem hegedül, csak ül asztalra fektetett hangszere mellett:

„Tibaldi, a hegedűs, aki Corelli idejében híres volt, de manapság már senki nem kéri fel, hogy zenéljen, mert régimódi a játéka [...] rajzoltam én, Ghezzi lovag 1720. január 1-jén.”<sup>131</sup>

Ezek szerint az 1712-ben elhunyt Corelli korának ízlése egy szűk évtized elteltével idejétmúlttá vált. Ez persze nem jelenti azt, hogy az amatőr hegedűsök, tánczenészek ne nyeszetteltek volna továbbra is kedvükre, vagy hogy az egymástól térben és időben viszonylag távoli traktátusok (Tartini, Geminiani, L. Mozart stb.) ne lettek volna a maguk helyén és idejében hitelesek. Kérdés marad persze, hogy kinek íródtak ezek a traktátusok és hegedűiskolák, illetve hogy a zenével foglalkozók milyen mértékben voltak hivatásosok, továbbá hogy a hivatásosok milyen mértékben voltak képzettek, s mennyire ismerték a zenei munkákban lefektetett szabályokat. A kérdés ma már megválaszolhatatlan, de bizonyos, hogy jócskán akadtak gyengén képzett zenészek is, ahogy az ellenkezőjére is volt példa. Muffat visszaemlékezése szerint Rómában 1681–82-ben Corelli hegedűversenyeit nagylétszámú zenekarral adták elő (ez esetenként 150 nagyon magas szinten képzett zenészt jelentett!),<sup>132</sup> ugyanakkor egy alkalommal Torelli Nápolyban hatvan jelentkező közül mindössze egyetlen zeneileg felkészült szopránénekest talált.<sup>133</sup>

---

természetűek és a különböző ízlésből, s nem a szerzők munkáinak tárgyát képező három különböző hangszer (hegedű, fuvola, billentyűs) természetéből fakadnak.

<sup>130</sup> Érdekesség, hogy Ghezzi megörökítette Antonio Montanarit is, akinél Pisendel 1716–17-ben Rómában tanult. A portré mintegy megemlékezésésként készült 1738-ban, Montanari halálakor, s a mester a hegedűt majdnem élére állítva, népi brácsás módjára tartja.

<sup>131</sup> “Tibaldi sonator di violino, il quale in tempo di Arcangelo Corelli faceva la sua figura, ma presentemente non è più chiamato alle musiche perché sona all’antica [...] fatto da me Cavalier Ghezzi il di 1 Gennaro 1720.” (Pierluigi Petrobelli, *Violin technique in Rome during the first half of the 18th century*, In: Jakob Stainer und seine Zeit, Edition Helbing, Innsbruck, 1984, 179.)

<sup>132</sup> In: David D. Boyden, *The History of Violin Playing from its Origin to 1761* (OUP, London, 1965), 257.

<sup>133</sup> Tartini történetét Pisendel említi Telemannhoz írott második, 1750-ben íródott levelében, mint amiről neki egykor maga Tartini számolt be egy Firenzéből küldött levélben.

## A különböző hegedűiskolák

Néhány fontos részletkérdés tekintetében hasznos lehet annak vizsgálata, hogy milyen megoldási módozatokat kínálnak a különböző, a vizsgált korszakhoz valamilyen módon kapcsolódó hegedűiskolák. Először is válasszuk ketté a hegedűiskola kifejezést: beszélhetünk francia és olasz, később német iskoláról, ami alapvető játékmódbeli különbségekre utal — azzal a megjegyzéssel, hogy a hivatásosokétól eltérően az amatőrök játékában valószínűleg kevesebb volt a földrajzi távolságnak, különböző zenei kultúrának tulajdonítható különbség. Beszélhetünk továbbá konkrét hegedűiskolákról, traktátusokról, melyek bizonyos hasonlóságait és különbségeit talán érdemes megvizsgálni.

A francia, olasz és német hegedülés jellegzetességeiről a fentiekben már elég sok szó esett, itt talán elég egyetlen gondolattal kiegészíteni a kérdést. A fejlett vonóartikulációra, könnyedebb dallamjátékra épülő francia iskolával szemben az olaszok virtuóz melodikussága, kifejezőbb, erőteljes hangzása állt. A XVII. század második felében a német iskola invenciózusabb volt az olasznál is, a hegedűsök bátran használtak scordaturát, tágították a használt hangterjedelmet (vagyis magasabb fekvéseket alkalmaztak), fejlesztették a vonásokat és mindenekelőtt az akkordjátékot. A német előretörést mutatja Stainer és a későbbi német hegedűkészítők és a kiváló német vonókészítők megjelenése is. Ezzel együtt az olasz iskola elsőrangúsága továbbra is egyértelmű volt, nem csupán azért, mert a német újításokat szinte azonnal átvették,<sup>134</sup> de Németország és Ausztria területén a XVIII. században is hemzsegték a mértékadó olasz hegedűsök.

A konkrét hegedűtechnikai kérdésekkel foglalkozó írások között forrásértéke miatt néhány általános zenei munkát is meg kell említeni. Álljon itt egy nem a teljesség igényével készült, de talán kielégítő felsorolás azokról a korabeli munkákról, amelyekben a téma iránt érdeklődők elegendő információt találhatnak:

Marine Mersenne: *Harmonie Universelle* (1635)

John Playford: *Musick's Recreation on the Viol-lyra-way* (1652, 1661, 1669)

<sup>134</sup> A Monteverdi-tanítvány Biagio Marini (\*1597? Brescia–†1665 Venezia) a Wittelsbachok neubergi udvarában szolgálva tanult sokat a német hegedűsöktől, különösen kettősfogások terén. Op. 8-as Sonata Seconda per il Violino d'Inventione c. művében (1626-29) scordaturás terctrillát használ (terchangolásban, tehát kvintfogásban), s a hegedű két húrjának nagytercre való hangolására tétel közben (!) mindössze hétütemnyi időt hagy. (In: David D. Boyden, *The History of Violin Playing from its Origin to 1761*, OUP, London, 1965, 135.)

John Playford: *A Brief Introduction to the Skill of Musick for song and viol*  
(London, 1658)

Christopher Simpson: *The Division-Viol* (1665)

Thomas Mace: *Musick's Monument* (1676)

Johann Jacob Prinner: *Musikalischen SchliSSL* (1677)

Jean Rousseau: *Traité de la viole* (1687)

Georg Muffat: *Florilegium Secundum* — előszó (1698)

Georg Muffat: *Ausserlesener mit Ernst- und Lust-gemengter Instrumental-Music*  
(1701)

Michel Corrette: *L'École d'Orphée* (1738)

Francesco Geminiani: *The Art of Playing on the Violin* (1751)

Giuseppe Tartini: *Trattato di musica* (Padova, 1754)

José Herrando: *Arte y puntual explicación* (1756)

Leopold Mozart: *Violinschule* (1756)

Jean-Baptiste Cartier: *L'Art du Violon* (1798)

Az utóbbi ugyan bőven a tárgyalt korszak után született munka, de sok régi példát tartalmaz, különösen a díszítések tekintetében.

Az első és legfontosabb talán a hegedűtartás kérdése, hiszen ez sok tekintetben különösen meghatározó lehet a polifonikus hegedűjáték ujjrendi problémái esetében is. Bizonyosnak látszik, hogy a XVII. század elején még a hegedű mellkason, esetenként karon való tartása volt az általános. Ez persze szinte kizárta a fekvések használatát — első fekvésen kívül csak az E-húron használt harmadik fekvés volt elterjedt. Amikor a hangszer felkerült az áll alá (tetszés szerint a bal vagy a jobb áll alá, netán az áll a hűrtartón helyezkedett el), a bal csukló egyenes tartása nem volt feltétlenül automatikus, lehetett betört, a hegedűnyakhoz simuló is. Ez például a Westhoff-szvitek esetében sokszor még a mai fogásnál is egyszerűbbé teszi bizonyos akkordok játszását, s különösen a félfekvés, második fekvés használatát, de a fekvésjátékot harmadik fekvés fölött tulajdonképpen „fogáshelyzetekre” korlátozza, nehezítve, sőt lehetetlenné téve a könnyedebb váltásokat és nem utolsósorban a mai játékmódban elengedhetetlen állandó vibrátót. A magasabb fekvések használata és a fekvések közötti virtuózabb váltások előbb-utóbb kikényszerítették a maihoz közelebb álló hangszer- és balkéztartást.

Az 1670–1714 között Angliában ténykedő, de nápolyi születésű olasz Nicola Matteis egy kortárs szemtanú, Roger North részletes leírása szerint „a hegedűt

bordáinak támasztva játszott”.<sup>135</sup> Egy bizonyos John Evelyn 1674. november 19-i naplóbejegyzése szerint hegedűjén Matteis egy egész consort hangzását produkálta. Ayres című táncsvitsorozata valóban tele van utánozhatatlan kettősfogásokkal és virtuóz díszítésekkel. Ő volt egyébként Angliában az első hegedűs, aki a kápánál a pálca és nem a szőr alatt tartotta a hüvelykujját. (Kérdés, hogy North, akitől a korabeli feljegyzés származik, ismerte-e Baltzar tevékenységét, s hogy ő német léte nem a sokszor németeknek is tulajdonított franciás vonófogást alkalmazta-e.) Mindenesetre Evelyn és North is kiemelik Matteis gyönyörű hangját, a semmiből jövő, földöntúli hangindításokat, s hosszú, dús hangzású vonásait.

A vonótartás egyébként is nagy fontossággal bírt, s természetesen mindegyik traktátus külön teret szentel a kérdésnek. Geminiani 1751-ben ezt írja:

„A hegedűhang elsősorban a vonó helyes kezelésétől függ. A vonót a kápától csekély távolságra kell tartani a hüvelyk és az ujjak között, a szőrt a hüvelyk háta vagy külseje ellenében befelé fordítva, amely pozícióban szabadon és könnyedén tartható, s nem merev.<sup>136</sup> A vonóhúzás a csukló és a könyék ízületeiből történik gyors hangok játéka esetén, és nagyon kevésbé vagy egyáltalán nem a vállízületből; de hosszú hangokat játszva, amikor a vonót egyik végétől a másikig húzzuk, egy kicsit a vállízületet is használni kell. A vonót mindig a lábbal párhuzamosan kell húzni (amit lehetetlen megtenni, ha mereven tartjuk) és a húrokra csak a mutatóujjal nyomhatjuk és nem kezünk egész súlyával. A legjobb előadók nem takarékoskodnak a vonóval, s kihasználják az egészet, a csúcstól az ujjuk alatti részig, sőt még annál is tovább. Felfelé vonásnál a kéz csuklóból kicsit lefelé kell, hogy hajoljon, amikor a vonó kápája a húrokat közelíti, és a

<sup>135</sup> „against his short ribs” Érdekes, hogy még Geminiani is azt írja 1751-ben, hogy a hegedűt a kulcsosont alá (!) kell helyezni („The Violin must be rested just below the Collar-bone”, in: Francesco Geminiani, *The Art of Playing on the Violin*, Op. IX, London, 1751, 1.)

<sup>136</sup> A vonószőr fordításának iránya nem egyértelmű a szövegből, vélhetően némileg kifelé és nem befelé fordított vonóra gondol Geminiani. Az ominózus mondatrész úgy is értelmezhető, hogy a hüvelykujj utolsó (tulajdonképpen a pálca alatt annak túloldalára lógó) ujjpercére kell ráfordítani a vonót, a „hüvelyken kívül”. A fogalmazás semmiképpen sem egyezik a magyar logika szerinti megközelítéssel, de a korabeli ábrázolások alapján valószínűtlen, hogy a vonót befelé, maguk felé fordítva tartották volna akkoriban. Leopold Mozart Geminianinhoz hasonlóan fogalmaz Hegedűiskolájában, s a vonó helyzetéről szólva megjegyzi: „a vonót inkább egyenesen tege a hegedűre, semmint oldalt; ezáltal több erőt tud kifejteni, és elkerüli azoknak a hibáját, akik annyira oldalra döntenek a vonót, hogy ha egy kicsit megnyomják azt, inkább a fával, semmint a lószőrrel hegedűlnek.” In: Leopold Mozart, *Hegedűiskola*, Mágus Kiadó, Bp., 1998, 80. (ford. Székely András)

csukló azonnal kiegyenesedik, vagy a kéz egy kissé vissza- illetve felfelé hajlik, amint a vonót ismét lefelé húzzuk.”<sup>137</sup>

Tartini, Geminiani és Leopold Mozart is hasonlóan közelítik meg a hegedű manuális birtokbavételének kérdését. Végigjátszatják a növendékkel az akkor használt összes, vagyis hét fekvést mind a négy húron, különböző fekvésváltás-variációkat gyakoroltatnak, s hangsúlyozzák, hogy eleinte nagy és bő hangon kell hegedülni. Szintén fontosnak tartják megemlíteni, hogy a jó hegedűs egy hosszú hangot legyen képes az egész vonót kihasználva egyenletesen erős hangon kitartani. Az egyenletes hangon való játék korábban is követelmény volt már, az olasz hegedűiskolában a *messa di voce*-val egyenlő fontosságú technikai követelmény, gyakorlása mindennapi feladat volt. Corelli nem vett be a zenekarába olyan hegedűst, aki nem volt képes egy kettősfogást egy vonással 10 másodpercen keresztül erős hangon kitartani.<sup>138</sup>

A legjelentősebb különbségek a különböző hegedűiskolák között talán zenei kérdésekben vannak, az idevágó részeket a tanulmány megfelelő helyein idézem. Érdeemes viszont itt megemlíteni az ujjrendekkel kapcsolatban négy problémakört: az üres húrok alkalmazásának, a fekvések használatának, a fekvésváltáskor használt ujjrendek logikájának és a kromatikus menetek helyes ujjrendjének kérdését. Az elméleti munkák meglepően modern felfogást képviselnek az üres húrok kérdésében, számos feljegyzés tanúskodik arról, hogy az üres húrokat sokan kerülendőnek, a 4. ujjal lefogott hangot az üres húrnál szebben szólónak tartották, s egy dallam egységes színe

<sup>137</sup> „The Tone of the Violin principally Depends upon the right Management of the Bow. The Bow is to be held at a small Distance from the Nut, between the Thumb and Fingers, the Hair being turned inward against the Back or Outside of the Thumb, in which Position it is to be held free and easy, and not stiff. The Motion is to proceed from the Joints of the Wrist and Elbow in playing quick Notes, and very little or not at all from the Joint of the Shoulder; but in playing long Notes, where the Bow is drawn from one End of it to the other, the Joint of the Shoulder is also a little employed. The Bow must always be drawn parallel with the Bridge, (which can't be done if it is held stiff) and must be pressed upon the Strings with the Fore-finger only, and not with the Whole Weight of the Hand. The best Performers are least sparing of their Bow; and make Use of the whole of it, from the Point to the Part of it under, and even beyond their Fingers. In an Upbow the Hand is bent a little downward from the Joint of the Wrist, when the Nut of the Bow approaches the Strings, and the Wrist is immediately streightned, or the Hand rather a little bent back or upward, as soon as the Bow is began to be drawn down again.” In: Francesco Geminiani, *The Art of Playing on the Violin*, Op. IX, London, 1751, 2.

<sup>138</sup> Az információ a Geminiani-tanítvány Robert Bremner *Some Thoughts on the Performance of Concert-Music* című 1777-ben megjelent írásából származik: „I have been informed that Corelli judged no performer fit to play in his band, who could not, with one stroke of his bow, give a steady and powerful sound, like that of an organ, from two strings at once, and continue it for ten seconds; and yet, it is said, the length of their bows at that time did not exceed twenty inches.” (In: David D. Boyden, *The History of Violin Playing from its Origin to 1761*, OUP, London, 1965, 256.) – Megjegyzés: az idézet végén a húsz hüvelyk hosszúságú vonó Boyden szerint is tévedés és nyilván a hasznos vonószőr hosszára vonatkozik (vélelmezve, hogy a kápa fölött fogták a vonót).



Geminiani: The Art of Playing on the Violin, Essempio X. 21-28. ü.



Ez a gyakorlat nyilvánvalóan a minél kevesebb fekvésváltást előtérbe helyező gondolkodás következménye, amit pedig egyértelműen a hangszerartás fentebb vázolt módja eredményezett. Feltételezhető ezért az is, hogy bizonyos esetekben inkább maradtak magas fekvésben s játszottak bizonyos hangokat alsóbb húrokon, mintsem hogy sűrűbb fekvésváltásokkal a felsőbb húrt vagy húrokat részesítették volna előnyben. A következő fejezetben ezt szemlélteti a Pisendel-szólószonáta első tételéből és a Bach C-dúr szólószonátáját záró Allegro assai tételből vett néhány példa.



## V. Technikai nehézségek, gyakorlati megoldások

### Tempók

A helyes tempókkal kapcsolatban legegyszerűbb dolgunk talán a tánctételekkel van, hiszen az egyes táncokhoz kapcsolódó mozgásformák viszonylag szűken limitálták az adott tánc lehetséges tempóit, bár bizonyos táncok, például a sarabande lehetséges kiegészítő díszítéseit (például a sokszor rendkívüli ügyességet követelő bonyolult, lábbal végzett díszítő mozdulatokat) a koreográfiaiak is a táncosok egyéni fantáziájára és technikai felkészültségére bízták, az improvizációnak tehát itt is viszonylag tág tere volt. A táncok földrajzi és korbeli esetleges különbözőségeiről (amik a tempót, de legalábbis a léptéket nagyban befolyásolhatták) a tanulmány elején már esett szó.

A nem-tánctételek esetében inkább hagyatkozhatunk az adott darab technikai kivitelezhetőségére és egyéni ízlésünkre, mint korabeli forrásokra. Sajnos ritkán merül fel a darabok harmóniai léptéke a helyes tempó megválasztásának segítségével, pedig ez — véleményem szerint — az esetek többségében a legjobb útmutató. A táncos lüktetés, és a táncokhoz kapcsolódó két- vagy négyütemes (ritkábban három- vagy együtemes) egységekben való gondolkodás egy Preludiumban, Allegróban, sőt egy Largóban is felismerhető, s harmóniailag is tetten érhető. Természetesen a motivika és számos más, a harmóniai struktúrával párhuzamosan működő kompozíciós sajátosság is segítségünkre lehet, bár a tagolás és a tempó összefüggéseinek megérzése már szubjektív terület, s nagyban függ az egyéni ízléstől, habitustól.

A lassú tételek helyes tempóválasztása függvénye lehet a díszítésnek is. Ha egy tétel csak vázlatosan van lejegyezve (mint ez akár a Westhoff, akár bizonyos esetekben a Telemann-tételeknél gyanítható), akkor a hozzáadott, improvizált díszítéseknek biztosított idő miatt célszerű egy kicsit nyugodtabb tempót választani. Ha viszont nem kívánunk, nem tudunk plusz díszítésekkel élni, akkor célszerűbb gyorsabb tempót venni. Ha teljesen megkomponált zenei anyagról van szó (mint Bach és Pisendel esetében), akkor is felvetődik kérdésként, hogy a szerző által kiírt díszítéseket metrikusan, vagy szabadon kezelve játsszuk-e. Ez a tétel tempóját nem, de bizonyos helyeken a „töltőanyag” tempóját, ritmusát befolyásolják. Áruklodóak a Pisendel-kézirat első tételének pontatlanságai, hiszen sokhelyütt egyszerűen rövidebb, vagy

éppen hosszabb egy-egy ütem a megadott metrumnál. Nyilvánvalóan a lényeg a harmóniai és dallamváz helyes tagolása és metrizálása, s a köztes anyag szerepe csupán a helyes súlyviszonyok és lüktetés kiemelése a fősúlyokra való rávezetés által. Ennek fényében az a helyes gyakorlat, ha a kezdeti metrikus gyakorlás után (főként Bachnál, ahol metrikailag is minden pontosan lejegyzett) elfelejtjük a minden részletre kiterjedő pontosságot, s a „töltőanyagot” a „főanyag” helyes megszólalásának alárendelve szabadon, improvizatív jelleggel játszunk.

Nem ritka, hogy egy tétel metrikus végigjátszása miatt szétesnek bizonyos összetartozó részek, s emiatt tulajdonképpen érthetlenné válik a zene. A hallgató esetleg nem is tudja, hogy mitől, de nem érzi természetesnek a zenei folyamatot. Ez a fejezet elején már említett, a harmóniai lépték és a tempó közötti összefüggés kérdéséhez tartozik. Jó szemléltető példa Bach d-moll partitájának nyitó Allemanda tétele, ahol az első rész codetta előtti zárlati dominánsát megelőző hosszú nápolyi (szext)akkord fölötti tizenhatodokat annak érdekében, hogy összetartozónak hallhassa a hallgató a két akkordot (amik ráadásul tritónusz — tehát harmóniailag a lehető legnagyobb — távolságra vannak egymástól), abszolút összetartozónak kell játszani, mondhatni az eredeti tempónál kicsit gyorsabban, összefogottabban. Persze ezt az „időnyereséget” vissza is kell adni, amikor kis nyomatékkal ellátjuk az új harmóniák megjelenését.

Bach: d-moll partita, Allemanda 12-15. ü.



A fenti példát megelőző magyarázatból talán kiderült, hogy a nyomatéknak nevezett jelenség tulajdonképpen a hangsúly. A hangsúly lehetséges alkalmazásairól, módzatairól és mértékéről egy egész könyvet meg lehetne tölteni, itt legyen elég csak annyit megjegyezni, hogy a hangsúly alapvetően nem hangerő-, hanem időfüggő, vagyis egy fontos hang azáltal kap súlyt (nyomatéket, fontosságot), hogy egy kicsit később játszunk, s ebből következően ha később jön, akár halkabb is lehet a többinél, mégis súlyosabbnak hat. Vagyis a hangsúly nem egyenlő a dinamikai súllyal és különbözik az ütemsúlytól vagy metrikai súlytól is. Ezek lehetnek persze azonosak adott esetben, de általános összekeverésük (illetve meg nem különböztetésük) a legtöbb esetben végzetes zenei előadói hibákhoz vezet. A hangsúly helyes vagy helytelen alkalmazása az adott

darab tempóját is befolyásolhatja. Ennek érthető szemléltetése igazán csak élő demonstráció keretében lehetséges, írott anyagban meglehetősen követhetetlen lenne.

A tempó tekintetében mindazonáltal valószínűleg helytálló azok nézete, akik korabeli források alapján azt állítják, hogy a jóval korábbi eredeztethető *proporcio* elve még a barokk korban is érvényes volt, s alapvetően egyetlen alaptempó létezett, annak arányosított (felezett, harmadolt, negyedelt, duplázott) változatait használták csupán. Az alaptempó, a *tempus perfectum* percenként mintegy 76-80 ütést jelentett, s ha elfogadjuk ezt a teóriát kiindulópontnak, sokkal értelmesebbé válik a tárgyalt művek mindegyikének játéka. Bár a tételek tempóbeli összefüggésére némi gyakorlattal a proporcios tempó technikájának történeti ismerete nélkül, csupán empirikus alapon is rá lehet érezni. Különösen az egymást követő lassú–gyors tételpároknaál (mint amilyen például Bach d-moll partitájában az Allemanda és a Corrente) nyilvánvaló, hogy a lépték ugyanaz marad, csak a belső lüktetés változik.

