

SPÁNYI MIKLÓS

C. P. E. BACH ORNAMENTIKÁJÁNAK
ÉRTELMEZÉSE

DOKTORI ÉRTEKEZÉS
2019

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású
doktori iskola

C. P. E. BACH ORNAMENTIKÁJÁNAK
ÉRTELMEZÉSE

SPÁNYI MIKLÓS

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2019

Tartalomjegyzék

Rövidítések	V
Köszönetnyilvánítás	VII
Bevezetés	IX
1. A <i>Versuch</i> -ról és az ornamensekről	1
1.1 A <i>Versuch</i> keletkezésének háttéréről és a királyról	1
1.2 A <i>Versuch</i> jelentősége a mai használó szemszögéből	6
1.3 Ornamensek, ornamentika: általános meghatározások	8
1.4 Az ornamentika tematikájának elhelyezkedése a <i>Versuch</i> -ban	10
2. Az ornamensek leírása a <i>Versuch</i> -ban	12
2.1 Az ornamensekről általában	12
2.2 Az előkéek	18
2.3 A trillák	32
2.4 A Doppelschlagok	45
2.5 A mordent	58
2.6 Az Anschlag	63
2.7 A Schleiferek	69
2.8 A Schneller	75
3. C. P. E. Bach ornamentikája a gyakorlatban	77
3.1 Párhuzamos notációk C. P. E. Bach életművében	77
3.2 Az ornamens-behelyettesítés gyakorlata	83
3.3 Egy kis trillaprobléma, epilógus gyanánt	86
3.4 Praktikus útmutatás a Wq 62-es szonáták ornamentikájához	89
Bibliográfia	102

Rövidítések

Tanulmányomban két visszatérő rövidítést alkalmazok. Az egyik a tanulmány témáját képező könyvnek: C. P. E. Bach *Versuch über die Wahre Art das Clavier zu spielen* című művének rövid formája: *Versuch*, amely minden esetben az első kötetre utal. A másik C. P. E. Bach műveinek ma is legtöbbet használt és a mai zenetudományban (beleértve az összkiadást is) egyedüli érvényességgel elfogadott műjegyzékének (Alfred Wotquenne: *Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach*, Leipzig–Brüssel–London–New York: Breitkopf & Härtel, 1905) rövidítése: *Wq.* A tanulmány utolsó fejezetének rövidítései kizárólag ott fordulnak elő, így magyarázatuk is ott található. A kottapéldák egy részében technikai okokból nincs kulcs megadva, ezek kivétel nélkül g-kulcsban olvasandók.

Köszönetnyilvánítás

Barátaim és kollégáim közül sokan unszoltak, ösztönöztek az évek során ennek a tanulmánynak a megírására. Ismerve magam, ez az unszolás ugyancsak nagyban inspirált munkámban és így mindenkinek köszönet érte. Az unszolásban, de minden gyakorlati támogatásban is sokat köszönhetek feleségemnek, Magdynak. Folyvást unszoló barátaim közül Dr. Dolinszky Miklós szakmai és nyelvi tanácsadása is felbecsülhetetlen értékű volt munkám során. Nagy köszönet jár Jobbágy Boglárkának a kottapéldák szerkesztéséért, Metzker Gábornak az anyag tördeléséért. A Packard Humanities Institute munkatársainak, közöttük legfőképp Mark Knollnak pedig köszönettel tartozom azért, hogy a Carl Philipp Emanuel Bach-összkiadás *Versuch* kötete kottapéldáinak egy részét rendelkezésemre bocsájtották e tanulmány céljaira.

Spányi Miklós
2019. 05. 21.

Bevezetés

Immáron több évtizede tart intenzív kapcsolatom Carl Philipp Emanuel Bach zenéjével. Ez egyfelől előadói munkát jelent koncerttevékenység és a szerző életművét bemutató CD-sorozatok formájában. Másrészről jelenti ez pedagógiai munkámat is: 1990 óta tanítok különböző felsőoktatási intézményekben Finnországban, Hollandiában, Magyarországon és Németországban. Ezek mellett számos mesterkurzust szenteltem C. P. E. Bach zenéjének különböző billentyűs hangszerek bevonásával. A klavikorddal való intenzív kapcsolatom és a hangszer újrafelfedeztetését célzó munkám a C. P. E. Bach zenéjével való találkozásom nélkül elképzelhetetlen lett volna – ismert a tény, milyen fontos szerepet játszott a klavikord C. P. E. Bach egész művészetében, esztétikájában. A svéd BIS Records számára 1994-ben kezdtem el C. P. E. Bach billentyűs versenyműveinek komplett felvételét. Az 52 versenyművet és a 12 szintén billentyűs hangszerre és hangszeres együttesre komponált úgynevezett Szonatinát tartalmazó húsz CD-ből álló sorozat 2013-ra készült el. 1997 óta ezzel párhuzamosan dolgozom C. P. E. Bach összes szóló billentyűs hangszerre komponált művének felvételén, amely a szonátákon kívül minden fellelhető egyéb művet, például karakterdarabokat, táncokat, variációkat, fűgákat fog tartalmazni. E sorok írásakor a 42 CD-ből álló sorozatból a 39. áll megjelenés előtt. A két párhuzamos sorozat nagy visszhangot váltott ki a nemzetközi szaksajtóban és egyesek a hangrögzítés történetének egyik legjelentősebb vállalkozásának jellemezték. Munkásságom mindezen részterületei, azon belül különösen az intenzív felvételi tevékenység, hozzájárultak a jelen tanulmányba foglalt gondolataimat megérlelő tapasztalatokhoz. C. P. E. Bach ornamentikájának megértéséhez műveinek jelentős számú nyomtatott és kéziratos forrásának tanulmányozása is hozzásegített. A forráselemzés C. P. E. Bach műveinek a Könnemann Music, Editions Fuzeau és a Packard Humanities Institute számára készített közreadásaim munkálatainak elengedhetetlen részét képezte.

Carl Philipp Emanuel Bach zenéjének előadásában az egyik nagyon fontos, szinte központi jelentőségű problémakör az ornamentika. Könnyen gondolhatnánk: erről van bőven irodalom, minek ezt újra taglalni? A felületes benyomás valóban ez lehet. Szigorúan témámba vágóan azonban legfeljebb az ornamentikáról általánosságban készült tanulmányokban találunk egy-egy fejezetet, amelyek a témát korántsem taglalják annak teljességében. C. P. E. Bach műveinek egyes kiadásai is tartalmaznak rövid összefoglalást az ornamentikáról, legtöbbször azonban igen rövid és váltig hiányos formában, legtipikusabban táblázatszerűen.¹

¹ Ezek közül az egyik legkorábbi, a lehetőségekhez képest részletes összefoglalás Carl Krebs elsőként 1895-ben megjelent kiadásában található C. P. E. Bach hat „Kenner und Liebhaber” sorozatából (Leipzig: Breitkopf & Härtel). Az összefoglalás elsősorban az adott műcsoport ornamentikájára irányul, a C. P. E. Bach sok más munkájában alkalmazott egyéb notációs formákhoz nem nyújt elegendő eligazítást. A tanulmányunkban kifejtett ornamentals-behelyettesítési praxist egyáltalán nem említi. Az új összkiadás (C. P. E. Bach: *The Complete Works*, Los Altos, CA, USA: The Packard Humanities Institute) billentyűs kötetei is a *Versuch* specifikus jeleinek magyarázatára szorítkoznak, más notációs formák és a behelyettesítés gyakorlatának említése nélkül. Ez alól az I/6:3 (*Sonatas from Manuscript Sources III*) kötet kivétel, ahol az előszó végén e sorok írójától részletesebb áttekintés található.

A témában a legfontosabb publikációt a szerző saját könyve, az először 1753-ban megjelent *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* első kötete jelenti. Ez ma már mind facsimile, mind modern kiadás formájában hozzáférhető.² Több nyelvre lefordították, hibáktól nem mentes angol fordítása például általánosan elérhető. Magyar fordítására évtizedek óta várakozunk – hiába. Paavo Soinne kiváló finn fordítása példa értékű.³

Tapasztalatom ugyanakkor az, hogy habár a *Versuch* aránylag könnyen el is érhető, azt még a németet anyanyelvükként beszélők sem gyakran olvassák, és amikor igen, inkább csak részleteiben, sokszor felületes módon és a felületes olvasás következtében az olvasottakat is gyakorta nem megértve vagy netán félreértve.

Ezzel máris egy olyan dologra bukkantunk a régi zenék mai úgynevezett „historikus” előadásmódjának gyakorlatában (újabban *historically informed performance praxis*-nak, rövidítve HIPP-nek is szokás nevezni), amit korunkban már erős kritikával kell illessünk, mégpedig az objektivitás és a dialektikus gondolkodás nevében egyaránt. Az egykor kísérletező, kérdésfelvető mozgalomként indult előadásmód mára mindinkább egy akadémikus szabálygyűjtemény merev betartatását tarja feladatának, ahol a korabeli források lehetőleg minél teljesebb olvasatát egy önkényes, a források önkényesen kiemelt részleteinek sokszor illogikus és történetileg inkorrekt társítása és egy, abból született világkép és zenei gyakorlat váltotta fel. Az ornamentika kétségkívül az egész 18. századi zene egyik kulcsproblémája. Ha ezt a témát egy kiválasztott szerző és egy forrás vizsgálatának tükrében szemléljük, a mai régi zenei gyakorlatra vonatkozó visszatérő kritikánkat remélhetőleg segítő és építő javaslatokkal tudjuk alátámasztani.

Ebben a tanulmányban végighaladunk az ornamenseken abban a sorrendben és csoportosításban, ahogy C. P. E. Bach is teszi ezt könyvében. Jóllehet C. P. E. Bach végtelenül alapos, pedáns rendre törekvő személyiség volt, aki legszabadabb műveit is a legszigorúbb formai elvek alapján szerkesztette meg, és aki látszólag könyvét is a szigorú logika követelményeinek megfelelően strukturálta, olykor mégis feladja a következetesen lineáris gondolatfűzést és mind a magyarázatokban, mind a kottapéldákban ide-oda ugrál. Ezeket a – nem nagyszámú – helyeket kissé kiegyenesítettem és az idézeteket, illetve szöveg-parafrázisokat kottapéldáikkal együtt a mai olvasó számára áttekinthetőbb, könnyebben érthető rendbe szerkesztettem. Az ornamensek szerzői magyarázatát kommentárjaim követik vagy egészítik ki az idézetek, illetve a szerzői szöveg értelmezett, olykor rövidített parafrázisa között.

² Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (első kiadása Berlin: 1753, ennek facsimile kiadása Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1958, ugyanez licencként korábban Magyarországon mint Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1958, került forgalomba). A legjelentősebb modern kiadás nemrég az összkiadás (lásd 1. jegyzet) VII/1 kötetként jelent meg, szinoptikus áttekintését adva és jegyzetekkel ellátva, a *Versuch* C. P. E. Bach életében napvilágot látott összes kiadásának. Angol fordítás: C. P. E. Bach: *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments* (mindkét kötet), fordította William John Mitchell (W. W. Norton, 1949), francia fordítása 2008 óta elérhető online az IMSLP-n: C. P. E. Bach: *Essai sur la véritable manière de jouer d'un instrument à clavier*, fordította Jean-Pierre Coulon, Creative Common Attribution, <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/116982/qrec>

³ Carl Philipp Emanuel Bach: *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria*, fordította és jegyzetekkel ellátta Paavo Soinne (Helsinki: Sibelius-Akatemia, 1995).

A szöveg értelmezése és az egyes ornamentelek használatára vonatkozó további megjegyzéseim a *Versuch*-hal való több évtizedes foglalkozásom eredményeire és személyes praxisom tapasztalataira épülnek. Gyakran hivatkozom a mai gyakorlatra, annak problémáira, kritikus pontjaira. Ezek a megjegyzések is hosszú pedagógusi pályafutásom, valamint a zenész kollégákkal, különböző együttesekkel, zenekarokkal való széleskörű munkám tapasztalataiból erednek.

A *Versuch* mellett olykor említék olyan traktátusokat, amelyek egy-egy megjegyzésükkel kiegészítik, jobban érthetővé teszik C. P. E. Bach szövegét. Ezek szisztematikus összehasonlítása a *Versuch*-hal azonban nem célja tanulmányomnak.

A tanulmány végén C. P. E. Bach Wq 62 alatti 24 szonátájához adok az ornamentikát illetően praktikus javaslatokat.

1. A *Versuch*-ról és az ornamensekről

1.1 A *Versuch* keletkezésének háttéréről és a királyról ¹

Sem C. P. E. Bach *Versuch*-ja, sem berlini muzsikustársainak hasonló írásai, beleértve Johann Joachim Quantz *Versuch*-ját, nem képzelhetők el anélkül a háttér nélkül, amely az 1740-es és 1750-es évek berlini művészeti körök, és nem utolsósorban az ezekben aktívan részt vevő muzsikuskirály, II. (Nagy) Frigyes körül született. Talán nem túlzás azt állítani, hogy ez a rendkívül erőteljes vezető alkat a mindennapi élet minden területére hatást gyakorolt, beleértve a kulturális életet is, ami természetesen a korabeli társadalmi struktúrák természetes velejárójaként a királyi udvar köré épült illetve annak a szűk nemesi rétegnek a körében, amely az udvari körökkel többé-kevésbé szoros összeköttetésben állott.

Nagy Frigyes volt az a király, aki nem óhajtott király lenni: fiatalkorától fogva a művészetek és a filozófia érdekelte. Kemény kezű apjával szemben azonban semmi, még az akkoriban szinte elképzelhetetlenül merész szökési kísérlete sem védte meg, és a koronaherceget kénytelen-kelletlen apja halála után 1740-ben porosz királlyá koronázták.

1732–36 között Frigyeset apja Ruppinba küldte és az ottani ezred vezetésével bízta meg. Frigyes már ezekben az években, vélhetően apja engedélye nélkül, maga köré kezdte gyűjteni annak a zenei együttesnek a magját, ami később Rheinsbergben, a koronaherceg és ifjú felesége udvarában, majd királlyá koronázása után a porosz udvar hamarosan világhírű zenekarát illetve zenei és zeneesztétikai műhelyét hozta létre.

A kutatók szerint Nagy Frigyes életének vélhetően legboldogabb időszaka az a négy év volt, amelyet 1736–40 között koronahercegként a rheinsbergi kastélyban tölthetett. Egyéb kötelezettségektől egyelőre mentesülve Frigyes ekkor minden idejét kedves foglalatosságainak szentelhette. Udvarának és vendégeinek körében irodalmi és filozófiai diskurzusokat folytathatott, közben pedig szenvedélyes zeneszeretetének megfelelően a már Ruppinban maga köré gyűjtött zenészekkel ezúttal legálisan, minden megkötöttség nélkül zenélhetett. Ruppinban és Rheinsbergben már szolgálatában és rendelkezésére állottak néhányan a jelentős zenész-személyiségek közül, akik elkísérték (és kísérték) Frigyeset öreg koráig, sőt 1786-ban bekövetkezett haláláig: Johann Gottlieb és Karl Heinrich Graun, Franz Benda, Johann Gottlieb Janitsch és Johann Joachim Quantz. C. P. E. Bach 1738-ban csatlakozott csembaló-kísérőként Friedrich együtteséhez és maradt szolgálatában egészen 1767-ig.

A muzsikáló-esztétizáló-filozófáló meseélet Friedrich királlyá koronázásával ha nem is ért véget, alaposan megváltozott. Egyik napról a másikra Frigyes egy sereg újszerű, az addigiakkal homlokegyenest ellentétes kötelezettségekkel szembesült. Azt gondolhatnánk: felkészületlenül. Ugyanakkor úgy tűnik, a boldog hercegi évek alatt

¹ Nagy Frigyes életéről és a porosz udvar zenei életéről sok információt merítettem az alábbi két műből: Ilari Lehtinen: *Frederic the Great and His Influence on Flute Music*, EST-Julkaisusarja no. 5, (Helsinki: Sibelius-Akatemia, 1996) valamint: Georg Holsten: *Friedrich II.* (Reinbek bei Hamburg: Rowohl Taschenbuch Verlag GmbH, 1969).

Frigyes erőteljes nézeteket alakított ki arról, hogyan is fogja királyként a hatalmat gyakorolni és országát illetve annak gazdasági, társadalmi struktúráit átalakítani. Koronázását követően Frigyes néhány rövid héten belül olyan radikális, teljesen újszerű döntéseket hoz, amelyekkel megteszi az első fontos lépéseket Poroszország profiljának átalakítására és országát arra az útra tereli, amelyen járva – ha sok felesleges és rengeteg szenvedéssel járó fegyveres konfliktuson keresztül is – Poroszország hamarosan Európa erős vezető politikai hatalmainak egyike lesz.

Ezekben a politikai, társadalmi és gazdasági döntésekben már felfedezhető az ellentmondást nem ismerő vezéregyéniség. Frigyes világnézeti-vallási kérdésekben is hasonló radikalitással fordult el neveltetésétől, az apai úttól. Egyes versei nem támasztják alá az általános elképzelést ateizmusáról, a hagyományos vallásosságot azonban nem tartotta sokra, még ha Poroszországban igen hamar teljes vallásszabadságot tett is lehetővé. Ma „felvilágosultnak” nevezett világnézete fiatal kora óta áthatotta minden lépését. Felvételét egy szabadkőműves páholyba fiatalon maga kérvényezte. Királyként is állandóan körülvette magát a korabeli irodalmi élet és főképp a filozófiai gondolkodás jelentős személyiségeivel. Napi sok órás fuvolagyakorlása és -játéka mellett legkedvesebb időtöltése éppen a filozofikus beszélgetések voltak a körülötte lévő hasonló érdeklődésű személyekkel. Hasonlóan racionális, az utókor szemében talán korlátolt volt zenei ízlése is. Nem ismert el Quantznál nagyobb zeneszerzőt és műveit haláláig rendszeresen játszotta. Quantz iránti végtelen tisztelete szépen fejeződik ki abban, hogy Quantz befejezetlenül maradt utolsó c-moll fuvolaversenyéhez Friedrich maga komponál zárótételt. Kérdéses, hogy fuvolásként valaha is adott-e elő mást, mint Quantz-szonátákat és versenyműveket – ha igen, bizonyára elenyésző mennyiségben. Frigyes heti több alkalommal megrendezett zenei estjei eleve magánjellegűek voltak, még prominens vendégek is csak ritkán lehettek jelen. Az udvar egyéb zenei eseményein, mint a *Große Hofkonzerte* a király maga nem lépett fel soha. Az udvarban alkalmazott zeneszerzők csakis szigorú rend szerint komponálhattak: a kamarazenéért csakis Franz Benda és egyik vagy mindkét Graun-testvér (ez a címlap alapján sokszor el nem dönthető szerzőség miatt bizonytalan), valamint természetesen Quantz, az operáért a két Graun és Johann Adolf Hasse felelt. Többnyire úgy vélik, C. P. E. Bach művei az udvari zeneéletben nem, vagy csak ritkán hangozhattak el – az ő beosztása billentyűs kísérő volt. Frigyes maga is szép számmal hagyott hátra kompozíciókat, főképp szimfóniákat és fuvolaszonátákat, szépirodalmi érzékét pedig az operalibrettók ellenőrzésében, olykor korrigálásában is kamatoztatta.

Frigyes egyoldalú és szigorú zenei ízlése az udvaron kívül is közismert volt. Ez az ízlés azonban nem kis mértékben hathatott a berlini zeneszerzők stílusára, melyet ugyan némi egyéni különbségekkel, de egyöntetűen használtak. Ennek kialakításában a király ízlését kiválóan ismerő és ahhoz különösebb kompromisszumok nélkül alkalmazkodni tudó Quantz-nak oroszlanrész jutott. Quantz művei (közel 300 fuvolaversenye, számos triószonátája, fuvolaszonátája) rendkívül magas szinten beszélnek azt a nyelvet, amely megtalálható F. Benda, a Graun-testvérek és berlini kollégáik műveiben is. Frigyes ízlése és a körülötte álló, vele állandóan muzsikáló zenészek intenzív műhelymunkával dolgozták ki azt a stílust, aminek máig alig van

általánosan elfogadott neve, és csak újabban próbálják meg itt-ott *berlini klasszicizmus*ként illetni. A Frigyes uralkodása alatt Berlinben működő összes zeneszerző folyékonyan beszélte ezt a zenei alapnyelvet és használta annak meglehetősen egységes műfajait, formai megoldásait. Ez alól C. P. E. Bach sem kivétel, még akkor sem, ha ezt a zenei nyelvet (amelynek létrehozásában bizonyára szintén alaposan kivette a részét) különleges és kiemelkedő tehetsége révén nagyon egyéni színezettel alkalmazta.

A 18. század első fele volt az a korszak, amikor a zenészek körében alapvetően két zenei stílust különböztettek meg: a (némettel rokon) olaszt és az attól nagyon eltérő franciát. A berlini iskola e két későbarokk stílus ötvözését tekintette hivatásának. Quantz sokszor utal könyvében a két stílus kiegyezésére, ami vélhetően a berlini esztétika egyik alappilére volt. Quantztól eltérően C. P. E. Bach erre ugyan külön nem tér ki a *Versuch*-ban, de többször utal a régebbi (általunk barokknak nevezett) és az újabb („gáláns”, „érzelmes”) stílus különbözőségeire. Akár az olasz-francia, akár a régebbi-újabb stílus szembenállása felől közelítjük meg, Berlin egyértelműen egy új zenei nyelvre törekedett, ami az akkori zenész számára nem csupán újat, hanem egy újfajta szintézist jelentett.