Talán csak marginálisan, de a lüktetés, a lépték és a tempó kérdéséhez tartozik a darabvégi lassítások szükséges mértéke. A romantikus előadói praxisból megmaradt szokás a záratok túlzott kiszélesítése. Ez sokszor nagymértékben rombolja egy egyébként mégoly kiváló tempóban előadott tétel összképét is. A lépték ugyanis nem változik meg azzal, hogy közeledik a darab vége. Jól megkomponált műveknél formailag, az aranymetszés szabályai szerint, a harmóniai történéseket, a ritmikai léptéket tekintve egyaránt jókor *kell*, hogy vége legyen a darabnak. A darabok lezárása akkor egészséges, ha a kottának megfelelően kerekítjük le, csupán annyira leheletnyi megnyugtatóssal, ahogyan egy mondatot lezárunk. A túlzott lassítás, kiszélesítés (ami gyakran együtt jár a dinamika és a vibrató ilyen vagy olyan irányba történő aránytalanul nagymértékű megváltozásával) egyszerűen modorossá teszi az előadást. Ugyanakkor szinte kötelező lassítás érhető tetten Bach g-moll szólószonátája első tételének végén, amikor a kiírt hatvannegyedek tempóban való eljátszása egyszerűen értelmetlenné teszi a zárlati formulát; a tétel egészének tempóját viszont nincs értelme a kijátszható hatvannegyedek tempójához igazítani, mert akkor a harmóniai, formai egységek lesznek követhetetlenek, vagyis maga az alaplüktetés vész el a vonszolt tempóban. (A hegedűsök többsége itt a lejegyzetthez képest egyszerűen fele tempóban játszik, egy egész negyeddal megnyújtva ezzel az utolsó ütemet.)

Bach: g-moll szólószonáta, Adagio 22-23. ü.



## Hemiola

A tétel végi lassítás különösen zavaró tud lenni olyan esetben, amikor a zárlatra való készülés meg van komponálva — ennek legegyszerűbb példája a hemiola. A hemiola az előző fejezetben tárgyalt tempó–lépték–lűktetés–hangsúly összefüggésnek szinte esszenciája és sajnos az egyik legignoráltabb, noha fontos és alapvető zenei jelenség. Modern kiadásokban gyakran nem veszik figyelembe (pontosabban egész egyszerűen nem veszik észre) a hemiolás zárlatokat,<sup>141</sup> s az egyébként is megkomponált lassítást tovább vonsozzák egy *rallentando* kiírással, vagy a súlytalan helyen feltüntetett dinamikai jelzéssel a hemiolás súlyrendet felborítva adnak zeneileg értelmetlen előadási utasítást:

Leclair: Menüett (utolsó 8 ütem), modern kiadás szerinti jelzésekkel



Megjegyzendő, hogy a fenti példában a hemiola középre írt kötés is zavaró, hiszen tempóban inkább összefogva kellene játszani a hemiolás nagy ütemet — ettől még a formai „lassítás” érthető marad. S pont az a szép benne, hogy a hemiola előtti ütemet nem ugyanúgy ismétli meg, hanem már a „nagyütemes” tagolás szerint, s így ugyanaz a zenei anyag egészen más értelmet nyer. Helyesen tehát:

Leclair: Menüett (utolsó 8 ütem), hemiolás értelmezésben



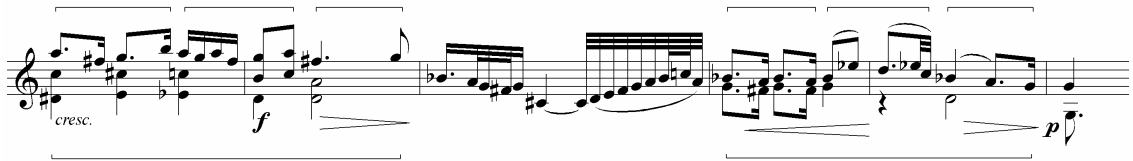
A hemiolát még durvábban ignoráló példát találunk Bach szólószonátáinak és partitáinak egy orosz kiadásában,<sup>142</sup> ahol egymás után két hemiolát is félreértelmez

<sup>141</sup> Pedig a legtöbb hemiolában az utolsó előtti „nagy” (vagyis a hemiolás) ütem hármára jövő képlet (rendszerint nyújtott ritmus) többnyire trillát is kap, s a hármas tagolásban kettőre jövő trilla gyanús lehetne a közreadóknak. Ennek (és a sokszor egyértelműen hemiolás ritmusú basszus) ellenére a modern kiadások hemzsegnék a hemiola középre (vagyis a ket-tőt-re, a legsúlytalanabb ütemrészre) jelölt hangsúlytól. A barokk korban pedig a hemiolás ütemek esetében sokszor nem írtak ütemvonalat, vagyis a hemiolás ütem vizuálisan is egy egység volt.

<sup>142</sup> Egyébként az 1981-ben Moszkvában a Muzika Kiadónál K. G. Mosztrasz közreadásában megjelent kotta az előadási jelektől eltekintve sok más, forgalomban lévő kiadásnál szöveghűbb.

(illetve nem értelmez) a közreadó. A dinamikai jeleket itt ajánlatos inkább figyelmen kívül hagyni és célszerű a kapcsok szerinti tagolást szem előtt tartani:

Bach: C-dúr szólószonáta, Adagio 10-15. ü.



A hemiolára ezen kívül is találunk néhány, a gyakorlatban ritkán figyelembe vett példát Bach szólóhegedű-műveiben is. Az E-dúr partita Preludiumának végén a hemiolát kiemelendő valószínűsíthetünk egy, a *h-fisz* kvint felső szólamára játszott, felső váltóhangról indított trillát. A hemiola gyakran hallott kiszélesítése itt tulajdonképpen a záró háromütemes codettát teszi értelmetlenné.

Bach: E-dúr partita, Preludio 133-138. ü.



A partita Menüett főtételének végét is ritkán hallani hemiolás súlyozással játszva:

Bach: E-dúr partita, Menuet I. 31. ü.



Csak zárójelben jegyzem meg, hogy a teljes első Menüett nagy része értelmezhető hemiolásan, nem csak a zárlati fordulat. Bachnál sokszor előfordul, hogy többféle belső lépték is helyénvaló lehet, s több különböző variáció is meggyőzőnek hathat. Ez az előző fejezetben már ismertetett különböző súlyok egyszerre való, de egymáshoz képest eltolt idejű alkalmazása miatt lehetséges. Olyan jelenség ez, mintha több dimenzióban más-más aspektusból zajlana lényegében ugyanaz a zenei folyamat, vagy mintha ugyanazt a történetet többféle szemtanútól hallanánk, s mindegyik verzió egy kicsit más lenne, de a lényeg mindegyiknél ugyanaz. Ennek megfelelően a fenti Menüett tétel az állandó hármás lüktetés helyett akár az alábbiak szerint is értelmezhető lenne (hely hiányában nem közlöm a kottát, csak számokkal jelölöm a tagolást, negyed lüktetés szerint; természetesen a 2+2+2 formula jelöli a hemiolásan játszható nagyütemeket):  
 3+3+3+3 | 3+2+2+2+3 || 3+3+3+3 | 3+2+2+2+2+2+2+3 | 3+3+3+3+3+3+3+3 |  
 3+2+2+2+2+2+2+2+2+2+3 ||

A h-moll partita Sarabande-jának mindkét főrészét hemiola zárja, a quasi átkötés miatt a második egyértelmű, az első kevésbé nyilvánvaló. Nem valószínű azonban, hogy a kapcsolódó Double tétel analóg helyeit is hemiolásan kellene játszani; még az alaptétel ismeretében is nehéz lenne az anyagból egyértelműen erre következtetni.

Bach: h-moll partita, Sarabande 5-8. ü.

Sarabande, 29-32. ü.



Bach: h-moll partita, Sarabande-Double 5-8. ü.

Sarabande-Double, 29-32. ü.



Bármilyen furcsa, de — a lassú tempó és a monoton nyolcadlüktetés miatt talán nehezen észrevehető — hemiola zárja az a-moll szólószonáta Andante tételének két főrészét is.

Bach: a-moll szólószonáta, Andante 8-11. ü.



Andante 23-26. ü.



A d-moll Ciaccona három legfontosabb zárлата (a D-dúr előtti, a d-mollra való visszatérés előtti és a legvégső) egyaránt hemiolás. Ezek közül (nyilván a kiírt átkötés miatt) csak az utolsónak egyértelmű a tagolása, az első két esetben a megelőző szekvencia is segít elrejtetni a hemiolát.

Bach: d-moll partita, Ciaccona 129-133. ü.



Ciaccona 204-209. ü.



Ciaccona 254-257. ü.



A Bach-példák közül utolsóként álljon itt a C-dúr szólószonáta első tételének codettája, ami egy egészen különös képletet mutat, hiszen súlyrendileg semmi köze a

zárlati hemiolához, lévén, hogy egy eleve súlyos elíziós egyen indul, a hemiolás osztás viszont a basszus ereszkedő skálalépéseiből egyértelmű. Ráadásul a codetta előtt is hemiola áll, így elízióval két nagyütem követi egymást:

Bach: C-dúr szólószonáta, Adagio 43-47. ü.



A legtöbb hemiolát talán Händel és Telemann életművében találjuk. Ennek megfelelően a Telemann-fantáziák a hemiola igazi aranybányái, helyszüke miatt csupán néhány példa bemutatására van lehetőség:

Telemann: I. (B-dúr) fantázia, Largo 15-20. ü.



Telemann: IV. (D-dúr) fantázia, Vivace 68-72. ü.



Fontos megjegyezni, hogy sok esetben a hemiola nem egyértelmű még önálló basszus szólammal komponált művek esetében sem. Sok a „quasi hemiola”, az „így is-úgy is” játszható zárlat. Ezeknél rendezőelvként felmerülhet a szubdomináns funkció fontossága, s ezáltal súlyossága. Ez alapján a legtöbb kétes eset a hemiola ellen dőlne el, de ha megvizsgáljuk a ritmikailag egyértelműen hemiolának komponált zárlatokat, kiderül, hogy a látszólagos harmóniai hierarchia a bizonyosan hemiolás esetekben is gyakran felborul. Találunk ugyan gyakorlatilag végig D hangzaton mozgó (tulajdonképpen ritmikai) hemiolákat, vagy éppen T-ról indulót, de a leggyakoribb hemiolás harmóniamenet a D / T-SD / D kör szerinti V / I-IV (vagy IV<sup>6</sup>-IV) / V (gyakrabban V<sup>4-3</sup> vagy I<sup>46</sup>-V) akkordsor vagy ennek hasonló variánsa, amikor is a hemiolás nagyütem közepére eső SD hangzat csak súlytalan átmenő szerepet tölt be, hiszen fő funkciója itt a D megerősítése.

Vivaldi: Négy évszak, Nyár (L'estate) III. tétel 151-155. ü.



## Formai sajátosságok

A hemiolán kívül is számos esetet találunk arra, hogy egy darab belső lüktetésének, kis formáinak figyelembevétele, a súlyok megfelelő helyen való alkalmazása tesz érthetővé egy előadást és ad értelmet a zenei folyamatoknak. Ennek a tárgyalt művekre vonatkoztatott szemléltetésére ugyan az értékezés terjedelmi korlátain belül nincs lehetőség, de talán nem érdektelen tenni egy nagyon rövid történeti áttekintést.

Mai zenei forma- és arányérzékünket leginkább a klasszikus formatan határozza meg. A páros ütemű, periodikus gondolkodás a klasszikában szinte egyeduralkodó, de a jó zeneszerzők ott is rendszeresen megtörik az alapvetően páros ütemű összetartozás (többnyire kétütemes lüktetés) monotóniáját, s ennek észre nem vétele egy előadásban hamis előadást eredményez. Haydn és Mozart sok esetben elíziókkal, álzáratokkal, külső és belső bővülésekkel él, s kerüli el a párosüteműség monoton primitivitást hordozó veszélyét. A páros ütemű tagolás ugyanakkor nem volt mindig egyértelműen elsődleges. Nem véletlen, hogy a középkorban a Szentháromság tiszteletével összefüggően a 3x3 jelentette a *tempus perfectumot*. vagyis egy ütemben 3x3 ütés volt. Ha azt mondjuk, ez a mai 9/4 megfelelője, torzít egy kicsit a dolog, az alapgondolkodás különbözősége már a számokból is szembetűnő. Mindenesetre a hármás (tökéletes) lüktetést jelölték körrel (a tökéletes formával), a páros lüktetésű *tempus imperfectum* jele pedig a tökéletlen félkör lett, ami a 4/4-et jelölő C jelben őrződött meg. Ez lehet a magyarázata, hogy Bach a 3/4-es d-moll Ciaccona kezdő C betűjét O betűnek írta, s magyarázólag mellé biggyesztett egy c betűt is. Nyilván szándékában állt, hogy tökéleteset alkosson — nem nagyon lehet vita afelől, hogy ez maradéktalanul sikerült.

A barokk előtti korokban a hangszeres zene vagy tánczene volt, vagy vokális művek kísérete. A tánczenék kötelező (a lépéssorozatoknak, koreográfiának megfelelő) formai követelményeiről már esett szó, s ugyanez az alkalmazkodás vonatkozik a vokális műfajokkal kapcsolatos zenékre. Nyilvánvaló, hogy például a canzonetták esetében a zene értelemszerűen a versek tagolását, ritmikáját, sorbeosztását követte — ez bizonyos versformák (mint a szonett 3–4. versszaka) esetében nem páros osztású volt. A táncételeknél (főleg a francia barokkban) persze gyakoribb a páros ütemosztás, de a páratlan lüktetésű ütemeknél elsősorban francia területen volt használatos a Muffat által leírt, Lully követőire vonatkozó „lefelé vonó-szabály”, miszerint minden súlyos hangot (tehát a nem szünettel vagy átkötéssel kezdődő ütemek első hangjait) a



metrumtól függetlenül lefelé vonóval kellett játszani.<sup>143</sup> (Ez egy 3/4-es ütem negyedei esetén nem feltétlenül le–fel–fel, hanem le–fel–le, le–fel–le vonásirányt jelentett, míg a német és olasz hegedűsök inkább folytatólagos vonással játszották a hasonló részeket.) Természetesen a formailag nagyobb súlyok (a nagyobb egységek, az alaplépték kezdőhangjai) nációtól függetlenül lefelé voltak játszandók.

Viszonylag gyakran találunk olyan, első ránézésre formailag páros osztású helyeket, ahol a háromütemesség világosabbá teszi a formálást. Ilyen például az 1683-as Westhoff–szvit Allemande tételének második fele, ahol a (Függelékben található kotta szerinti) 38. ütemben háromütemenként érdemes gondolkodni, még akkor is, ha itt belső bővülések, ismétlések adják ki a háromütemességet. Kétütemesség szerinti értelmezés esetén ugyanis semmi értelme nem lesz a *fort* és *douc.* (*f-p*) jelzéseknek.

A Hat szvitből a harmadik darab zárótételében találunk hármast osztásokat, s noha a Gigue lüktetése egyértelműen magán hordozza a didaktikusan táncos lüktetést, Westhoff mégis képes volt ezt stilizált tánccá alakítani. A tétel első fele formailag logikusan 3+1 | 3 | 2+1 | 3 (1/2+1/2+1+1) ütemre osztható, ahol a 4., vagyis az első egyedülálló ütem tulajdonképpen csak egy beszúrt moduláló ütem, a harmadik egységben egyedülálló beszúrt ütem viszont értelmezhető a következő (negyedik) egység első ütemeként is, akkor viszont a részlet második fele inkább így alakul: 2 | 2 (1+1/2+1/2) | 2 (1+1). Vagyis a tétel elején egy közbeszúrt ütemmel összekötve (elválasztva?) 2x3 (vagyis 3+1+3, összesen 7) ütem van, s ezt 3x2 ütem követi. A tétel második felének 12 üteme már egyértelműen 2x(3x2) ütemre osztható, de a nagyobb egységeket lezáró ütemek egy kicsit külön frazeálandók, mintegy 5+1 (vagy 2+2+1+1) ütemes beosztást sugallva. Ha az egész tételre a 3 + 1 + 3 + 6 (3x2) || 6 (3x2) + 6 (3x2) egyszerűsített elosztást vetítjük a fentiek szerint, akkor már sokkal könnyebb megérteni az első látásra talán nem egyértelmű tagolású tételt. (Az eszmefuttatás a Függelékben található kotta segítségével követhető, helyhiány miatt nem mellékelek a törzsszövegbe magyarázó példányt.)

Közelebbről megvizsgálva nyilvánvaló, hogy a Westhoff–példák előrevetítik az elízió nem csupán harmóniamenetre, de formára tett hatását is. Az elízió problematikája (és a játékmód szempontjából való figyelembevétele) nagyon fontos, ám annyira komplex kérdés, hogy meghaladja jelen értekezés korlátait. Legyen elég egy ehhez

<sup>143</sup> „Die Erste den Tact ohne Pausen oder Suspir anfangende Note, sie gelte was sie wolle, soll allzeit hinab gezogen werden. Dises ist die fürnembste und schier unentbehrliche General=Regel der Lullisten.” In: Aschmann Dr., Rudolf, Das deutsche polyphone Violinspiel in 17. Jahrhundert, Zürich, 1962, 37.

látszólag csak lazán kapcsolódó megállapítás, miszerint Bach művészete formailag pontosan attól nagyszerű, s attól koherens, hogy az összes darabja az elején kezdődik és a végén végződik. Ez a látszólag triviális mondat arra vonatkozik, hogy Bach műveit nem lehet másutt, a tételek közben befejezni, nem lehet (más szerzőktől eltérően) lerövidíteni őket, hiszen a darabokban nincsen megállás, valami mindig továbblendíti a zenei folyamatot. Valamilyen eszközzel Bach mindig képes fenntartani a feszültséget és a zene folyamatosságérzetét. Ha a darab ritmikailag nyugszik meg, akkor egy harmóniai elízió, a harmóniai megnyugvás esetén ritmikai sűrítés, vagy egy váratlan dallamvezetés, jól elhelyezett díszítés viszi tovább a zenét. Emiatt van sokszor (főleg mechanikus előadás esetén), hogy a hallgató azt érzi, megfojtja Bach zenéje, s nincs ideje levegőt venni. Pedig ha jó az előadás, akkor a feszültség állandó fenntartása mellett is lélegeznek Bach művei, pontosan azért, mert mindig más eszközzel biztosítja a folyamatosságot. Ez természetesen más nagy szerzőknél is így van, de talán Bachnál találjuk ennek a fajta „átkomponáltságnak” legeklatánsabb példáit. Mindenesetre, ha *bármelyik* Bach-műből megpróbálnánk *bármit* elvenni, akár csak egyetlen hangot, egyetlen trillát is, vagy megváltoztatni egy harmóniát, egészen biztosan sérülne a fent említett, nem egyszer a magasabbrendű mondanivaló szolgálatába állított dallami–ritmikai–harmóniai–formai koherencia.

## Díszítések, effektusok

A lejegyzett kotta a hangzó végeredménynek sokszor csak a vázát jelentette, s csupán útmutatóul szolgált a hangszerjátékosok számára. A lejegyzettség foka természetesen a szerzőtől és a mű várható előadóitól is függött. Ha a szerző saját magának komponálta a darabot, nyilvánvalóan a notáció is felszínesebb volt, más előadók számára vagy pedagógiai céllal készült művek esetében viszont a komponista mindent jelezni igyekezett. Általánosságban kijelenthető, hogy a hangszíneffektusok többsége (col legno, pizzicato, tremolo sőt sokszor a scordatura is ebbe a kategóriába sorolható) a kottában jelezve volt, ám a különféle díszítések, trillák és a vibrató használata a játékos jó ízlésére volt bízva. Anélkül, hogy e helyt hosszabban kitérnék a vibrató kérdésére, érdemes idézni Martin Agricola *Musica Instrumentalis Deudsch* (Német hangszeres zene) című, 1528-ban és 1545-ben Wittembergben (sic!) kiadott munkájából egy bájos versbe szedett mondatot:

„Auch schafft man mit den zittern frey / Das süsser laut die Melodey / Denn auff den andern geschen mag.”<sup>144</sup>

Mivel a szólóhegedű művek esetében különleges effektusok szinte egyáltalán nem fordulnak elő (lévén, hogy a szólamvezetés és az akkordjáték éppen elég nehézséget ad játékosnak, szerzőnek egyaránt), a díszítésekre kell leszűkítenünk a vizsgáldást. Quantz szerint a hegedűsök túldíszítik a lassú tételeket, ahelyett, hogy cantabilét használnának. Ebben a kérdésben elsősorban az olasz hagyományokat követő hangszeresekre célozhatott, a ránk maradt korabeli díszítésekkel ellátott tétel-példák mai szemnek-fülnek (és kéznek) szinte követhetetlenül cizelláltak. A jelen tanulmányban tárgyalt művek egyes problematikus helyeit számbavéve álljon itt néhány példa — a teljesség igénye nélkül. A legegyszerűbb és leggyakrabban felvetődő kérdés a trillákkal kapcsolatos: mikor kell, és ha kell, felső váltóhangról vagy főhangról kezdődjék-e.

Westhoffnál találunk néhány példát, ami egyértelműsíti az adott esetben főhangról való trillázást. A III. (B-dúr) szvit Courante tételének 5. ütemében a trillával jelzett hang díszítésének felülről való indításához három húron kellene kvintfogással játszani, ami nyilvánvaló képtelenség. Ugyanez a helyzet a Sarabande tétel 5. ütemében és hasonló a 7. ütemben:

Westhoff: III. (B-dúr) szvit, Courante 5. ü.      Westhoff: III. (B-dúr) szvit, Sarabande 5-8. ü.

A trillákkal kapcsolatban szintén gyakran felvetődő kérdés, hogy üres húron trillázzunk-e, vagy ilyenkor illik (általában harmadik) fekvésbe felmenni. A hegedűtartástól függetlenül is az üres húr–első ujjas trilla szükségszerűségét valószínűsíti többek között Westhoff II. (A-dúr) szvitjének Sarabande tétele, ahol a 3. és 12. ütemben felesleges és kényelmetlen lenne csak a trilla kedvéért harmadik fekvésbe váltani, a 15. ütemben pedig nincs is más megoldás, mint az üres húros trilla:

Westhoff: II. (A-dúr) szvit, Sarabande 3-4. ü.      Sarabande 12-13. ü.      Sarabande 15-16. ü.

<sup>144</sup> „Minél szabadabban bánik az ember a reszketéssel, annál édesebben cseng a dallam, így másoknak is tetszésére van.” In: David D. Boyden, *The History of Violin Playing from its Origin to 1761*, OUP, London, 1965, 91.

A fenti példában helytállónak érzem az üreshúros trillát, noha pontosan hatvan évvel a Westhoff-szvitok kiadása után Leopold Mozart azt írja Hegedűiskolája 10. főrészeinek 10. fejezetében: „Az első ujjal üres húron soha nem játszunk trillát; kivétel a kettőstrilla [...], ahol nem is tehetünk másképpen.”<sup>145</sup>

Természetesen rengeteg olyan hely van, ahol trilla vagy egyéb díszítés ugyan nincs jelölve, de játszható, sőt a kor szokásai szerint játszandó. Ilyenek elsősorban a zárlati területek, elsősorban az V. fok 4–3-as késleltetési feletti kvintek. A játszható díszítések legnyilvánvalóbb helyei közé tartoznak a kadenciákat követő, helyenként fermátával jelölt kitarított hangok is. Hosszabb improvizált felvezetés játszható a Westhoff-tételek hosszú záróhangjai és a továbbmenetel (visszaismétlés) között, illetve a Pisendel-sonáta nyitótételének hosszú első hangján is. (Kottapéldát lásd fentebb, illetve a Függelék végén a kézirat faksimiléjében.) A kérdés eldöntéséhez Quantz fentebb már idézett véleménye (miszerint a hegedűsök túldíszítik a lassú tételeket, ahelyett, hogy cantabilét használnának) is fontos lehet, hiszen ahogy Hiller írja,

„[Quantz Pisendeltől] tanulta meg az Adagio helyes előadását, és mindent, amit ismert, ami a zenei előadás kapcsán előfordulhat. Olyan dolgokat, amiket akkoriban Drezdában senki nem tudott jobban, mint Pisendel.”<sup>146</sup>

Igaz, hogy a Pisendel–szólósonáta Bach lassú tételeihez hasonlóan kidolgozott, tulajdonképpen kiírt díszítésekkel van tele, az első ütem kapcsán mégis felvetődik a kérdés, hogy kell-e díszíteni a kezdő félhangot és az azt követő két nyolcadot, hiszen a tétel későbbi léptékéhez képest végtelenségnek tűnő „állóvízzel” indul a darab. Persze éppen ebben lehet különlegessége is: ha az előadó képes szinte a semmiből indítva életben tartani a kezdőhangot, akkor a zene mintegy kivirágzik a kezdeti mozdulatlanságból.