Mindez egy korban, amikor a művészeteket, a vallásokat sőt a világ egészét egyre inkább a racionalizmus felől igyekeztek megközelíteni és megérteni. A ráció bevonásával újat létrehozni, légyen az egy újrastukturált ország vagy egy esztétikai áramlat, és ezt az újat szavakba foglalni, írásban dokumentálni: az újra való törekvés általános tendenciájának eredménye volt. Quantz és C. P. E. Bach könyvei nem csupán hangszeres iskolák, hanem ennek a racionalizáló, leíró, dokumentáló tendenciának a megjelenései is illetve manifesztumai egy fiatal, új stílusnak.²

Kevéssé emlegetett, de annál cáfolhatatlanabb tény, hogy az egyes zenei stílusok harmóniai nyelve egymástól sokszor azonos korszakon belül is radikálisan eltér, aminek következtében az egyes stílusok ornamentikája, díszítési praxisa soha nem lehet azonos. A kora 20. századi szakírók egyik alapvető és végzetes tévedése volt a körülbelül 1600–1800 közti korszak nagyon különböző zenefajtáit egy nagy átfogó kategóriaként „régizene” besorolni.³ Ha ezt az elavult elképzelést feladjuk, megértjük, mekkora kihívás lehetett egy fiatal stílus előadói gyakorlatát, esztétikáját és azon belül ornamentikáját dokumentálni. Az új nyelv új ornamentikát hozott magával, ezt pedig a kor szellemének megfelelően minél pontosabban le kellett írásban fektetni. A racionális megközelítés szisztematizálást is jelentett: a könyvet író művész ennek megfelelően létre kellett hozzon egy saját szisztémát, aminek segítségével logikus és rációval követhető módon leírhatta a zenélés – a mi esetünkben a díszítés – technikájának problémáit. Mindebben az író egyéni stílusvariánsa illetve a zenei előadás, illetve konkrétan az ornamentika jelenségeire vonatkozó egyéni elképzelése is kifejezésre juthatott. Ez is magyarázza a sokszor feltűnő különbségeket

² Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*. (Berlin: 1752, reprintje VEB Deutscher Verlag für Musik, 1983).

³ Kevés kétség fér hozzá, hogy ez a szemlélet nagy mértékben visszavezethető Arnold Dolmetsch később szinte kultikussá vált munkájára: *The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries, Revealed by Contemporary Evidence*. (London: Novello and Company, é. n.).

Quantz és C. P. E. Bach megoldásai, véleményei között. És ami mindebből következik: sem Quantz, sem C. P. E. Bach nem általános kordokumentumot, legfőképpen nem a régebbi stílusok problémáit taglaló történeti írást akartak létrehozni, hanem egy olyan könyvet, amely a számukra aktuális stílus problémáit, kihívásait tárgyalja. Esetükben ez egy azonos stíluskör két személyes stílusvariánsát jelenti. Mindkét könyv az egyéni stílusvariáns és az egyéni esztétika pedagógiai pontossággal és racionalizáló rendszerezéssel történő leírásának igényével született.

Nem elhanyagolható az sem, hogy C. P. E. Bach *Versuch*-ja előtt ilyen terjedelmű és ennyire átfogó áttekintés – különösképpen egyfajta rendszerezés szintjén – nem jelent meg. A kor számos zenei traktátusa közül talán François Couperin *L'art de toucher de clavecin* című, aránylag kis terjedelmű írása a leginkább billentyűs-centrikus⁴. Noha Fr. Couperin igen sok ornamenst használ és azokat szisztematikusan jelöli is, iskolája nem tér ki különösebb részletességgel azok megvalósítására. Táblázatos összefoglalásuk is tartalmaz kétértelműségeket, sőt hiányosságokat is. Más francia kortársaival összevetve azonnal kiderül: teljesen egységes az oly sokat emlegetett francia ornamentika sem volt. Nem meglepő ezek után, hogy a különböző tradíciókból táplálkozó német barokk ornamentika semmiféle egységet nem tud felmutatni, és ezt a korabeli teoretikusok is készek voltak elismerni. A 18. század első felének két legjelentősebb teoretikusa: J. D. Heinichen és J. Mattheson szinte lemondó megállapításai az ornamensekkel kapcsolatban sokatmondóak. Heinichen szerint:

[az ornamensek] oly nagyszámúak és különbözőek és változóak ízlés és tapasztalat szerint, hogy róluk csakis alapvető elveket és rövid bevezetést (*prima principia und kurtze Anleitung*) adhatunk.⁵

Hasonlóan vélekedik Mattheson is:

a tulajdonképpeni ornamensekről a zenében és az éneklésben sokat nem mondhatunk

és hogy az ornamensek alkalmazása

nem pusztán szabályokon, hanem sokkal inkább a praxison, sok gyakorlason és tapasztalaton alapul.⁶

C. P. E. Bach a *Versuch*-ban több helyütt is értésünkre adja, hogy műve a témakörben az első átfogó munka. Ezzel rögtön még jobban megérthetjük a rendszerezésre irányuló törekvését. Az alapvetően kaotikus korabeli díszítési gyakorlatot csakis valamiféle rendszerbe foglalva lehet áttekinthetővé tenni. A rendszerezés azonban annak természetéből adódóan egyszerűsítést is jelent. Ennek

⁴ François Couperin: *L'art de toucher le clavecin*. (Paris: 1716).

⁵ Johann David Heinichen: *General-Baß in der Composition*. (Dresden: 1728), idézi Alfred Kreutz: *Die Ornamentik in J. S. Bachs Klavierwerken*, melléklet J. S. Bach Angol szvitjeihez (Leipzig: Edition Peters, 1955).

⁶ Johann Mattheson: *Der vollkommene Kapellmeister*. (Hamburg: Christian Herold, 1739).

egyik jele az is, hogy C. P. E. Bach bizonyos ornamensek használatát elítéli és arról az olvasót igyekszik lebeszélni.

C. P. E. Bach után a helyzet alapvetően megváltozik: a 18. század második fele bővelkedik a legkülönbözőbb terjedelmű és minőségű billentyűs traktátusokban. Ezek egy része is egyértelműen C. P. E. Bach szisztémáján alapul, ugyanakkor a következetesség terén egyikük sem veszi fel a versenyt a *Versuch*-hal.⁷

⁷ Például: 1. Georg Simon Löhlein: *Clavier-Schule* [...]. (Leipzig és Züllichau: 1765); további kiadások: 1773, 1779, és 1782; 2. Daniel Gottlob Türk: *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen* [...]. (Leipzig és Halle: 1789), valamint 3. Ernst Wilhelm Wolff: „Vorbericht (als eine Anleitung zum guten Vortrag bey dem Clavierspielen).” In: *Eine Sonatine, Vier affectvolle Sonaten und ein dreyzehnmahl variirtes Thema* [...] fürs Klavier. (Leipzig: Breitkopf, 1785). Kommentált modern kiadása: Christopher Hogwood: *A Supplement to C. P. E. Bach's Versuch; E. W. Wolf's Anleitung of 1785*. In: *C. P. E. Bach Studies*. (Oxford University Press, 1988).

1.2 A *Versuch* jelentősége a mai használó szemszögéből

Miközben a 18. századi zenei traktátusok zöme a korabeli zenei gyakorlatról sok tényről tárt fel, számos olyan gondolatot is tartalmaz, amelyek inkább a szerzőnek a témára vonatkozó személyes, egyéni elképzeléseit tükrözik. Mindez annyiban nem meglepő, hogy hasonlót állíthatunk a 20. század zenei könyveiről is: hangszeres iskolákról és még nagyobb mértékben egyes esztétizáló publikációkról.

Ezzel homlokegyenest ellentétben áll mai szemléletünk, amikor is a régi korok forrásmunkáit gyakran általános igazságok gyűjteményének tekintjük és abból hajlamosak vagyunk a régi repertoárok mai előadására vonatkozó általános következtetéseket levonni. A forrásszövegek egyéni, a feltételezett általánostól eltérő aspektusai ezzel többnyire háttérbe szorúlnak. Mindez talán különösképpen érvényes, ha, mint C. P. E. Bach *Versuch*-ja esetében, a könyvet egy nagy jelentőségű és zenéjében, esztétikájában a környező átlagtól feltűnően eltérő komponista írta.

A *Versuch* ennek fényében elsősorban C. P. E. Bach saját zenéjének előadásához ad elengedhetetlenül fontos információkat, segítséget. Természetesen nem nélkülözi a könyv az általánosabb állításokat sem: a billentyűs technikára vonatkozó szakaszai, még ha a maguk korában a legmodernebb technikát is tanították, világos képet rajzolnak C. P. E. Bach és a Bach-iskola technikai követelményeiről, amelyet igen erős hatást gyakoroltak a korabeli billentyűs játékokra általában. A *Versuch* esztétizáló része, az előadás általános aspektusait taglaló fejezete, szintén sok gondolatot fogalmaz meg, melyek hasznosak és hasznosíthatóak C. P. E. Bach zenéjén kívül legfőképpen az őt követő generáció(k) zenéjében is. Itt máris fel kell hívni a figyelmet arra, hogy C. P. E. Bach könyve nem ad közvetlen módon információkat a korábbi stílusok előadásáról, beleértve J. S. Bach zenéjét is. Egy, a maga korában kevésbé ismert és akkor egyre kevesebbet játszott zenei stílus előadásáról értekezni egy friss publikációban értelmetlen és rendkívül gyakorlatiatlan lett volna akkoriban, amikor egy drágán és saját kiadásban megjelentetett új könyvben takarékosan kellett bánni a hellyel a legújabb zene tárgyalásában is. Johann Sebastian Bachnak ugyan számos tanítványa volt, olyat azonban nem találunk közülük, aki mestere stílusát és teljesen egyéni szerkesztésmódját átvette volna. A leginkább stílusimitációknak számító művek, mint például Johann Ludwig Krebs több orgonaműve, J. S. Bach stílusát megidézik ugyan, de csak a felületen, míg a végeredmény sok tekintetben más. Stílusának átvételét J. S. Bach látszólag nem is követelte meg növendékeitől. Amit megkövetelt azonban, az a harmóniai alapelvek mindenkorai tiszteletbentartása és ezeknek a komponálásban való konzekvens követése volt. Ezt a princípiumot C. P. E. Bach is követi és hagyományozza írásaiban hűen az utókorra, akárcsak a szintén J. S. Bach-tanítvány és C. P. E. Bach berlini kollégája, Johann Philipp Kirnberger is.

Nincsen ez másképp az ornamenseket illetően sem. Utaltam rá, hogy az ornamentika nagyon erősen stílusfüggő: a különböző zenei nyelveket csakis különböző ornamens-nyelvezettel díszíthetjük. C. P. E. Bach ornamentikája a szerző számára aktuális zenei nyelvre vonatkoznak: elsősorban saját zenéjére, másodsorban az ahhoz hasonló, közös gyökerű zenékre, mint a Berlin irányából elterjedt stílusra. Kétségtelen, hogy Bach *Versuch*-ját megjelenése után is évtizedekig olvasták és

használták – többek között Haydn és Beethoven is. Az azonban már kevésbé ismert, hogyan értelmezték a könyvet azok, akiknek, ha C. P. E. Bach zenéje nem is volt teljesen ismeretlen, mindennapjaikban más zenéssel voltak körülvéve, köztük az imént említett két zeneszerzővel. Vélhetően inkább az általánosat olvasták ki belőle, azt pedig, ami specifikusan a könyv keletkezésekor általánosan ismert, olvasása pillanatában pedig már elavultnak érzett stílusra vonatkozott, átugrották. Haydn vagy Beethoven nyilván egy pillanatra sem akart alkalmazkodni a berlini stílushoz, akkor sem, ha C. P. E. Bach könyvéből sok tanácsot magukévá is tehettek.

Sajnos erősen szelektív a 20. és 21. század játékosainak olvasata is: leginkább azt idézik a régi művekből, ami a régi zenében éppen uralkodó játékstílust alátámasztani látszik. Arról, ami ezzel nehezebben összeegyeztethető – és dialektikus olvasatban nagyon is szükséges új impulzusokat adhatna – inkább hallgatnak. Hogy mennyire ignorálja a mai muzsikos C. P. E. Bach zenéjében az annyira precízen, a szerző saját kezével dokumentált ornamentikát, az egyes ornamensekre vonatkozó fejezetekben fogom megemlíteni.

J. S. Bach ornamentikájának magyarázatát C. P. E. Bach könyvéből kiolvasni nem járható út. Apa és fia zenéje teljesen más stílári törvényeknek engedelmeskedik, így ornamenseik elhelyezése, formája és – ennek megfelelően – megoldása is más-más. C. P. E. Bach maga utal könyvében többször e generációs különbségekre. A korábbi és saját generációja közötti stílári eltéréseket pedig a kísérés technikájával kapcsolatban meglepő radikálissággal taglalja a *Versuch* második kötetében.¹ Nem kétséges, találunk C. P. E. Bach ornamentikájában olyan felületi réteget, amely egyfajta orientációként valami segítséget adhat J. S. Bach zenéjében is, az ornamensek specifikus használatára vonatkozó megjegyzések azonban leginkább és legközvetlenebb módon C. P. E. Bach saját, aktuális és akkori mércével új stílusára érvényesek.

¹ Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen Zweyter Theil, in welchem die Lehre von dem Accompagnement*. (Berlin: 1762; facsimile kiadása: Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1958 illetve Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1958).

1.3 Ornamensek, ornamentika: általános meghatározások

Tágabb értelemben ornamentalsnek nevezünk minden olyan elemet a zenében, amely a zenei főszövegen kívül jelenik meg, akár

1. vizuálisan elkülönülő módon, mint kiskották és szimbólumok
2. akár lejegyzés híján, pusztán az előadásban.

1. A vizuálisan megkülönböztetett ornamensek:

1.1 az egyhangos ornamensek: a kiskottával jelzett előkék
 1.2 a többhangos ornamensek: különböző szimbólumokkal jelzett hangcsoportok, amelyek a kottában látható főhang és annak felső és vagy alsó váltóhangjával való váltakozását jelzik

1.3 a többhangos előkének is nevezhető hangcsoportok, melyeket legtöbbször kiskottával, esetenként külön szimbólummal jelölünk. Bach, praktikus megfontolásból, az e kategóriába tartozó *Anschlag*-ot és *Schleifer*-t, azok különböző megjelenési formájukkal együtt, két külön fejezetben tárgyalja.

2. Lejegyzés híján az előadásban megszólaló ornamensek:

2.1 az 1.1, 1.2 és 1.3 alatt említett ornamenseknek a darab előadása során történő improvizatív hozzáadása

2.2 a kottában leggyakrabban sem jelekkel, sem kottaértékekkel nem megjelenő szabad, melodikus ornamentika illetve az eredeti kottaszöveg variálása.

C. P. E. Bach könyvében részletesen taglalja az 1. kategóriába foglalt ornamensek megvalósítását. Ezzel egyidőben párhuzamosan a 2. kategóriát is megtanítja, amikor az egyes ornamensek esetében kifejti, milyen zenei helyzetben szokás azokat használni. Ezek a megjegyzések nem csupán e jellel jelzett ornamensek eljátszására vonatkoznak, hanem arra is, amikor a játékos maga adja hozzá előadásához ugyanezeket az ornamenseket olyan helyeken, ahol ezek jelölve nincsenek. Bach a 2.2 kategóriát csak érintőlegesen tárgyalja, de a próbaszonátákban ad rá példát. Próbaszonátá (*Probestück*) alatt azt a 18 kompozíciót értjük, amelyek különböző hangnemük ellenére 6 szonátába rendezve, a traktátus mellékleteként külön füzetben jelentek meg.¹ Ezek között az 5. szonáta harmadik tétele, avagy a 15. *Probestück* (*Allegretto arioso ed amoroso*) az improvizált díszítőművészet akkoriban egyik legtipikusabb megjelenési formáját hivatott bemutatni: a ismétlőjelbe tett szakaszok variálását másodszori eljátszáskor (legtipikusabban szonátaformájú tételekben, mint itt is). Bach a *Versuch* szövegében utal a tétel demonstrációs feladatára (3. Hauptstück: *Vom Vortrage*, §31) és néhány tömör mondatban kifejti nézeteit a variálás művészetéről, megfogalmazva általános és örökérvényű mondását:

¹ Carl Philipp Emanuel Bach: *Exempel nebst achtzehn Probe-Stücken in Sechs Sonaten zu Carl Philipp Emanuel Bachs Versuche über die wahre Art das Clavier zu spielen auf XXVI. Kupfer-Tafeln.* (Berlin, 1753).

[ezeknek] mindenkor legalább olyan jónak, ha nem jobbnak, kell lenniök, mint az eredeti [műnek] (*Sie müssen allezeit, wo nicht besser, doch wenigstens eben so gut, als das Original seyn*).

Ezen kívül a *Versuch* – Quantz *Versuch*-jától eltérően – nem ad konkrét példákat a különböző tipikus dallami szituációk lehetséges variálására. A *Probestück*-ökön kívül azonban számos olyan szonátával és kis darabbal tanítja a variált ismétlések technikáját, amelyekben a kétrészes tételek ismétléseit kiírja saját variációival. Ezek között is különleges helyet foglal el a hat szonátából álló publikáció: *Sechs Clavier-Sonaten mit veränderten Reprisen*, Wq 50 (1760). A sorozathoz fontos szerzői előszó is tartozik.

Az életmű variált ismétléseket tartalmazó helyei az alábbiak:

- h-moll „Württembergi” szonáta Wq 49/6 első tétele egy későbbi, kéziratos változatban (ami a második tételhez is ad variánsokat)²
- *Sechs Sonaten fürs Clavier mit veränderten Reprisen* Wq 50, 1–6 (az utolsó szonáta valójában kettős variáció-sorozat, ahol az ismétlések díszítve vannak)
- a Wq 52-es *Zweyte Fortsetzung von Sechs Sonaten* 3. g-moll szonátájának első tétele
- a Wq 53-as *Sechs leichte Clavier-Sonaten* 1. C-dúr és 5. C-dúr szonátájának variált változatai a fent említett két későbbi kéziratban
- a Wq 54-es *Six Sonates [...] á l’usage des Dames* sorozat 4. B-dúr szonátája
- a *Kenner und Liebhaber* gyűjtemények 2. kötetének F-dúr szonátája (Wq 56/4), 5. kötetének G-dúr szonátája (Wq 58/2)
- a *Musikalisches Vielerley*-gyűjteményben 1770-ben megjelentetett F-dúr szonáta Wq 62/54
- a *Probestücke* Wq 63 5. szonátájának 3. tétele
- a Wq 64-es *6 Sonatina* késői változatában 2. G-dúr darabjának, 5. D-dúr és 6. c-moll darabjának záró tételei
- a kéziratokban fennmaradt, Wq 65 alatt összefoglalt 50 szonátából a következők tartalmazzak variált ismétléses tételeket: 65/32 A-dúr, 65/41 C-dúr, 65/43 A-dúr, 65/44 B-dúr, 65/46 E-dúr, 65/49 c-moll és 65/50 G-dúr
- számos rövid mű is tartalmaz variált szakaszokat, ezek közül kiemelkedő jelentőségű a *Kurze und leichte Clavierstücke mit veränderten Reprisen* két gyűjteménye 1766 és 1768-ból, Wq 113 és 114.

Különleges példája C. P. E. Bach variációs művészetének a Wq 51-es *Fortsetzung von Sechs Sonaten* első szonátája, amelyet azonos harmóniai vázra felfűzve kétszer teljesen variálva is megkomponált, ezek a Wq 65/35 és 65/36 számokat viselik és valójában önálló szonátáknak tekinthetők.

² 1. Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz P 1135 (részben autográf, keletkezési éve 1762 vagy később), 2. Library Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal, Brussels, B Bc 5885, mindkettő címe: *Veränderungen und Auszierungen über einiger meiner Sonaten*.

1.4 Az ornamentika tematikájának elhelyezkedése a *Versuch*-ban

A *Versuch*-ot lapozgatva feltűnik, mennyire központi helyet foglal el benne az ornamenseket taglaló nagy fejezet. Az előszó, bevezető, majd a billentyűs játék technikai aspektusait taglaló fejezet és a könyvet záró, a zenei előadás részletkérdéseit valamint esztétikai aspektusait összefoglaló zárószakasz között alfejezetekre bontva a könyv legnagyobb részét az ornamensek taglalása teszi ki. Tekintsük át a *Versuch* szerkezetét oldalszám szerint. Az oldalak mennyiségét az 1753-as első kiadás alapján számoltam meg:

Előszó (*Vorrede*): 6 oldal

Bevezető (*Einleitung*): 14 oldal

1. fejezet: Az ujjrendről (*Von der Finger-Setzung*): 34 oldal

2. fejezet: Az ornamensekről (*Von den Manieren*): 64 oldal

3. fejezet: Az előadásról (*Vom Vortrage*): 19 oldal

Pusztán a mennyiség oldaláról közelítve is feltűnő az ornamentika taglalásának bősége: 64 oldal, szemben a könyv egyéb témájú fejezeteinek 73 oldalával. Az ornamentika tehát gyakorlatilag a könyv felét teszi ki. Mellette jelentős, hogy C. P. E. Bach az ujjrendek kérdésének szenteli a második leghosszabb fejezetet. A billentyűs játék esztétikáját egyaránt taglalja az Előszó, a Bevezető és az utolsó fejezet, összesen 39 oldalon.

Ennyire magasra értékelte C. P. E. Bach az ornamentika fontosságát? A részletező, terjedelmes magyarázat egyértelmű kísérlet egy olyan terület logikus és szabályokba foglalt megközelítésére, ahol azidáig meglehetősen káosz uralkodott mind a jelek használatában, mind a különböző ornamens-formák alkalmazásában. Amint láttuk, mind Mattheson, mind Heinichen – a 18. század első felének két igen jelentős német teoretikusa, ráadásul mindketten gyakorló muzsikus és komponista – egyhangúan kétségbe vonja az ornamensek használatának taníthatóságát írásban és a tanár-diák közötti szóbeli közlésben látja egyedüli megtanulhatóságát. C. P. E. Bach korai műveinek ornamens-notációjából is látjuk, mennyire nem pontos az ornamensek jelölése – itt C. P. E. Bach még korának elnagyolt jelrendszerét alkalmazza – már ha egyáltalán beszélhetünk rendszerről. De elég egy pillantást vetni apja, Johann Sebastian Bach ornamens-notációjára ahhoz, hogy megbizonyosodjunk: a legnagyobb jóindulattal szólva is káosz uralkodott ezen a területen. J. S. Bach ugyan felállít legidősebb fia Wilhelm Friedemann részére egy ornamens-táblázatot, amely legalábbis a legfontosabb formákat elmagyarázza, kompozícióiban azonban változó pontossággal jelöli az ornamenseket. Billentyűs műveinek számos másolata azonban szinte ijesztő képet mutat. Még a Bach-közeli, netán közvetlen tanítványi viszonyban álló másolók is hanyagul, a jeleket sokszor önkényesen cserélgetve másolják Bach műveit illetve tesznek hozzá ornamenseket saját ízlésük, vagy a Bach-iskolában élő valamiféle hagyomány alapján. Ez az összevisszaság tükröződik Bach sok billentyűs művének mai, mégoly gondosan előkészített közreadásaiban is.