A Pisendel és Westhoff darabjaival kapcsolatban imént említett ütemek talán nem olyan kötelezően kitöltendő helyek, mint például Mozart KV211-es D-dúr hegedűversenyének lassú tételében a nagyobb szakaszok végén a fermátával jelölt záróhangok, de minden bizonnyal nem csupán a leírt hangok előadására szorítkoztak

<sup>145</sup> A kettőstrilla alatt terctrillát ért L. Mozart. In: Leopold Mozart, Hegedűiskola, Mágus Kiadó, Bp., 1998, 238. (ford. Székely András)

<sup>146</sup> „Von diesem lernte er ein Adagio gut vorzutragen, und alles das kennen, worauf es bey Ausführung ainer Musik ankommt. Dinge, die damals in Dresden keiner besser wußte, als Pisendel.” (Johann Adam Hiller, Lebensbeschreibungen berühmter Musik gelehrter und Tonkünstler neuer Zeit, II. Teil, Leipzig, 1784, 213.) In: H. R. Jung, J. G. Pisendel (1687-1755), Leben und Werk, Jena, 1956, 58.

annak idején a szerzők. A Westhoff-darabok esetében kifejezetten könnyebb is egy-egy kényelmetlen akkordkapcsolatot némi díszítéssel összekötni, a leírt anyagot mintegy iránymutató vázként kezelve.

Érdekes effektus az 1683-as Westhoff–szvit Allemande-jának 13., 16., 18. és 19. ütemében a leginkább nyugvópontos dominánsként értelmezhető *disz–e*, majd *gisz–a* súrlódás. Hasonló kisszekund–súrlódás található a következő, Sarabande tétel 15. és 30. ütemében. Itt azonban felvetődik, hogy nem értelmezhető-e a lejegyzés quasi ligatúraként, s így előkeként, mintegy gyors hajlítással lenne játszandó a két egymást követő szomszédos hang. Véleményem szerint helyesebb a *disz–e* és a *gisz–a* együttes megszólaltatása, de az alsó váltóhangot mindenképpen előbb el kell engedni, mégoly rövid hang esetén sem húzható *végig* kettősfogásban a disszonancia.

Hasonló hely található Pisendel szólószonátájának utolsó tételében, ahol ugyan a Hortus Musicus 91. kötetében található kiadásban a *disz* előke után egy *e* hang látható, de a kéziratban kétszólamú *e* unisonót írt a szerző, tehát valószínűleg egyszerre megszólaltatandó kisszekund–disszonanciát kell prímre oldani.

Pisendel: A-dúr szólószonáta, Variationen 56-57. ü.



előzőleg már megszólaltatott hang is játszandó. Ugyanez a helyzet a 6. szvit Sarabande tételének hátulról számított 2. és 3. ütemében:

Westhoff: I. (a-moll) szvit, Sarabande 1-4. ü.

Westhoff: VI. (D-dúr) szvit, Sarabande 14-16. ü.



Hasonló problémával találkozunk Bach g-moll fűgájában is, a darab elemzésében már taglalt proporciós kánonnál, a 36. ütem utolsó előtti nyolcadján. (Kottapéldát lásd a II. fejezetben.) Valódi decimákat találunk viszont a Pisendel-szólószonáta Giga tételében és az azt követő Variationen tétel analóg helyén:

Pisendel: A-dúr szólószonáta, Giga 65-70. ü.



Pisendel: A-dúr szólószonáta, Variationen 65-70. ü.



Ez természetesen arra utal, hogy Pisendelnek már mindenképpen a mai, kulcscont/váll és áll közti hegedűtartással kellett játszania, ellenkező esetben a decimajátékhoz szükséges flexibilis tenyér- és ujjnyújtás kivitelezhetetlen lett volna. A földrajzi és szellemi közelség miatt szinte bizonyosra vehető, hogy Bach hegedűtartása hasonló volt, tehát az ő hegedűműveinek ujjrendi kérdéseit is ennek tükrében vizsgálhatjuk. A decimák álltartó és vállpárna nélküli biztos játékára ennek ellenére csak az lehetett a megoldás, hogy kevés kézmozgással a felülről lefelé nyújtás elvét alkalmazva játszottak, a fekvések között a lehetséges helyeken araszolva, s nem hirtelen váltva. Az iménti Pisendel-részletet a kottapéldában jelölt felső ujjrenddel játszhatták akkoriban, s az alsó a valószínűleg legtöbbször által favorizált mai modern ujjazat.

## Akkordjáték

Sokszor az az érzésem, hogy a barokk szólóhegedű művekkel kapcsolatban manapság az egyik legfontosabb (és leginkább vitára okot adó) kérdés a hegedűsök számára, hogy az akkordokat egyszerre vagy törve kell-e megszólaltatni, esetleg arpeggio kell játszani.

Ebben a kérdésben bármilyen vita meglehetősen meddőnek tűnik, hiszen nincsenek egyértelmű utalások arra semmilyen forrásban, hogy bármelyik játékmód kizárólagosságot élvezett volna, mivel háromszáz esztendővel ezelőtt is különböző ízlések és megoldások éltek egymás mellett. Az olasz és különösen a francia szerzőknél légiesebb volt a játékmód, inkább törték, „görgették” a hármás- és négyeshangzatokat, kevésbé volt jellemző az akkordhangok hosszantartó direkt együtthúzása, míg a németeknél ez gyakoribb volt ugyan, de az erős francia és olasz hatás miatt nem számíthatott idegennek másféle játékmód sem. Ha csupán a leírt kottából indulunk ki, akkor is nyilvánvaló, hogy bizonyos helyeken fizikai lehetetlenség egyszerre megszólaltatni a leírt akkordokat. Roman Assaggi–sorozatában több helyen vannak szűkfekvésben leírt, így nyilván csak három húron töréssel játszható négyesfogások, sőt a d-moll (BeRI 311) és az a-moll (BeRI 323) Assaggio első tételében, valamint az e-moll (BeRI 312) és az A-dúr (BeRI 317) Assaggio harmadik tételében található egy-egy hat hangból álló akkord is. Utóbbi esetekben egyértelmű, hogy a hangokat alulról induló gyors akkordbontással kellett megszólaltatni.

Több korabeli forrásból valószínűsíthető, hogy a XVII. század első felében megszokott technika volt a balkéz hüvelykujjának bevonása az akkordjátékba. Nem kizárt, hogy ezt még Westhoff is használhatta néhány meglehetősen nehezen játszható akkordban. Az alábbi példában az *a* hangon a hüvelykfogás használata az egyetlen megoldás a tempóban való játékra – ráadásul kis gyakorlással kényelmes is:

Westhoff: III. (B-dúr) szvit, Courante 24-25. ü.



Számos olyan példát találni, amiből egyértelműen kiderül, hogy még a kiválóan hegedülő szerzők is elsősorban zeneszerzőként komponálták műveiket, nem hegedűsként. Gyakran előfordul, hogy három szólam esetén a két szélső hang mozog csak, de kénytelenségből bele kell játszanunk a zenei logika szerint egyébként néma, de legalábbis éppen átkötött középső hangot is. (Kottapéldát lásd fentebb a decimáról szóló részben.)

Vannak olyan esetek is, ahol ugyan technikailag megoldható egy négyesfogás négy húron való megszólaltatása, de annyira kényelmetlen és nehézkes, hogy minden valószínűség szerint az ilyen irányú eltökélt erőlködést a darab karaktere sínylené meg.

Talán senki nem gondolná komolyan, hogy Bach d-moll Sarabande-ját kvintfogásban elhelyezett 4. ujjal kelljen kezdeni. De ha itt lehet törni, miért ne lehetne másutt is? Az alábbi példák közül az utolsó, Telemanntól származó részletben a hármastfogásnál legpraktikusabbnak az látszik, ha a G-húrt külön megütjük, s a D-húrt egyszerűen átugorjuk (gyors mozdulattal, de mégis a húron maradván), s úgy folytatjuk rögtön az akkordot a két felső húron. Ilyenkor egyébként a legcélszerűbb egy az akkordba valamelyest beleillő hangot (jelen esetben *fisz*-t) lefogni a néma húron, megakadályozva, hogy az üres húr, vagy bármilyen kellemetlen vendéghang megszólalása elrontsa a hangzást.

Bach: d-moll partita, Sarabande 1-2. ü.

Westhoff: V. (d-moll) szvit, Courante 3-4. ü.

Telemann: IV. (D-dúr) fantázia, Grave 3-4. ü.



## Mi meddig tart?

Az akkordjátékkal kapcsolatos kérdés a polifón szövetben a hangok hosszának problematikája is. Itt is az lehet a fő irányelv, hogy nem hegedűsként, hanem a szólamok logikáját érteni és követni képes zenészként (avagy zeneszerzőként) gondolkodunk, hiszen a fizikailag lehetséges tényleges hangzást szigorúan vevő lejegyzés egyszerűen nehezen olvashatóvá, illogikussá tenné a kottaképet. Ez főleg imitációs részeknél fordul elő.

Telemann: II. (G-dúr) fantázia, Allegro 1-9. ü.



Sokszor a plasztikus hangzásképp, az érthető szólamvezetés vagy éppen csak az akusztikai törvényszerűségek miatt kell egy kicsit megváltoztatni a hangok leírt hosszát. Ha lehet, érdemes különböző karakterrel játszani a szólamokat, például egy kantiléna alatt általában célszerű a basszusokat kicsit rövidebbre játszani.



## Hányadik fekvés?

Mint fentebb említettem, a barokk kor végén megjelenő, a feltehetőleg a XVIII. század első felében érvényes gyakorlatot reprezentáló traktátusok mindegyike hét fekvést említ, bár Locatelli 1733-as *L'arte del Violino* (op. 3.) című művében a tizennegyedik fekvés is megtalálható. Az első és a harmadik (ún. egész) fekvést részesítették előnyben, a második (ún. fél) fekvést kerülték, de létező volt, sőt bizonyos esetekben az egyedül üdvözítő megoldás. Különösen akkor, ha (a népi hegedűsökhöz hasonlóan) betört csuklóval tartották a hangszeret, mert akkor egy csuklómozdulattal lehetett feljebb vagy lejjebb tolni a kezét úgy, hogy a fekvésérzet (a bal kar helyzete) nem változott. A 3-4. ujjal játszandó kellemetlen tritónuszok esetében ez tűnik az egyedüli járható útnak, különösen, ha figyelembe vesszük az álltartó és a vállpárna hiányát:

Westhoff: II. (A-dúr) szvit, Courante 9-14. ü.



A fogásban való gondolkodás szerint bizonyos szekvenciák esetében is előfordulhatott a második fekvés használata, esetleg itt is úgy, hogy az első fekvésből tolták fel, vagy a harmadik fekvésből tolták le a kezét.

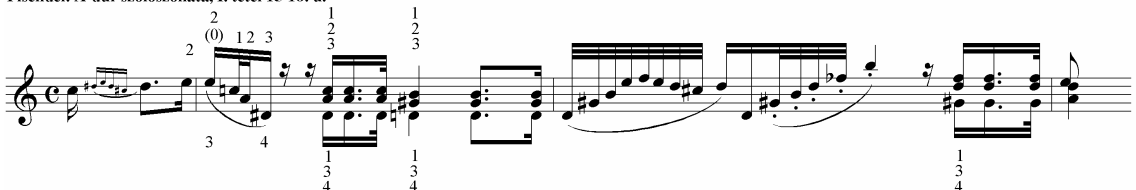
Westhoff: V. (d-moll) szvit, Allemande 5-8. ü.

Bach: h-moll partita, Sarabande 25-26. ü.



Néhány akkordnál egyszerűen nem oldható meg máshogy a leírt hangok megszólaltatása, csak teljesértékű (nem szomszédos fekvésből csúsztatott) második fekvéssel. Az alábbi példában ráadásul az első fekvésbe is inkább a másodikból kell csúszni és nem fordítva; mindazonáltal a kottasor fölötti ujjrenddel egy érdekes alternatívát is megadok (a módosítójelek írásmódja Pisendeltől származik, az  $f''$  előtti **b** nyilvánvalóan az itt egyébként szükségtelen feloldójelet helyettesíti):

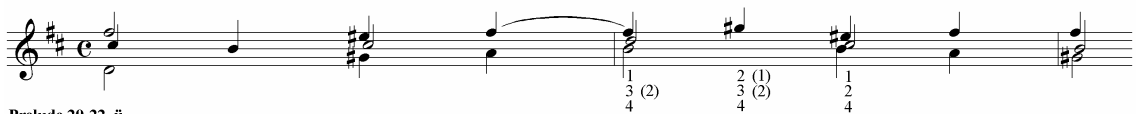
Pisendel: A-dúr szólószonáta, I. tétel 15-18. ü.



Mint azt fentebb már láttuk, az akkordokat persze nem kellett mindenáron egyszerre megszólaltatni, így néhány akkord esetében először talán nehéz eldönteni, hogy arpeggio, vagy a hangokat összehúzza játszunk, netán az akkord hangjait egymás után megszólaltatva. Valószínűleg saját ízlésünkben bízva jobban járunk ilyenkor, mintha megpróbálunk szó szerint értelmezni esetenként egymásnak ellentmondó korabeli leírásokat.

Az álltartó és a vállpárna hiánya miatt a hegedűsöknek érdekében állt a fekvésváltások gyakoriságának csökkentése. Viszont egy fekvésen, helyesebben egy karhelyzeten belül egészen virtuóz nyújtásokra volt szükségük. Ilyenkor a kar testtől való távolsága nem nagyon változik, a kar oldalirányú mozgatásával és a csukló helyzetének drasztikus megváltoztatásával érthették csak el azokat a ma is nehéznek bizonyuló pozíciókat, amiket a korabeli virtuóz művek megkívántak. Westhoff 1683-as szólószvitjében a Preludium első felének akkordjait látva talán felmerülhet a mai játékosban, hogy Westhoff bizonyos hangzatok hangjait talán két húron, egymás után szólaltathatta meg, hiszen csak a mozgó szólamokat játszva sokkal egyszerűbb ujjrendi megoldást is lehet találni, ráadásul a végeredmény is elegánsabb, franciásabb. (Ne feledjük, hogy gáláns stílusú, Párizsban keletkezett műről van szó.) A harmóniailag teljesen analóg második rész akkordbontásai egyértelművé teszik, hogy végig háromhúros arpeggióról van szó, ahol a legbonyolultabb akkordokat is egyszerre kell lefogni, sokszor embert próbáló nyújtások árán, s ez alapján valószínűsíthető, hogy Westhoff a tétel első felének akkordjainál is ugyanezeket a fogásokat használta.

Westhoff: A-dúr szvit (1683), Prelude 8-10. ü.



Prelude 20-22. ü.



A Négy évszaktól a Nyár nyitótételében található egy Vivalditól származó, a hegedűsök által többnyire figyelmen kívül hagyott jelzés, miszerint a kakukkot utánzó rész első ütemeit végig A-húron (tutto sopra il Canto) kell játszani és csak a 39. ütemtől

kell átmenni az E-húrra (sopra il Cantino).<sup>147</sup> A megadott húr értelemszerűen a felső húr jelent, merthogy két húron játszható területről van szó, vagyis minden valószínűség szerint a kezdő oktávok felső hangjára kell 4. ujjat venni és így új fekvésbe lépni, egészen a hatodik fekvésig:

Vivaldi: Nyár I. tétel 31-39. ü.

Akkordjáték esetén a negyedik fekvésnél magasabbra nem nagyon merészkedtek a hegedűsök, de akkordban fogható, vagyis egy fekvésen belül több húron megoldható helyekre számos példát találni.

Pisendel: a-moll szólószonáta I. tétel 12-14. ü.

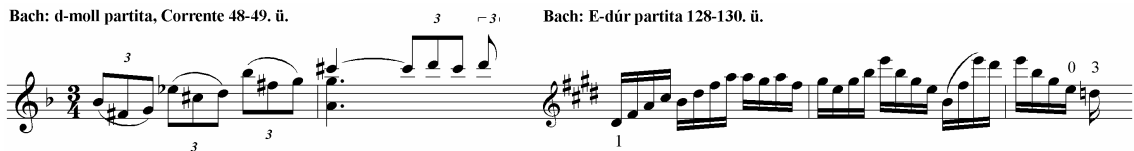
Bach: C-dúr szólószonáta, Allegro assai 88-93. ü.

Biber: Passaglia 68-69. ü.

A fenti példák és a barokk hegedűvel és vonóval kapcsolatos személyes tapasztalataim alapján meggyőződésem, hogy a hegedűsök a barokk kor elején állukat inkább a hangszer bal oldalára helyezték (természetesen a mellhez támasztott, a nyakat és állat szabadon hagyó kezdeti tartást követő időszakban). Így ugyanis, némileg lógatott hangszerrel, s betört csuklóval viszonylagos könnyedséggel lehet első fekvésből félfekvésbe és második fekvésbe csúzni, nyúlni, nem kell a mai értelemben fekvést

<sup>147</sup> A barokkban még élt a húrok elnevezése (olaszul alulról felfelé basso, tenore, canto és cantino). Vivaldi RV 243-as számú hegedűversenyét végig az E-húr használata nélkül kell játszani (senza cantino), az A-húron magas fekvésekkel.

váltani. Mindezt nem a hegedű nyaka alá behozott, egyenesen tartott csuklóval (mai tartással) sokkal nehezebb véghezvinni. Talán nem véletlen, hogy még Leopold Mozart is — mint arra korábban már utaltam — félfekvésnek (fél applikatúrának) nevezi a mai második fekvést (és az összes páros fekvést). Bár ő már egészen mai modern logika szerint gondolkodva magyarázza meg az elnevezést, de korábban (a tárgyalt darabok közül a Biber-darabban és a Westhoff-művekben) valószínűleg nem volt teljes értékű fekvésváltásról szó. Az egész fekvés (egész applikatúra), vagyis a mai harmadik fekvés (és Leopold Mozartnál az összes többi páratlan fekvés) jelentette az igazi kimozdulást. A harmadik fekvésnél magasabb pozíciók tulajdonképpen ugyanúgy a harmadik fekvés felcsúsztatott–felléptetett változatai voltak, mint a második fekvés az első fekvésé. A hetedik fekvésig még viszonylagos könnyedséggel el lehet jutni ilyen módon. A problémák akkor kezdődnek, amikor gyorsabb fekvésváltásra van szükség, különösen, ha a váltás lefelé irányul. Ilyen esetekben szükséges a húrtartó jobb oldalára helyezett áll, ami gyakorlatilag azt jelenti, hogy az állcsúcs van a jobb oldalon, az áll többékevésbé a húrtartón nyugszik, mintegy álltartóként használva azt. Így akár már a csukló is kiegyenesíthető, s mégsem kell a tenyérrel, ujjakkal erősen tartani a hegedűt, ráadásul a hangszer is feljebb emelhető, s a hetediknél magasabb fekvések is könnyebben játszhatók.



Amit érdemben nem tudtam vizsgálni, az a ruha kérdése. Nem mindegy ugyanis, hogy milyen vastag anyagból készült, és különösen, hogy milyen gallérú ruhát viselt egy hegedűs, hiszen ez jelentősen befolyásolhatta a hegedűtartást, könnyítve, vagy éppen nehezítve a magasabb fekvésekben való játékot. Mivel ilyen témájú feljegyzést nem találtam, s a hegedűtartásról szóló részekben a traktátusok a ruhát nem említik tényezőként, ráadásul a képi ábrázolások meglehetősen sokfélék ebből a szempontból, érdemben nem foglalkoztam a kérdéssel, bár érdekes praktikus támpontot adhatna a ténylegesen elterjedt hegedűtartás kérdése kapcsán. Az mindenesetre a képekről megállapítható, hogy a mégoly elegánsan öltözködő hegedűsök sem használtak a hangszerjátékot túlzottan megnehezítő vastag és fodros gallérokat, s öltözetük valószínűleg inkább praktikus volt. Nem feltételezhető, hogy egyes gallérok mintegy

pótolták volna a mai vállpárnát. Megerősítik ezt a Leopold Mozart által a helyes hegedűtartásról írottak:

„a hegedűt [...] úgy tesszük a nyakhoz, hogy az egy kissé feküdjön fel a váll elülső részén, és az az oldala essék az áll alá, amelyiken a legvékonyabb, azaz az e-húr van.”<sup>148</sup>

Vagyis a (nyilván nem túlzottan kitömött) vállra tudták tenni a hegedűt, s a hegedűs nyaka is szabadon érintkezett a hangszerrel. Ebből az idézetből persze az is kitűnik, hogy Leopold Mozart a fentebb már vázolt modernebb hegedűtartást tanítja (az áll helyzetén túl a csiga felemelésével és egyenes csuklópózióval), s Hegedűiskolájából nyilvánvaló, hogy az ő általa képviselt felfogás a lényegi pontokon gyakorlatilag megegyezik a mai hegedűtechnika alapelveivel, de legalábbis sokkal közelebb áll azokhoz, mint a száz évvel korábbi hegedülés. Nyilvánvaló, hogy a hegedülni apjától tanuló Wolfgang Amadeus Mozart hegedűversenyeinek technikai megoldásához szükséges is a modernebb felfogás. Pisendel és Bach darabjai esetében is már inkább a Leopold Mozartéhoz közelítő hegedűtartást feltételezhetünk, míg — amint azt a megelőző kottapéldák is bizonyítják — Biber és Westhoff műveinél célravezetőbb, tehát valószínűbb a korábbi változat, kissé lógatott hangszertartással és betört csuklóval.

## Régi vonó, modern vonó — vonások

A barokk vonó és a modern vonó reagálása közti különbség már a detaché vonásnál könnyen észrevehető. A vonás a barokk vonó közepén játszva (a pálca ereje miatt) önmagától kis elválasztásokkal szól, nem volt szükség tehát a mai értelemben vett spiccato használatára. Arról is esett már szó, hogy ugyanezen oknál fogva a korban szinte kötelező *messa di voce* játékmód a barokk vonó természetéből adódóan magától értetődően egyszerű volt. Ugyanígy könnyebb volt a kettős kötések kivitelezése, mondhatjuk, hogy a barokk vonónak az alapvonások esetén jobb volt az automatikus „artikulációs készsége”. Mivel a mai modern vonó csak 1780 körül jelent meg, így a vonótechnikai megoldásokat tekintve még Leopold Mozart Hegedűiskolája is tekinthető a barokkban használható vonások megbízható forrásának, így nyilvánvaló, hogy a staccato–vonás hangjaira vonatkozó megállapítása is helytálló, miszerint „a vonó gyors

<sup>148</sup> In: Leopold Mozart, Hegedűiskola, Mágus Kiadó, Bp., 1998, 76. (ford. Székely András)

felemelésével válasszuk és különítsük el őket egymástól”,<sup>149</sup> ellentétben a staccato ma többnyire használatos végig leszorított játékmódjával. Noha a Leopold Mozart által javasolt módon nem is olyan nehéz és lehetetlen a staccato barokk vonóval való kivitelezése, mai szemmel mégis meglepő, hogy már Walther és Biber is milyen hosszú staccato–meneteket írtak (ahol hiba lenne a jelzést csak zenei kötőívként értelmezve külön vonással játszani a hangokat). A Pisendel–szólószonáta első tételében is található négy staccato–menet, s a negyedik tételben is két példát találunk erre a vonásra. (Fakszimilét lásd a Függelékben.)

Tartini *L'arte dell'arco* című, Corelli témájára készült 50 variációja és Locatelli Capricciói bizonyítják, hogy a kor legjobb hegedűsei a barokk hegedűn, s a barokk vonóval is szinte bármit el tudtak játszani.

---

<sup>149</sup> uo. 148.

## VI. Források, a kottából levonható következtetések

### Notáció

A barokk notáció egy állandóan változó, fejlődő folyamat része, ezért területenként, koronként és szerzőnként lehetnek eltérések bizonyos lejegyzési szokások kérdésében. Többé-kevésbé minden tárgyalt műre érvényes sajátosságait érdemes számba venni ahhoz, hogy a függeléként csatolt kották mindegyike félreértés nélkül legyen értelmezhető, s hogy egyértelműek legyenek a következő alfejezetben írottak. A lejegyzés sok esetben vázlatos, csupán körülbelüli kulcsként, útmutatóul szolgált a játékos számára.

Talán lényegtelen, de érdekes kérdés a tételek elkülönítése. A tárgyalt művekben a tételek első sorát Bach és Pisendel mindig egy kicsit beljebb kezdi, míg Biber a sor legelején (kivéve a kezdőtételeket, amikor a beiktatott illusztráció miatt beljebb kezdődik a notáció). Westhoff és Telemann esetében nem beszélhetünk szerzői kéziratról. Westhoff 1683-as szvitjében a darab a sor elején kezdődik, de azután a rézmetsző kottagrafikus — nyilván helytakarékoság miatt — folytatólagosan a sor közepén kezdi a tételeket. A Telemann-fantáziák közül rendelkezésre álló első darab kézirat-másolatánál az első tétel beljebb kezdődik, a többi szintén folytatólagosan, nem új sorban következik. Westhoff Hat szvitjénél minden tétel új sorban, de a sor szélén kezdődik. A folyamatos lejegyzett tételek esetén egyértelműen adódik az *attaca* játékmód.

**Kulcs:** A hegedűdarabok esetén a violinkulcs volt használatos, magasabb fekvések esetén a több pótvonallal elkerülése érdekében rövidebb szakaszok erejéig a francia violinkulcs is előfordult. Westhoff egyedülálló nyolcsoros lejegyzéséről és a hozzá tartozó francia violin- és mezzokulcsról már esett szó.

**Pótvonalak:** A pótvonalat szinte kivétel nélkül olyan hosszan húzták, amilyen hosszan egy szakaszban szükség volt rá, tehát nem hangonként húztak külön pótvonalatokat. Ez néha megnehezíti az olvasást, mert vizuálisan hat- vagy hétvonalas rendszert hoz létre, de a lejegyző szempontjából kétségkívül praktikus megoldás.

**Előjegyzés:** Az ötvonalas rendszer pótvonallal nélküli hangjain oktávától függetlenül megjelennek többnyire az előjegyzések. Ezek az egyvonalas oktáva alján

(*desz*, *esz*, *disz*) többnyire hiányoznak ugyan, de például két kereszt esetén valójában hármát látunk, mert a *fisz* hangot az egy- és a kétvonalas oktávában is jelzik, E-dúr esetén hat keresztet írnak ki, mert a *fisz* és a *gisz* hangot az egy- és kétvonalas oktávában is feltüntetik. A középkori hagyományból még megmaradt dórban való gondolkodás miatt a moll darabok a legtöbb esetben dórként, tehát a kvinttel feljebbi hangnemnek megfelelően vannak lejegyezve (Bach g-moll szólószonátája például egy **b**-ben, Telemann 3., f-moll fantáziája három **b**-ben.)

**Módosítójel:** A előjegyzésben nem szereplő módosítójelek csak a módosított hangra voltak érvényesek, a repetíciókat kivéve. Egy ütemen belül tehát adott esetben többször ki kellett írni a szükséges módosítójeleket. Ez néha elmaradt, többnyire figyelmetlenségből, másutt (ahol nem egyértelmű, hogy hibázott a szerző) az előadónak kell eldöntenie, hogy a módosított, vagy az anélküli változatot választja-e. Egy hang felemelésének jelzésére többnyire az *x* szolgált (általában duplán húzott vonalakkal), a mai kereszt (#) is előfordul, de ritkábban. A **b** nem csak leszállítást jelölt, sok esetben a feloldójelet helyettesítette (s volt, hogy fordítva, a **b** szolgált feloldójelül egy keresztes hang után). Akár egy tételen belül használatos volt mindkét változat. Bach már kizárólag a mai formát használja.

**Metrum:** Biber és Westhoff még sokszor használt nagyobb léptékeket, mint amit a mai notációban alkalmaznánk, így például Westhoff hat szvitjének Sarabande-tételeiben 3/1-es metrum is előfordul, de ír Gigue-et 6/2-ben és 12/4-ben is. Pisendel, Bach és Telemann már a mai léptékű metrumokat ír elő, de a Pisendel–szólószonáta Allegro tételének metruma csupán egy 3-as szám, Bach E-dúr Bourée-jánál pedig egy 2-es. Bach a h-moll Tempo di Borea és a hozzátartozó Double esetén a 4/4-es lejegyzés ellenére 2/4-et ad meg metrumként.<sup>150</sup> 4/4-es kiírást elvétele látni, a **C** jel volt az általános.

**Ütemvonalak:** kisebb léptékű lejegyzés esetén az ütemvonalakat némi szabadsággal kezelték a szerzők, gyakori, hogy 3/8, 3/4 vagy 2/4 esetén csak minden második ütemvonal teljes, s a közbeesőket csak rövid vonalkákkal jelzik, tehát majdhogynem a nagyobb léptékű 6/8-adban vagy 4/4-ben írták le a darabot. Ez a helyzet Bach 3/8-os g-moll Prestójánál és 3/4-es h-moll Correntéjénél is (a hozzátartozó Double esetében már nem). Mint a mű részletesebb tárgyalásánál említettem, Biber a

<sup>150</sup> J. S. Bach és a 2/4-es metrum címmel Peter Williams írt tanulmányt, amely magyarázatot ad a fenti esetre is. (In: *Early Music*, Vol. 21. No. 4., 613-622., 1993. november, magyarul: *Bach Tanulmányok*, 1995/4, 5–41., Bp., Neuma, ford.: Komlós Katalin)



Passaglia első témájánál (és még nyolc további esetben) nem húz ütemvonalat, jelezve ezzel, hogy a 6/8-os darabban két ütemes („egytémányi”) léptékben kell gondolkodni.

Bachnál a prima volta, seconda volta jelölése a maihoz hasonlóan történik, az a-moll szólószonáta Andante tételének közepén és a d-moll Sarabande végén számokkal is jelölve, de az Andante végén a lemaradt jelölés miatt a darab végső zárlatának helye a kottaképből nem derül ki, a zenei folyamat teszi nyilvánvalóvá.

**Díszítések:** a kiírt díszítések a barokk hegedűirodalomban gyakorlatilag a trillára korlátozódtak. Nyilvánvaló, hogy a jelzett helyeken kívül is bőven lehetett trillát alkalmazni, s hogy a lejegyzett hangok vázként való használata tág teret hagy a szellősebb anyagok rögtönzött kitöltésére. Ez a tárgyalt művek esetén kizárólag a Westhoff–szvitekre (ott is elsősorban a Sarabande tételekre és a többi tétel esetén az ismétlések megelőző rávezetésekre) igaz, és esetleg a Pisendel–szonáta kezdésére. Bibernél a Passaglia „dramaturgiaiailag” kiválóan felépített variációs szerkezete teszi feleslegessé további hangok hozzáadását, Pisendel és Bach gyakorlatilag gondosan lejegyezték a díszítéseket, Telemannál a nem imitációs szerkezetű, néha nyúlfarknyi lassú tételek esetében tűnik kívánatosnak az improvizatív megközelítés.

Ne feledkezzünk meg az úgynevezett vonóvibrató díszítőtechnikaként többnyire a zárlatokban való használatáról sem. Ez a vonó leheletfinom emelgetését, vagyis a hang megszakításokkal való húzását jelenti, s többnyire hullámos vonallal jelölték. Erre utalhat a jelölés Bach a-moll szólószonátájában a Grave végén is, tehát itt valószínűleg nem trillát kell játszani.

**Tempójelzések:** A barokkban viszonylag ritkák a tempójelzések, s a karakterre utaló instrukciók szinte teljes mértékben hiányoznak. A tétel elején álló jelölés csak a legszükségesebbekre szorítkozik. Tánctételek esetén a tánc nevének feltüntetése elegendő információ, egyéb tételeknél pedig sokszor semmiféle jelölés nem áll. A kottában használt zenei műszavak többnyire néhány alaptempó jelzésére szorítkoznak. Roman is tartózkodik a tempó vagy karakterjelzés feltüntetésétől az Assaggi-sorozatban, de a 314-es Assaggio nem kiadásra szánt kéziratától eltérően ugyanazon darab kiadandó példányában feltünteti az „Allegro” és a „Non troppo allegro” „tempo di minuetto” kifejezéseket quasi címként. Az affektus fontosságának térnyerése miatt ugyanakkor már jóval korábban néha a tempó mellett a játékmódra, karakterre utaló jelölések is előfordultak, Westhoff a *Nouveau Mercure galant*-ban 1682 decemberében megjelent basszuskiéretes A-dúr szonátájának első tételét *Adagio con una dolce*

*Maniera*<sup>151</sup> felirattal látta el. A tanulmányban tárgyalt művek esetében ilyenre nem találunk példát.

**Dinamikai jelzések:** a hangerőre vonatkozó jelzések is igen ritkák voltak, sok más, a darabot „színező” elemhez hasonlóan a használt dinamika is többnyire az előadó belátására volt bízva. Ha előfordul, akkor is csak *piano* és *forte*, Westhoffnál az 1683-as szvitben *douc.*<sup>152</sup> (*douce*) és *fort* alakban (bár a fent említett A-dúr szonátában a *piano* és *forte* kiírva szerepelnek), a Hat szvitben pedig *p.* és *f.* rövidítéssel. Bach szintén az utóbbi alakokat preferálja, s emellett néha *pin* megjelölést is találni. Biber kiírja a *piano* szót (a végén ponttal), s ugyanez a gyakorlat a Telemann–fantáziák ismeretlen eredetű másolata esetében is.

**Custos musicus:** a barokkban a kottaolvasás folyamatosságát segítő minden sor végén a jobboldali szárában meghosszabbított w-hez hasonlatos (bár sokszor szinte „pipává” szelődött) ún. „zenei őrtjel”-lel jelölték a következő sor kezdőhangját (vagy akkord esetén kezdőhangjait). Érdekes módon a hatodik Westhoff–szvit hiányzó Gigue tételének kiegészítésénél a fentebb már említett CD–felvételen hallható befejezésnél Kolja Lessing nem vette figyelembe a Gigue második részének előjelzett *a* kezdőhangját.

**Ritmusok:** a ritmuslejegyzés sokszor csak hozzávetőleges volt. Lassú tételekben quasi kiírt díszítések esetén gyakran nem egyezik a hangértékek összege a megadott metrummal. Vagy a kis értékek száma nem pontos vagy egyes hangcsoportok esetében, hibásan, eggyel több vagy kevesebb gerendát húzott a komponista. Előfordul ez mindegyik tárgyalt műben, a legtöbb ilyen példát talán a Pisendel–szólószonáta első tételében találjuk.

Pisendel: a-moll szólószonáta I. tétel 18. ü. (ritmikailag pontatlan lejegyzés)



A Passaglia elején Biber lehetetlen ritmust ír, melyet kétféleképpen lehet értelmezni:

Biber: Passaglia 9. ü.



<sup>151</sup> Adagio, lágyan játszva.

<sup>152</sup> *douce, doux* (fr.): halk

Nyújtott ritmusoknál különösen gyakran fordul ez elő. 2/4-ben vagy 4/4-ben nyújtott ritmusként jelölték az egy triolacsoporton belüli negyed- és nyolcadtriola kapcsolatot is, mert triolás lüktetés esetén ezt a képletet máshogy leírni nem tudták, lévén a ma használatos notáció akkor még egyszerűen nem létezett. De nem is volt rá szükség, a zenészek tudták, hogyan kell az ilyen képleteket játszaniuk. Ennek legegyszerűségebb, bár a „modern” hegedűsök számára általában nem egyértelmű példáját Bach d-moll partitájának Corrente tételében találjuk:

Bach: d-moll partita, Corrente 1-4. ü.



Tudták az előadók azt is, hogy az allemande-ok elején a tánc lüktetése miatt rövid felütést kell játszani, hiába írtak a szerzők hosszabb hangot (negyedtet, vagy nyolcadot). Kicsit hasonlóan a francia nyitányok játékmódjához, amit ma mindenki ismer, bár túlpontozni csak akkor mer, ha a barokk tétel elején Overture feliratot lát. Jellege alapján Bach h-moll partitájának Allemanda tétele is nyugodtan előadható ebben a modorban.

Sokszor a felütések kezelése is pontatlan, nem feltétlenül egészül ki egész ütemre a kezdeti csonka ütem (vagyis teljes ütemet ír a szerző a darab végén). A leggyakoribb, mai szemmel nézve pontatlanságnak értelmezett jelenség, amikor a kétrészes formájú tételek esetén a darab közepén az ismétlést követően a tétel elejéhez képest más felütéssel kezdődik a második rész. Ilyenkor az ismétlőjel előtti rész kiegészíti a tételkezdő csonka ütemet, de a prima volta, seconda volta használata helyett a következő felütés a kottában az ismétlőjel után szerepel, a lejegyzés szerint hosszabb ütemet eredményezve; holott nyilván az ismételt rész záróhangja rövidül. Ez a helyzet fordul elő Westhoff 1683-as szvitjének fél hang felütéssel kezdődő Courante-jának közepén is. (Ld. Függelék, Westhoff–kotta 4. old. lap teteje 16. ütem.)

Gyakori, hogy egy ritmus „átível” az ütemhatárokon. Ilyenkor, a ma használatos átkötés helyett sokszor egész egyszerűen az előző ütembe írják a szerzők a hangot, vagy az ütemvonalra, mint Westhoff az 1683-as szvitben. (Ld. Függelék, Westhoff–kotta 4. old. 24. és 26. ütem vége.) Nyújtott ritmus esetén pedig a hangjegy az előző, a pont pedig az új ütembe kerül. (Ld. Bach Ciaccona utolsó előtti — hemiolás — ütem.)

**Általános kottakép:** A gerendák a dallamvonalat követve sokszor hajlítottak, hullámosak voltak, a szárok praktikusán lefelé és felfelé is jöhettek egyazon hangcsoportot összefogó gerendából. A szárok a kottafejek bármely oldalán elhelyezkedhettek. Talán nem túlzás azt állítani, hogy minden pongyolaságuk ellenére (sőt, többnyire pont azért) a korabeli kézzel írott és nyomtatott kották egyaránt sokkal organikusabbak és az adott zene lényegét már vizuálisan is jobban kifejezők, mint bármely mai modern nyomtatás.

## **Kéziratok árulkodó jegyei, nyitva hagyott kérdések**

A tárgyalt művek kottái közül a Biber-kézirat gyönyörűen letisztázott munka, de a tárgyaltakon kívül egyéb kérdést számomra nem vet fel. Meglepő és megoldhatatlan feladatok elé állítja viszont a kutatót a korabeli Westhoff-kották tanulmányozása. Az 1683-as szvitnél a *Mercure galant* egyéb korabeli példányait tanulmányozva egyértelműnek tűnik, hogy a folyóiratnak külön kottagrafikusa volt, aki rézbe metszette a megjelentetett darabokat, hiszen szerzőtől függetlenül minden közölt kotta láthatóan azonos kéztől származik. Gyakorlott mesterről lehetett szó, hiszen a kották kiadásánál bonyolult lett volna külön vonal-, kulcs-, módosítójel-, metrum-, szár-, gerenda- és hangjegysablon használata (nem beszélve a legato ívekről és egyéb speciális jelekről), ezért úgynevezett mélynyomással készültek a nyomtatott kották, miután a korabeli kottagrafikus tükörírással rézbe metszette a teljes művet. A kiadásoknál rendszerint a végső papírméretnél kisebb rézlapra (illetve táblára) metszett kották körül ezért látszik is egy keret, a papírra nyomott tábla nyoma. (Természetesen a könyvekben szereplő képek, egyéb grafikus elemek is így készültek.) A szöveges részeket ugyanakkor úgynevezett magasnyomással, tehát egyenként kiszedett sablonbetűk segítségével sokszorosították, ezeknek pedig rendszerint a papírba belemélyedt (illetve a túloldalon kidomborodó) nyoma is látszik a kiadványokon. Westhoff Hat szvitjének Szegeden fellelhető példánya a kor nyomdatechnikai lehetőségeinek megfelelően vegyes nyomással készült, a szöveg magas-, a kotta mélynyomással. A francia nyelvű ajánlást közelről szemlélve egyértelmű, hogy francia ékezetek nem álltak rendelkezésre, azokat (sőt egy esetben egy hiányzó aposztrófot is) utólag pótolta valaki, tévedhetetlen nyelvtudása miatt talán maga Westhoff. Érdekes módon a kottagrafikában is bőven akad javítás, de más, barnás színű és jóval halványabb tintával, mint amivel a szöveg utólagos korrektora dolgozott. Az utólagos javításokat municiózusan számbavevő Peters

kiadás is egyértelműnek tartja, hogy a kottakorrekció Westhofftól származik. Én ezt — a szövegkorrekció tintájától való különbözőségeken kívül — három okból legalábbis megkérdőjelezhetőnek tartom. Az egyik, hogy az 1. (a-moll) szvit Sarabande tételének 9. ütemében utólag beszúrt kereszt a mai írásmód szerinti # jel, holott Westhoff műveiben keresztként csak *x* jellel találkozunk. Igaz, hogy nem sokkal később Bach már a maival megegyező keresztet írt, de Westhoffnál erre nincsen példa. Kár, hogy az 1683-as szvittel nem vethetjük össze, hiszen az sem Westhoff kézírásában maradt ránk. A 2. (A-dúr) szvit Courante tételének 26. és 28. ütemében pedig az utolsó negyed előtt eredetileg jelzett *b* módosítójelet (ami a korban szokásos jelölés szerint azt megelőző keresztet [*x*] hivatott feloldani) utólag átírták mai (bár már akkoriban is használatos) feloldójellé. Ez a két furcsa módosítójel változtatás mindenesetre azt sugallhatja, hogy talán későbbre datálhatók a javítások. A második, kételyre okot adó észrevétel, hogy többnyire olyan részekenél található javítás, ahol technikailag nem játszható a leírt anyag, vagyis például lehetetlen egy E- és D-húron lefogható kettősfogás megvalósítása. Valószínűleg ilyenkor a gyakorlati kivitelezésnél bejátszható a közbülső húrra eső hang (amely „látens átkötött hangként” logikusan következik az előzményekből, s beleillik az akkordba), vagy egyszerűen egy húrkihagyásos „arpeggio” is lehet jó megoldás. Az, hogy a komponisták zenészként gondolkodtak, s ezért a szólamok zenei logikáját követve alkalomadtán leírtak tulajdonképpen játszhatatlan dolgokat is, számomra sokkal evidensebb, minthogy olyan hibát vétettek volna, mint amilyenek a javítások alapján a Hat szvitben feltételezhetőek. Adódik a kérdés, hogy ezek egyáltalán hibák-e és a javítások valódi javítások-e vagy csak más ízlést, más megközelítést tükröző változtatások. Két dolog bizonyos: a változtatások határozottak (sok helyütt az eredetit durván és végérvényesen kikaparva írta át a változtató a kottát), s a változtatások nem a kottagrafikus hibái miatt történtek. A IV. (C-dúr) szvit Gigue tételében például olyan analóg helyek vannak mindkétszer kijavítva, amit nem nézhet el kétszer ugyanúgy a tükörírásban dolgozó rézmetsző. Vagyis ha Westhoff maga javított volna bele saját kottájába, akkor egyértelműen *átírta* a darab eredeti fogalmazványát. Harmadik kételyt gerjesztő okként nézzük meg, hogy hogyan festenek a megváltoztatott ütemek eredeti és „javított” formájukban. Az eredeti verziók számomra jóval régiesebbnek, modálisabbnak hatnak. A kérdést nem eldöntve, kommentár nélkül közlöm a legjellemzőbb részleteket:

Westhoff: 1. (a-moll) szvit, Sarabande 9-12. ü. "javított" verzió

eredeti verzió

Westhoff: 2. (A-dúr) szvit, Allemande 3-5. ü. "javított" verzió

eredeti verzió

Westhoff: 3. (B-dúr) szvit, Allemande 6-7. ü. "javított" verzió

eredeti verzió

Westhoff: 3. (B-dúr) szvit, Allemande 15-16. ü. "javított" verzió

eredeti verzió

Westhoff: 5. (C-dúr) szvit, Gigue 36-41. ü. "javított" verzió

eredeti verzió

Pisendel szólószonátájának kéziratából első ránézésre egyértelmű, hogy a darabot saját, de legalábbis praktikus használatra, s nem kiadás előtti tisztázatként komponálta. Nem a fentebb már említett és példával is illusztrált ritmikai elnagyoltságok miatt, hanem azért, mert a tételek nem sorban követik egymást a kottalapon. A kézirat két lapból áll, az első lap első oldalán az első tétel és a második első fele található. A második tétel viszont nem a hátoldalon, hanem a másik lapon (a drezdai könyvtárosok által 4. oldalként számozott oldalon) folytatódik. Ennek a második lapnak a hátoldalán következik a Giga (a számozás szerinti 3. oldalon), majd az első lap hátoldalán (a

számozás szerinti 2. oldalon) a befejező Variationen. Pisendel tehát úgy írta le a művet, hogy a két kottalapot egymás mellé téve az első két tétel, majd az egészet megfordítva a második két tétel szünet nélkül játszható legyen. A tételsorrend a második (Allegro) tétel végén álló Segue la Giga jelzés miatt egyértelmű.

Még egy érdekes kérdésről essék szó, bár megoldást nem találtam rá: a Bach-kézirat végén, az E-dúr partita Gigue tétele kevéssel az utolsó oldal közepe után befejeződik. Az alatta lévő maradék öt sorból másfélben egy kikapart kotta látszik. Egyértelmű, hogy nem a túloldalról átragadt tinta nyoma ez, mert abból is felfedezhető valamennyi, de az még erősebben látható, hogy ide Bach valamit írt. A tisztázás gondossága miatt legalábbis furcsa lenne, hogy a sorozat leírása után erre a lapra kezdett volna jegyzetelni, bár a kikapart rész leginkább egyszólamú 3/4-es dallamnak látszik, amely a partitánál vázlatosabban, kisebb kottafejekkel van papírra vetve. Az is valószínűtlen, hogy Bach papírhiányban szenvedve egy már használt kottalapra fejezte volna be a hegedűművek letisztázását, hiszen miért írt volna előzőleg másfél sort egy üres papír közepére, ráadásul a Fine felirat után–alatt minden darab végén, így itt is megtalálható lendületes hullámvonalat is részben ki van kaparva, tehát a beírás mindenképpen a tisztázott kézirat elkészülte utánról származik. A legvalószínűbb, hogy valaki, talán nem is Bach, kezdett el írni a kézirat végére, majd megpróbálta eltüntetni a nem odavaló kottafejeket.