A probléma ismert lehetett C. P. E. Bach számára is, aki mindenben pedáns ember volt. Miután sok művét több ízben is újrafogalmazta, vagy legalábbis javította, minden igyekezetével azon volt, hogy a korai változatok ne terjedjenek tovább a másolók körében. Érthető, hogy aki szigorúan ragaszkodik a legfrissebb változat pontos szövegének változatlan továbbadásához, az szeretné zenéjének ornamenseit is minél pontosabban rögzíteni, méghozzá úgy, hogy azok értelmezése ne okozhasson félreértéseket. Ennek megvalósításához a legalkalmasabb egy olyan publikáció, amely részletesen kifejti az ornamensek immáron szinte tanrendszerré leszűrt szisztémáját. Úgy is mondhatjuk: a szerteágazó praxis csak egy válogató, leszűkítő tendenciájú összefoglalással válhat áttekinthetővé, valódi rendszerré, feltéve, hogy ezt a rendszert írásban rögzítik. Ezek után a *Versuch* idevágó hatvannégy oldala nem is oly meglepően sok.

Az ornamensekről szóló fejezet struktúrája a következő (kerekített oldalszámokkal):

1. rész: Az ornamensekről általában (12 oldal)
2. rész: Az előkékről (8 oldal)
3. rész: A trillákról (14 oldal)
4. rész: A *Doppelschlag*-ról (13 oldal)
5. rész: A mordentről (5 oldal)
6. rész: Az *Anschlag*-ról (4 oldal)
7. rész: A *Schleifer*-ről (4 oldal)
8. rész: A *Schneller*-ről (1 oldal)
9. rész: A fermáták díszítéséről (2 oldal)

Tanulmányunkban, amennyire lehet, ezt a beosztást követjük a díszítések részletes tárgyalásában. Ez alól a *Versuch* 9. részének témája lesz csak kivétel, mert ez, mint a szabad ornamentika része, nem képezi jelen tanulmány tárgyát.

2. Az ornamensek leírása a *Versuch*-ban

2.1 Az ornamensekről általában

A *Versuch*-ban az ornamensek tárgyalása ezzel a fejezettel kezdődik.¹ Tartalma igen lényeges általános információkat tartalmaz az ornamentika egész kérdéséről. A téma teljes áttekintésére való törekvés – C. P. E. Bachra nem jellemzően – a fejezet logikai menetét néhol megtöri. Az általános és sok tekintetben leglényegesebb dolgokat nem lehet feltétlenül a legszigorúbb logika szerint tálni. Egy táblázatot talán igen – ezeket nem.

A fejezet egyrészt feltárja az ornamensek notációjának problémáit általában, valamint a könyv keletkezésének korában, másfelől áttekinti az ornamensekre vonatkozó általános alapelvek jelentős részét. A fejezet alapvető fontosságú az ornamentika szerepének általános, azon belül pedig C. P. E. Bach ornamens-rendszerének megértéséhez. Tapasztalatom szerint ugyanakkor ez az a része a *Versuch*-nak, amelyet a mai muzsikus a legkevésbé olvas és értelmez. Vélhetően e hanyagolás is jelentős mértékben hozzájárul a C. P. E. Bach (és mások) zenéjében ma oly gyakran tévesen játszott ornamensek jelentős mennyiségéhez. Álljon itt egy áttekintő, rövidített és interpretált összefoglalás a 29 paragrafusra tagolt fejezetről.

Az ornamensek hasznáról és azok funkciójáról a fejezet eleje rögtön nélkülözhetetlenül fontos információkat közöl. C. P. E. Bach egyértelműen az ornamensek alapvető szükségszerűségéből indul ki és ezt azok feladatkörében látja: „a hangokat összefűzik és megélnkítik. Amikor szükséges, külön nyomatékot kölcsönöznek nekik”, azaz ornamensekkel felhívhatjuk a figyelmet egyes hangokra és általuk érthetőbbé tehető a „hangok tartalma”, azaz affektusuk, karakterük. „Amennyi haszna lehet azonban az ornamenseknek, ugyanannyi kárt is okozhatnak, ha nem megfelelő ornamenseket választunk, vagy ha nem a megfelelő helyen vagy mennyiségben alkalmazzuk őket”. A játékosnak meg kell tanulnia a helyes ornamenseket megkülönböztetni a helytelenektől, a helyeseket pedig az őket megillető helyeken és mennyiségben alkalmazni.²

Ezek a megállapítások máris egy történelmi kitekintés felé vezetik az olvasót, tökéletes leírását adva annak a korabeli gyakorlatnak, amelyben sokszor nem konzekvensen, netán egyáltalán nem jelölték a díszítéseket. Az ornamensek megfelelő, indokolt és ízléses alkalmazását tehát az előadás szerves részének tekintették, egyelőre nem a kiírt jelek reprodukív megvalósításaként, hanem kreatív módon a kottában megjelenő hangok értelmes megjelenítésének, gazdagításának egyik eszközeként – a megszólaló zene egyik rétegeként, aminek funkciója leginkább a zenei történés, tartalom értelmes kidomborítása volt. Jelentős notációtörténeti lépésnek tekinthetjük, amikor C. P. E. Bach az ornamensek pontos és hiánytalan feltüntetése mellett érvel.³ Ennek példaképeként a francia zeneszerzőket említi, akik

¹ *Versuch*, Zweytes Hauptstück, Von den Manieren. Erste Abtheilung, Von den Manieren überhaupt.

² §.1–2.

³ §.3.

valóban (és legfőképpen a billentyűs repertoárban) az ornamensek helye mellett igen gyakran azok pontos formáját is precízen jelölték. Tegyük hozzá: nem feltétlen egységes rendszerrel, a jelölések szerzőnként változhattak, de egy szerző notációja önmagán belül többnyire konzekvens.⁴ C. P. E. Bach külön említi a „legnagyobb német mestereket”, akik hasonlóan jártak el, és akik az ornamensek értelmes megválasztásával és azok helyes mennyiségével hozzájárultak ahhoz, hogy a francia szerzők immáron (azaz C. P. E. Bach korában) nem követelik meg szinte minden hang díszítését, ami által „elvész a zene szükséges világossága és egyszerűsége”.⁵ Ezzel C. P. E. Bach tanúságot tesz a francia repertoár és annak tendenciáinak alapos ismeretéről és leír egy olyan zenetörténeti változást, amit a fennmaradt repertoár messzemenően igazol: 1750 körül és után a francia zeneszerzők valóban feltűnően takarékosabban bántak az ornamensek alkalmazásával, mint korábban számos kollégájuk.⁶

Az ornamenseket C. P. E. Bach két nagy kategóriába sorolja be. Az egyikbe tartoznak a különböző jelekkel illetve kis hangokkal jelölt díszítőelemek, a másik kategória a jelekkel nem jelölhető, „sok kis hangból álló” díszítések.⁷ Ez a kissé rejtélyes fogalmazás a szabad improvizált ornamentikát, hosszabb díszítő passzázsokat jelöli. Bach sietve meg is jegyzi, hogy könyve ezekkel nem, illetve csak a fermáták kidíszítésének összefüggésében foglalkozik. Az első kategóriába tartozó ornamensekkel kapcsolatban megígéri, hogy könyvében elmagyarázza őket és meghatározza használati helyüket, mindezt példákkal magyarázva és ha szükséges, újrendi megoldásokat is adva rájuk. Említeni fogja a legszükségesebb információkat a helytelen vagy zavaró jelölésekről annak érdekében, hogy az olvasó megkülönböztethesse őket a helyes jelölésektől és említést fog tenni az elvetendő díszítésekről is. Ez utóbbi kijelentés már a szisztematizáló, részben újító Bachot mutatja, aki kategorikusan bizonyos ornamenseket és bizonyos jelöléseket helyesnek, másokat helytelennek ítél meg. Utal a *Versuch*-hoz tartozó, azzal együtt, de külön kötetben megjelent függelékre is, amiben a könyvhöz tartozó kottapéldák mellett hat szonátaaként berendezett 18 darab (*Probestück*) is szerepel, amelyek a könyv összes érintett témáját, így az ornamensek helyes használatát is hivatottak demonstrálni. Bach kifejezi reményét, hogy e művek hozzájárulnának a túlzott mennyiségben alkalmazott ornamentika – ezalatt itt mind a jelzett, mind az improvizált szabad ornamenseket érti – helytelen szokásának megszüntetéséhez.⁸

⁴ A gyakorlatra jellemző a csembaló- vagy orgonakötetek elején elhelyezett rövid leírás vagy táblázat a publikációban használt ornamensekről, lásd egyebek között Nivers, D’Anglebert, François Couperin műveiben.

⁵ §.4.

⁶ E tendencia már François Couperin csembalóműveiben is tetten érhető: a legnagyobb mértékű, olykor meghökkentő komplexitású ornamentikát Couperin 1. csembalókönyve mutatja, míg a következő három kötet jelentős egyszerűsödést hoz. Az első kötet számos stílusban is régebbi kompozíciót tartalmaz, míg a további kötetek vélhetően Couperin későbbi műveit. Érdekes kontrasztként áll ezzel szemben François Couperin első publikált billentyűs gyűjteménye, az 1690-ben kiadott két orgonamű, ahol ornamenseket elvétele találunk csak és akkor is inkább általános értelmű, a játékos által feloldandó jelekkel.

⁷ §.6.

⁸ §.7.

Bach rögtön hozzá is teszi, hogy mindezen megjegyzések ellenére mindazoknak, akik képesek rá, szabad „bőségesebb” (weitzläufig) ornamenseket is elhelyezni. Ezzel a kifejezéssel Bach több helyütt a második kategóriába tartozó szabad ornamentikát jelöli. Ezekkel kapcsolatban ismét figyelmeztet arra, hogy ezt mindig a megfelelő helyen kell alkalmazni úgy, hogy összhangban álljon a mű affektusával.⁹

A szerző ezután külön paragrafust szentel¹⁰ annak ismételt, még nyomatékosabb hangsúlyozására, hogy a túlzott ornamens-használat káros. Utóbbit egy épülethez hasonítja, amin túl sok díszítőelem van illetve a legjobb ételekhez, amit helytelen fűszerezéssel tönkretethetünk. Felhívja a figyelmet olyan helyekre a kompozíciókban, amelyek leginkább díszítések nélkül szólaltatandók meg „emelkedettségük és egyszerűségük” miatt. A következő rövid szakasz¹¹ arra a látszólag evidens, a mai muzsikusszámára azonban sokszor nem világos tényre utal, hogy sok esetben többféle ornamens is megengedett az adott helyzet. Mellettük lehetnek olyan helyzetek, amelyek megengednek, hogy a változatosság érdekében minden ornamens nélkül játsszunk őket.

Mivel a különböző zeneszerzők különbözőképpen alkalmazhatják az ornamenseket, igen nehéz az egyes ornamensfajták pontos használati körét megállapítani. A könyv emiatt egyes tipikus helyzeteket fog felsorolni példák gyanánt és utalni fog arra, mikor nem lehet egy bizonyos ornamens használni. Ez a fordított érvelés hasznosnak bizonyul a könyv során és ismételten erőteljes bizonyosságot tesz amellett, mennyire a harmóniai és dallami logikából kiindulva gondolja C. P. E. Bach az ornamens helyes használatát. Az ornamensekkel nem, vagy csak elszórtan jelzett darabok játékában azokat a műveket ajánlja példaként, amelyekben a komponista pontosan jelöli a díszítést.¹²

Bach hangsúlyozza, mennyire előzmény és elődök nélküli, úttörő jellegű a könyve, bevallva, hogy az ornamentika bizonyos szabályai ellenére a kivételek lehetősége mindig fennáll.¹³ Ez a megjegyzés kulcsfontosságú a mai zenész számára is. Rengetegszer hallunk előadásokat, ahol az ornamenseket kizárólag bizonyos, itt vagy ott leírt esetek vagy szabályok alapján próbálják megoldani – sokszor a harmónia és a dallam rovására, azok törvényeinek megsértésével, ügyetlen disszonanciákat vagy dallamfordulatokat eredményezve. Holott evidens kellene legyen számunkra, hogy a legpontosabban megírt könyv, forrásmunka sem sorolhatja fel egy zenei stílus minden lehetséges szituációját és azok lehetséges díszítéseit. Ennek pusztán kísérlete is sok száz oldalt tenne ki. C. P. E. Bach nyilván tisztában volt azzal, hogy egy ilyen vállalkozás kudarcra lenne ítélve, amellett, hogy nem túl bőkezűen fizetett porosz udvari muzsikusként nem vállalhatta volna a saját kiadásában publikált *Versuch* első kötete 150 oldalas terjedelmének túllépését.

Az ornamentika megtanulásának egyik módjaként Bach jól megírt zenék hallgatását tanácsolja, valamint a „generálbasszus tudományának” elsajátítását:

⁹ §. 8.

¹⁰ §. 9.

¹¹ §. 10.

¹² §. 11.

¹³ §. 12.

Tapasztalatunk, hogy aki nem ismeri alaposan a harmóniarendet, a díszítések használatát illetően mindenkor sötétben tapogatózik, előadásának eredményességét pedig pusztán jó szerencsájének, nem pedig belátásának köszönheti. Emiatt mindenütt, ahol ez szükséges, példáimban megadom a basszust is.¹⁴

Kemény szavak, egyértelmű utalások – vélhetően igencsak aktuálisak a maguk korában, és, mint azt a tapasztalat mutatja, még ma is.

A következő három paragrafus¹⁵ az ornamensek jelzésének különböző problémáival foglalkozik. Megtudjuk azt a manapság igen ritkán emlegetett fontos tény, hogy C. P. E. Bach korában (valamint előtte és utána is) az énekesek és a nem billentyűs hangszeresek igencsak másképp jelölték az ornamenseket, mint a billentyűsök. Míg a billentyűsök legalábbis megpróbálták az egyes ornamenseket pontosító, specifikus jelekkel ellátni, mások „kevés jellel akartak mindent jelölni”, miáltal sok zavaros, olykor helytelen jelek is keletkeztek, melyek következtében „sok dolgot nem megfelelően adnak elő”. Mintha Bach ismét a mai előadóhoz szólna. Hallgat-e ma valaki is a szavára? Kritika illeti Bach tollából a billentyűsöket is: szerinte annak ellenére, hogy egyesek az ornamenseket pontos jelekkel látják el (említve ismét a francia szerzőket), e jelek még a billentyűsök körében is elkezdtek feledésbe merülni.¹⁶

Két rövid paragrafus¹⁷ utal a szintén nem elhanyagolható problémára: mikor használunk módosítatlan, mikor módosított hangot az adott ornamentalsben. Bár az ornamensek mindenkor az éppen aktuális hangnemhez kell igazodjanak, a játékos nehézségekbe ütközhet. A megjegyzés ugyancsak találó: sokszor talál a mai játékos is helyzeteket, melyekben a megoldás nem egyértelmű és próbára teszi már említett harmóniai, összhangzattani tudását. Az ambivalencia elkerülése érdekében Bach fontosnak tartja annak a jelölésnek a bevezetését, miszerint az ornamentals jelének kiegészítéseként egy módosító jellel utal a zeneszerző az ornamentals váltóhangjának szükséges módosítására. C. P. E. Bach itt ismét a próbadarabokra utal. Ott valóban konzekvens és érthető a notáció. Az ornamentals-jeleket kiegészítő módosítójeleket később is számtalan esetben használja, főképp sorozatként publikált és egyébként is nagyon precízen jelölt darabjaiban. A játékos ebben azonban nem bízhat teljesen meg, hisz Bachnál is gyakran előfordul, hogy ornamentalsit kevésbé pontosan jelöli, és többnyire az ebben tapasztalható nagyvonalúság egyik első jele az ornamenset módosító kiegészítő jelek elhagyása.

A fejezet további részében az ornamensok használatának egyes általános elveiről szól. Az ornamensok proporciónálisan viszonyulnak a hangértékekhez, a tempóhoz és

¹⁴ §.13.

¹⁵ §.15–17.

¹⁶ A mondatot úgy is értelmezhetjük, mint diplomatikus utalást arra, hogy egyes zeneszerzők, köztük C. P. E. Bach kortársai, meg sem próbálkoztak az ornamensok pontos jeleinek használatával. Georg Benda érdekes példa erre, aki előtt a berlini iskola és C. P. E. Bach törekvései ismertek voltak, billentyűs zenéjében mégis csupán néhány egyszerű jelet használ az ornamensok jelölésére, nem kevés bizonytalanságot okozva ezzel. A néhány jel használata ugyan következetesnek tűnhet, azonban aktuális, az adott helyzethez kötött jelentésük sokszor rejtve marad a játékos elől.

¹⁷ §.18–19.

a kompozíció tartalmához. Hosszabb ornamenteink inkább hosszabb hangokon és lassabb tempóban, rövid ornamenteink inkább rövid hangokon vagy gyors tempóban fordulnak elő. Nem szerencsés, ha egy túl rövid ornament egy (hosszabb) hang túl nagy részét üresen hagyja, sem pedig, ha egy rövid hangot túl hosszú és bonyolult ornamenttel terhelünk meg. Ha a hang egy része díszítetlenül is marad (azaz megállunk az adott ornamenttel a hang vége előtt), az ornament utolsó hangját a következő hangig tartjuk ki, mivel minden ornament végső célja legfőképpen arra irányul, hogy – és itt Bach is önmagát ismétli nyomatékosításként – összefűzze a hangokat.¹⁸ Bach az 1753-as első és az 1759-es második kiadásban még nem, de az 1787-es kibővített kiadásban hosszabb magyarázattal és kottapéldával is szemlélteti a tempók illetve hanghosszak és az odavaló hosszabb vagy rövidebb ornamenteink alapvető viszonyát:



1. kottapélda

A 22–24. paragrafusokban az ornamenteink időbeli elhelyezésének alapelveiről van szó. Minden kis hanggal jelölt ornament (vagyis az egy- vagy többhangos előkék) az őket követő hang idejébe tartoznak, vagyis miattuk az őket megelőző hang nem veszíthet értékéből. Mai fogalmazással: az előkék mindig súlyra kerüljenek, azaz értéküket abból a hangból vonjuk le, amely előtt állnak. Bach szerint ez a megjegyzés annál is fontosabb, mivel sokan vételenek e szabály ellen. Bach azzal nyomatékosítja fenti elvét, hogy kijelenti: a basszus az előkével egyidőben, nem pedig a főhanggal együtt szólaljon meg, nem palástolva, hogy ez ellen is gyakorta vét a muzsikusz.

Nem kétséges: Bach itt saját alapelveinek egyikét védi hevesen. Minden előke súlyra játszása C. P. E. Bach korában korántsem volt egyértelmű, sem pedig általánosan elfogadott gyakorlat. A barokk kor francia forrásai például alaposan különböző, egymásnak ellentmondó véleményeken vannak ebben a kérdésben.¹⁹ De különbségekre utal a kor zenei gyakorlatában Quantz könyve is. Quantz egyértelműen bizonyos helyzetekben a súly elé kéri az előkéket, utalva e gyakorlat (szerinte) francia eredetére.²⁰ A *Versuch* érvelése az új gyakorlat mellett azt is világossá teszi a mai játékos számára, hogy a C. P. E. Bach által képviselt gyakorlat korántsem volt általános, és mellette az előkék jelentősen eltérő játékmódjai is léteztek a zenei világban. Fontos azonban leszögezni: C. P. E. Bach zenéjében az előkék egyértelműen ütésre, a főhang értékéből levonva játszandók. Kortársai és a következő generáció zeneszerzőinek gyakorlatát ez még nem definiálja, de biztosra vehetjük: a *Versuch* véleménye, esztétikája sokakra hathatott hosszú időre. Kire mennyire: erre csak az

¹⁸ §. 20.

¹⁹ Idézi: Alfred Kreutz: *Die Ornamentik in der J. S. Bach's Klavierwerken*; melléklet Bach Angol szvitjeinek kiadásához. (Leipzig: Edition Peters, 1955).

²⁰ Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*. (Berlin: 1752). VIII., 6.§.

adott zeneszerző C. P. E. Bach-hoz illetve a *Versuch*-hoz kötődő lehetséges viszonyából következtethetünk. De minden esetben kalauzként szolgálhat a C. P. E. Bach által is emlegetett általános alapelv, miszerint a harmóniai – és tegyük hozzá: a dallami – logika kell legyen legfőbb irányítónk minden ornamentikában.

A 25–26. paragrafusok a berlini iskola úgynevezett kevert stílusának elvével vannak összhangban²¹. Bach szerint az olasz ízlés előretörésével a francia díszítések egyedül nem elegendőek. Ennek megfelelően feladatának tartja „több, mint egy” nemzet díszítéseinek összegyűjtését, melyekhez néhány újat is hozzátesz. Meggyőződése, hogy mind a billentyűs játékokban, mind más hangszereknél a leghelyesebb út a francia ízlés „rendjének és csillogásának” a „behízelt” olasz énekművészettel való egyesítése, amire a németek lehetnek a legalkalmasabbak, „ha képesek előítéletektől mentesek maradni”. Bach nagy valószínűséggel saját apjára utal, amikor ezt írja:

Egy bizonyos nagy ember kijelentése szerint bár lehet, hogy egyik ízlés jobb a másiknál, mindegyikben találunk jót és egyik sem oly tökéletes, hogy ne túrne el kiegészítéseket. E kiegészítések és finomítások által jutottunk el oda, ahol vagyunk és fogunk tovább is jutni. Ez azonban lehetetlen, ha csak egyetlen ízlésen dolgozunk és azt dicsőítjük. Ezzel szemben minden jót fel kell tudnunk használni, akárhol is találjuk azt.