## VII. Forma és tartalom egysége

### Ciklusok — globális teljesség a zenében

1742-ben Georg Venzky, a Mizler-féle Társaság tagja *Kis iskolabeszéd, amelyben a zene Isten által meghatározott harmóniája értékeltek*<sup>153</sup> című munkájában így ír:

„Isten harmonikus lény. Minden összhang az Ő bölcs rendjéből és szervezéséből fakad. [...] Ahol nincs összhang, ott nincs rend, nincs szépség és nincs tökély sem, hiszen a szépség és a tökély lényege az összhang a sokféleségben.”<sup>154</sup>

Az idézet a barokk és az azt megelőző korok művészetszemléletére egyaránt jellemző. Az értekezés elején már idézett, Bach védelmében íródott röpiratban Birnbaum egy helyütt így fogalmaz:

„Az igazi művészet lényegi célja az, hogy utánozza a természetet, s ahol szükséges, a segítségére siessen. Ha a művészet utánozza a természetet, akkor nem lehet vita afelől, hogy a természetes elemnek mindenütt át kell ragyognia a műalkotásokon.”<sup>155</sup>

Kétségtelen, hogy a művészetnek az akkoriban tulajdonképpen még mindenki számára egyet jelentő természet és Isten tökéletességét kellett visszaadnia. Az igazán tökéletes művekben a természetben található fraktál-felépítéshez hasonló módon figyelhető meg a rész–egész minden szinten azonos és kiegyensúlyozott viszonya, s így az isteni teljességre, a természettel való harmóniára való törekvésnek tudhatók be a zeneszerzői fegyvertár olyan elemei, mint a monotematikusság, az aranymetszés és a bibliai és természeti értelemben véve valamilyen oknál fogva fontos számok használata. Az ezzel összefüggő szimbólumrendszer kialakulása, bizonyos zenei fordulatok (mint a passacaglia basszus ereszkedő diatonikus vagy kromatikus lépései) különleges jelentőséggel bírtak. A számszimbolika jelentősége miatt komponáltak hat vagy tizenkét

---

<sup>153</sup> Kleine Schulrede, worin man die von GOTT bestimmte Harmonie in der Musik beurtheilt

<sup>154</sup> In: Christoph Wolff, Johann Sebastian Bach, A tudós zeneszerző, Park Könyvkiadó, Bp., 2004, 530., (ford. Székely János)

<sup>155</sup> uo. 531.



darabból álló ciklusokat, a hármasszám kiemelt szerepe elsősorban a Szentháromságot jelképező voltának tudható be.

A hármashangzat a Szentháromság tökéletes zenei megjelenítődése volt. A hármashangzat alaphangja jelképezte az Atyát, a moll terc az emberré lett Fiút, a dúr terc az isteni Fiút, s a kvint a Szentlelket. Helga Thöne elmélete szerint Bach a három szólószonátát a három fő keresztény ünnepre írta. Az általa felsorolt számszimbolikai és koráldallamokkal kapcsolatos megfeleléseken kívül a teóriát kétségkívül alátámasztja a szonáták fő tételének számító fűgák befejezése is. A karácsonyi, Jézus születéséről (tehát az emberré lett Fiúról) szóló g-moll fűga moll akkorddal zár (kisterc), a húsvéti (tehát az emberi léttől megszabaduló, istenné lett Fiút jelképező) a-moll fűga picardiai terccel zárul, míg a pünkösdi (tehát a Szentlélek eljövételét illusztráló) C-dúr fűga üres kvinttel zár. (Amit a sokak által hibásan követett gyakorlattal szemben ezért együtt ki kell tartani.)

Akár elfogadjuk a fenti következtetéseket, akár nem (s a következőkben tárgyalandó számszimbolikai vonatkozásokkal ugyanez a helyzet), attól még kimutathatók, s függetlenül attól, hogy egy adott szerző tudatosan foglalkozott-e velük, biztosan nem mondanak ellent a korban uralkodó szemléletnek. Az ilyen irányú technika egy adott műben való tudatos használatát pontosan misztikussága miatt nehéz bizonyítani, hiszen a szerzők a szimbolika természetéből fakadóan csupán rejtjelként alkalmazhatták.

## Számmisztika

A számmisztika használatában többféle lehetséges technika létezett, s nem ismervén tévedhetetlenül egy-egy szerző ilyen irányú műveltségét, könnyű tévedni, sőt eltévedni a számszimbolika rengetegében. A zenében a leggyakoribb a betűk számokkal való behelyettesítése és viszont. Ehhez többnyire a latin és német szövegekben is jól használható 24 betűs ABC-t használták, ahol a betűk értéke a következő volt: A=1, B=2, C=3, D=4, E=5, F=6, G=7, H=8, I és J=9, K=10, L=11, M=12, N=13, O=14, P=15, Q=16, R=17, S=18, T=19, U és V=20, W=21, X=22, Y=23, Z=24. Az abszolút zenei hangmagasságra való átszámítás már egyszerű, kérdést a módosított hangok jelenthetnek: azok a komponisták, akiknek zenei nyelve inkább a latin, vagy az olasz volt, hogyan számolták az ES vagy FIS hangokat? Bach és Telemann fennmaradt írásaikban ezeket a ma is használatos alakokat említik, de például a jezsuita neveltetésű,

latin zenei szakkönyveken felnőtt, szonátáit még Bach születése előtt komponáló salzburgi Bibernél helyénvaló-e 23-at venni az ES hangra és 33-at a FIS-re? ES-nek és FIS-nek nevezte-e őket egyáltalán? Ha a zenei kifejezések terén latinul gondolkodott, akkor minden bizonnyal nemmel kell válaszolnunk. Ha németül, akkor még mindig nem egyértelmű a válasz. Joseph Friederich Bernhard Caspar Majer *Museum Musicum* (Schwabisch-Hall, 1732)<sup>156</sup> című munkájában van egy lant-tabulatúra oldal, ahol csak felfelé módosítást használ ugyan, de CIS, DIS stb. alakban, viszont Johann Phillip Eisel ennél is későbbi, 1738-ban Augsburgban megjelent *Musicus Autodidacticus*<sup>157</sup> című művének 42. oldalán a kottában jelölt *aisz* hang alatt betűvel AS szerepel. Nem véletlen, hogy Dieter Haberl salzburgi kutató Biber Rosenkrantz–szonátáinak számszimbolikai vonatkozásait kimerítően tagláló disszertációjában elsősorban az ütemszámokban rejlő rejtett összefüggéseket vizsgálja, s a hangmagasságok számokra való átváltását csak a használt scordatúrák esetében tartja fontosnak.

A hangok, zenei formák számokká való átváltása még csak az első lépcső a megfejtéshez, hiszen a neheze ekkor következik: a számok jelentését ugyanis érteni kell. A barokkban még (mint az a korábbiakban már többször idézett Birnbaum–röpiratból egyértelműen kiderül) a zene az Isten–alkotta természet harmonikusságát visszaadni hivatott művészet volt. S a számszimbolika is ehhez alkalmazkodóan kezelt bizonyos számokat kiemelten. Igen ám, de a keleti kabbalisztikusok, a pitagoreusok, a bibliai héber hagyományokra alapozó alkimisták, a tudós jezsuiták, az anabaptista tanokat követő misztikus lutheránusok vagy éppen az alapvető matematikai összefüggések szerinti fontos számokat kell keresnünk? Utóbbiak közé olyanok tartoznak, mint a Fibonacci–sor számai (ahol minden szám az azt megelőző két szám összegének az értéke: 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233 stb.), a perfekt számok (azok a számok, amelyek az őket maradék nélkül osztó egész számok összegével egyenlők: 6 [1+2+3], 28 [1+2+4+7+14], 496 [1+2+4+8+16+31+62+124+248] stb.), a háromszögszámok (németül Dreieckzahl, egy szám önmagával való szorzatát és a hozzáadott alapszám összegét jelentik: a 12 a 3 háromszögszáma, mert  $3 \times 3 + 3 = 12$ , a 20 a 4-é, mert  $4 \times 4 + 4 = 20$  stb.). Természetesen vannak olyan számok, amelyek szinte minden kultúrában kiemelt jelentőségűek, legfeljebb fontosságuk névleges oka különböző: 1 (az egyetlen Isten), 3 (Szentháromság), 7 (a teremtés hét napja), 12 (hónapok, tanítványok száma) stb. Ezeket, mint fontos számokat nyilván más okokból találjuk meg például a magyar

<sup>156</sup> Forrás: [www.greatbassviol.com](http://www.greatbassviol.com) (eredeti kiadás digitális másolata)

<sup>157</sup> Forrás: [www.greatbassviol.com](http://www.greatbassviol.com) (eredeti kiadás digitális másolata)

népmesékben. S léteztek olyan szimbolikus számok, amelyek inkább egy-egy kultúrának voltak sajátjai: 10 (tízparancsolat), 72 (ókereszténységben a tanítványok száma, a pulzusszám, Platónnál 72 földi év jelentett egy nagy világi napot). A többjegyű számoknak megvolt az egyjegyű abszolút értékük, ami a számjegyek összegét jelentette: a 12 abszolút értéke 3 (1+2), de a számok természetéből fakadóan ez akárhány szám összeadásánál is működik, például  $1542+397+2351$  abszolút összege mindenképpen 6, mert a fenti három szám összegenkénti eredménye 4290, aminek számjegyeit összeadva 15-öt, azt tovább egyszerűsítve pedig 6-ot kapunk, de ha az eredeti három összeg számait egyenként összeadjuk, akkor is 6 a végső egyszerűsítés eredménye ( $1+5+4+2+3+9+7+2+3+5+1=42$ ;  $4+2=6$ ). Rejtettebb utalás esetén a 12 jelenthette Máriát (M=12), a 9 vagy a 7 Jézust (I, J=9, a JESU numerikus összege  $9+5+18+20=52$ , vagyis  $5+2=7$ , a IESUS numerikus összege  $9+5+18+20+18=70$ , vagyis 7, a CHRISTO numerikus összege  $3+8+17+9+18+14=88$ ;  $8+8=16$ ;  $1+6=7$ ) és így tovább, a példákat oldalakon keresztül lehetne sorolni.

De mire jó ez az egész? A zene a Quadriviumban a matematikai tudományok része volt,<sup>158</sup> s mint ilyen, számokkal is leírható művészetnek, pontosabban tudománynak számított. A mai érzelmi alapú zenei szemléletet pont a barokk kor affektus-elmélete alapozta meg, de akkoriban még élő hagyomány volt a matematikai megközelítés. A cél nyilván a művek tökéletessége volt. Ha egy darab affektusait, szerkezetét, vokális darab esetén szövegét és mindezekon felül számszimbolikai összefüggéseit tekintve is ugyanazt a jelentést erősítette, akkor a komponista az alkotóelemek egysége és harmóniája révén elérte a természethez hasonló tökéletességet. Olyasféle teljesség volt ez, mint ahogy a jezsuiták próbáltak mind az öt érzékszervükkel az adott imára, meditációra koncentrálni. Természetesen a primér jelentések mellett a számszimbolika segítségével szekundér jelentést is hordozhatott így egy mű. Hogy volt-e a számok nyelvén megfogalmazott másodlagos, rejtett jelentése egy műnek, azt egyértelműen lehetetlen eldönteni. De nem is lehetett ez a szerzők eredeti szándéka. A sejtetés annál inkább. A számmisztika, kabbalisztika az alkímiához hasonlóan titkos tudomány volt, a komponisták esetében olyan magánügy, olyan titok, amit a hozzáértők, a beavatottak ugyan érthettek, de amelynél (mint minden titkos rendszernél) a titok megfejtésének nyilvánosságra hozatala, vagy akár csak az „elrejtési szándék” kinyilvánítása magának a titoknak valódi értelmét semmisítette volna meg. Arról nem is

<sup>158</sup> Részben a tudományok középkori csoportosítása szerint történt az oktatás még a barokk korban is: Quadrivium: aritmetika, zene, geometria, asztronómia, Trivium: teológia, retorika, logika

szólva, hogy a természettel, a felsőbb Teremtővel való harmónia úgy lehetett teljes, ha az a művön keresztül csak a Teremtő és a komponista között jött létre. Az előadónak, hallgatóságnak éreznie, s nem tudnia, megfejténie kellett ezt a számszimbolikában is megnyilvánuló harmóniát.

Természetesen volt, amikor a számokkal való játék valóban csak játék maradt. Bach lipcsei elődje, Johann Kuhnau<sup>159</sup> (aki Telemann önéletírása szerint igen jártas volt a nyelvekben, többek között héberül is beszélt) Bibliikus szonátáinak előszavában a latin ABC betűi numerikus értékének ismertetése után egy matematikai feladvány megfejtését segíti egy hosszúságos magyarázattal. A rejtvény Agostino Steffani<sup>160</sup> olasz zeneszerző nevét rejti az összesen 88-as numerikus értéket kiadó STEPHANI (18+19+5+15+8+1+13+9) alakban. A magyarázat megértéséhez a betűket jelző számokat állandóan szem előtt kell tartani, azok előzetes ismerete nélkül megfejtésük nem könnyű feladat:

„A betűk összege kiad egy bizonyos számot. [88] Ennek az első a negyede lenne, ha még hozzáadnánk 4-et. [88:4=18+4] A következő 8-cal több annál, mintsem hogy a teljes összeg nyolcada lehessen. [19-8=88:8] Ha a harmadikhoz hozzáadunk 1-et, az első betű harmadát kapjuk. [5+1=18:3] A maradék, amiből az egyéb betűk állnak, ha még belőle 4-et kivonunk, oly módon áll szemben az előző három összegével, ahogy a háromszögű triangulum két azonos szöge áll szemben egymással. [(15+8+1+13+9)-4=42; 18+19+5=42; vagyis az összegek egyenlőek, hasonlatosan az egyenlőszárú háromszög szögeihez] A negyedik azonban a harmadik triplája. [15=5x3] És ha ezt a négy betűt összegyűjtve még 7 hozzájön, akkor az ötödik kijön amazok négyzetgyökéből. [négyzetgyök alatt (18+19+5+15+7)= 8] Mint ahogy ezzel szemben a hatodikhoz egyet hozzáadván az az ötödik köbgyöke lesz. [1+1=köbgyök alatt 8] Ha elveszünk a hetedik betűből 2-t és azt hozzáadjuk a nyolcadikhoz, akkor ezek közül bármelyik a nyolcada lesz a teljes, fent említett és önmagában akkor még ismeretlen teljes összegnek. [13-2=9+2=11=88:8]”<sup>161</sup>

<sup>159</sup> \*1660. április 6. Geising–†1722. június 5. Lipcse

<sup>160</sup> \*1654–†1728

<sup>161</sup> „Due buchstaben zusammen machen eien gewisse Zahl. Der erste wäre das Viertel davon / wenn er noch 4. hätte. Der andere hat 8. zu viel / sonst wäre er das 8tel des gantzen Aggregati. Wenn zu dem dritten 1 addiret wird / so ist er das Subtriplum des ersten Buchstabens. Subtrahiret man von dem Rest / woraus die übrigen Buchstaben bestehen / noch 4 / so hat er gegen das Aggregat der vorigen 3 Buchstaben einen solchen Respect, wie drey Winckel des Trianguls gegen zwey gerade Winckel. Es ist

Persze Kuhnau leírása csak egy kis matematikai játék, de annak kétségtelen bizonyítéka, hogy a német zeneszerzők foglalkoztak, foglalkozhattak matematikai összefüggésekkel, s ráadásul tették, tehették ezt a betűk numerikus értékének ismeretében.

A *Passaglia* elején Biber a szokásos passacaglia-basszust használja g-mollban. Az ereszkedő g-f-es-d tetrachord numerikus összege 40 (7+6+23+4), ami megegyezik a MARIA (12+1+17+9+1) numerikus összegével is. Ha Biber nem használta az ES elnevezést, a négy hang akkor is jelezheti a 40 abszolút értékét. Ráadásul az első 6 ütem (téma plusz első variációpár) 28 hangból áll, ez pedig a két első perfekt szám. A műről szóló fejezetben már említettem, hogy a darab közepén tizenötször jelenik meg a téma a kétvonalas oktávában. Pont annyiszor, ahány misztérium van, ahány szonáta előzte meg a passacagliát.

Bachnál a 14-es, 41-es és 158-as számok a szerzőt saját magát jelentették, a BACH, J. S. BACH és a JOHANN SEBASTIAN BACH névformák numerikus összegei alapján. többször találunk arra példát, hogy mintegy aláírja saját darabjait. A g-moll fúga végén az utolsó ütem hangzó hangjainak numerikus értéke 158. (A leírt, de nem hangzó átkötött g hangot tehát nem kell számolni.) De talán az sem véletlen, hogy a *Sei solo* darabjait összesen 41 kottalapra jegyezte le Bach.

A d-moll Allemande első ütemében a hangok (D–D, E, F, G, A, B, CIS, B, A, G, E, G) összege 81 (4+4+5+6+7+1+2+30+2+1+7+5+7), ami MARIA BARBARA (12+1+17+9+1+2+1+17+2+1+17+1) két keresztnévének összértéke is, a második ütem hangjai (F, CIS, D, A, B, D, F, G, CIS, A, CIS, E, A, G, F, G, F, E) pedig 158-at tesznek ki (6+30+4+1+2+4+6+7+30+1+30+5+1+7+6+7+6+5): mintha a legelején kimondaná Bach, hogy a mű *Maria Barbara* (és) *Johann Sebastian Bach*ról fog szólni.

A d-moll Ciaccona első egységében, a kezdő T–SD–D–T autentikus fordulat d-molltól d-mollig tartó két ütemében (ami a négy ütemből álló témaegység első fele is egyben) a hangok (D–F–A, A, D–G–B–E, CIS–G–A–E, E, D–F–A–F) numerikus értéke 95 (4+6+1+1+4+7+2+5+30+7+1+5+5+4+6+1+6), pontosan ugyanannyi, mint MARIA BARBARA BACH nevében a betűk numerikus összértéke

---

aber der vierdte das Triplum des vorhergehenden. Und wenn zu dem Collect dieser 4 Buchstaben noch 7 kommen / so ist der fünffte die Radix quadrata daraus. Gleichwie der sechste hingegen / wenn ihm 1 addiret wird / des fünfften Radix cubica ist. Nimmt man von dem siebenden Buchstaben 2. / und leget sie hingegen dem achten zu / so ist eon ieder von diesen beyden das 8tel der gantzen oben genannten und daselbst unbekant gewesenenen Summa.” In: Dieter Haberl, *Ordo arithmeticus: Barocker Zahlbezug und seine Wurzeln dargestellt am Beispiel der Rosenkranzsonaten von Heinrich Ignaz Franz Biber*, Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Salzburg, 1995, 197.

(12+1+17+9+1+2+1+17+2+1+17+1+2+1+3+8). A téma első fele 17 hangból áll, a második 20 hangból, ez pedig Maria Barbara halálának évszáma (1720).

Az a-moll Grave első ütemében található hangok (A–A–C–E, G, F, E, D, C, H, A, F–A, GIS, A, E, A, H, C, D, E) összege 112 (az átkötött A-t a szabályok szerint csak egyszer számolva), ami a CHRISTUS (3+8+17+9+18+19+20+18) szó megfelelője. A háromszólamú a-moll fűgában pedig 41 téma van, s 41 a négyszólamú akkordok száma is (J. S. BACH).

A 6 Bach–mű hangneme és sorrendisége is érdekes. Az alaphangok (g, h, a, d, C, E) numerikus összege 28. Ez egyrészt kétszer BACH (2x14), másrészt a második perfekt szám. Ha a szonátákat, majd a partitákat állítjuk sorba, az alaphangnemek hármas egységei (g, a, C és h, d, E) egymásnak rák–tükör fordításai, ahol a tengely a *c* és a *h* közé esik. Ha a Bach által megadott sorrendet vesszük alapul és azt felezzük (g, h, a és d, C, E), akkor is ez a helyzet: a két hármas egység tekintetében ezúttal is létrejön a rák–tükör fordítás, a tengely ismét a *c* és a *h* közé esik. Mintha a legtermészetesebb hangsor, az előjegyzés nélküli C-sor alfája és ómegája (pontosabban ómegája és alfája) között, de legalábbis a kezdet és vég határán mozogna a tengely.

Az ebben a fejezetben ismertettek lehet, hogy megmaradnak a véletlen érdekességek szintjén. Mindazonáltal nem szabad elfelejteni — nem csak a Kuhnau–idézet miatt — hogy a globális harmóniára való törekvés és a számmisztika létező gyakorlat volt a barokkban. Hogy milyen fontossággal bírtak és mennyire volt prioritásuk bizonyos esetekben, hogy mennyire törekedtek a zeneszerzők ilyesféle összefüggések megvilágítására és rejtett üzenetek megkomponálására, nem tudhatjuk. Olyan eldönthetetlen, ám annál érdekesebb kérdésekről van szó, amit, úgy érzem, nem lehet kihagyni egy ezzel a korról foglalkozó tanulmányból. Igyekeztem ebben a fejezetben is inkább a számokkal kapcsolatos tényekre szorítkozni, s nem bocsátkozni következtetésekbe.

## VIII. Zárszó

Tanulmányom elsődleges célja a basszus nélküli szólóhegedű irodalom kialakulásának és fejlődésének vizsgálata volt. Nyilvánvaló, hogy a kérdésben elvitathatatlan főszerepe elsősorban a német hegedűsöknek volt, ráadásul a kiválasztott művek viszonylag egységes geográfiai és szellemi háttérű környezetben keletkeztek, s a vizsgált darabok komponálás- és játékmód szempontjából a legjelentősebbeknek mondhatók. A tárgyalt művek keletkezésének kronológiai sorrendjét tekintve „A német barokk szólóhegedű irodalom Bibertől Telemannig” lenne a helyénvaló cím, de nyilvánvaló, hogy a művek fejlettségi szintjét, minőségét tekintve Bach a végső állomás. Telemann — noha tizenöt évvel később komponálta fantáziáit, s népszerűsége és elismertsége saját korában jóval meghaladta Bachét — a mai általános (és nem alaptalan) megítélés szerint zeneszerzőként Bachnál egy nagyságrenddel lejjebb helyezkedik el. Ezzel együtt pont a jelen tanulmány írása alatti tüzetes vizsgálódás ébresztett rá a Telemannok, Westhoffok, Pisendelek nagyságára és fontosságára; arra, hogy ők és a mára elfeledett kiváló, tévedhetetlen ízlésű zenészek, akik Bach-hoz képest „csak” mesteremberek voltak, voltak azok, akik miatt a barokk vagy bármilyen más zenei korszak olyannyira gazdag, érett és fejlett tudott lenni. Ami az alcímet illeti: azt hiszem, közhely, és a tanulmányból nyilvánvaló, hogy a hegedűtechnika és a kompozíciós technika fejlettsége egymásra kölcsönhatással voltak. Nem volt, nem is lehetett célom ennek a kérdésnek bármilyen szintű *ex cathedra* tálalása, csupán néhány, a lehetőségekhez képest konkrét példával próbáltam szolgálni.

Fontosnak tartom az Urtext kiadásban még nem megjelentetett 1683-as Westhoff-szvit kéziratból való átírását, melynek kritikai megjegyzéseimmel ellátott példánya a Függelékben található. Talán a hat Westhoff-szvittel és a Bach-darabokkal összefüggésben is sikerült néhány eddig a szakirodalomban nem tárgyalt dologra rámutatnom. Újat mondani a meglehetősen kimerítő és alapos szakirodalommal rendelkező Biber-szonáták sorozatát záró *Passaglia* kapcsán szinte lehetetlen, de a címben jelzett téma teljességéhez, úgy érzem, ez a mű is hozzátartozik.