Ha a mai zenész kissé más utakon is kell járjon és ma már nem élő stílusokat, ízléseket kell megismerjen illetve életre keltsen, C. P. E. Bach (vagy tényleg J. S. Bach?) megjegyzése igen érdekesen példázza a 18. század első felének és közepének gondolkodásmódját. Ez hasznosan gazdagíthatja a mai muzsikusi gondolatvilágát is. A fenti kijelentések, de az ezeket kiegészítő, kissé terjengős 27. paragrafus is azt sugallják, C. P. E. Bach esztétikája korántsem volt a könyv írásakor általánosan ismert és elfogadott. C. P. E. Bach nem csupán a zeneszerzés egyes aspektusaiban és stílusában járt egyéni utakon, hanem gyaníthatjuk: előadóként is sok kortársával, sőt kollégájával ellentétes elveket képviselt. C. P. E. Bach és Quantz szorosan egymás után megjelent könyvei olyan ízlésbéli különbségekről tesznek tanúságot, amelyek C. P. E. Bach útjának kivételességét még valószínűbbé teszik. Ebben bevallottan egyetlen tanára: a szintén külön utakon járó J. S. Bach mintája sejlik föl. Elég J. S. Bach első biográfusát, Forkelt lapozgatni²², hogy lássuk: J. S. Bach saját stílusa, komponálási technikája kialakításában éppen a fenti idézet szerint járt el – minden olyasmit felhasznált, amit a különböző stílusokban jónak ítélt. Itt tehát az apai elveket követő C. P. E. Bachot érjük tetten. Mindez azonban ne csábítson könnyelmű következtetésre: C. P. E. Bach az apai műhelyelvet követheti, de végső esztétikáját, zenei stílusát, és ebből kifolyólag ornamentikáját nem. Az egyéni út más és más apánál és fiánál. C. P. E. Bach ornamentikájának adaptálása apja zenéjére csak zsákutcába vezethet. A lehető legbiztosabb úton akkor járunk, ha C. P. E. Bach könyvét és az abban foglalt irányelveket legelsősorban saját zenéjének játékában vesszük alapul.

²¹ Emellett érvel Quantz is következetesen.

²² Johann Nikolaus Forkel: *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. (Leipzig: Hoffmeister und Kühnel, 1802; modern kiadása többek között Berlin: Henschel Verlag, 2000).

2.2 Az előkék

Előkéken kiskottával jelzett hangokat értünk, amelyek egy normál méretű kottával jelzett főhang előtt állnak és azokhoz tartoznak. C. P. E. Bach a *Vorschlag* szót használja rájuk. Terminológiájában azonban ez a szó nem csupán kiskottával jelölt előkét jelent, hanem általában véve késleltetést is. A harmóniailag késleltetésnek minősülő helyzeteket a kor notációja szerette kiskottával jelölni, bár C. P. E. Bach rögtön a fejezet elején leszögezi, hogy az „előke” sokszor jelenik meg a notációban normális nagyságú kottával, az ütembe beosztva is.

Összhangban saját korának gyakorlatával, C. P. E. Bach előke-tanításának alapköve a hosszú és rövid előkék szisztematikus megkülönböztetése. A hosszú előkék hangzó hossza igencsak változó lehet, erre használja Bach a „veränderlich” kifejezést, míg a rövid előkék mindig egyformán, „változatlanul” rövidek, és így rájuk Bach az „unveränderlich” kifejezést alkalmazza.

Nagyon fontos zenetörténeti adalékkal is szolgál C. P. E. Bach a fejezet elején, amikor leírja, hogy az előkék hosszának (a kiskotta értékével való) pontosabb jelölése nem olyan régi jelenség. Korábban a tendencia az volt, hogy az előkéket hangzó hosszuktól függetlenül általánosan nyolcad értékkel jelölték. Ennek oka Bach szerint az, hogy korábban a nagyon különböző hosszúságú előkék még nem is voltak általános használatban. A notáció problémája tehát a nagyon is változó hosszúságú hosszú előkék elterjedésével keletkezett: a zömében többé-kevésbé rövid előke általánosan nyolcadhanggal való jelölése eleinte nem jelentett problémát. Az előkék megnyúlása legkülönbözőbb hosszakkal logikátlaná tette a nyolcaddal való jelölést, ami azonban ennek ellenére használatban maradt.¹ Ez bizonyára rengeteg félreértést okozott a játékosok számára is, ezt próbálja C. P. E. Bach a kiskottás hangok pontos értékének jelölésével korrigálni.

Az előkék korrekt játéka ma is kihívás. A mai gyakorló muzsikusok körében az előkék időbeli elhelyezéséről és hosszáról többnyire a legkülönbözőbb, sokszor történelmi szempontból megalapozatlan felfogásokkal találkozunk. Általános tendenciaként elmondhatjuk, hogy a régi zene 20–21. századi, „historikusnak” mondott irányzata az előkék C. P. E. Bach által felállított két alapkategóriáját sokszor figyelembe sem veszi, ennél fogva az előadásokban szinte alig hallunk rövid előkéket. E tendencia gyökerei a 19. században keresendők. Míg a 19. század notációjában az előke már alapvetően rövid és súly elé kerül, úgy a kor a régebbi zenék játékához szinte általánosan a hosszú előke fogalmát társította, méghozzá a hosszú előkék mindenkor a súlyra való elhelyezését is követelve. Ez a felfogás eredményezte azt a 19. század számos kottakiadásában, hogy a kiskottás előkéket rendes kottával jelölt

¹ Egy köztes megoldás is létezett, nem kevesebb félreértést okozva: főként olasz notációs tradícióként említik azt a szokást, hogy az előke *írott* hossza a főhang értékéhez viszonyul (rövidebb főhang előtt rövidebb értékű előke, hosszabb főhang előtt hosszabb) – függetlenül attól, mi az előke megkívánt *hangzó* értéke. Így jelölhetett e notáció akár rövid előkét is hosszú hanggal, vagy fordítva. Lásd Frederick Neumann összefoglaló írását: *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music With Special Emphasis on J. S. Bach*. (Princeton University Press, 1978).

hosszú késleltetésekre változtatták a nyomtatásban.² A hosszú előke társítása a régebbi zenékkel a 19. század elméleti munkáiban is megjelenik.³

Ezen a 20. század historikusan orientált generációjának tagjai és a tollukból megjelent munkák sem változtattak radikálisan. Arnold Dolmetsch sokat olvasott, a régi zene forrásorientált ágában szinte alapművé vált összefoglaló munkája⁴ a félreértéseket történelmi igazságokként örökítette át a 20. századba. Innen kezdve nyitva állt az út a hosszú előkék uralkodóvá válása előtt a „régiben”. A hosszú, súlyra játszott előkék dominanciája a historikus közelítésű régizene-játék számára megkérdőjelezhetetlenné vált. Azok a munkák, melyek figyelmeztetően felhívják a figyelmet a gyakorlat helytelenségére és hangsúlyozzák a rövid, illetve rövid és súly elé játszott előkék gyakorlatának létezését a régi korok zenéjében, a *historically informed performance practice* követői körében nem találtak különösebb visszhangra – elutasításra annál inkább.⁵

C. P. E. Bach könyvében az előkék beosztása hosszú és rövid kategóriába teljesen egyértelmű és világos. Ahhoz sem fér kétség a szöveg alapján, hogy C. P. E. Bach kora a változó értékű hosszú előkék találmányát újszerűnek minősítette, míg a régebbi gyakorlat és zenei stílus inkább rövidebb előkéket ismert és alkalmazott. A *Versuch* alapján csakis egyetérthetünk mind Kreutz, mind Neumann véleményével, akik arra a következtetésre jutottak, hogy a gáláns stílus elterjedése hozta magával az előkék hosszabbodását, illetve újszerű, új helyzetekben használt, a korábbiaknál hosszabb előkék bevezetését. Úgy is tekinthetünk a problémára, hogy a gáláns stílus notációja sok olyan harmóniai helyzetet inkább kiskottával, előkével jelölt, amit mind a korábbi zene (főképp a későbarokk), mind a későbbi praxis (egyre erősödő tendenciaként a 18. század utolsó negyedétől) rendes méretű kottával, notációban nem elkülönítve jelöl.

Ennek a segítségével könnyebben igazodunk el mind a gáláns generáció zenéjében, mind az ezt megelőző korban, beleértve a mindig kulcsfontosságú J. S. Bachot is. Feltételezhetjük, hogy J. S. Bach zenéjében a kiskottás előkék igen gyakran rövid előkéket jelölnek, amit közvetve az a sok hely is alátámaszt, amikor (a fent leírt tendenciával teljes egyetértésben) J. S. Bach hosszú késleltetéseket egyszerűen nagykottával ír ki.⁶ Kivételek persze akadnak bőven. Ezek megítélésében is segít a

² Ez jellemző például a 19. század Mozart-kiadásaira. Egy mindenki számára ismert példa az efféle kiadásokból vett részlet Mozart A-dúr zongoraszonátájának (KV 331) *Alla Turca* zárótételéből, amely dekorációként sajnálatosan gyakran jelenik meg a legkülönbözőbb tárgyakon a bevásárlószatyortól a kávésbögréig, természetesen előke helyett négy tizenhatodnak átírt felütéssel.

³ Egyik példaként említsük meg Ludwig Klee rövid áttekintését: *Die Ornamentik der klassischen Klaviermusik [...] von Joh. Seb. Bach bis auf L. van Beethoven [...]*. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1870). A kötet sok más, korrekt és találó példa mellett számos esetben javasol hosszú előkét olyan helyzetekben, ahol C. P. E. Bach szerint rövidet kellene játszani.

⁴ Arnold Dolmetsch: *The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries Revealed by Contemporary Evidence*. (London: Novello and Company, évszám nélkül).

⁵ Két ismertebb írás, melyek az ornamentikát nem, vagy nem minden tekintetben az uralkodó historizáló felfogás alapján értelmezik: Alfred Kreutz: *Die Ornamentik in der J. S. Bach's Klavierwerken*, melléklet Bach Angol szvitjeinek kiadásához (Leipzig: Edition Peters, 1955); illetve Frederick Neumann: *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music With Special Emphasis on J. S. Bach*. (Princeton University Press, 1978).

⁶ Egyesek a gáláns generáció tagjai közül is vállalták a hosszú előkék konzekvensen nagykottával való jelölését és a kiskottás írást kizárólag rövid előkék jelölésére alkalmazták. Erre a legjobb példa J. S. Bach és C. P. E. Bach tanítványa: Johann Gottfried Mützel notációja.

történeti-stiláris orientáció: ha az adott darab erősen hajlik a gáláns stílus felé – ami J. S. Bach késői kompozícióiban egyre gyakrabban fordul elő itt-ott – akkor nagyobb az esélye, hogy a mű hosszú előkéket is tartalmaz.⁷ De találunk nagyon erősen gáláns művet J. S. Bachnál, ahol a késleltetések egytől-egyig rendes nagykottával jelennek meg.⁸

C. P. E. Bach rendszerének komolyan vétele csakis a rövid és hosszú előkék tudatos megkülönböztetéséhez vezethet, illetve ezzel együtt ahhoz, hogy a muzsikusként elfogadja: a rövid előke – a hosszúak mellett – a 18. század zenéjének is szerves része. A korrekt kivitelezés feltételezi, hogy a játékos ismeri és felismeri a nagybarokk és a gáláns stílus közötti különbségeket. Az alapszabályt úgy lehet megfogalmazni, hogy minél erősebben gáláns irányultságú egy kompozíció stílusa, annál nagyobb eséllyel kell számos előkét hosszúra játszanunk.

Az előkék alapszabályai közt C. P. E. Bach elsőként említi, hogy az előke mindig erősebben szólaltatandó meg, mint az azt követő hang és a főhanghoz legato kötendő, akkor is, ha az előke és a főhang között nem áll ív – ami C. P. E. Bach notációjában legtöbbször valóban hiányzik. C. P. E. Bach azzal indokolja az előke kitartását egészen az oldásig, hogy az előkék végső soron a hangok összefüggésének feltárását szolgálják.

Az előkékről szóló első kottapélda azt hivatott megtanítani, hogy az előkék van, hogy ismétlik a megelőző hangot (a), van, hogy nem ismétlik (b), és hogy a következő hang mind felfelé, mind lefelé léphet vagy ugorhat:



2. kottapélda

⁷ Az egyik legtipikusabb példa erre a *Das Wohltemperierte Clavier* 2. kötetének gisz-moll Prelúdiuma, vagy a *Musikalisches Opfer* Triószonátájának 3. tétele, számos más hasonló stílusú mű mellett.

⁸ Lásd a *Das Wohltemperierte Clavier* 2. kötetének f-moll Prelúdiumát. C. P. E. Bach vagy generációjának más képviselője a sóhajszerű késleltetéseket írhatta volna hosszú előkének is.

A következő példa mutatja, hogy Bach szerint páros ütemmódban az előke eshet mind a hangsúlyos (a), mind a hangsúlytalan ütemrészre (b):



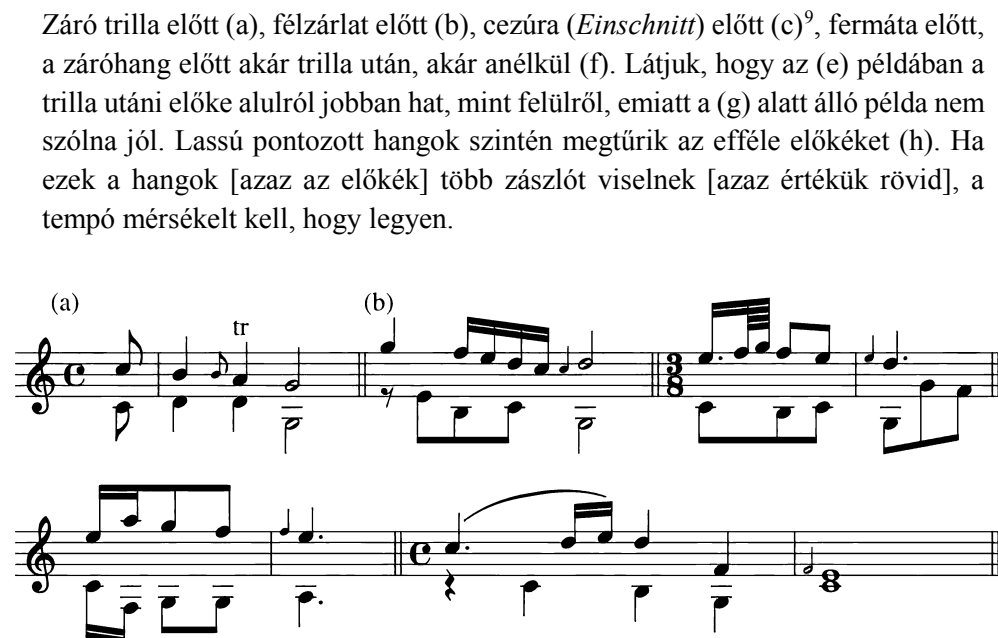
3. kottapélda

páratlan ütemben azonban csak a hangsúlyosra:



4. kottapélda

és „minden esetben valamelyest hosszabb hang előtt fordulnak elő”. Ez utóbbi megjegyzés még érthetőbbé válik a rövid előkék taglalásakor, ahol Bach a rövid előkét legtipikusabban (ha nem is kizárólagosan) rövid hanggal hozza összefüggésbe. Ne hagyjuk azonban figyelmen kívül, hogy a „hosszú” és „rövid” kifejezések vonatkozhatnak mind a hang értékének hosszára, mind játékmódbeli hosszára (kitartott hang vagy röviden elengedett staccato). Ezeken kívül hosszú előkék állhatnak, mint az 5. kottapélda mutatja:



⁹ A szövegben ismételten használt *Einschnitt* kifejezést Bach nem pontosítja, azonban a Koch-lexikon szerint ez a megjelölése a frázisokon belüli tagolási pontoknak, akár szünettel, akár anélkül. L. Heinrich Christoph Koch: *Musikalisches Lexikon*. (Frankfurt/Main: August Hermann der Jüngere, 1802).



5. kottapéllda

C. P. E. Bach a hosszú előké hosszát illetően is igyekszik egy könnyen használható alapszabályt nyújtani: amennyiben a főhang páros osztású, a hosszú előke annak feléig tart (a), ha páratlan osztású, kétharmadáig (b):



6. kottapéllda

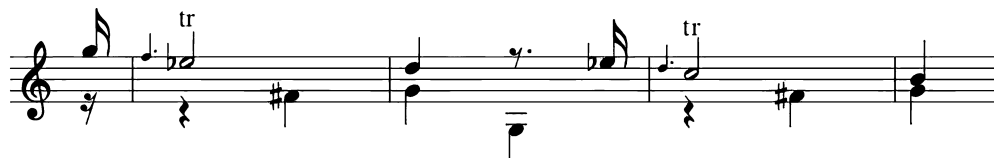
Előfordul, hogy e szabálytól valami miatt el kell térni, legfőképp olyankor, ha az oldás pillanata kellemetlen hangzatot vagy összhangzattanilag helytelen párhuzamot eredményezne. A *Versuch* alábbi kottapéldája igen találóan demonstrálja, mikor kell a hármas osztású hangok esetében a fenti 2:1 aránytól eltérni. Az első három példában a negyedként kitartott előke kellemetlenül ható üres kvintre oldódna, így Bach tizenhatod előkét javasol, míg a negyedik példában a negyed értékű hosszú előke nyílt kvintpárhuzamot okozna, így Bach nyolcadot kér:

7. kottapéllda (negatív példa)¹⁰

Tapasztalatom az, hogy a hármas osztású hangok esetében igen gyakran el kell térni a kétharmad–egyharmad szabálytól. A játékosnak minden esetben mérlegelni kell, hogyan oldódik az előke keltette disszonancia a legmeggyőzőbben. Még egy érdekes kivételt említ C. P. E. Bach a páros osztású előkék esetében is. Az alábbi helyzetekben

¹⁰ Mindkét következő példa a rövid előkék tárgyalása után helyezkedik el, ahol Bach a hosszú előkékre néhány kivételes megoldás erejéig visszatér: *Von den Vorschlägen*, §.16.

„a hatás miatt”, az előke okozta disszonancia még érdekesebb kiaknázása miatt a felénél hosszabban tartjuk ki.¹¹ A példák ugyan igen találóak, és szemléletesen példázzák, hogy így is játszhatunk hasonló helyeket, de tudnunk kell, hogy műveiben C. P. E. Bach csak a legritkább esetekben alkalmazza az erre szánt jelet: a pontozott előkét.



8. kottapélda

A következő példák lejegyzése (9. kottapélda) C. P. E. Bach szerint „*merkwürdig*”. Ez a szó a mai német nyelvben leggyakrabban „furcsa” értelemben használatos, tágabb értelemben jelentése lehet „érdekes, különös, figyelemreméltó” is. Az ambivalencia talán szándékos és onnan eredhet, hogy Bach mindenképp fel akarja hívni a figyelmet erre az akkoriban (és legalább a 18. század végéig, esetenként tovább is) sokak által használt lejegyzési módra, akkor is, ha úgy tűnik, ő maga az esetek többségében kerülte használatukat és precízebb notációt választott:



9. kottapélda

Végül az alábbi (10. kottapélda) lejegyzést – amely szintén gyakori a 18. század második felének zenéjében – C. P. E. Bach helytelennek találja és nem is alkalmazza műveiben. Említésüket bizonyára e sajátos notáció elterjedt volta indokolja és emiatt említik későbbi billentyűs iskolák is, köztük Türk a maga korában igen népszerű könyve.¹²

¹¹ C. P. E. Bach itt a „wegen des Affekts” kifejezést használja, ami ezúttal inkább harmóniai *hatást* jelent, mint affektustartalmat.

¹² Daniel Gottlob Türk: *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen* [...]. (Leipzig: Schwickert és Halle: Hemmerde und Schwetschke, 1789). E notáció létezése mellett érvel Kreutz J. S. Bach billentyűs zenéjében legalábbis egyes művek kapcsán; ennek ellentmond azonban Neumann nagyon alapos könyve. Mindkét könyvhöz lásd e fejezet 4. jegyzetét.



10. kottapélda

Részletesen és számos nagyon találó példával illusztrálva tárgyalja C. P. E. Bach a rövid előkéket. Jelölésükre javasolja, hogy „egy, két, három, vagy több” zászlóval jelöljük őket. Természetüknél fogva leginkább rövid hangok előtt fordulnak elő, játékuik olyan rövid kell legyen, hogy „szinte észrevehetetlen”, hogy a főhang bármit is elveszít értékéből:



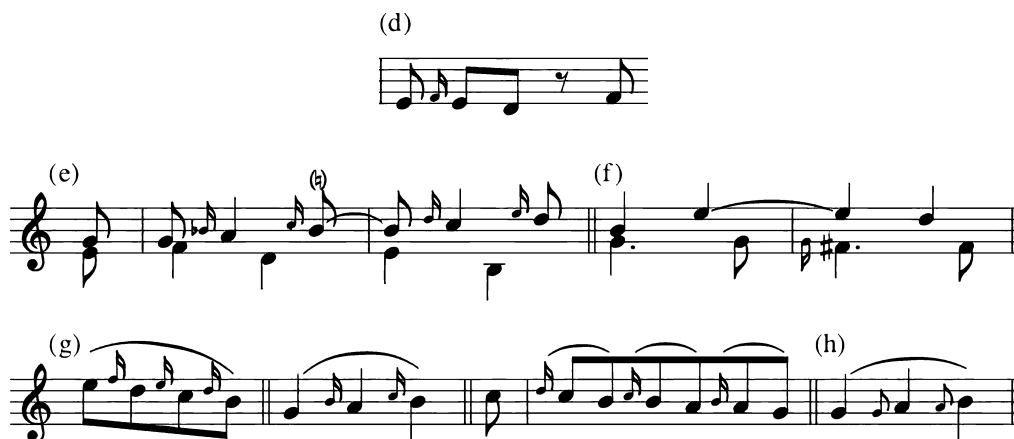
11. kottapélda

Ennek ellenére rövid előkéek előfordulhatnak hosszú hangok előtt is. Két példát ad arra, amikor ismételt hosszabb hangok előtt áll rövid előke, de arra is, amikor ezt nem ismételt hang előtt is alkalmazhatjuk:



12. kottapélda

Rövid az előke dallami megszakítás előtt is (d), szinkópáknál (e), átkötött hangok alatti szólamban (f), és kötöten játszandó (legato) hangok előtt (g) is. A (g) alatti harmadik példa a ma „sóhajmotívumnak” mondott, két egymás melletti, lefelé lépő legato hangból álló képlet előtti előkét mutatja: ezek mindig rövidek. A kötött helyzetek kivételeként említi Bach a (h) példában szereplő helyzetet, amikor szekundokban felfelé lépő legato menet hangjai kapnak előkéket: ezeket hosszúnak (nyolcadoknak) kéri.



13. kottapélda

Külön helyzetként tárgyalja Bach azt, amikor az előkék tercekben lépő dallam hangjai előtt állnak: terckitöltő helyzetben az előke mindig rövid (a). Azonban „adagióban ezek jellege behízsgőbb, kedvesebb, »schmeichelder« lesz, ha [a példában szereplő negyed-főhangokra vonatkoztatva] nem tizenhatodnak, hanem nyolcad-trioláknak játszunk őket” (b).



14. kottapélda

Ha egy előke csak a megfelelő harmóniai oldás céljából áll ott (c), szintén röviden játszandó:



15. kottapélda

Rövid legyen triolák előtt az előke (d), nehogy az (e) figurával összekeverhető legyen.



16. kottapélda

Ha az előke a basszushoz képest oktávot képez, szintén csak rövid lehet, másképp a harmónia üres:



17. kottapélda

Ha azonban az előke a basszussal szűkített oktávot alkot, sokszor inkább hosszú:



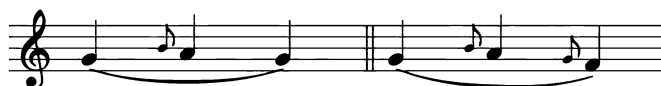
18. kottapélda

Ha zárlatban trilla helyett előkét játszunk, az rövid lesz:



19. kottapélda

Ezek után következik a legátfogóbb példagyűjtemény olyan helyzetekből, ahol a dallam egy hangot emelkedik, majd visszalép (akár előkére is), és a fellépő hang előtt előke áll. Ilyenkor az előke mindig rövid:



20. kottapélda

Nem véletlen, hogy Bach ezt a helyzetet ilyen részletekbe menően taglalja, hisz az (vagy nagyon hasonló) saját, valamint korának zenéjében számtalan alkalommal fordul elő. Mivel a fel- és visszalépő hang igencsak egyszerű jelensége rengeteg különböző formában, ritmusban, ütemmutatóban jelentkezhet, a mai játékos nem feltétlenül veszi észre olyan biztonsággal, ahogy a korabeli muzsikusz talán tette. Ha alaposan áttekintjük C. P. E. Bach idevágó példáit és szinte memorizáljuk őket, nem nagyon lehetnek nehézségeink a repertoárban: Bach a legjobb pedagógus biztos kezével válogatta össze a legtipikusabb helyzeteket, kevés bizonytalanságot hagyva a játékos számára. Álljon itt emiatt a teljes gyűjtemény:



21. kottapélda

Bach felhívja figyelmünket egy lehetséges kivételre is, ahol ugyan a dallammenet kimeríti a szabályt, mégis (a főhang hosszúsága miatt) inkább hosszú előke kívánczik ide:



22. kottapélda

Másik kivételként említi, amikor rövid hangot sokkal hosszabb, fellépő hang követ. Ilyenkor „az előke egyáltalán nem veszi jól ki magát”, játsszuk tehát előke nélkül:



23. kottapélda

A *Versuch* egyik rendszeresen visszatérő gondolata a harmóniai tisztaság ideálja. Bach itt is hangsúlyozza: az előkék esetében se – mint általában minden ornamentika esetében – „sértsük meg a harmónia tisztaságát”. A rövid előkéekkel kapcsolatban is ad Bach egy példát, melyek „nem követendőek”. Hogy miért, azonnal látjuk: még rövid előkéekkel is lehet kellemetlen oktáv és kvintpárhuzamokat létrehozni (24. kottapélda). A példából egyértelműen kiviláglik: a legrövidebb ornemens esetében sem, akár csak rövid pillanatnyi elhangzással sem engedhető meg a kvint- vagy oktávpárhuzam, azaz az aktuális ornemens kezdőhangja az összhangrendben teljes értékű szólamképző hangként értékelendő. Ha e szabály ebben a példában érvényes, érvényes értelemszerűen minden olyan helyzetben is, ahol bármely ornemenssel – beleértve mindennemű trillát vagy Doppelschlagot – az ornemens első hangja más szólammal párhuzamot alkot. C. P. E. Bach véleménye semmissé tesz mindennemű ellenkező elképzelést, álljon az bármilyen újabb kori írásban a régi zene „historikus” előadásáról.¹³



24. kottapélda

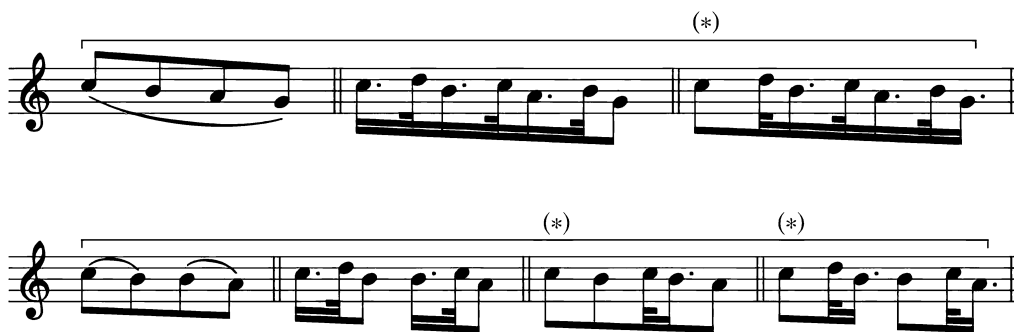
Végezetül Bach néhány példával utal az általa annyira megvetett „utálatos utókákra”, melyek „rendkívül divatosak”. Itt nem a trillák végén (később taglalt) kéthangos utókáról van szó, hanem a „Vorschlag” ellentétéként a „Nachschlag”-ról, amely olyan kiskottás hang, amit a játékos az előző hanghoz illeszt, nem a következő értékéből vesz el. Bach esztétikájában, ornemens-rendszerében a kishang mindig a főhang értékéből vonódik el, azaz „súlyon” szólal meg. Azzal, hogy Bach ez alól nem enged kivételt, a korabeli gyakorlatnak legalábbis egy részével szembehelyezkedik. Quantz – Bach porosz udvari kollégája közel harminc éven át, a korabeli zenei gyakorlatot ugyancsak átfogó könyvvel dokumentáló, akkoriban köztisztelőben álló muzsikusz – sok helyzetben egyértelműen a súly elé játszott előkék mellett érvel. A Bach által elvetendőnek ítélt példák közül ez Quantz elképzeléseinek felelne meg:

¹³ Robert Donington magyarra is lefordított híres könyve például amellel foglal állást, hogy az összhangzattani szabályok az előkék esetében nem érvényesek, lásd Robert Donington: *A barokk zene előadásmódja*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978). 179. Az elképzelés C. P. E. Bach szövegének tükrében tarthatatlan.



25. kottapéllda (negatív példa)

A néhány következő példában pedig ki sem írja a kishangot – vélhetően az improvizált díszítő praxisban gyakorta alkalmazott megoldásokról van szó. A csillaggal megjelölt helyek Bach szerint elfogadhatók, a többi megoldás elvetendő:



26. kottapéllda

A mai előadó C. P. E. Bach és a vele stílárisan rokon szerzők előkéinek megvalósításában tipikusan két problémával szembesül, illetve két területen találkozunk a legtöbb tévedéssel. Az első a hosszú előkék tényleges tartamának megállapítása hármass osztású hangok esetében. Tapasztalatom az, hogy a *Versuch* által említett alaphelyzet a 2:1 beosztással sokak számára ismeretlen. Ismeretlensége és emiatt talán idegen hangzása eredményezi, hogy az előadó gyakrabban inkább 1:2 arányt keres. A fentiekből is láthatjuk, ez a megoldás is gyakorta lehetséges, olykor szükséges is. Kimondhatjuk, hogy a megfelelő vagy meggyőző előke-hossz megválasztásában ebben az esetben a *Versuch* útmutatásai sem mindig adnak egyértelmű választ. Marad tehát az, amit C. P. E. Bach is annyiszor hangsúlyoz: a harmóniai összefüggésből kell kiinduljunk. A disszonanciák és oldásuk nagyon pontos megfigyelésével, hallgatásával a kérdéses helyek meggyőzően megoldhatók.

A másik bizonytalan területet a mai játékos számára a rövid előkék jelentik. Itt elsősorban a régi, elavult és történetileg sem teljesen helytálló berögződött előítélet feladása szükséges, miszerint a rövid előkék kizárólagosan a 19. századtól kezdődő zenetörténet jellegzetességei, míg korábbi korokban az előke alapvetően (és nem kevés játékos gondolja: mindig) hosszú volt. A játékost már önmagában annak megértése is segíti a tájékozódásban, hogy legalábbis a gáláns stílus megjelenésétől hosszú és rövid előkék egyaránt jelen voltak a zenei gyakorlatban. Emellett a *Versuch* rövid előkékre vonatkozó példái adhatnak útmutatást. Helyes eredményre ezek alapos tanulmányozása vezethet, segítségükkel biztonsággal felismerhetjük a hasonló helyzeteket a játszott darabokban is. A *Versuch* idevágó példáinak sokasága maga is jelzi: gyakran kell alkalmaznunk rövid előkéket.

Nem kevés problémát okozhat azonban C. P. E. Bach következetesnek és logikusnak szánt notációjában az az ellentmondás, hogy a rövid előkéket „egy, kettő, három, vagy több” zászlóval jelölhetjük. Valóban még C. P. E. Bach legpontosabb notációval készült darabjaiban is előfordul, hogy rövid előkére tipikus helyzetben nyolcad vagy tizenhatod előkét találunk, ami így hosszú előkének is (félre)érthető. A három, vagy több zászlóval jelölt rövid előke C. P. E. Bach notációjában is ritkaságszámba megy. Így könnyen előfordulhat, hogy a rövid előkék tipikus helyzeteinek alapos ismerete nélkül félreérthetjük a notációt, legfőképpen olyankor, ha a harmóniai és dallami helyzet rövid és hosszú előke alkalmazását egyaránt megengedi. Az, hogy nyolcadkotta is jelölheti a rövid előkét, abból a korábbi notációs tradícióból érthető meg, ahol minden előkét – azok hangzó hosszára való tekintet nélkül – nyolcaddal jelöltek. A korabeli játékosnak e helyek a zenei helyzetek ismeretében talán kevesebb fejtörést okoztak, ez legalábbis megmagyarázná, miért engedett meg C. P. E. Bach egyébként logikus notációs rendszerében efféle apró pontatlanságot. A korábbi és későbbi notációs tradíciók átfedéséről és konfliktusáról a későbbiekben írok bővebben.

A rövid előkék egyik legfélreérthetőbb és a mai előadó számára is a legtöbb kétséget okozó helyzete az egy hosszabb és két rövidebb hangból (legtipikusabban egy nyolcaddból és két tizenhatodból) álló ún. daktilus-figura¹⁴ előtt álló előke. Két fent idézett kottapéldában (11. és 21.) is láthattuk: C. P. E. Bach ebben a helyzetben az előkét leginkább rövidnek értelmezi. Azonos véleményen van egyebek mellett a 18. század második felének két nagyon fontos billentyűs forrása is: Ernst Wilhelm Wolff *Anleitung*-ja¹⁵ és Türk billentyűs iskolája¹⁶, jóllehet Türk bizonyos speciális helyzetekben a figura hosszú előkével való játékát is megengedi. Wolff egy olyan példához fűzi alábbi magyarázatát, melyben előkék egy nyolcaddból és két tizenhatodból álló daktilus figurák előtt állnak:

Ehhez fűzzük még hozzá, hogy ezt az előkét változatlan hosszú előkének nevezzük, [aminek] értéke nagyon rövid, és ebben az esetben nem több, mint egy harmincketted. Negyed és még hosszabb hangok előtt [pedig] mindig csak tizenhatodnyi értéket kap.¹⁷

Türk pedig így vélekedik:

[az előke rövid] olyan hang előtt, melyet két, fele olyan hosszú [hang] követ [...]. Ilyen és hasonló helyzetben majdnem minden zeneszerző rövid előkét követel meg [...].¹⁸

¹⁴ A 17–18. századi zenei-retorikai könyvekben e figurát általánosan figura corta-nak nevezték, lásd egyebek között: Enzio Forsblom: *MIMESIS: På spaning efter affektutryck i Bachs orgelverk*. (Helsinki: Sibelius-Akatemia, 1985).

¹⁵ Ernst Wilhelm Wolff: *Vorbericht (als eine Anleitung zum guten Vortrag beym Clavierspielen)*. In: *Eine Sonatine, Vier affectvolle Sonaten und ein dreyzehnmahl variirtes Thema [...] fürs Klavier* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1785). Kommentált modern kiadása: Christopher Hogwood: *A Supplement to C. P. E. Bach's Versuch: E. W. Wolff's Anleitung of 1785*. In: *C. P. E. Bach Studies*. (Oxford University Press, 1988).

¹⁶ i. m.

¹⁷ Wolff, i. m. VIII.

¹⁸ Türk, i. m. 225.

Nincs felderítve az az állítólagos előadói hagyomány, amely Haydn, Mozart és kortársaik műveinek hasonló helyein kötelezővé tenné a hosszú, négy egyenletes hangot eredményező előkét. Adolf Beyschlag egyébként sok tekintetben kiváló könyve¹⁹ még Gluck zenéjében is a rövid előke használata mellett érvel daktilusok előtt, Haydn és Mozart esetében azonban minden további magyarázatot mellőzve hosszút javasol. A források részletes idézésére épülő könyvben ez meglepő fordulat, és a háttérben a 19. századi tradíciót sejteti. Ludwig Klee már említett kiadványa a daktilusok előtti előkét minden magyarázatot mellőzve kivétel nélkül hosszúnak értelmezi. Hogy mikor változott a rövid előke használata ebben a helyzetben hosszúvá és volt-e valóban egyértelmű váltás a két játékmód között, az további kutatás híján egyelőre nem megállapítható. Nem kétséges azonban, hogy C. P. E. Bach generációjának zenéjében a daktilus előtti előkét legtöbbször rövidnek értelmezték. Ez a játékmód tapasztalatom szerint Haydn és Mozart zenéjében is gyakorta vezet nagyon meggyőző eredményre.²⁰

¹⁹ Adolf Beyschlag: *Die Ornamentik der Musik*. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1908).

²⁰ Somfai László ezzel szemben mind könyvében, mind személyes beszélgetéseinkben egyértelműnek tartja a hosszú előke használatát daktilus előtt Haydn zenéjében, főképp zenei-motivikai analógiák alapján. Lásd Somfai László: *Joseph Haydn zongoraszonátái*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1979). 51. és 52.

2.3 A trillák

Trillának a főhang és a kis- vagy nagyszekunddal felette lévő váltóhang váltakozását nevezzük. A játékosnak el kell döntenie, mely hangon kezdődik a trilla, milyen hosszú a trillamozgás a főhang értékéhez képest, és hogyan ér véget. A trilla vége megjelenhet egyszerű megállásként, amikor a megállás helyét kell eldönteni, vagy a következő hang anticipációjaként, illetve két (esetleg több) hangos utókaként. A *Versuch* a C. P. E. Bach által helyesnek tartott megoldásokról pontos magyarázattal szolgál.

Bach a *Versuch* trillákról szóló fejezetét¹ a trilla nélkülözhetetlen voltának hangsúlyozásával kezdi. Ezt az első pillantásra különös módon indokolja: korábban (itt nyilván a saját kora előtti zeneszerzőkre, stílusokra gondol) trillát csak késleltetés illetve előke után vagy a trillás hangot megelőző hang ismétlésekor használtak:²

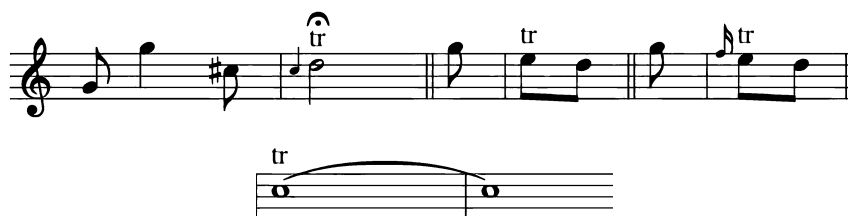


27. kottapélda

Ezzel szemben

manapság már minden elképzelhető helyzetben előfordulhat: lépéseknél, ugrásoknál, darab vagy frázis elején, kitartott hangon, fermátán, tagoláskor a trillát megelőző [hosszú] előke nélkül vagy azzal.

Néhány példa a fentiekre:



28. kottapélda

Az első megállapítás meglepő, de részben igencsak találó. Valóban az esetek igen nagy részében a nagybarokk kor trillái lépő helyzetben vagy késleltetés-szerű helyzetben jelennek meg (olykor azáltal, hogy a trilla hosszú előkével kezdődik) és számtalanszor hangismétlésen. Ugyanakkor kivételeket is bőven találunk. Nem kétséges azonban, hogy a barokk utáni stílusok a trillákat szabadabban és a korábbiakhoz képest újszerű helyzetekben is alkalmazták.

C. P. E. Bach a trillákat négy kategóriába osztja be: 1. a közönséges trilla (*der ordentliche Triller*), 2. trilla alulról (*Triller von unten*), 3. trilla felülről (*Triller von oben*), 4. a rövid trilla (*der Pralltriller*). Ezek mindegyike billentyűs zenében külön-

¹ *Versuch*, Dritte Abtheilung: *Von den Trillern*

² Bach itt ismét a „Vorschlag” szót használja, ami nála egyaránt jelent előkét és késleltetést.

külön jelet kap, de Bach felhívja rögtön a figyelmet, hogy más hangszereseknek az összes különböző trillára általánosan a tr jelet használják, esetleg egy egyszerű keresztet.

A közös trilla

Jelét és kivitelezését az alábbi példa mutatja:



29. kottapélda

Bach megköveteli, hogy a közös trilla minden esetben a felső váltóhanggal kezdődjön. Ez a mai régi zenei gyakorlatban ismert tény, ugyanakkor a ma szinte kritika nélkül használt trillaforma, amikor a kezdő felső váltóhang hosszú és kimondottan hangsúlyos, a közös trilla alapformájaként nem mutatható ki C. P. E. Bach szövegéből. Már a fenti példa is mutatja: a trilla eleje, beleértve kezdőhangját, ugyanolyan egyenletes hangokat tartalmaz, mint folytatása. Bach azonnal hozzá is teszi: a felső váltóhanggal való kezdést csak akkor jelölje a zeneszerző, ha ezt a hangot (hosszú) előkéként kitarva kéri:



30. kottapélda

Következésképpen a nem jelölt felső váltóhang gyors, egyenletes trilla-indítást jelent. Ezzel a gyakorlattal, amelyet saját műveiben konzekvensen alkalmaz, Bach a korabeli francia ornamentikával egy úton jár. Ott ugyanis a közös trilla, rövid hanggal indított trillát *tremblement simple*-nek³ vagy *cadence simple*-nek⁴ nevezték, míg a hosszú előkével kezdett változatot *tremblement appuyé*-nek vagy *cadence appuyée*-nek. Mind Bach érveléséből, mind a francia megnevezésekből kiviláglik: a rövid, nem hangsúlyozott felső váltóhangos kezdés számított alaphelyzetnek, amihez képest a „megtámasztott”, hosszú előkével való indítás ehhez képest kivételt, különleges formát jelentett.

C. P. E. Bach nem csupán ebben tér el a ma történetileg korrektnek tartott trillázástól, hanem abban is, hogy a trillát általában véve utókéval kéri:



31. kottapélda

³ Jean-Henri d'Anglebert: *Pièces de clavecin*. (Paris: 1689).

⁴ Jean-Philippe Rameau: *Pièces de clavecin avec une methode pour la mecanique des doigts* [...]. (Paris: 1724).