Igyekeztem a tanulmányban a témával kapcsolatos tényeket, és elsősorban az írott kottákból leszűrhető tanulságokat összegyűjteni, s a lehetőségekhez képest tartózkodtam a szubjektív és hipotetikus következtetésektől. Tettem ezt elsősorban azért, mert

tapasztalatom szerint nagyon sok, egyébként tudományos igényű munka szerzője tölti ki a források hiánya miatti fehér foltokat feltételezésekkel, melyek többsége ugyan a matematikai valószínűség–számítás szerint helyes, tényekkel mégsem alátámasztható, tehát axiómaként (mint ahogy ez sok esetben történik), tudományos munkában mégsem lenne használható. Elsődleges módszerem ezért minden forrással kapcsolatban a kétkedés volt. Így talán sikerült úgy rendeznem és rendszereznem a rendelkezésemre álló anyagot, hogy minél inkább kizárjam a tévedés lehetőségét. Ezzel együtt nyilvánvaló, hogy csúszhattak hibák a dolgozatba, s juthattam téves feltételezésekre. Ezek azonban vállaltan az én következtetésem, s a korabeli (sokszor nem egyértelműen értelmezhető) forrásokon kívül a kottát, a hegedűt és az empirikus megközelítést hívtam segítségül. A többi kérdésben a fellelhető források közül is igyekeztem elsősorban azokra támaszkodni, ahol rendelkezésre állt eredeti kézirat vagy annak fotókópiája, s ha ilyet nem találtam, nyomtatott idézeteknél az eredeti nyelvű forrást részesítettem előnyben. Manapság nem lehet elhallgatni a sokak által még nem forrásértékűnek tartott internetes lehetőségeket. Sok komoly kutatásnak van már önálló honlapja, ahol megbízható forrásokat találni, s az egyéb oldalakon található információkat is igyekeztem több más forrás tanulmányozásával ellenőrizni. Erre az elővigyázatosságra nem csak az internetes források esetleges megbízhatatlansága miatt volt szükség, hiszen hasonló a helyzet a komoly kiadók által nyomtatott formában megjelentetett könyvekkel is: meglepően sok a modern zenetörténeti munkákban az olyan szakkönyvekre való hivatkozás, ahol az idézett forrást nem ellenőrzik, gyakoriak a körhivatkozások, s sok a szubjektív következtetés. Ez a mérvű szubjektivitás egy előadóművész részéről szinte kívánatos is, a tudományos munkák esetében viszont talán célszerűbb az objektivitásra való törekvés.

Mégis fontosnak tartom, hogy személyes véleményemet hangsúlyosabban elmondjam a kérdésben. Álláspontom pedig elsősorban praktikus alapokon nyugvó, a tárgyalt művek előadási (vagy inkább játszási) lehetőségeit vizsgálja, illetve az azokhoz szükséges mennyiségű és minőségű szellemi, spirituális háttérrel helyezi előtérbe. Megpróbáltam a mai „régizeneszek” által vallott nézeteket, amennyire lehetett, figyelmen kívül hagyni, s barokk és modern hegedűvel a kezemben elsősorban a kották tanulmányozása révén kialakítani a kérdésben saját álláspontomat. Az írott információkat természetesen felhasználtam, azokból sok esetben idéztem, de egyrészt meggyőződésem, hogy írásban pontosan megértetni az olvasóval a hegedűtartást, a vibrátó, a vonások, fekvésváltások kivitelezését szinte lehetetlen vállalkozás, de



legalábbis az írott magyarázat bizonyos esetekben többféleképpen értelmezhető, másrészt a legszemléletesebb leírás sem ér fel a személyes bemutatással. A legfontosabb, a *mérték* ugyanis írásban nem érzékeltethető. Ez természetesen nem csak a tanulmányozott források esetében, hanem az általam leírtak esetében is igaz. Ezzel együtt úgy érzem, hogy ha sok esetben a tapasztalt és a témába magukat évek, évtizedek óta beleásó szakemberekkel azonos következtetésekre jut is így az ember, tudása a személyes tapasztalatoknak köszönhetően sokkal mélyebb, s így minden valószínűség szerint használhatóbb is.

Vizsgálódásaim talán legérdekesebb része a kottákhoz kötődik. Ahhoz a felfedezés-élményhez, amit egy kézirat vagy faksimile tanulmányozása jelent. Amikor az ember ráérezni vél a 300 esztendővel ezelőtti kor játékmódjára, az hasonlíthatatlan élmény. Természetesen utána hamarosan elfogja a kétely, hogy valóban az általa megtalált megoldás, tartás, vonás vagy éppen újrend volt-e helyes akkoriban. S a végén eljut oda — mint ahogy én is mindig eljutok, s most is eljutottam —, hogy rájön, mindegy, hogy hogyan volt „eredetileg”, az autentikusság nem a régi szabályok, testhelyzetek reprodukálásából, hanem bennünk, előadóknak születik. S végső soron nem számít, hogy hányadik fekvésben, milyen módon, milyen hangszer és vonó segítségével jön létre a produkció; az számít, hogy az előadó mennyire érzi, látja át a mű lényegét. Ami sokszor nem egyéb, mint a szórakoztatás. Ilyenkor „csak” annyi a dolgunk, hogy a darab folyamatosságát biztosító tempóban, helyes léptékkal, jó helyeken és időkben elhelyezett súlyok segítségével szórakoztassunk. Máskor olyan mély rétegek felfedezése teszi nehezzé az előadó dolgát, mint amilyeneket Bach darabjai rejtenek. Ezek feltárása viszont, bármennyire fontos és szükséges a darabhoz való viszonyulás szempontjából, nem eredményezheti a játék olyan fokú modorosságát, vagy éppen tudományosságát, hogy maga a zene vesszen el. Nagyon gyakori hiba ez sajnos. A zenében, legalábbis a zene előadásában végső soron semmiféle szofisztikáltságnak nincs helye. A zene természetes; természetesen, magától értetődően kell szólnia, s természetes reakciókat kell kiváltania a hallgatókból. A természet és a zene összhangja kívánatos, de tudományos alapon nem születhet. Ha mindazonáltal valaki végigjárja a tudományos utat, tanulmányozza a művek környezetét, hátterét és minden egyéb részletkérdésbe beleássa is magát, ezek után minden addig megszerzett elméleti tudását félretéve csupán engednie kell, hogy hasson rá a játszott mű. Nem szabad fekvésekhez, traktátusok alapján saját magunk számára leszűrt szabályokhoz ragaszkodni. Hiszen akkoriban is sokféle ízlés volt, létezett többféle notáció, létezett

ugyanazon jel esetében többféle díszítés, ugyanazon nyújtott ritmus esetében többféle kivitelezés, akkoriban is léteztek különböző hosszúságú vonók, különböző vastagságú húrok, különböző ujjrendek, sőt, bizonyos hatások érdekében elhangolták a hegedűt és még hosszan lehetne sorolni azokat az apró fogásokat, trükköket, amikhez a zeneszerzők, hegedűsök a személyes, bennük lévő ideák realizálása érdekében folyamodtak. Ha a szabályok tanulmányozása után elvetjük azokat, s megpróbáljuk a szabályok vizsgálata és tanulása során felgyülemlett tudásunkat a saját belső rendünk, zenei ízlésünk szolgálatába állítani, célt érhetünk. A barokk kort teljes mértékben úgyis képtelenség magunkban, magunk körül rekonstruálni. A darabok belső tartalmát ugyanakkor minden előadónak kötelessége a lehető legteljesebb mértékben, saját maga és a hallgatóság számára hitelesen megközelíteni.

Ezért, amennyire lehetséges, szükség van a tanulmányozott korszak átélésére, vagy még inkább a korra való ráérzésre. Szükség van arra, hogy az akkor még meglehetősen élő, mára teljesen elfeledett hagyományokat újratanuljuk. Ismerni kell a vallási, tudományos, oktatási körülményeket és viszonyokat ahhoz, hogy megfelelő és helyes következtetésekre jussunk egy-két kérdésben. Személy szerint nagyon fontosnak tartom — elsősorban természetesen a Bach-művek esetében — a számmisztikai háttérrel. De, túl azon, hogy bármiféle ilyen értelmű kutatás csak a kutatást végző beavatottság-érzését növeli, de tényszerű megoldással nem szolgál (nem is szolgálhat), nem hiszem, hogy bármilyen zenemű esetében fontosabbá válhat a háttér a ténylegesen megszólaló zenénél. Nem az a legfontosabb tehát, hogy az előadó tudja-e, hogy hány hang van a fúgatémában, s hogy azoknak numerikus összege mit jelent a kabbalisztika titkos tudománya szerint, hanem az, hogy a zenész és a hallgató egyaránt érzik-e azt, hogy a zeneműben a természet harmóniája uralkodik, hogy a mű szól valamiről, s hogy a *harmonia mundi* ezáltal „tapintható”-e. De álságosnak érzem azt is, ha valaki az előző mondat igazságával takarózva nem is veszi magának a fáradságot, hogy utánajárjon azoknak a tudományos alapon valószínűleg nem bizonyítható igazságoknak, amik egy barokk darabban rejlenek, s amik végső soron akár mozgatórugói is lehetnek például egy Bach-fúgatémának.

Manapság sajnos kevésbé tudunk jó értelemben véve globálisan viszonyulni zenei kérdéshez, kevésbé tudunk több oldalról körbejárni egy zeneművet, ráadásul a nyomtatásban megjelent kották többsége kész (és többnyire rossz, vagy legalábbis nem helyénvaló) megoldásokat kínál, amit a többség el is fogad. A zene pedig nem szólhat az uniformizációról. Minden előadónak és komponistának (milyen kár, hogy ma már ez

többnyire két külön foglalkozás) végig kellene mennie a saját rögzös útján, hogy végül eljusson a simának látszóig.

## Bibliográfia

### Felhasznált irodalom:

Aschmann Dr., Rudolf, Das deutsche polyphone Violinspiel in 17. Jahrhundert, Zürich, 1962

Boyden, David D., The History of Violin Playing from its Origin to 1761, Oxford University Press, London, 1965

Donington, Robert, A barokk zene előadásmódja, Zeneműkiadó, Budapest, 1978 (ford. Karasszon Dezső)

Dürr, Alfred, Johann Sebastian Bach kantátái, Zeneműkiadó, Budapest, 1982 (ford. Rácz Judit)

Haas, R., Aufführungspraxis, Wildpark, Potsdam, 1931

Haberl, Dieter, Ordo arithmeticus: Barocker Zahlbezug und seine Wurzeln dargestellt am Beispiel der Rosenkranzsonaten von Heinrich Ignaz Franz Biber, Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Salzburg, 1995

Harnoncourt, Nikolaus, A beszédszerű zene, Editio Musica, Budapest, 1989 (ford. Péteri Judit)

Harnoncourt, Nikolaus, Zene mint párbeszéd, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2002 (ford. Dolinszky Miklós)

Jakob Steiner und seine Zeit, Edition Helbing, Innsbruck, 1984

Jung, H. R., J. G. Pisendel (1687-175), Leben und Werk, Jena, 1956

Manze, Andrew, Strings (in: A Performer's Guide to Music of the Baroque Period, ed. Burton, Anthony), ABRSM (The Associated Board of the Royal Schools of Music) Publishing, London, 2007

Mozart, Leopold, Hegedűiskola, Mágus Kiadó, Budapest, 1998, 238. (ford. Székely András)

Pincherle, Marc, A hegedű, Zeneműkiadó, Budapest, 1969 (ford. Széll Jenő)

Quantz, Johann Joachim, Biographie, Berichte und Aufzeichnungen, Festlich anlässlich der Einweihung des neuen Quantz-Denkmal in Scheden am 23.6.1991, Heimatkunde- und Geschichtsverein Scheden, 1991

Telemann, Georg Philipp, Briefwechsel, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1972

Wolff, Christoph, Johann Sebastian Bach, A tudós zeneszerző, Park Könyvkiadó, Budapest, 2004 (ford. Széky János)

## **Kéziratok, fakszimile kiadások:**

Bach, Johann Sebastian, Sonaten und Partiten für Violine, Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1962 — eredeti MS: Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Mus. Ms. Bach P. 967

Biber, Heinrich Ignaz Franz, Mysterien–Sonaten (ed. Kubitschek, Ernst, Comes Verlag Bad Reichenhall, 1990) — eredeti MS: Bayerische Staatsbibliothek München, Mus. Ms. 4123

Geminiani, Francesco, The Art of Playing on the Violin, Op. IX, London, 1751 (ed. Boyden, David D., Oxford University Press, London, 1952)

Pisendel, Johann Georg, Sonata à Violino solo senza Basso, MS (Sächsische Landesbibliothek, Dresden, SLUB Mus. 2421-R-2)

Westhoff, Johann Paul, Suite por le Violon sans Basse continue, első kiadás (Mercure galant, Paris, 1683) digitális másolata (Universitätsbibliothek Freiburg mikrofilmjéről)

Westhoff, Johann Paul, Sechs Suiten für Violine solo (ed. Reich, Wolfgang, Edition Peters, Leipzig, 1974)

Westhoff, Johann Paul, [Six Suites pour Violon seul sans Basse], MS (1696), Somogyi Könyvtár, Szeged 581/1913, F. b. 999

## **Internetes források (válogatás):**

An American Ballroom Companion, Dance Instructions Manuals ca. 1490-1920  
<http://memory.loc.gov/ammem/dihtml>

Clements, James, Penetrating the Mysteries, 2001  
<http://www.bluntinstrument.org.uk/biber/penetrating.htm>

Goldberg, The early-music portal — <http://www.goldbergweb.com/en/>

Hasse Project — <http://www.hasseproject.com>

Ingmar Bengtsson, Johan Helmich Roman (1694-1758)  
<http://www.geocities.com/johanhelmichroman/romans.html>

Porpora Project — <http://www.porporaproject.com>

Smith, Timothy A., *Circulatio* as Tonal Morpheme in the Liturgical Music of J. S. Bach, 1998 (Lyrica Society, Ars Lyrica, 2000)  
<http://jan.ucc.nau.edu/~tas3/pubs/circ/circulatio.html>

Telemann und Bach/Telemann Beiträge (ed. Reipsch, Brit Reipsch & Hobohm, Wolf), Magdeburger Telemann-Studien XVIII., Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2005 (könyvismertető, in: Bach Notes, The Newsletter of the American Bach Society, 2006/6) — <http://www.americanbachsociety.org/Newsletters/BachNotes06.pdf>



## Megjegyzések az 1683-as Westhoff–szvit modern átírásához

Johann Paul Westhoff szólóhegedűre írott első szvitje 1683 januárjában jelent meg Párizsban, a *Mercure galant* folyóiratban. Mivel a darab azóta csak egy reprint kiadást ért meg (az 1873-as *La Chronique Musicale*-ban), 1925-ös modern kiadása (Verlag Tischer & Jagenberg) pedig gyakorlatilag nem elérhető és egyébként is hemzseg a hibáktól, szükségesnek láttam az eredeti kotta másolata alapján egy modern átírás elkészítését. A kottát a Freiburgi Egyetem Könyvtárában őrzött mikrofilmről készült digitális másolatban kaptam meg Wolfgang Wendeltől.

Az eredeti kottát a *Mercure galant* saját kottagrafikusa metszette rézbe. A folyóirat korabeli számaiban megjelent egyéb kottákkal összevetve egyértelmű, hogy mind ugyanazon kéz munkája, tehát az újság minden valószínűség szerint rendszeresen ugyanazt a kottamásolót foglalkoztatta. A rézlapba metszést tükörírással kellett végezni, s az így kapott kottaképet ún. mélynyomással sokszorosították. A rézmetszet elkészítése munkaigényes feladat volt, s ráadásul a hibák gyakorlatilag nem voltak javíthatók. Ezért kisebb hibák esetén gyakran megtartották a nyomatot, s csak nagyobbak esetén vésnek újabb rézlapot. A technika mintegy 100 példány sokszorosítására volt alkalmas. A párizsi folyóirat elsősorban irodalmi, társasági lap volt, a minden számban szereplő kották csak a melléklet szerepét töltötték be, ezért a megjelent zeneműveket egy oldalra zsúfolta össze a kottamásoló. Az 1682 decemberi számban megjelent continuo–kíséretes Westhoff–szonáta (szintén A-dúrban) hasonlóképpen egy oldalon jelent meg. A kottamásoló a szűkreszabott hely ellenére nagyon keveset hibázott, vélhetően a kottakép is Westhoff eredeti szándékát tükrözi.

A rendelkezésemre álló digitális másolat (amely származhat akár a XIX. századi reprint kiadásból, erről nincs információ) helyenként meglehetősen nehezen olvasható. A mikrofilm forrásául szolgáló eredetin látszó gyűrődések, papírhibák, maszatok sokszor zavaróak, s több helyen a szólamok grafikailag egymáshoz képesti eltolásából adódóan is felmerülnek kételyek, de egy–két kivételtől eltekintve teljes bizonyossággal reprodukálható az eredeti anyag.

Az átírásnál mindenben hűen követtem az eredeti kottaképet. A szólamok lineárisan logikus lejegyzését, a száraz irányát, a gerendák használatát és egymáshoz viszonyított helyzetüket mind változatlan formában adtam vissza, az ütemvonalra írt hangjegyek grafikai képét is megtartottam. A módosítójeleket is az eredeti kottának

megfelelően használtam, vagyis a barokk korban érvényes szabályok szerint egy ütemen belül többször is kitettem. Mindezt azonban csak akkor, ha az eredeti kottában is szerepelt. Az általam leírt kotta ezek értelmében csupán az eredeti lejegyzés modern kottakép alkalmazásával készült másolatának tekinthető, de nem kritikai kiadásnak. Nem jelöltem ugyanis semmiféle esetleges hibát (pl. a módosítójelek alkalmazása terén), s zárójelben sem közöltem semmiféle javaslatot. A céloom csupán az eredeti kotta bárki számára olvashatóvá tétele volt, s az esetlegesen kétértelmű dolgok esetén mindenki eldöntheti, hogy milyen megoldást választ. A Finale programban készített számítógépes kottagrafikának köszönhetően néhány dolgot az eredetihez képest mai notációval használtam: nem tudtam követni Westhoff egyedi violin és C-kulcs jelölését. Az előjegyzéseknél csak két keresztet raktam ki, nem jelöltem a sorok elején a *fisz* hangot az egyvonalas oktávában is. A módosítójeleknél a ma szokásos jeleket alkalmaztam. Westhoff (illetve a kottamásoló) még minden esetben a ferde kettőskeresztet (gyakorlatilag dupla *x* jelet) használja felfelé módosításoknál, azok oldásánál pedig *b*-t ír, én ezt a mai kereszttel és feloldójellel váltottam ki. Ugyanígy a modern negyedszünet jelöléseket alkalmaztam, az eredeti kotta szünetjele helyett. Mindazonáltal — noha nem tudtam, és az olvashatóságot szem előtt tartva nem is akartam egy oldalra összesűríteni a darabot — megőriztem az eredeti kottakép tételhatároknál is folyamatos írásmódját (és a záró kettősvonal oda–vissza ismétlőjeles képét), ezért szándékosan nem helyeztem el tételvégződést sor végére, s folytattam a következő tételt ugyanabban a sorban. Természetesen nem követtem a sorvégi custos–jelek használatának hagyományát sem. Az olvashatóság fontossága miatt nem követtem az eredeti kottakép vertikálisan sokszor szinte értelmezhetetlenül szétcsúszó szólamlejegyzését. A szólamokat ezért egységes metrumlogika szerint rendeztem egymás alá. A könnyebb azonosítás kedvéért ugyanakkor a sorok elején feltüntettem az ütemszámokat, minden tételt külön számozással kezdve.

Végezetül szükségesnek tartok néhány megjegyzést fűzni a kotta egyes részeihez, némileg kritikai kiadássá téve a modern lejegyzést. Az azonosításhoz a modern kotta szerinti ütemszámokat használom:

1. A kotta feliratában a *pour* és a *continue* szavak vége felső indexes írásmóddal látható, a szavak végződése bizonytalanul olvasható (leginkább talán  $po^f$  és  $contin^o$ , de az utóbbi esetében maradtam a francia írásmódnál), s a *Musicien de chambre* szavak utáni kapitálisok sem láthatók. A kezdő *S.* a *Souveraine* (uralkodó, felség) szóban



oldható fel esetleg, de az azt követő karakterekből csak egy látható, de az is olvasható A-nak, vagy egy M (esetleg N) első felének. Logikus megoldásként kínálkozna a szász választófejedelem neve, de akkoriban III. Johann Georg uralkodott Drezdában, az ő monogramja tehát nem lehet a kottában (hiszen az S. utáni betű semmiképpen nem I. vagy J.); én mindazonáltal a megtartottam a látvány alapján leginkább valószínűnek ítélt A. betűt.

2. Az Allemande előtti kettősvonalnál hiányzik az ismétlőjel két pontja, noha a tétel első részének végén világos, hogy a tétel első felét is ismételni kell.

3. Az Allemande 3. ütemének utolsó két hangján az eredetiben hatvanegyed helyett harmicketted szerepel, ezt a modern kottában javítottam.

4. Az Allemande 5. ütemének harmadik negyedében a felső szólamban a *h* nyolcad után hiányzik a pont, ezt a modern kottában pótoltam.

5. Az Allemande 6. ütemének első negyedében az eredeti kottában egy hanggal előbbre (a tizenhatod helyett a nyolcad után) szerepel a nyújtott ritmus miatti pont, ezt a modern kottában javítottam.

6. Az Allemande 7. ütemének közepén az eredetiben egy felesleges ütemvonal található, ez a modern kottában nem szerepel.

7. A Courante 2. ütemének második–harmadik félértékén az eredeti kottában diminuált nyújtott ritmusképlet szerepel, ezt a modern kottában javítottam.

8. A Sarabande 4. és 5. üteme közti ütemvonal az eredetiben hiányzik (a modern kottában ezt pótoltam), s az 5. ütem közepén látható egy rövid ütemvonalnak tűnő vonal, amit (értelmezni nem tudván, s fenntartva a lehetőséget, hogy csak a rézmetszés alatt odakerült véletlen vonalról van szó) figyelmen kívül hagytam.

9. A Sarabande 5. ütemének végén a nyújtott ritmus hosszú hangja (*gisz*) után hiányzik a pont, ezt a modern kottában pótoltam.

10. A Sarabande 5. ütemében a szóban forgó nyújtott ritmusnál a hosszú *gisz* elé való kereszt a hang mögé került, ezt a kottában javítottam.

11. A Sarabande 13. ütemének végén a nyújtott ritmus az eredetiben diminuálva szerepelt, a modern kottában ezt javítottam.

12. Csupán felhívom a figyelmet a Sarabande 14. ütemének elején található szekundhangzatra, ahol az *aisz* repetíciója miatt nyilván kisszekundot kell játszani. Ugyanez a helyzet a Sarabande 21. ütemének első hangközénél is.

13. A Gigue előtt nincs kiteve az előjegyzés, ez a modern kottában sem szerepel (a tétel értelemszerűen ugyanúgy A-dúr hangnemű).

14. Az *Autre gigue* tétel csupa kisbetűvel szerepel, ezt úgy hagytam a modern kottában is. A tétel előtt nem látszik az ismétlőjel két pontja, a modern kottában ezt pótoltam.

15. Az *Autre gigue* 15. ütemében a második *gisz* előtti kereszt egy hanggal előbb szerepel, ezt a modern kottában javítottam.

16. Az *Autre gigue* 20. ütemének elején az eredeti kottában *cisz*'' hang szerepel mindkét szólamban (a hangjegy nincsen duplázva, de az ugyanazon hangból lefelé és felfelé húzott szárákból ez egyértelmű), ám a szólamok logikája szerint az alsó szólamban *a*' hangnak kellene szerepelnie, a modern kottában ezért ennek megfelelően *a-cisz* kettősfogást írtam.