Ez néha meg is jelenik a notációban:



32. kottapélda

Az utókás trillára mások (beleértve olykor J. S. Bachot) által használt jelet nem tartja szerencsésnek, mert az összekeverhető a hosszú mordentnek fenntartott jellel:



33. kottapélda

Az utóka alkalmazását Bach mindenkor megköveteli, amikor a hang „már valamelyest hosszú” („etwas lang”). Ezt érthetjük úgy is, hogy az utóka csak akkor maradjon el, ha a hang rövideége annak alkalmazását már nem teszi lehetővé. Az utóka mindig a trilla tempójában az utolsó pillanatban játszandó úgy, hogy azzal a trillás hangot a következő hanghoz kapcsoljuk. Az utóka szükségszerűségét nyomatékosítják a következő példák is. Utóka legyen akkor is, ha a trillát követő hangot ugrással érjük el (a). A trillás hang utáni felfelé történő lépés (b) azonban jobban kedveli az utókát, mint a lefelé lépés (c)⁵:



34. kottapélda

A következő figurákat is utókás trillával javasolja lassú tempóban:



35. kottapélda

Itt a mai régizene-játékos bizonyára elcsodálkozik, hiszen ezekben a helyzetekben szinte senki manapság nem gondol utókára. Bach azzal tesz itt némi engedményt, hogy ebben az esetben az utóka el is maradhat, ha a trillát „megfelelő módon”, azaz a hang végéig „kitartjuk”, azaz a trillamozgás a hangérték legvégéig tart. C. P. E. Bach rendszerében a hang mindig teljes értékében végigtrillázandó. Ez alól csak a *Pralltriller* lesz kivétel. A trilla megállítását C. P. E. Bach kizárólag pontozott

⁵ Utóka lefelé lépéskor sem kizárt tapasztalataim és a szöveg további erre vonatkozó utalásai alapján.

hangokon való trilláknál tartja megengedhetőnek, beleértve a fenti példa figuráit is. Ilyenkor az utóka nem tempóban kapcsolódik a következő hanghoz, hanem egy kis megállás keletkezik, amit azonban úgy kell kivitelezni, hogy az utóka és a rákövetkező hang összetartozása még hallható legyen. A megállás által az utókát követő hang valamelyest megrövidül, de Bach arra is figyelmeztet, hogy a lejegyzés hangértékei hozzávetőlegesek:



36. kottapélda

Tekintsük tehát C. P. E. Bach tanításában szabálynak, hogy a közönséges trilla alaphelyzetben felső váltóhanggal indul és utókéval ér véget⁶, ugyanakkor mind az indító felső váltóhang, mind az utóka a trillamozgás sebességével azonos tempójú. A hang teljes értékét végigtrillázzuk, és a trillához azonos tempóban megállás nélkül kapcsolódik az utóka. A lassabb („bénult”) utókát C. P. E. Bach kategorikusan elutasítja:



37. kottapélda (negatív példa)

Azt, hogy a trillához tartozó utóka mennyire fontos volt C. P. E. Bach számára, egyértelműen mutatja a következő szakasz és kottapélda is, amely részletekbe menően igyekszik megtanítani a kivételeket: mikor nem játszunk utókát. Utóka nélküli trilla tipikusan lefelé történő lépésnél fordul elő (a), egyáltalán rövid hangokon (b), amikor trillák egymást követik (c), amikor a trillás hangot egy vagy több olyan rövid hang követi, amely az utóka szerepét átveszi (d). A csillaggal jelölt példában a tempó nem lehet túl lassú, máskülönben az utóka mégis szükséges. Triola hangjain szereplő trillákat is utóka nélkül játszunk (e). A példa négy triolából az első hármon nagyon lassú tempóban lehet utóka, a negyediken soha (hiszen az lefelé lép).

⁶ Ebben C. P. E. Bach teljesen egy véleményen van Quantz-cal.



38. kottapélda

Bach summázata:

Egy akárcsak közepesen jó hallás[ú személy] is mindig érezni fogja, mikor lehet utókát játszani és mikor nem. A fenti kevés példát a kezdők számára voltam kénytelen felsorolni.

Sajnálatos, hogy a mai, sok esetben specialistának képzett muzsikusok sem hallják ezeket a dolgokat olyan biztonsággal, mint 18. századi kollégáik. Szolgáljon mentségül a közben eltelt 250 év, aminek következtében sok dologban jobb, ha inkább kezdőnek érezzük magunkat 18. századi kollégáinkhoz képest. Ez az attitűd legalábbis erősebb önkritikára kellene inspiráljon minket megoldásainkban.

Nagyon gyors tempóban megengedhető a trilla rövid előkével való behelyettesítése így:

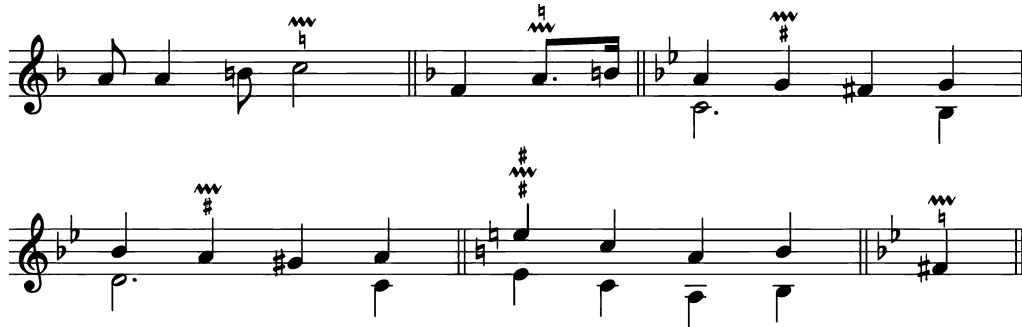


39. kottapélda

Ez az igencsak praktikus megoldás tapasztalatom szerint valóban jól alkalmazható sebes tempóban, vagy nyugodtabb tempóban nagyon rövid hangértékre írt trilláknál. Alkalmazása nem korlátozódik C. P. E. Bach zenéjére, például J. S. Bachnál is sokszor előfordul.

A trilla váltóhangja és az utóka főhang alatti hangjának tekintetében a fülnek mindig az aktuális hangnem illetve az éppen zajló modulációs tendencia szerint kell orientációt találnia. Bővített szekund soha nem megengedett. C. P. E. Bach kiáll

amellett, hogy a legbiztosabb a kívánt váltóhang megjelölése kis módosítójellel a trilla jele felett illetve alatt. Ez azonban sokszor hiányzik saját műveinek notációjában is.



40. kottapélda

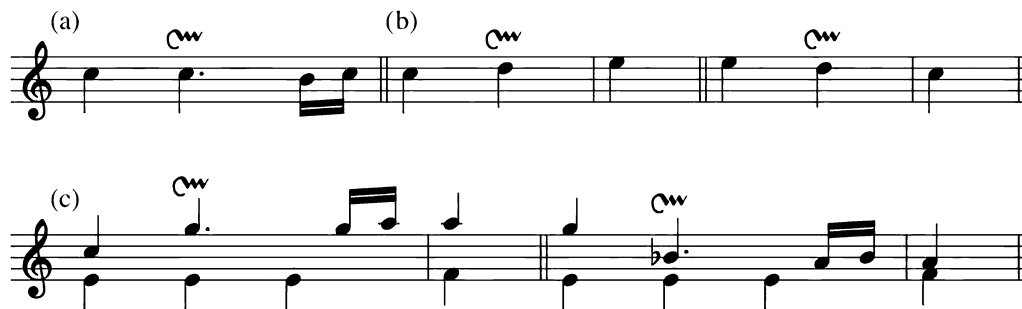
Trilla alulról

Itt máris terminológiai problémába ütköztünk. A mai muzsikuskok általános szóhasználatában a felső váltóhangról kezdett trillát „felülről”, a főhangról kezdett trillát „alulról” indított trillának nevezik. Ez nem azonos azzal, amit C. P. E. Bach ért e fogalmakon. Nála a „trilla alulról” olyan trillát jelöl, amely a főhang alatti hangról kezdődik, második hangja a trilla főhangja, harmadik hangja a felső váltóhang, ami után rendes trillaként mozog. Jelét a következő kottapélda mutatja, csillaggal jelölve két notációs alternatívát, főként nem billentyűs hangszerre.



41. kottapélda

Bach azt is megjegyzi, hogy jelölésére előfordul a puszta tr is, a játékosra hagyva annak megítélését, alulról indított trillát vagy egyéb trillafajtát játszik. Egyenletes mozgásának tekintetében azonos a közönséges trillával. A következő kottapélda leggyakrabban előfordulásait mutatja: fermáták és zárlatok mellett tipikus megjelenési helye a hangismétlés (a), alkalmazható fel- vagy lelépő mozgásban (b), de akár ugrások után is (c).



42. kottapélda

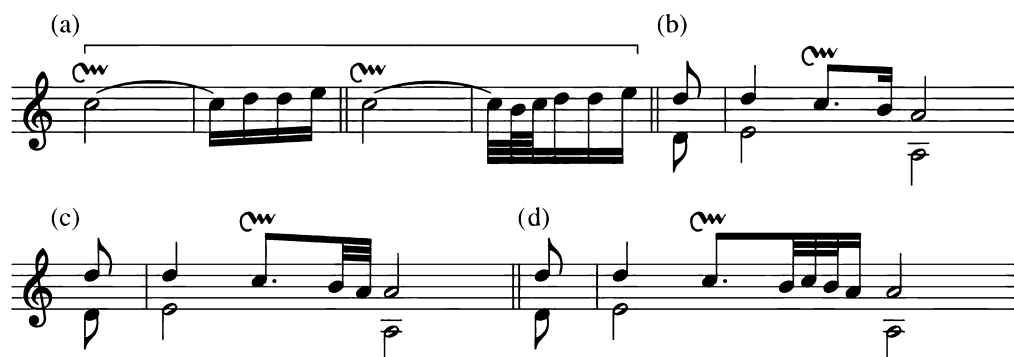
Ez a példa pedig mutatja, milyen szépen teszi a zenei történést folyamatossá, simává az alulról indított trilla modulációban is:



43. kottapélda

„Több ütemen át tartó kitartott trilla” esetén javasolja Bach, hogy az alulról kezdett trilla indító mozdulatával „frissítsük fel” a trillamozgást, a trilla mindennemű megszakítása nélkül. Más megfogalmazásban: nagyon hosszú trilla (akárhogyan is kezdődött), megszakítás nélkül alulról indított trilla formájában újra indítható.

Az alulról indított trillát is – a közönséges trillához hasonlóan – általában utókéval játszunk. Mivel ez a trillaforma leginkább hosszú hangokon veszi jól ki magát, az utóka alkalmazása alól még kevesebb kivételt ismer, mint a közönséges trilla. C. P. E. Bach felsorol azonban néhány „különös” helyet a következő példában. Az (a) eset demonstrálja, miként kapjon az alulról kezdett trilla átkötés után is utókat. A (b) és (c) esetekben az utóka a trillára következő kisebb hangértékek miatt akár el is maradhat, kivéve, ha lassú a tempó, vagy ha zárlat illetve (díszített) fermáta miatt megállunk a hangon; ilyenkor utókéval játszunk a trillát és álljunk meg röviden a trillát követő kis hang(ok) előtt, amelyeket ilyenkor az utókánál lassabban kell játszani (d):



44. kottapélda

Tapasztalatom szerint az alulról indított trilla nagyon sokszor használható ornemens. A főhang alatti indítás dallammenetekben jól veszi ki magát, főként olyankor, ha a felső váltóhangról indított, közönséges trilla a dallamot ugrással feleslegesen megszakítaná, vagy a trillát indító felső váltóhang, ha mégoly röviden is, feleslegesen éles disszonanciát eredményezne. Megjegyzendő, hogy Quantz-nál a trilla szokványos, felső váltóhangos indítása és a főhang alatt indított trilla egyenrangú besorolást kapnak és opcionálisan ajánlja őket használatra.⁷ A mai gyakorlat furcsán tekint az alulról kezdett trillára és legfeljebb akkor használja, ha az a kottában

⁷ Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*. (Berlin: 1752). IX. fejezet: Von den Trillern, 7.§.

egyértelműen jelölve van. Sem C. P. E. Bach, sem Quantz idevágó megjegyzéseit nem szokás figyelembe venni. Mindkettejüknel egyértelmű, hogy az alulról indított trilla egy erős opció, amely vagy nincs a rendes trillától eltérően jelölve (ez Quantznál a tipikus megoldás), vagy csak olykor kap külön megkülönböztető jelet (C. P. E. Bach). Ez a gyakorlatban azt jelenti, hogy mindenütt, ahol (hosszabb) trilla játszandó, a játékos eldöntheti – és valójában ezt mindig mérlegelnie kellene – a trillát a felső váltóhangról, vagy a főhang alatti hangról meggyőzőbb indítani.

C. P. E. Bach egy helyzetet említ még, ahol figyelmeztet: ne használjuk az alulról indított trillát, amikor több, egymástól ugrással elválasztott hangon trilla fordul elő. Ilyenkor javasolt megoldása a közönséges trilla:



45. kottapélda

Trilla felülről

C. P. E. Bach ezzel a szintén félreérthető névvel illeti azt a trillát, amely az alulról kezdett trillához képest két hanggal bővül és a közönséges trillához képest négy hanggal hosszabb. A felső váltóhangon kezdődik, a főhang, az alatta lévő hang majd újra a főhang érintésével jut el oda, hogy a szokványos trillamozgást elkezdje. Úgy is lehet értelmezni, hogy ez egy olyan trilla, amelynek elejéhez egy Doppelschlag kapcsolódik. Formája és lejegyzési módja Bach szerint:



46. kottapélda

A francia eredetű szimbólum, amelyet J. S. Bach is szívesen alkalmazott, főképp billentyűsök számára volt használatban. A trillának ezt a fajtáját más hangszerek számára inkább három kiskottás hanggal jegyezték le, amit Bach a csillaggal jelölt példában mutat meg. Ezt a jelzésmódot azonban sokszor látjuk billentyűs zenében is, főképp olyan zeneszerzőknél, akik a C. P. E. Bach által javasolt specifikus jeleket nem, vagy csak ritkábban használták. Mozartnál például, legfőképp zárlatok körül, a második lejegyzés a tipikus, úgy is, hogy a három kezdőhang normál méretű. Nem ritka, hogy a játékosok ilyenkor a három indító hang után a trillát ismét hangsúlyos felső váltóhanggal indítják. Már Paul Badura-Skoda is nyomatékosan felhívta a figyelmet arra, mennyire helytelen ez a játékmód, helyesen ismerve fel, hogy itt

csupán a C. P. E. Bach-féle „trilla felülről” notációjának egy változatával állunk szemben.⁸

Mivel a „trilla felülről” a leghosszabb trillafajta, csakis hosszú hangokon fordulhat elő. Ha a hang rövidebbé miatt nincs idő rá, közönséges, vagy alulról kezdett trillát válasszunk. C. P. E. Bach megjegyzi, hogy a „trilla felülről” valaha gyakrabban volt használatos, újabban (tehát C. P. E. Bach korában) legfőképp hangismétléseken fordul elő (a), ereszkedő lépésnél (b) és ereszkedő tercugrásnál (c):



47. kottapélda

Figyeljük meg a (b) példában a c” hang átkötését a következő ütésre. Ez a gyakorlat annyira egyértelmű lehetett, hogy C. P. E. Bach a szövegben külön nem is említi.

Itt is megjelenik Bach szinte mantra-szerűen ismételt, a harmóniai tisztaság szempontjának elsődlegességére vonatkozó nyomatékos figyelmeztetése a díszítések megválasztásakor és kivitelezésekor. A következő példában a szoprán és basszus között keletkező kvintpárhuzam miatt az alulról kezdett trilla használata kizárt és csakis a közönséges trilla vagy a „trilla felülről” jön szóba:⁹



48. kottapélda

„Pralltriller”: a rövid trilla

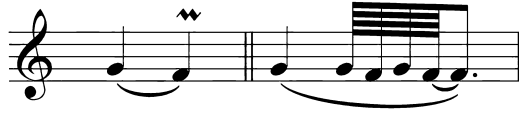
Ennek az ornamentalsnek a legnehezebb magyar nevet találni, így a továbbiakban is Pralltrillernek fogom említeni. Korábbi magyarítási kísérletek, mint paránytrilla, parányzó, nem honosodtak meg illetve elavultak és pontos jelentésük sem mindig egyértelmű a mai olvasó számára. Bach Halb-Triller-nek is nevezi, ezt a megjelölést Quantz is használja. Tradicionális francia megnevezése *tremblement lié* volt. C. P. E. Bach definíciója:

⁸ Paul Badura-Skoda: „Mozart’s Trills”. In: R. Larry Todd és Peter Williams (szerk.): *Perspectives on Mozart Performance*. (Cambridge University Press, 1991). 1–26., az idevágó legtalálhatóbb példa a 10. oldalon található.

⁹ J. S. Bach zenéjében, különösen Francia és Angol szvitjeiben, a kéziratokban található nagyon különböző és meglehetősen kaotikus jelölések felülről vagy alulról kezdett trillákra gyakran párhuzamokat eredményeznek, ha kritika nélkül olvassuk őket. Csakis a szólamvezetés és a harmóniafűzés figyelembevételével juthatunk hibátlan eredményre itt is.

Ennek a trillának a segítségével kötjük az előző hangot a rákövetkezőre, miáltal elválasztott hangokon nem fordul elő. Rövid formában egy, előke vagy főhang által a következő hanggal összekötött, utóka nélküli trilláról van szó.

Jelét és játékmódját pedig így adja meg:



49. kottapélda

Ez a példa, a hozzá tartozó magyarázattal később sok fejtörést okozott. Az 1753-as kiadásban Bach így fogalmaz:

Eltekintve attól, hogy a hosszú ív az elejétől a végéig tart, minden hang megütendő az utolsó f kivételével, amely az újabb ívvel jelölve újabb megütés nélkül tartva marad. A hosszú ív tehát csak a szükséges kötést [legato] jelöli.

1759-ben a második kiadásban már ezt a változatot látjuk:

Eltekintve attól, hogy a hosszú ív az elejétől a végéig tart, minden hang megütendő a második g és az utolsó f kivételével [..., a mondat vége és a következő mondat azonos].

Ez pedig ezt a játékmódot eredményezi:



50. kottapéllda

Úgy tűnhet, szándékos változtatásról van szó, amely valamiféle ízlés- vagy tradícióbeli változást jelez. Erre a következtetésre jut Somfai László is¹⁰, több billentyűs kollégám mellett.¹¹ Ha azonban a tradíció változott, annak nyoma kell, hogy legyen az ornamentika történetében. Általában véve rövid trillát természetesen felső váltóhangos indítással jelölnek a fennmaradt 17–18. századi ornamens táblázatok és traktátusok. C. P. E. Bach azonban kifejti: a Pralltriller csakis kötött (legato) helyzetben, lefelé lépő szekundon fordulhat elő, lévén ez „csatlakozó” („angeschloßen”) trilla. Ez pontosan megfelel a francia *tremblement lié* definíciójának, annyi különbséggel, hogy az C. P. E. Bach Pralltrillerjénél akár

¹⁰ Somfai László: *Joseph Haydn zongoraszonátái*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1979). 55.

¹¹ Menno van Delft: „A Quintessential Articulation Technique [...]”, in: Christopher Hogwood (szerk.): *The Keyboard in Baroque Europe*. (Cambridge University Press, 2003). 187–197; valamint személyes beszélgetések Menno van Delft-tel.

hosszabb is lehetett, a megelőző hangra megütés nélkül átkötött indítás tekintetében azonban azonos. Egyes francia források Bachnál kevésbé precízen írják le a játékmódját, átkötés nélkül a főhangról indítva a díszítést.¹² A C. P. E. Bachot követő német forrásokban is kizárólag az átkötött illetve a főhangról indított formát találjuk, újra megütött hanggal indítva soha. Lehetséges, hogy C. P. E. Bach itt egy olyan ornamensről beszél, amelynek sem előzménye nincs, sem pedig az őt sokban sző szerint követő, olykor a szövegben is őrá hivatkozó későbbi teoretikusok nem vettek át?¹³ Számomra valószínűtlen következtetés.

Marad tehát a másik teória: egy becsúszott, szerencsétlen sajtóhibáról van szó. Hogyan történhetett ilyen az amúgy szinte hibátlanul nyomtatott műben, csak találgathatjuk. E tanulmány nem helye a bőséggel gyártható, ám tudományosan nem bizonyítható elméleteknek. Meglehet, ennek a díszítésnek a játéka a maga korában egyértelműbb volt, mint nekünk, és a *Versuch* olvasója a mondat és a kottapélda helyesbítése nélkül is felfogta, miről van szó. Erre utal az is, hogy ugyan az 1759-es és a további kiadások a szöveget javítják, de a külön füzetben megjelent kottapéldát nem.¹⁴ Néhány példányban kézzel kiegészítve megtaláljuk a hiányzó ívet, de a legtöbb példány kijavítatlan maradt.¹⁵

Sem a sajtóhiba, sem az ízlésváltozás teóriáját nem támasztja alá, de nem is dönti meg C. P. E. Bach egy mondata, amely először az 1787-es, valamelyest revideált kiadásban szerepel. A Bach által „Schneller”-nek elnevezett ornamens kapcsán megjegyzi, hogy a Schneller „a hangokat illetően a Pralltriller-rel tökéletesen egyezik”. Itt nyilván a megszólaló hangokról van szó, amely a Schnellerben, ugyanúgy mint az átkötés után a Pralltrillerben, ugyancsak három:



51. kottapélda

A mondatot Bach láthatóan nem a Pralltriller korábbi magyarázatának pontosításaként illesztette be, hiszen akkor a trillákról szóló fejezetben állna, hanem kiegészítő magyarázatul a Schneller-hez, ezzel véletlenszerűen segítve minket a Pralltriller értelmezésében.

A hangisméltelés, az 1753-as kiadásnak látszólag megfelelő játékmód technikai nehézségekbe is ütközhet. Bach ettől az ornamenstől éles, csillogó effektust vár. Olyan gyorsan hangozzék el, hogy „a hallgatónak nehezebbé essék a hangokat megszámolni”.

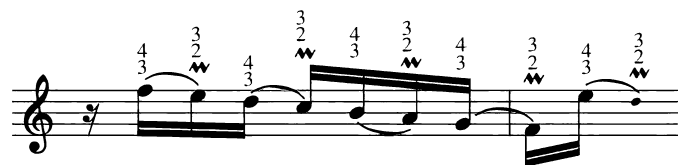
¹² Jean-Philippe Rameau: i. m. illetve Jean-François Dandrieu: [Premier] *Livre de Pièces de clavecin* [...]. (Paris: 1724).

¹³ Például Marpurg mindössze egy évvel a *Versuch* után, 1754-ben datált és 1755-ben megjelent könyve: Friedrich Wilhelm Marpurg: *Anleitung zum Clavierspiele*. (Berlin: Haude & J. C. Spener, 1755). A Pralltriller itt, nyomtatékosan C. P. E. Bachra hivatkozva, átkötéssel ill. a főhangról indítva áll.

¹⁴ A függelék első kiadásából megmaradt példányokat árulták a későbbi kiadásokkal együtt is.

¹⁵ A fennmaradt példányok leírását lásd: C. P. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen I*, az új kritikai kiadás jegyzetkötete: *Commentary to the Versuch*, közreadó Tobias Plebuch, in: *Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works*, Series VII, Volume 3. (Los Altos, California, USA: The Packard Humanities Institute, 2011).

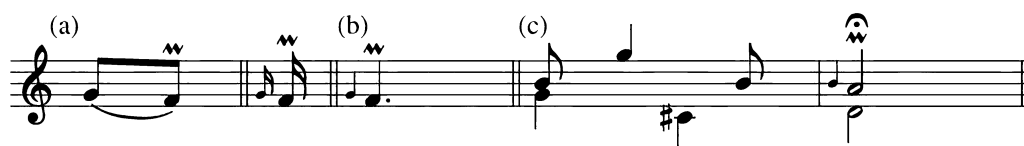
„Különös élessége” e sebességből adódik, ami „a legélesebb más díszítésekhez sem hasonlítható”. Természeténél fogva így rövid hangokon veszi jól ki magát, de sebességéből adódóan gyors hangon alkalmazva „sem hallatszik, hogy a hang értéke bármit elveszítene általa. Az előadást különösen élénkké és csillogóvá teszi”. Ezek a mondatok akár zenei példa nélkül is találóan írják le a Pralltriller karakterét. Bach egy példában a kivitelezésére legalkalmasabb ujjkombinációkat is demonstrálja. A látszólag szekvenciának szánt példa második tagja rövidítve még jelölve van. A tizenhatodik a megfelelő kettes kötésekkel és a notáció sugallta nem lassú tempóban a rövid trillákkal díszítve technikailag nem éppen könnyű játszanivalóra utalnak. Ha azonban megpróbáljuk az 1753-as olvasat szerint hangismétléssel játszani, a legkönnyebb járású klavikordon vagy csembalón is könnyen nehézségekbe ütközünk. Egy tempóhatár felett (és akkor még mindig elég mérsékelt tempóról van szó) a hangismétlések automatikusan kizárják a kötések érzékelését:



52. kottapélda

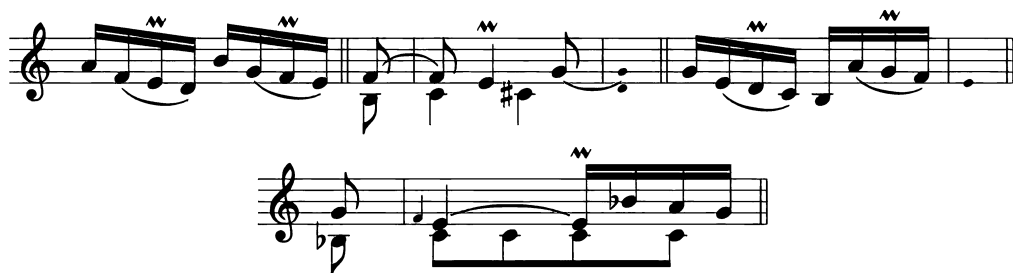
Nincs itt akkor valami ellentmondás? Hiszen Bach éppen a hangok kötését jelöli meg az ornemens egyik fő céljának.

Bach egy további példával is megvilágítja, hogy a Pralltriller elsősorban rövid hangon fordul elő (a), vagy olyan esetben, ha a hang egy hosszú előke által rövidül meg (b). Ha fermátán fordul elő, mint a (c) esetben, az előtte álló előkét „egészen hosszan” tartjuk ki, ami után a Pralltriller „egészen röviden pattanjon el”. Ilyen esetekben a Pralltriller utolsó hangja rövid; dinamikus hangszeren ezt még finom diminuendóval is aláhúzhatjuk.



53. kottapélda

Néhány további tipikus alkalmazása:



54. kottapélda

Az 1753-as kiadás Pralltriller-jének problémáján bizonyára lehet és érdemes tovább gondolkodni, játékmódjával kísérletezni. Számomra az átkötött indítás mindezidáig minden helyzetben meggyőzőnek bizonyult, ezért hajlok arra, hogy az 1753-as kiadás példájában egyszerű hibát lássak. Ha viszont ragaszkodunk ahhoz, hogy 1753-ban nem hiba csúszott a *Versuch*-ba, hanem az átkötés nélküli példa szándékos volt, akkor gondoljunk C. P. E. Bach alkotói módszerének egyik fontos jellegzetességére: hosszú élete során nagyon sok művét dolgozta át újra és újra, és számára mindig a legutolsó változat számított mérvadónak. A *Versuch* sem lehetett kivétel ez alól, de korábbi műveinek későbbi játékmódja sem: amennyiben a zenei szöveg változott a szerző stiláris, esztétikai változásainak hatására, úgy változhatott a művek játékmódja is. Ennek megfelelően nyugodt lélekkel értelmezhetjük az 1759-es kiadással szentesített átkötött változatot érvényes revízióként.

2.4 A Doppelschlagok

Az első látásra talán meglepő többszám egész díszítés-családot jelöl. A C. P. E. Bach által a *Versuch* idevágó fejezetében¹ kategorizált négyféle Doppelschlagból az első három egyformán nagy jelentőséggel bír a szerző zenéjében és mindhárom feltűnően magas számban fordul elő műveiben. A Doppelschlag a 18. század második harmadától a gáláns stílus előretörésével elengedhetetlen, szinte központi jelentőségű ornamenssé vált. Hangzása, gyakori alkalmazása az új stílusok jellegzetességévé vált. Különböző válfajainak elsajátítása elengedhetetlen a stíluskör helyes játékához, amellet, hogy a Doppelschlagoknak a trillaként jelölt ornamensek játékában is nagy jelentőségük van, mint azt alább hamarosan látni fogjuk.

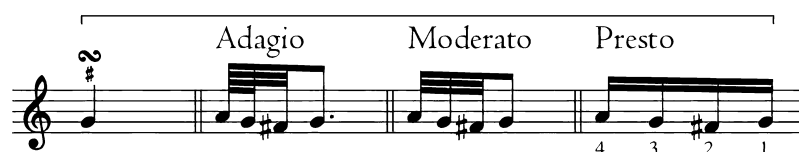
C. P. E. Bach négyféle Doppelschlagot különböztet meg:

1. a közönséges Doppelschlag
2. a *prallender Doppelschlag*
3. a *geschnellter Doppelschlag*
4. Doppelschlag alulról.

Nem elhanyagolható terminológiai problémával állunk szemben. Már a pusztán „Doppelschlag” kifejezés sok mai muzsikuss számára rejtélyes és sajnálatos módon sok esetben értelmezhetetlen. Magyar fordítása nem honosodott meg, angolul a *turn* szót használjuk rá, olykor zenész körökben halljuk az olasz *gruppetto* megjelölést is. Nincs más választásunk, mint az eredeti német terminust használni. Két másik változatával is csak így járhatunk el: bármilyen magyarítási kísérlet szükségképpen suta és a gyakorló zenész számára ugyanúgy besorolhatatlan, értelmezhetetlen lesz, mint az eredeti terminus. Szövegünkben így végig a német megjelöléseket fogjuk alkalmazni.

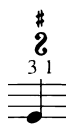
A közönséges Doppelschlag

Bach úgy jellemzi a Doppelschlagot, hogy az a dallamot „egyszerre teszi kellemessé és csillogóvá”. Legtöbbször „fürgén” játsszuk, jelét, kivitelezését és ritmizálását különböző tempókban itt látjuk, a leggyorsabb változathoz javasolt ujjrenddel együtt:



55. kottapélda

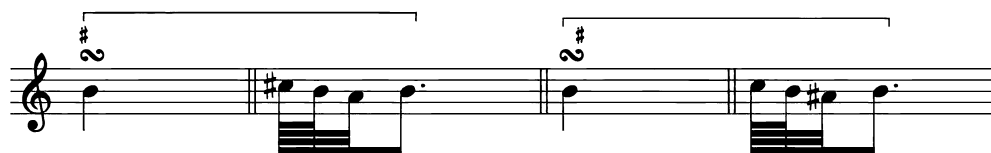
Jele még ez is lehet:



56. kottapélda

¹ *Versuch*, 4. Abtheilung: *Von dem Doppelschlage*.

Ez utóbbit C. P. E. Bach kizárólag korai, a *Versuch* megjelenése előtt komponált és publikált darabjaiban használja. Később a fekvő alakú jel használatára törekedett, amit a *Versuch*-ban azzal is indokol, hogy így érthetőbbé válik az ornemensre esetenként megadott ujjrend. A Doppelschlag során előforduló esetleges alterált hangokat az ornemens jele felett balra vagy jobbra adja meg C. P. E. Bach:



57. kottapélda

Ezt azonban a legtöbb modern kiadás úgy módosítja, hogy a Doppelschlag felső hangjának alterálását a jel felett, az alsó hanghoz tartozó módosítást a jel alatt adják meg.

Ne hagyjuk figyelmen kívül a közönséges Doppelschlag ritmizálásának kérdését C. P. E. Bachnál és legtöbb 18. századi kollégájánál: az ornemens eleje mindig gyors, csípősen pergetett, vége pedig megáll az utolsó hangon. A közönséges Doppelschlag négy egyenletes hanggal való játékát Bach csak gyors tempóban kéri, erre utal a Presto jelölés az 55. példában. Értelmezésem szerint ez olyan tempóra vonatkozik, ahol az élesebben ritmizált Doppelschlag már nem valósítható meg természetes módon. Bach hangsúlyozza az utókás trilla és a közönséges Doppelschlag egy alapvető különbségét: míg a trilla gyorsan, megállás nélkül kapcsolódik a következő hanghoz, addig a Doppelschlag megáll az utolsó hangon és így kis időt hagy a következő hang megszólalása előtt. Ritmizálása lassú tempóban lehet a következő példa második ütemének megfelelő is, amikor a Doppelschlag „leveti csillogását és [azt] kifejező lassú darabokban gondosan eltompítjuk”:



58. kottapélda

A közönséges Doppelschlag igen sokoldalúan alkalmazható ornemens „mind lassú, mind gyors darabokban, kötésnél [legato] úgy, mint elválasztott hangokon [staccato]”. Csak nagyon rövid hangokon nem alkalmazható jól. Alább a *Versuch* példái (58. kottapélda) közönséges Doppelschlagra „lépő hangokon (a), ugró hangokon (b), dallami tagoláskor (c), zárlatban (d), fermátán (e), »ex abrupto« zenei gondolat elején (f), közepén (g), előke után a végén (h), ismételt hangon (i), ismételt hang utáni hangon lépéskor (k) és ugráskor (l), előke nélkül, előkével, előkén (m) és előke után, és így tovább”.



59. kottapélda

A szerzői „és így tovább” sokatmondó és Bach azonnal meg is indokolja: ez az ornemens szinte mindenhol alkalmazható. Azonnal hozzáfűzi a figyelmeztetést is: „ennek megfelelően gyakorta visszaélnék vele, mintha az egész billentyűs játék dísze és vonzereje abból állna, hogy minden pillanatban játszunk egy Doppelschlagot”.

C. P. E. Bach (és sok kortársa) művei bővelkednek Doppelschlagokban. Még többet játszhatunk, ha figyelembe vesszük Bach fontos megjegyzését: „a [közönséges] Doppelschlag rövidségében jeleníti meg az utókás trillát”. Ezt könnyű belátni, ha egy utókás trilla első és utolsó két hangját vesszük: ezek, a trillahangok ismétlődései nélkül, egy közönséges Doppelschlagot adnak ki. Ennek megfelelően trillák esetenként közönséges Doppelschlaggal helyettesíthetők. Ez legfőképp viszonylag rövid hangokra vonatkozik, amikor utókás trilla játéka problémás lenne. A közönséges Doppelschlag azonban sokszor frappánsabb megoldás, mint az utóka nélküli trilla, hiszen dallamvonalában pontosan megegyezik az utókás trillával, annál azonban egyszerűbb és rövidebb. Rövidségéből adódik azonban, hogy hosszabb hangon trilla helyett használva a hang vége üres marad, így ilyen helyeken a behelyettesítést nem ajánlja Bach. Trilla hosszabb hangon közönséges Doppelschlaggal való helyettesítésére egy olyan helyzetet javasol kivételként, amelyben lassú tempóban alsó késleltetés vagy hosszú előke után a jelölt trilla helyett egy halk, finom közönséges Doppelschlagot játszunk:



60. kottapélda

Akárcsak az utókás trilla, a közönséges Doppelschlag is inkább emelkedő mozgásban természetes:



61. kottapélda

Ereszkedő lépésnél olyankor javasol Bach trilla helyett közönséges Doppelschlagot, amikor gyors tempóban ez a trillánál kényelmesebben játszható:



62. kottapélda

Szintén az utókás trilla és a közönséges Doppelschlag hasonlóságából vezeti le Bach azt, hogy Doppelschlagot „gondolkodás nélkül” alkalmazhatunk ugró hangokon:



63. kottapélda

Ismételt hangok esetében a közönséges Doppelschlag hasonlóképp inkább akkor jó megoldás, ha az utána következő hang felfelé lép:



64. kottapélda

Ha az ismételt hangot ereszkedő lépés követi, inkább Anschlag-ot játszunk, ne Doppelschlag-ot, tehát nem így:



65. kottapélda (negatív példa)

hanem így:



66. kottapélda

Bach itt is panaszkodik, hogy a Doppelschlag jele a billentyűs praxison kívül ismeretlen. Ehelyett olykor a trilla, olykor a mordent jelével jelölik. Az alábbiakban (67. kottapélda) olyan tipikus helyzeteket sorol fel, ahol közönséges Doppelschlag játéka trilla helyett „jobb és kényelmesebb”. A két csillaggal jelölt helyzetben csak a közönséges Doppelschlag jöhet szóba, más ornemens nem.



67. kottapélda

Amikor a közönséges Doppelschlag jele nem a hang felett, hanem tőle jobbra helyezkedik el, a díszítés a hang megütése után szólaltatandó meg, többnyire úgy, hogy a következő hang időben szólaljon meg. Ez a helyzet előfordulhat hosszabb hangon, átkötött hangon vagy pontozott hangon, amikor a jel a valóban pontos notáció esetén a pont fölé kerül – ezt azonban Bach maga is csak ritkán jelölte ennyire pontosan. E helyzetek játékmódja többnyire nem okoz különösebb problémát a mai játékosnak, ennek ellenére álljanak itt C. P. E. Bach nagyon találó példái. A csillaggal

megjelölt hely zárlatokban fordul elő, amikor alsó előkérő vagy késleltetésről érkezünk a főhangra és a két hang közé Doppelschlagot illesztünk. Hasonló zenei helyzeteket bőségesen találunk C. P. E. Bach zenéjében és sok más zeneszerzőnél a 18. század második felében:

The image contains five musical staves, each showing a different application of the Doppelschlag ornament. Staff (a) shows a single note with a trill-like flourish. Staff (b) shows a sequence of notes with a trill-like flourish, followed by a 'Moderato' and 'Allegro' tempo marking. Staff (c) shows a sequence of notes with a trill-like flourish, followed by a 'Moderato' and 'Allegro' tempo marking. Staff (d) shows a sequence of notes with a trill-like flourish, followed by a 'Moderato' and 'Allegro' tempo marking. Staff (e) shows a sequence of notes with a trill-like flourish, followed by a 'Moderato' and 'Allegro' tempo marking.

68. kottapélda

Bach szerint efféle helyek „mindenféle darabban szinte minden pillanatban” előfordulnak. Jelölésük a Doppelschlag speciális jele nélkül nem lehet elég pontos. Más zeneszerzők ehelyett legtöbbször a tr jelet használják a hang mögött. A megjegyzés találó: sok szerzőnél hasonló helyzetekben gyakran áll pusztán tr. Sajnos a mai gyakorlat azt mutatja, hogy ilyenkor csak ritkán jut az előadó eszébe: lehetne itt mást – ez esetben Doppelschlagot – játszani. Bach példáinak tanulmányozása és azok alkalmazása nagy segítség lehet olyan pillanatokban, ahol hasonló dallami környezetben tr áll a hang után. Tipikus az is, amikor ezekhez hasonló helyzetekben a tr jel a hang felett áll, jóllehet a legszebb megoldás a hang után játszott Doppelschlag lenne. Még C. P. E. Bach is sokszor jelölte így e helyeket vonósszólamaiban. Csak viszonylag késői fázisában fektetett nagyobb hangsúlyt a trillajel hang utáni elhelyezésére. Ez csupán egy példa a zenetörténetből, amikor ornams-jelek elhelyezésénél arra gyanakodhatunk: az ornams a hang megszólalása után, nem értéke elején kell, hogy elhangozzék.

A fenti példákban figyeljük meg ismét, hogy a Doppelschlag ritmizálása nem egyenletes, hanem mindig függőbb hangokkal kezdődik, mint végződik. A (2) és (3) példa megoldásában láthatjuk azt is, hogy a Doppelschlag jelenléte miatt a pontozott

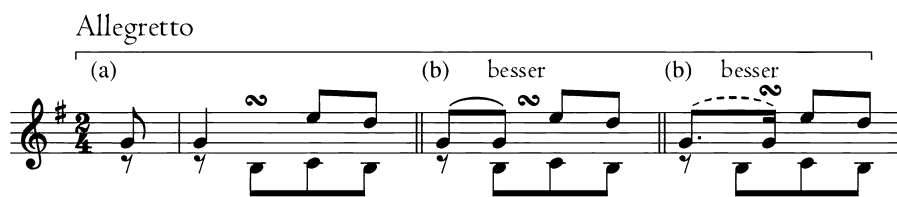
ritmus gyakran élesebb, gyakorlatilag kétszeresen pontozott lesz, ami által a Doppelschlag utáni rövid hang is arányosan megrövidül.

A pontosabb notációra az 1787-es kiadásban két példát ad, ez akkoriban nagyon aktuális is lehetett. Az elsőben ismét a pontozott képletek és a Doppelschlag együtteséből adódó túlpontozást mutatja, először a hagyományos jelölést (*gewöhnliche Andeutung*) és játékmódját (*Ausführung*) demonstrálva, utána az (a) és (b) példákban az új notációs módokat (*neue Andeutungen*):



69. kottapélda

A másik példa hosszú hang után álló Doppelschlag pontos beosztásának írásos megjelenítésére tesz két javaslatot „jobb” (*besser*) megjelöléssel:



70. kottapélda

A prallender Doppelschlag

A Doppelschlagnak ez a fajtája mintha egy Pralltrillerből és egy közönséges Doppelschlagból lenne összeillesztve úgy, hogy a Pralltriller két utolsó és a Doppelschlag két első hangja közös. C. P. E. Bach szerint úgy is el lehet képzelni, mintha egy Pralltrillert játszanánk utókéval. Jele és megvalósítása ez:



71. kottapélda

Bach hozzáfűzi, hogy erre a hosszú ív kapcsán is az vonatkozik, amit a Pralltriller kapcsán írt korábban. Ez a mondat nem segít annak a rejtélynek a tisztázásában, vajon a Pralltriller magyarázatába is sajtóhiba csúszott, vagy sem, de vonatkozik értelemszerűen az 1759-es változatra is, ami az átkötött indítással való játékot kéri. A kottapéldák függelékében később sem pótolták a kötőívet, amit itt szaggatottan jelölünk. Ahol említik, a prallender Doppelschlag későbbi forrásokban is kizárólag átkötve jelenik meg. Korábbi forrásokban azért nem, mert külön ornamensként, saját

jellel nem kategorizálták korábban. C. P. E. Bach szinte büszkén mondja, az ornamenst ő maga jegyzi le elsőnek. Úgy tűnik, még az ornemens jelét is ő találta ki, vagy legalábbis elsőként alkalmazta kimondottan a prallender Doppelschlagra. Jóllehet a jel előfordul François Couperin csembalóműveiben is, de mivel csembalóiskolájában² Couperin egyszerűen hallgat erről az ornemensről, így nem világos, hogyan képzelte el megvalósítását – nem kis problémát okozva műveinek előadásakor. Valószínű, hogy ő nem a prallender Doppelschlagot jelölte vele. Kétségtelen azonban, hogy a jel, melyet C. P. E. Bach a prallender Doppelschlagra alkalmaz, igen találóan és képszerűen mutatja az ornemens formáját. Az, hogy Bach írja le először e díszítést és ad neki jelet, nem jelenti azt, hogy ne használták volna korábban. Bach a dísz használatát a korabeli gyakorlat nyomán vonja le, és vezeti be jelét. Mint annyi létező, a praxisban állandóan használt ornemensnek, korábban ennek sem volt saját megjelölése. Még C. P. E. Bach műveiben is előfordul, hogy ott, ahol a helyzetből gyaníthatóan prallender Doppelschlagot szeretne a szerző, a közönséges Doppelschlag jelét látjuk, esetleg egyszerűen tr-t. C. P. E. Bach jelzésmódja nem is terjedt el általánosan; inkább csupán olyan német zeneszerzők alkalmazták a 18. század második felében, akikre C. P. E. Bach valamilyen formában, esetleg a *Versuch* révén, hatást gyakorolt.³

A Pralltriller-rel kapcsolatban már említettük Quantz fél-trilláját. Fuvolaiskolájában egyazon helyen mutatja be a bachi Pralltrillernek megfelelő fél-trillát és azt az ornamenst, mely az ő terminológiájában a fél-trilla „másik formája”:



72. kottapélda

Ez az ornemens a megszólaló hangok tekintetében azonos C. P. E. Bach prallender Doppelschlag-jával, mégpedig beleértve az átkötést az elején.⁴ Az, hogy Quantz a Pralltrillert és a prallender Doppelschlagot a fél-trilla két variánsának tekinti, szépen rímeli C. P. E. Bach gondolatára, mely a prallender Doppelschlagot a Pralltriller utókéval kiegészített formájaként írja le. Quantz mindkét variánsát hosszú előke (avagy késleltetés) után szereti „illeszteni”, a késleltetés egyszerű, díszítetlen feloldása helyett.