17. Az *Autre gigue* 25. ütemének második hangja a maszatfolt szélén inkább *d*''-nek tűnik, de tk. eldönthetetlen. A szólamok és a harmóniamenet logikája szerint a modern kottában *e*'' hangot írtam.

Bár az eredeti kotta digitális másolatát igyekeztem a lehető legaprólékosabban tanulmányozni, s a modern átírás tekintetében a legkörültekintőbben eljárni, néhány vitás kérdés eldöntéséhez, illetve az itt közölt átírás megerősítésére elengedhetetlennek látszik a *Mercure galant* 1683 januári száma eredeti nyomtatott példányának tanulmányozása — feltéve, hogy van létező példány a kiadványból.

Kecskemét, 2008. szeptember 30.

Ittzés Tamás

## Suite for Solo Violin in A major (1683, Paris)

Johann Paul Westhoff (1656-1705)

*Suite po' le Violon sans Basse contin<sup>le</sup> par M-I-P Westhoff Musicien de chambre de S-A l'Électeur de Saxe*

The image displays a musical score for a solo violin. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The first section is labeled "Prelude" and consists of several measures of music with a mix of eighth and sixteenth notes. The second section is labeled "le même prelude en diminution" and starts at measure 13, featuring a continuous sixteenth-note pattern. The score is divided into ten systems, with measure numbers 5, 9, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, and 20 marked at the beginning of their respective lines.

21

22

23

24

Allemande

2

5

7

9

12

douc.

13

fort

15

douc.

fort

Detailed description: This is a page of a musical score for a harpsichord, specifically the Allemande in D major, BWV 99 by Johann Sebastian Bach. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (D major) and a common time signature. It consists of ten staves of music. The first four staves (measures 21-24) feature a continuous sixteenth-note pattern. The fifth staff (measure 24) includes a double bar line and the word 'Allemande'. The sixth staff (measure 2) shows a change in the melodic line. The seventh staff (measure 5) has a repeat sign. The eighth staff (measure 7) continues the melodic development. The ninth staff (measure 9) has a repeat sign. The tenth staff (measure 12) is marked 'douc.' and features a steady eighth-note accompaniment. The eleventh staff (measure 13) is marked 'fort' and continues the eighth-note accompaniment. The twelfth staff (measure 15) is marked 'douc.' and features a steady eighth-note accompaniment, with a 'fort' marking at the end of the staff.

The image shows a musical score for harpsichord, consisting of two systems of staves. The first system (measures 17-19) is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 17 is marked *douc.* and measure 18 is marked *fort*. Measure 19 is marked *douc.* and features a double bar line with repeat dots. The second system (measures 2-14) is in treble clef with the same key signature. Measure 2 is marked *Courante*. The score includes various rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and dotted rhythms, and dynamic markings.

The image displays a musical score for a harpsichord piece, consisting of nine staves of music. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score begins at measure 16 and continues through measure 30. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. A double bar line with repeat dots appears at the beginning of measure 16. At measure 30, the tempo and mood change to a *Sarabande*, indicated by a new key signature of two sharps (D major) and a 3/4 time signature. The *Sarabande* section features a slower, more sustained melodic line with a prominent bass line consisting of chords and single notes.

Musical score for a lute piece, measures 7-24. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The piece consists of a main section and a 'Gigue' section starting at measure 24. The 'Gigue' section is in 3/4 time. Fingerings are indicated by Roman numerals (I-III) and slurs are used for phrasing. The word 'douc.' appears below measure 20.

7

11

14

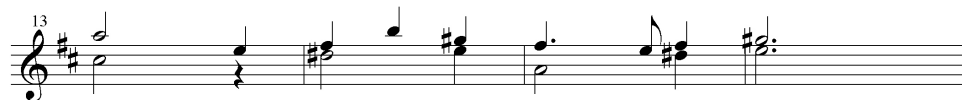
16

18

20 *douc.*

22

24 *Gigue*



*autre gigue*

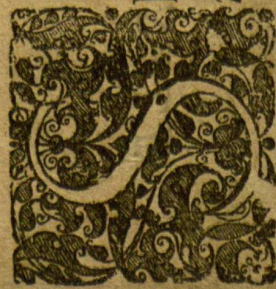




The image displays a musical score for a solo harpsichord piece, consisting of five staves of music. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score begins at measure 9 and ends at measure 25. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The piece concludes with a double bar line and the word "fin" in italics.

MADAME.

501  
1913



Il tout le monde n'estoit déjà que trop convaincu, que la *Ser-*  
*nissime* Maison de *Baireuth* est un véritable Azile de la Musi-  
que, & de ceux qui en font profession, je tacherois de l'en per-  
suader, à présent, que je prens la liberté de dedier à *Votre Altesse Electora-*  
*le* de la façon la plus humble & la plus soumise du Monde, ce Volume de  
pieces en Musique. Mais j'ay une autre chose à luy apprendre, & qui me  
tout-



touche de bien plus près, assavoir, que *V. A. E.* se fait un plaisir de Combler de graces infinies une famille, la quelle etant estrangere dans ce pais ci, auroit sans de si *Augustes* auspices, bien de la difficulté, de trouver terrain pour s'enraciner, & comme après ma sœur j'ay l'honneur d'en estre le plus grand participant, j'ay crû qu'il seroit de mon devoir, de rendre un temoignage publique de la tres humble reconnoissance qu'une protection si Illustre, est capable de faire naitre dans l'ame d'un fidelle serviteur, protestant que je suis avec tout le respect dû à sa *Souveraine*

**MADAME,**  
*DE VOTRE ALTESSE ELECTORALE*

à Dresen le 6. Juil.  
1696.

le tres humble tres soumis & tres acquis sujet

**JEAN PAUL WESTHOFF.**



The image displays a page of handwritten musical notation for a piece titled "Allemande". The score is written on three systems of staves, each system containing two staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The word "Allemande" is written in a decorative cursive script at the beginning of the first system. The tempo marking "adagio." is written in the middle of the second system. The tempo marking "Allegro." is written at the end of the third system. The letter "Ab" is written at the end of the third system. The paper shows signs of age, including water damage and discoloration.



*Corrante.*

2.

*Ab*



3.

*Sarabande*

30

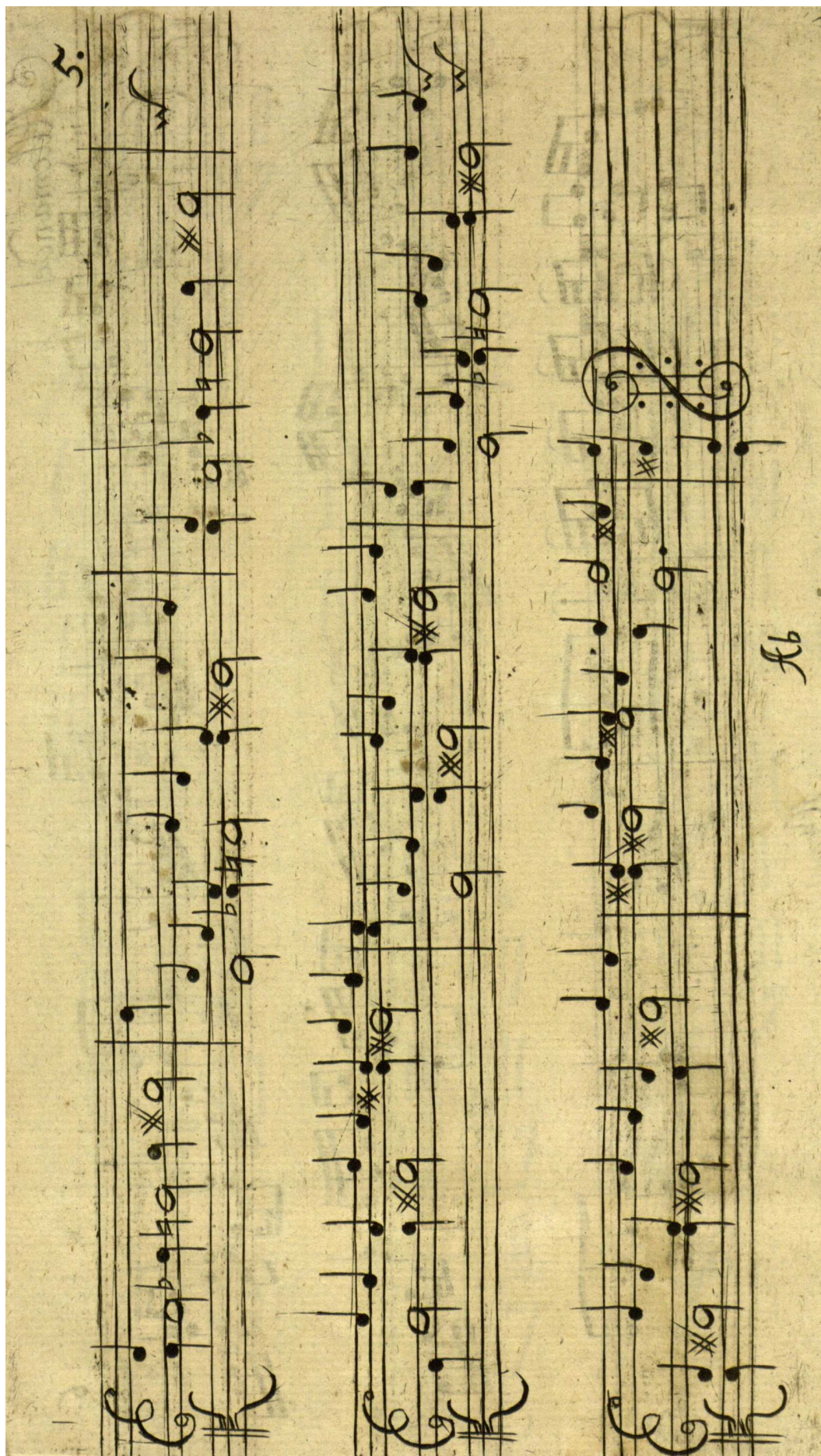
Ab

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. At the top left, the number '3.' is written. The page contains two systems of musical notation, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is titled 'Sarabande' in a decorative cursive script. The notation includes various note values, rests, and ornaments (marked with asterisks). The second system concludes with the letter 'Ab' in a similar decorative script. The paper shows signs of age, including some staining and wear.



Handwritten musical score for a lute, featuring a "Gigue" in 4/4 time. The score is written on three systems of five staves each. The word "Gigue" is written in a decorative script at the beginning of the first system. The number "4." is written above the first staff of the first system. The piece concludes with a double bar line and a stylized "A" symbol.







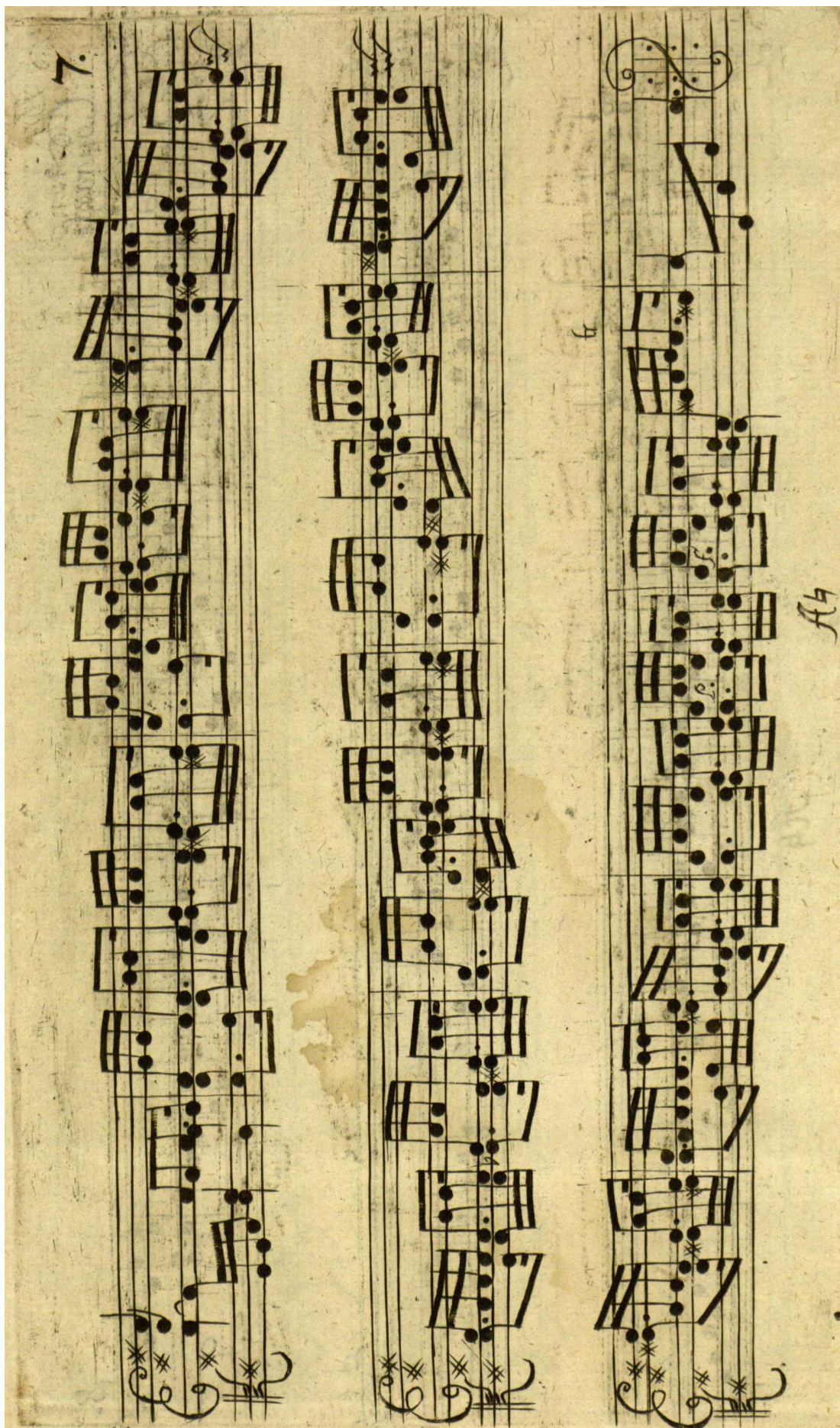
6.

Allemande

A4

This image shows a page of handwritten musical notation for a piece titled "Allemande". The score is written on three systems, each consisting of six staves. The notation is in a historical style, likely from the Baroque period, and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The paper is aged and yellowed. The number "6." is written in the top left corner. The word "Allemande" is written in a decorative cursive script at the beginning of the first system. A stylized signature or mark, possibly "A4", is visible on the right side of the page.







The image displays a handwritten musical score for a piece titled "Courante". The score is written on aged, yellowed paper and is organized into three systems of staves. The first system begins with the word "Courante" written vertically. Below the first staff of this system is a line of lute tablature, consisting of six letters (G, B, D, G, B, D) with various symbols (asterisks, dots, and crosses) indicating fret positions. The subsequent staves in each system use standard musical notation, including treble clefs, a common time signature (C), and various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes). The notation includes many accidentals (sharps and naturals) and some notes with stems pointing downwards. The piece concludes with a double bar line and the word "Ala" written in a decorative, cursive hand. The paper shows signs of age, including some water damage and staining.

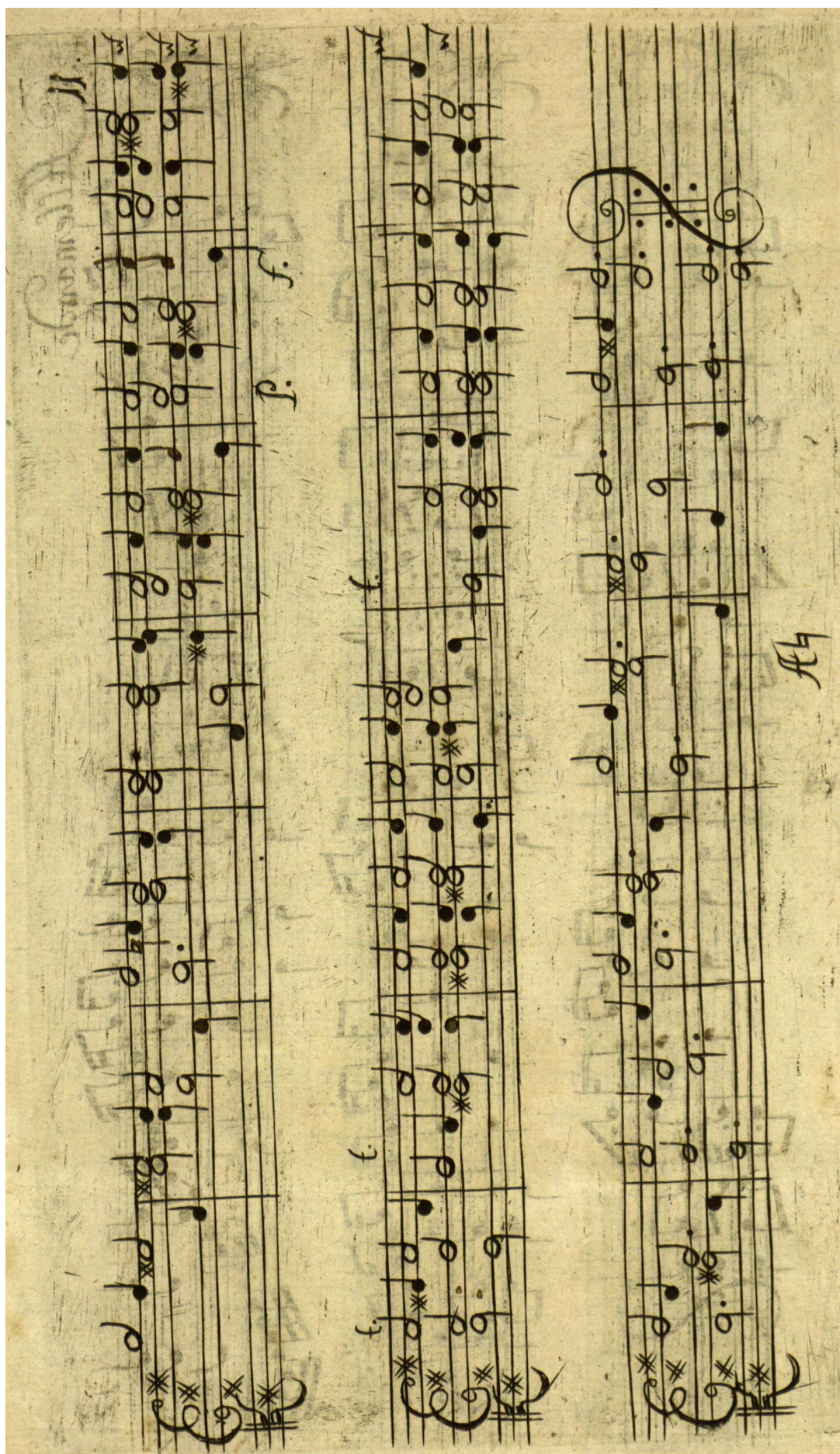


The image shows a page of handwritten musical notation for a piece titled "Sarabande". The score is written on two systems of staves. The first system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The music is written in a style characteristic of the Baroque period, with various note values, rests, and dynamic markings such as "f." (forte) and "p." (piano). The second system also consists of a treble clef staff and a bass clef staff, continuing the piece. The notation includes various ornaments and fingerings. The word "Sarabande" is written in a decorative, cursive script between the two systems. The paper is aged and shows some wear and tear.



The image shows a page of handwritten musical notation for a lute piece. The title "Gigue" is written in a decorative, cursive hand at the top left. Below the title, the key signature is indicated by two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The score is written on three systems of five-line staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals (sharps, naturals, and a double sharp), and dynamic markings such as "f" (forte) and "io." (ritardando). The handwriting is characteristic of the Baroque period. At the bottom right of the page, there is a handwritten signature or initials, possibly "AH".







Allemande

12.

f.

B



The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. The score is written in a cursive hand and consists of two systems of staves. The first system is labeled 'Cantante' in the left margin. It features a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a style characteristic of the Baroque period, with various note values, rests, and dynamic markings such as 'f.' (forte). The second system continues the piece and includes a section marked with a large 'B' at the end. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The paper shows signs of age, with some staining and discoloration.



Handwritten musical score for a Sarabante, page 14. The score is written on six staves. The title "Sarabante" is written in a decorative cursive script at the top left. The number "14." is written in the top right corner. The music is in a 3/4 time signature, indicated by the "3" and "4" in the first staff. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and bar lines. There are several dynamic markings, including "f." (forte) and "f" (forte), and a "B" marking. The score concludes with a large, ornate flourish.



Handwritten musical score for a harpsichord, featuring a "Fugue" in G major. The score is written on three staves with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff is labeled "Fugue" and "15." in the top right corner. The music consists of a single melodic line with various rhythmic values and ornaments. The score concludes with a double bar line and a repeat sign. Below the staves, there are dynamic markings: "f." (forte) and "f." (forte) on the first staff, and "f." (forte) and "f." (forte) on the second staff. The paper is aged and shows some staining.



This image shows a page of handwritten musical notation for lute, consisting of three systems of six staves each. The notation is written in a historical style, likely from the Baroque period. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system continues the piece, showing a change in the key signature to two flats (B-flat and E-flat). The third system concludes the piece with a double bar line and a decorative flourish. The paper is aged and shows some staining and wear.



The image displays a page of handwritten musical notation, likely a manuscript by Johann Sebastian Bach. The score is titled "Flemande" in a cursive hand at the bottom left. It consists of three systems of staves, each containing two parts. The notation is dense and characteristic of the Baroque period, featuring various note values, rests, and ornaments. A measure number "17." is written at the top left of the first system. The paper shows signs of age, with some staining and a slightly yellowed tone.



The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The title "Courante" is written in a cursive hand at the top left. The score is arranged in three systems, each with two staves. The first system includes a treble clef, a 6/8 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The notation consists of various note values, rests, and ornaments. The second system continues the piece with similar notation, including a repeat sign. The third system concludes the piece with a final cadence. The handwriting is clear and characteristic of the Baroque period.



The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The notation is arranged in two systems, each consisting of two staves. The first system is titled "Sarabande" in a cursive hand. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and clefs. There are several asterisks (\*) and a "119" written above the first staff of the first system. A large, decorative flourish is at the end of the first system. The second system begins with a "P." marking and continues with similar notation, ending with a double bar line and a repeat sign. The paper shows signs of age, including some staining and faint, illegible markings in the background.



The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The notation is arranged in three systems of staves. The first system begins with the word "Sigue" written in a decorative, cursive hand. The notation consists of notes, rests, and clefs, typical of Baroque lute or guitar music. The second system is marked "2o." at the beginning. The third system continues the piece and includes dynamic markings such as "f." (forte) and "c." (crescendo). The paper shows signs of age, including some staining and wear.



Handwritten musical score on three staves, numbered 21. The notation is in a historical style, featuring various note values, rests, and clefs. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The second staff begins with a bass clef. The third staff begins with a treble clef. The music is written in a single system across three staves. The notation includes various note values, rests, and clefs, characteristic of Baroque manuscript notation. The number '21.' is written in the top left corner of the first staff.



The image shows a page of handwritten musical notation for a piece titled "Allemande". The score is written on three systems of five-line staves. The first system begins with the title "Allemande" written in a decorative, cursive hand. The music is in G major, indicated by one sharp (F#) on the first line. The piece is in 3/4 time, with a common time signature 'C' at the beginning. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several dynamic markings, including 's.' (piano) and 'f.' (forte), and articulation marks like asterisks (\*). The piece concludes with a double bar line and the letter 'D' with a flat sign (D<sup>b</sup>) below it, indicating the final chord. The paper is aged and shows some staining and wear.



*Courante*

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "Courante". The score is written on aged, yellowed paper and consists of three systems of staves. Each system begins with a treble clef and a common time signature (C). The notation is in a cursive style characteristic of the Baroque period. The first system contains two staves: the upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The second system also has two staves with treble and bass clefs. The third system has two staves with treble and bass clefs. The music features various note values, including minims, crotchets, and quavers, along with rests and accidentals. There are several instances of mordent ornaments, particularly in the upper staff of the first system. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign. The word "D<sub>b</sub>" is written at the end of the score, indicating the key signature of one flat (B-flat).

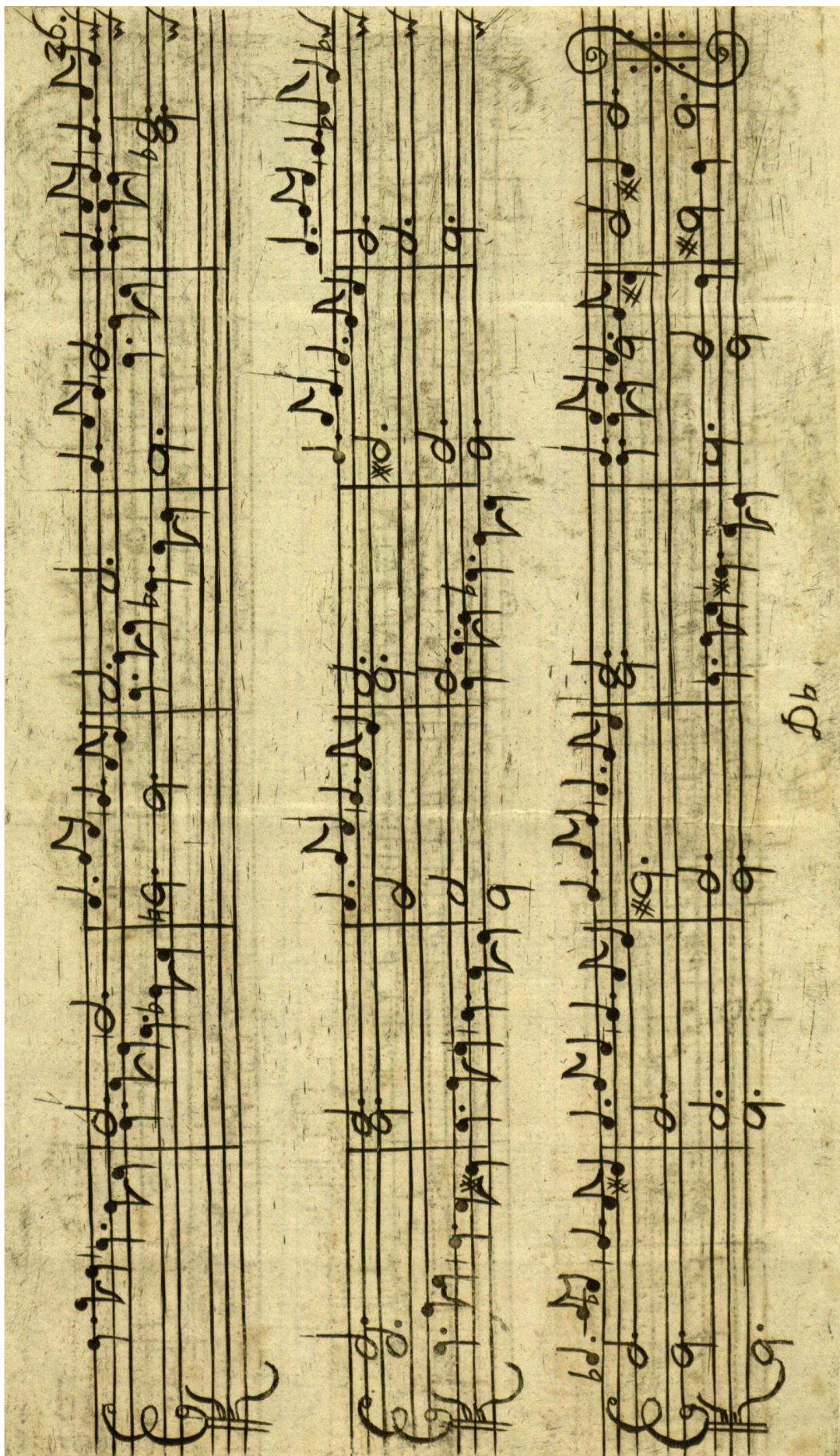


The image shows a page of handwritten musical notation for a piece titled "Sarabante". The score is written on two systems, each consisting of three staves. The notation is in a historical style, likely from the Baroque period. The first system begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some accidentals. A "24." is written at the top right of the first system. The second system continues the piece, ending with a double bar line and a fermata. The paper is aged and shows some staining.

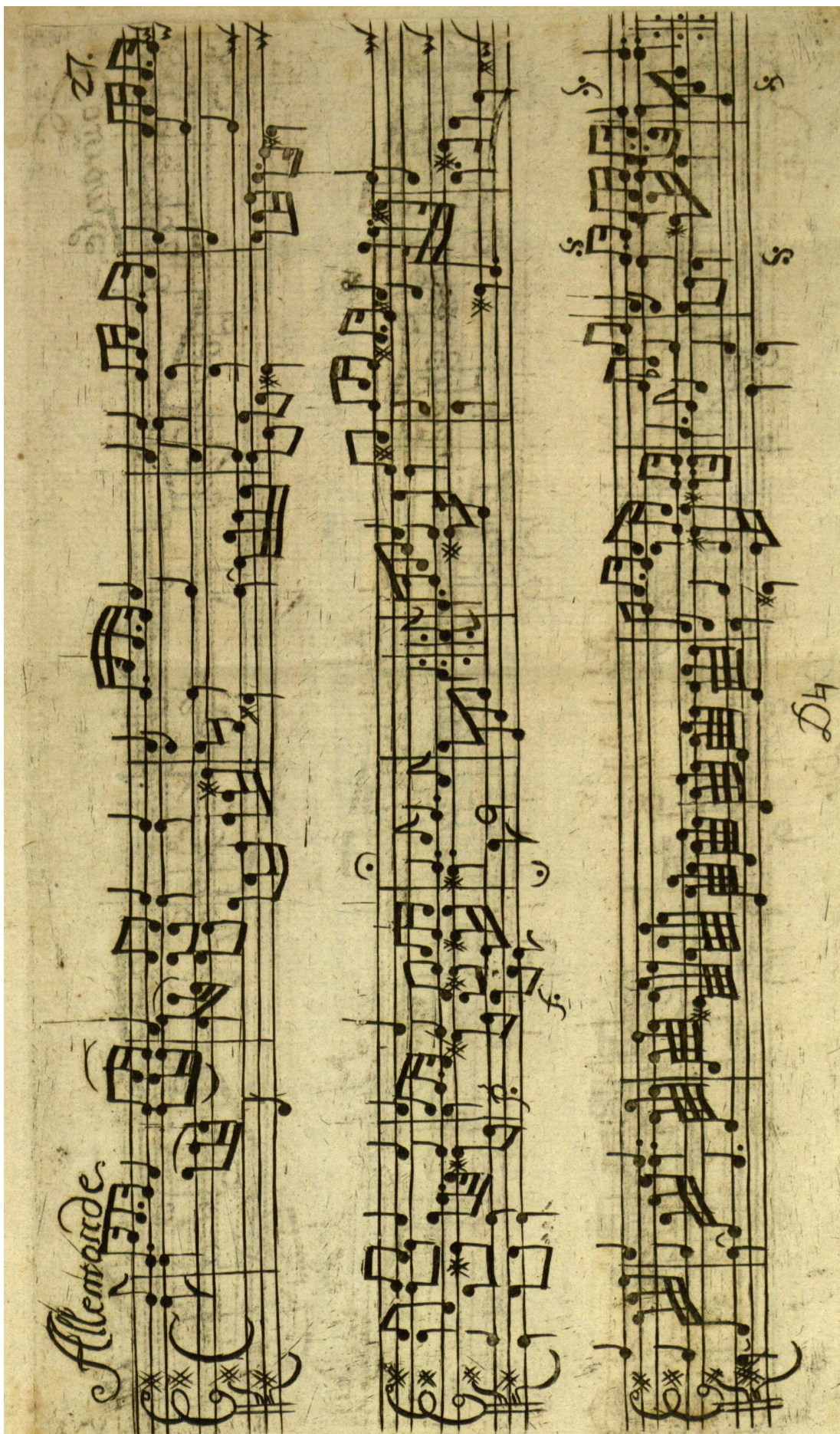


The image shows a page of handwritten musical notation for a lute, titled "Gigue". The score is written on three systems of five-line staves. The first system begins with the word "Gigue" in a decorative cursive script. Below the first staff, there are two large numbers, "3" and "4", which likely refer to fret positions or specific techniques. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several asterisks (\*) scattered throughout the score, possibly indicating specific fingering or performance instructions. The paper is aged and shows some staining and wear. The number "25." is written in the top right corner of the first system. The second system ends with a double bar line and repeat dots. The third system continues the piece and also ends with a double bar line and repeat dots. A small signature or mark, possibly "D.B.", is visible at the end of the third system.





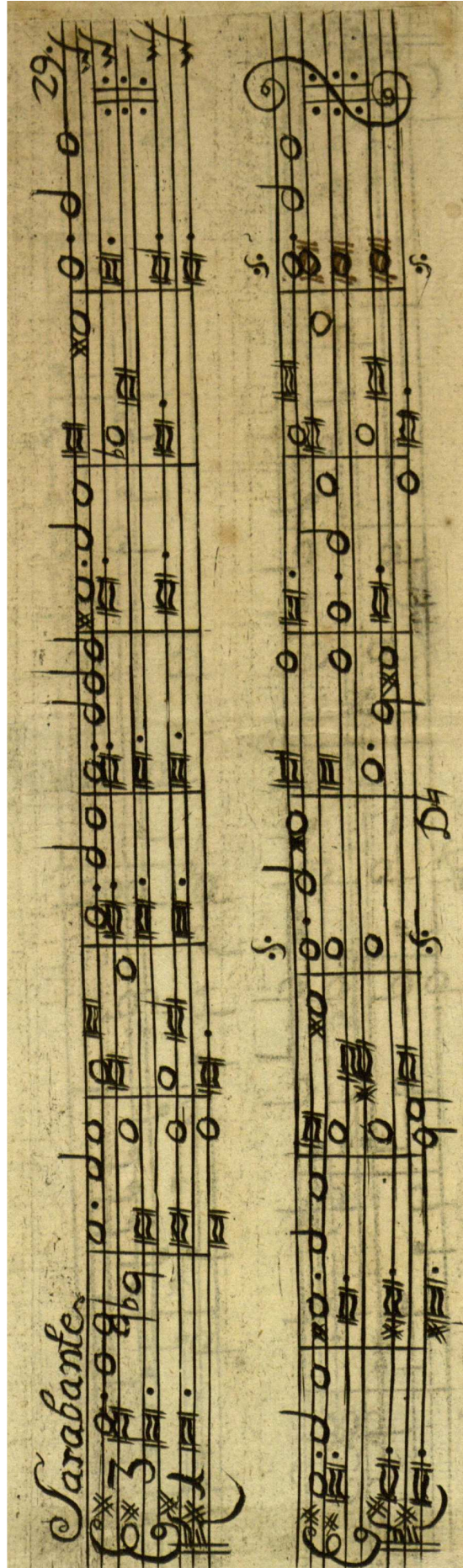






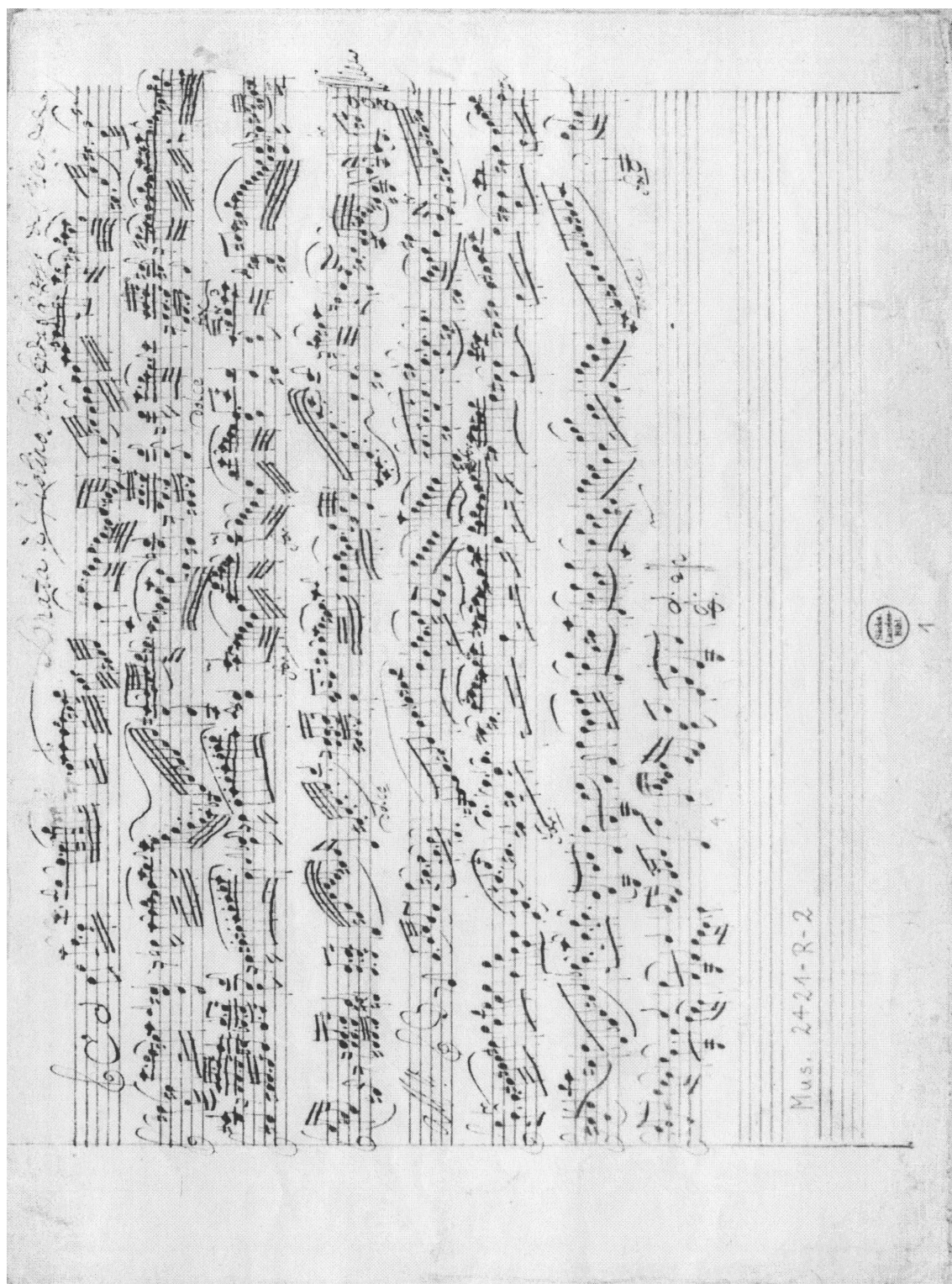
Handwritten musical score for three staves, likely for a lute or guitar. The title "Courante" is written in a cursive hand at the bottom left. The number "82." is written in the top left corner. The music is written in a system of three staves, with various musical notations including notes, rests, and clefs. The notation is dense and characteristic of the Baroque period. The paper shows signs of age and wear.



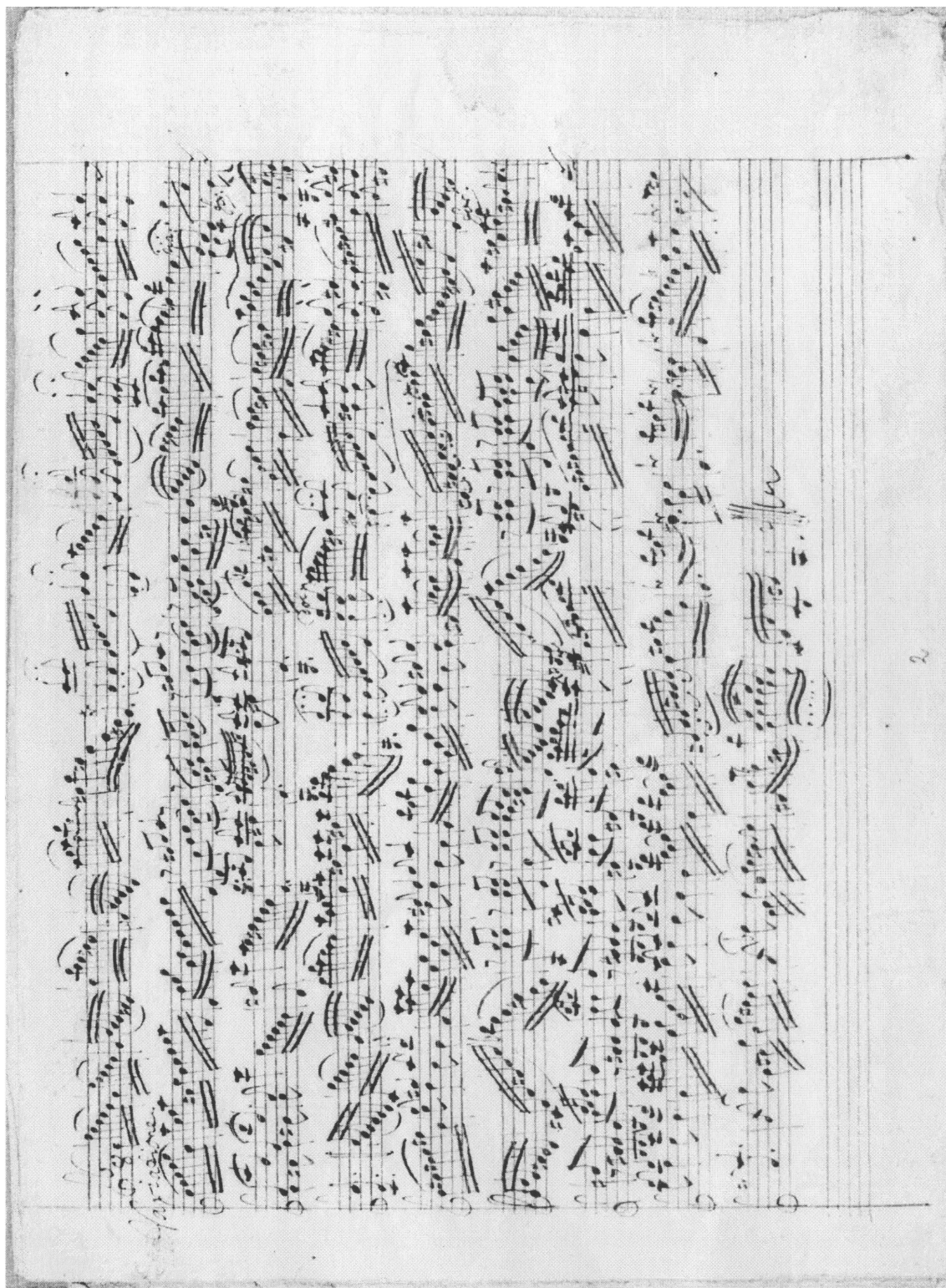


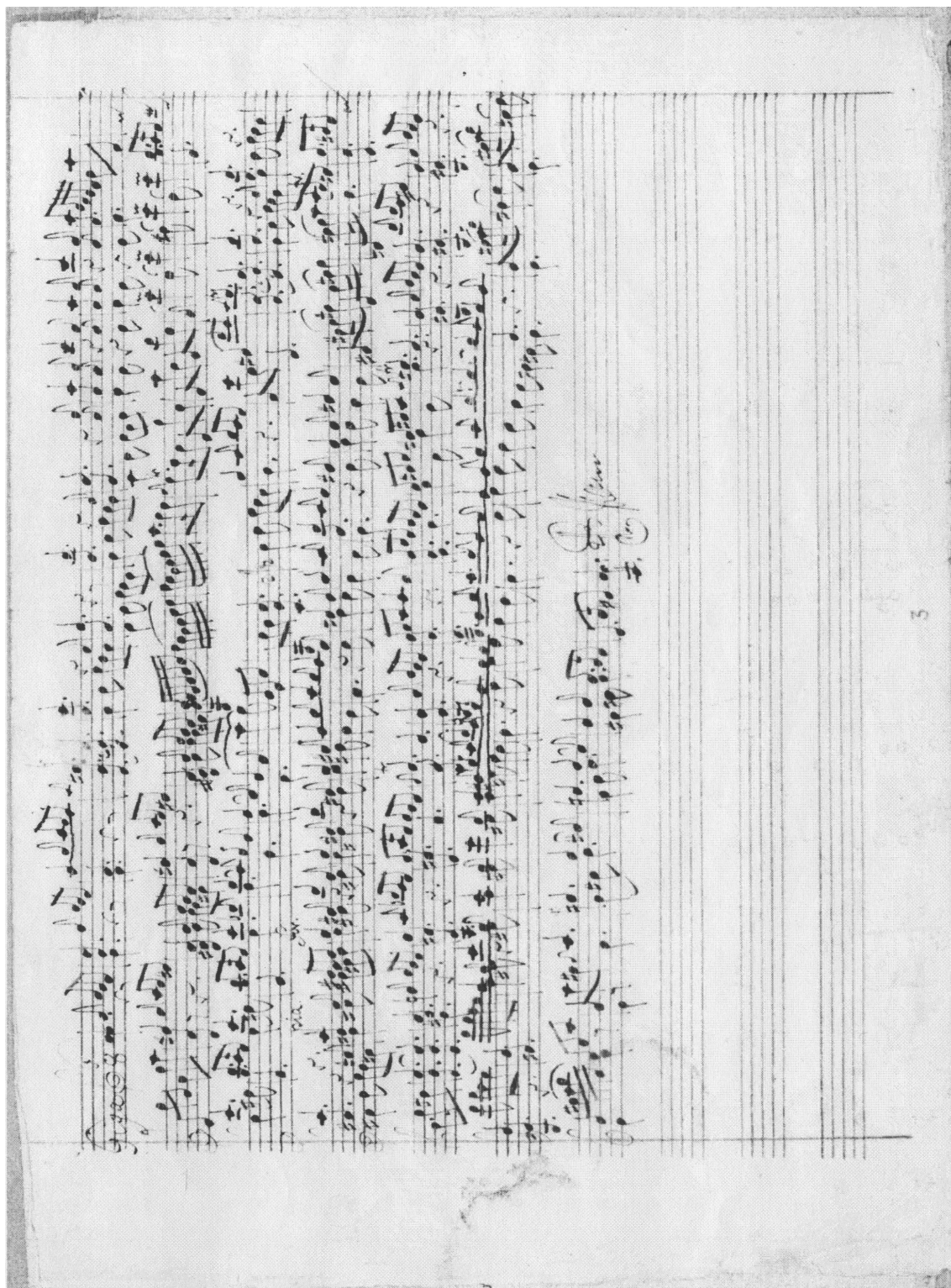


The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is written in two systems, each consisting of two staves. The first system begins with the word "Gigue" written in a decorative, cursive hand. Below the first staff of the first system, the time signature is "6/4" and the key signature is two sharps (F# and C#). The notation includes various note values, rests, and bar lines. The second system continues the piece and ends with a double bar line and repeat dots. A red circular library stamp is visible in the lower right quadrant of the page, containing the text "SOMEGYI MŰVEGYRŐTÁR 1887" and "SZEGED". The number "30." is written in the top right corner of the page.











Eg la figa.

4

1769