Ez az eljárás is rímeli C. P. E. Bach szövegére, mely szerint a prallender Doppelschlag „előfordulhat előke nélkül vagy előkével; soha azonban másként, mint a Pralltriller, nevezetesen csakis ereszkedő szekundlépés után”. Ornemensünk tehát a

² François Couperin: *L'Art de toucher le clavecin*. (Párizs: 1716).

³ J. Haydn billentyűs muzsikájában is megtaláljuk a prallender Doppelschlag jelét. Haydn bizonyíthatóan olvasta a *Versuch*-ot és a jelet talán onnan vette, ám jellemző módon előfordul, hogy (C. P. E. Bach szabályai értelmében) helytelenül, a geschnellter Doppelschlaggal összetévesztve használja. Ez tipikus jelenség más zeneszerzőknél is.

⁴ Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*. (Berlin: 1752), az eredeti reprintje: VEB Deutscher Verlag für Musik (1983). VIII, 14.§, 80., kottapélda hozzá: VI. táblázat 28.

Pralltrillerhez hasonló funkciót tölt be: ereszkedő lépésben két hangot szervesen összekapcsol, összeköt. Mivel a prallender Doppelschlag a Pralltrillernél több hangot tartalmaz, jobban tölt ki hosszabb hangokat, mint az:



73. kottapélda

Ezzel szemben „Allegrettóban vagy annál is gyorsabb tempóban azonban Pralltriller jobban veszi ki magát”, mivel „általában véve megfigyelhetjük, hogy mind a közönséges, mind a prallender Doppelschlag ritkán jó olyan helyeken, ahol utóka nélküli trilla alkalmazható”.



74. kottapélda

Az 1787-es kiadás egy kiegészítésében kifejti, hogy a prallender Doppelschlag mérsékelt tempóban a szokásos gyors pergés helyett olykor kissé elnyújtott ritmusban is játszható:



75. kottapélda

Ez azonban Bach szerint csakis akkor jöhet szóba, ha a basszus és az elnyújtott ornamenst tartalmazó szólam között nem jön létre harmóniai hiba. Két példa a jó megoldásra:



76. kottapélda

Ezzel szemben nem szabad használni, ha a ritmizálás által kvintpárhuzam lép fel, mint a következő példa diszkantjának d'–e' és az alsó szólam g'–a' hangjai között:



77. kottapélda (negatív példa)

Valljuk be: ilyen rövid pillanatnyi párhuzamot sokszor a gyakorlottabb zenészek sem hallanak meg. Hallásunk azonban fejleszthető. A hibás párhuzamok ellen felvértezett hallás általában véve valamennyi stílus ornamentikájában rendkívül nagy hasznunkra lehet, nem beszélve a basso continuo-játékról, ahol a párhuzamok, főképp (a régi forrásokban annyiszor tanácsolt) következetes szólamvezetés esetén, ugyancsak tiltólistán vannak.

C. P. E. Bach még egy speciális esetet mutat be a prallender Doppelschlag kivitelezésére. Itt egy Adagio tempóban ereszkedő lépésekből álló dallamvonalról van szó, ahol az első két hang közé egy prallender Doppelschlag, a második és harmadik hang közé pedig egy tercugrást eredményező előke játszandó:



78. kottapélda

A prallender Doppelschlag két d-je között itt sincs a 18. századi kiadásokban kötőív. Ha átkötés nélkül játsszuk, bizony a háromszor megszólaló d kissé akadozó, mekegő hatást kelthet, ráadásul technikai megvalósítása is igen nehéz, sok historikus billentyűs hangszeren szinte lehetetlen. Ezt a két d közti átkötéssel kiküszöbölhetjük, amit egyben az átkötött játékmód melletti további érvnek tekintek.

A prallender Doppelschlag Bach szerint igen alkalmas a basszus díszítésére is, amit „egyébként nem könnyen díszítünk”:



79. kottapélda

A geschnellter Doppelschlag

„Ha staccato hangokon Doppelschlagot akarunk alkalmazni, ez élesebb lesz azáltal, ha az elején hozzátesszük azt a hangot, amelyen áll”. Ez C. P. E. Bach definíciója a geschnellter Doppelschlagról. Legegyszerűbben főhangról kezdődő Doppelschlagnak tekinthetjük, hisz a „hang, amelyen áll” nem más, mint a főhang. A hozzáfűzött hang által a közönséges Doppelschlag egy hanggal bővül. C. P. E. Bach találmánya az

ornamens jelölése: a főhang előtt egy előke méretű, kicsi harmincketted hang, a főhangon pedig a Doppelschlag jele áll. Az ornemens öt hangja egybefüggően (az első hangon való megállás nélkül), gyorsan és pergően szólal meg az ütésen, miután (ha jut rá idő) megállunk a főhangon:



80. kottapélda

Így jön létre „egy újfajta prallender Doppelschlag”, mondja a szerző, ezzel is rávilágítva a két Doppelschlag-fajta igen közeli rokonságára. Mondhatnánk azonosságot is, hiszen a megszólaló hangok rendje mindkettőben azonos. A kettő közötti megkülönböztetés azonban nagyon fontos Bach és ornemens-rendszere számára. Míg a prallender Doppelschlag kizárólag legato helyzetben, lehajló lépésnél alkalmazható, addig a geschnellter Doppelschlag kizárólag ugró vagy rövid hangokon, tehát mindenfajta kötés nélkül helyénvaló. A két ornemens eltérő notációja is mutatja: a prallender Doppelschlag tempójában, ritmizálásában hajlamos alkalmazkodni a karakterhez, és lassú tempóban akár egész szélesen is megszólalhat, míg a geschnellter Doppelschlag a gyors tempójú környezetben érzi jól magát, ennek megfelelően a lehető leggyorsabban kell megszólaltatni.

Bach szinte büszkén írja, hogy az ornemens fenti jelzésmódja a saját találmánya, ezt az ornamenst mások korábban nem jegyezték le. Ismét kiderül: csupán az ornemens kategorizálása és notációjának meghatározása az, ami Bachtól származik, az ornemens maga létezett korábban is.⁵ Ezért is jegyezheti meg Bach, hogy nem billentyűs hangszerre komponált vagy vokális zenében általában a trilla jelével, billentyűs zenében pedig gyakran a közönséges Doppelschlag jelével jelölik. Amikor pontosan kottázik, C. P. E. Bach tartja magát a saját jelöléséhez. Vannak azonban művek, amelyeknek notációja kevésbé pontos. Ekkor a játékosnak érdemes elgondolkodnia azon, hogy főképp ugró és rövid hangokon nem hiányzik-e a pici kezdőhang a Doppelschlag elejéről, azaz nem geschnellter Doppelschlag állt-e a zeneszerző szándékában.

Az alábbi példában Bach néhány tipikus helyzetet mutat meg, ahol a geschnellter Doppelschlagot tartja helyénvalónak:



81. kottapélda

⁵ Quantz nem tesz különbséget a Doppelschlagok alfajai között, de feltűnő, hogy az ő olvasatában a Doppelschlag egyszerűen a főhangon kezdődik, akárcsak C. P. E. Bach geschnellter Doppelschlagja. Johann Joachim Quantz: i. m., VIII, §14, 80., a kottapélda hozzá: VI. táblázat 31.

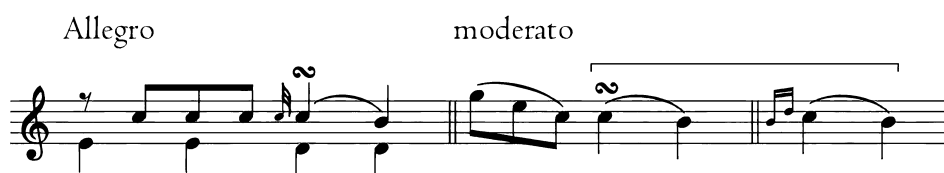
Bár Bach a geschnellter Doppelschlagot rövid hangokhoz társítja minden kötés nélkül, mutat egy olyan helyzetet is, ahol az ornemens mégis két hang kötésé összefüggésében merül fel:



82. kottapélda

Itt a geschnellter Doppelschlag „egy alulról kezdett trilla vagy egy alulról kezdett Doppelschlag helyére lép”. Hamarosan látjuk az alulról kezdett Doppelschlag helyes kivitelezését – Bach megjegyzése itt a 85. kottapélda esetére vonatkozik.

A következő példában pedig a geschnellter Doppelschlag kötés és ereszkedő szekundlépés előtt, valamint rövid hangok után áll, ezért megengedett. Ha előtte, különösen lassabb tempóban kötött hangok állnak, jobb a közönséges Doppelschlag vagy az Anschlag:



83. kottapélda

Végezetül Bach – mintha csak ismerte volna a mai játékosok problémáit, dilemmait – felhívja a figyelmet arra, hogy a geschnellter Doppelschlag nem tévesztendő össze a hang után játszott közönséges Doppelschlaggal, mert e kettő „nagyon különböző”, hiszen a második esetben a Doppelschlag egy kis várás után kezdődik, valamint kötött és kitartott hangok összefüggésében jelenik meg:



84. kottapélda

Doppelschlag alulról

Elérkeztünk a Doppelschlag negyedik fajtájához, amit Bach egész röviden ír le. Ez a forma, bár gyönyörű, gazdag és sokoldalúan használható a későbbiekben kifejtett ornemens-behelyettesítés gyakorlatában is, C. P. E. Bach notációjában ritkán jelenik meg. Ezúttal két hangot illesztünk a közönséges Doppelschlag elé, alulról megközelítve azt. Ezt a két hangot is, akárcsak a geschnellter Doppelschlag esetében a főhanggal azonos kezdőhangot, „a lehető legnagyobb sebességgel kapcsoljuk a Doppelschlaghoz és kötjük vele össze”. Jelölése itt is harmincketted gerendákkal ellátott két, apró hanggal történik. Ez a „korábban senki által még le nem jegyzett”

ornamens rövid formában jeleníti meg az alulról kezdett trillát és így „ahelyett használjuk rövid hangokon. Alulról kezdett Doppelschlagnak nevezhetjük”. Jele és kivitelezése:



85. kottapélda

Bach egy nagyon gyakran előforduló zárati dallamképletben javasolja alkalmazását: „Ha ezt az ornamenst alulról kezdett trilla helyett használjuk, amikor az előző hang emelkedő lépésnél a következőhöz van kötve, a jobb hatás kedvéért az alulról kezdett Doppelschlag első hangját az előző hanggal összeköthetjük, úgy, hogy azt nem ütjük meg újból”:



86. kottapélda

Az ornemens itt ugyanabba a helyzetbe kerül, mint amelyet a geschnellter Doppelschlag foglalt el a 82. kottapéldában, ráadásul azzal gyakorlatilag azonos hangcsoportként.

2.5 A mordent

A mordent tárgyalásával egy ismertebb ornemens területére érkezünk. Jóllehet a mordent alkalmazása ismert és elterjedt a mai muzsikások körében is, C. P. E. Bach *Versuch*-jának idevágó fejezetéből¹ nagy eséllyel újszerűnek ható, ma általában ismeretlenebb részleteket is megtudunk az ornamenteokról.

Mint a legtöbb ornemens esetében, Bach itt is elismétli, mi a mordent funkciója: összefűzi és kitölti a hangokat, csillogást ad nekik. Méretét tekintve van egy hosszú:



87. kottapélda

és egy rövid alakja:



88. kottapélda

Az ornemens hosszát tekintve Bach pontosító megjegyzést tesz: bár hosszú hangon hosszú, rövid hangon rövid mordentet használunk, a tempótól függően a hosszú mordent gyakran előfordul negyed- és nyolcadhangokon is, míg a rövid mordent a legkülönbözőbb értékű hangokon. A mai játékos számára leginkább a hosszú mordent okoz meglepetést. A rövid változat használata, főképp zongoratanulmányok háttérével J. S. Bach Kis prelúdiumai alapján, legtöbbször ismert. Az, hogy a mordent nem csupán egyszer léphet le az alsó váltóhangra, hanem ezt a mozgást többször ismételheti, a mai fülnek sokszor idegen. Jóllehet nagyon szépen alkalmazható hosszabb hangok kitöltésére, számszerűen C. P. E. Bach maga is többet használja a ma tipikusabbnak érzett rövid mordentet. A rövid mordent egy külön formájának tekinti Bach azt, amikor annak két hangját egyszerre ütjük le, majd az alsót rögtön elengedjük:



89. kottapélda

Ezt használjuk olyankor, amikor a mordentnek nagyon rövidnek kell lennie, de ne alkalmazzuk gyakrabban, mint a többi formát. Bach szerint csakis „ex abrupto”, nem kötött helyzetben fordulhat elő. A mordent elhelyezésére Bach néhány további tanácsot is ad:

¹ *Versuch, Fünfte Abtheilung: Von dem Mordenten.*

Ez az ornemens leginkább felfelé lépő vagy ugró hangokon van otthon. Lefelé ugró hangokon ritkábban fordul elő, ereszkedő szekundlépéseken soha. Megtaláljuk darabok elején és végén is. [A mordent] összeköti a legato hangokat, akár lépnek, akár ugranak. Ez a kötés leggyakrabban emelkedő szekundlépésekben fordul elő, olykor-olykor előkéknél is. [...] Az előke utáni mordentet, az előké játékának általános szabálya szerint halkan játsszuk.

Bach néhány tipikus példája minderre:



90. kottapélda

Ezenkívül

A mordentet kitartandó hangokon azok kitöltésére használjuk, így megtaláljuk átkötött, pontozott és szinkópált hangokon, ahol is a szinkópált hangokat nem csak kitölti hanem azoknak külön csillogást is ad:



91. kottapélda

Egy szokatlanabb, de igen érdekes esetet mutat a következő (92.) kottapélda, összevetve az előző kottapélda első és harmadik variánsával:

ha nagyon lassú tempóban a hosszú mordent nem lenne elegendő a hang kitöltésére, a hosszú hangot megrövidítjük úgy, hogy azt újra megüjtjük nagyjából az alábbi lejegyzésnek megfelelően. Ezt azonban csak szükség esetén és körültekintően használjuk, úgy, hogy a szerző szándékait nem torzítjuk el vele.



92. kottapélda

Amikor trillát követő hosszú hangot szeretnénk mordenttel kitölteni, a trilla után várjunk előbb a hangon, majd, mintegy a hangot megismételve indítsuk a mordentet:



93. kottapélda

Bach további néhány példával mutatja a mordent legtipikusabb elhelyezkedéseit:

– ugró vagy elválasztott hangokon, legtöbbször a hangsúlyos ütemrészen:



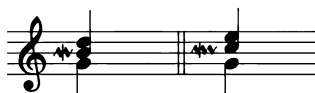
94. kottapélda

– akkordtörés-szerű figurákban:



95. kottapélda

– akkordok középszólamában, ahol hosszabb hangérték esetén a hosszú mordent is szóba jöhet:



96. kottapélda

– elválasztott pontozott hangokon, amikor a pontot nem tartjuk ki:



97. kottapélda

– szünet előtt álló hangokon:



98. kottapélda

– olyan esetekben, amikor néhány rövid hang után (akár lépve, akár ugrással elérve) egy hosszabb áll, a hosszabb hangon:



99. kottapélda

Végül a mordentnek a basszusra való alkalmazásáról ezt tanítja Bach a következő kottapélda kapcsán:

A basszusban minden ornemens közül a mordent fordul elő a leggyakrabban, anélkül, hogy azt jelölnénk, mégpedig felfelé lépő és ugró hangokon, [valamint] kadenciákban és azokon kívül, amikor a basszus oktávot ugrik [:]



100. kottapélda

A mai muzsikusz számára az egyik kérdéses terület a mordenttel kapcsolatban a hosszú és rövid válfaj megkülönböztetése és megfelelő használata. A másik bizonytalanságot a mordentben szereplő váltóhang megválasztása okozhatja. Ez akkor probléma, ha kezdőhangon szerepel a mordent, vagy ha ugrással érjük el a hangot, amin áll. Elsősorban az aktuális hangneme, illetve modulációs környezetben az aktuális pillanat hangnemi besorolása dönti el, kis- vagy nagyszekundddal játszunk a mordenttel. C. P. E. Bach sem ad erre ennél részletesebb receptet. Jóllehet a fejezet első kottapéldájában a hosszú mordentet diatonikus, a rövidet kromatikus váltóhanggal jelöli, ebből semmilyen szabályra nem következtethetünk. A mordent mindkét formáját játszhatjuk mind fél-, mind egészhanggal, ha a helyzet úgy kívánja. A fejezet utolsó példája azt mutatja, hogyan jelöli a notáció a mordent módosított váltóhangját, amellet, hogy érdekes újjrendi opciót is ad. Sajnos még C. P. E. Bach műveiben is nagyon gyakran hiányzik a kiegészítő módosító jel, így harmóniai érzékünkre kell hagyatkozzunk. Nagyon tanulságos tananyag erre is a *Versuch* függelékéként megjelent 18 Próbadarab. Ezekben C. P. E. Bach a lehető legrészletesebb notációt alkalmazza, mindenütt jellel megkülönböztetve a rövid és hosszú mordenteket, és módosítójellel jelölve meg azokat ott, ahol a váltóhang alterációt kíván.

Utolsó példánk azt hivatott demonstrálni, hogy a Pralltriller és a mordent egymással ellentétes ornamensek, mind a mozgás irányában, mind – ebből következően – használatukban. Pralltrillert lehajló dallamon, mordentet emelkedő dallamon használunk:



101. kottapélda

Mintha ez is azt bizonyítaná: a Pralltriller átkötéssel játszandó, hisz akkor Bach állításának megfelelően pontosan a mordent tükörképét kapjuk.

2.6 Az Anschlag

Ezzel a fejezettel kezdődik a *Versuch*-ban azoknak az ornamenseknek a tárgyalása, amelyekre C. P. E. Bach nem vagy nem csak szimbólumot alkalmaz, hanem a főhang előtti kettő vagy három kiskottával (is) jelöli azokat. Számomra különösen a Schleiferről szóló fejezetből derül ki, hogy Bach a notációnak ebből a sajátosságából kiindulva sorolja be e három szakaszt a többi ornamens tárgyalása után, akkor is, ha e három rövid fejezet ornamenseit a korábban már tárgyaltakkal más, zenei logika szerint is rokonítani lehet.

Az Anschlag a főhang elé helyezett két rövid hanggal jelzett ornamens. C. P. E. Bach két fajtáját különbözteti meg: a közönséges, pontozás nélküli Anschlag-ot és a pontozottat.

Az Anschlag két hangja közül az alsó vagy az előző hangot ismétli, vagy egy szekunddal mélyebb, második hangja pedig mindig a főhangnál egy szekunddal magasabb, azaz a két kis hang között minden esetben ugrás jön létre. Jele és megoldása:



102. kottapélda

Mindkét itt demonstrált ritmizálása lehetséges, a szélesebb változat természetesen inkább lassabb tempóhoz illik. A két kis hangot azonban minden esetben halkabban játsszuk, mint a főhangot. Az utóbbi példán C. P. E. Bach világosan jelöli a dinamikai különbséget, de azt is, hogy az Anschlag – akárcsak valamennyi ornamens Bach rendszerében – mindig súlyra esik. Az ütésen megszólaló két halk, hangsúlytalan kis hang és az ütés utáni hangosabb főhang kombinációja nem mindennapi és nem könnyű követelmény. Előadásmódját meg kell szokni, hiszen ha egy ornamens súlyra esik, az számunkra általában egyet jelent a dísz hangsúlyos megszólaltatásával. Ráadásul az Anschlag esetében harmóniailag mindig az érkező intervallum a fontos, nem a két kis hang keltette hangközök.

Nyugodtan feltehetjük a kérdést, vajon C. P. E. Bach ornamensei valóban mindig pontosan az ütésre kerüljenek-e. Nem kétséges: a *Versuch* példái és magyarázatai ezt sugallják. Tapasztalatom szerint élő zenei környezetben a zenei szövet komplex jellege, netán gyorsabb tempója miatt olykor némi kompromisszumra kényszerülünk e szabály alkalmazásában, és az ornamenst alig észrevehetően az ütés elé játsszuk. Ez könnyen megtörténik az egyébként is időigényes, ugró mozdulatú Anschlaggal. A *Versuch* számomra bizonyítéka annak, milyen rendszeres és alapos pedagógus volt C.

P. E. Bach; tanítási módszere logikus könyvéhez hasonlóan bizonyára ugyanilyen logikus volt. A hangsúlyos ornamenteinek követelménye hatékony és egyszerű irányelv akár tapasztalatlanabb növendék számára is, aki innen kezdve igyekszik az ornamentum súlyra, vagy a súlyhoz nagyon közel játszani. Ha a tanár úgy fogalmaz: játszunk kicsit a súly elé, könnyen előfordulhat, hogy a növendék jóval a súly elé helyezi az ornamentum, amit laposnak, fáradtnak érezhet a hallgató. A súlyra való helyezés szigorú szabálya C. P. E. Bach metodikájának is része lehetett. Mindez nem változtat a tényen, hogy C. P. E. Bach zenéjében az ornamentelek az esetek többségében a súlyra vagy a súlyhoz nagyon közel játszva hatnak a legmeggyőzőbben.

Kivételes eset, amikor egy ornamentum az ütés után kezdődik. Erre Bach pontosan az Anschlag esetében ad példát (103. kottapélda), méghozzá a *Versuch* 1787-es kiadásának egyik kiegészítésében. Az Andante mérsékelt, nyugodt tempót sugall, a kifejezés „schmeichelnd”, azaz „kedves, behízelgő”.



103. kottapélda

Ez a szép megoldás valóban nagyon jól alkalmazható lírai tételekben, hiszen – amint példánkon is látható – az Anschlag első hangja keltette disszonancia kevésbé éles és feltűnő.

Ha az Anschlag első hangja az előzőt ismétli, második hangját mindenféle kisebb-nagyobb ugrással érheti el, amire Bach az alábbi példákat hozza. Megjegyezi, hogy az alábbi összes példában lehetséges a tercet ugró Anschlag alkalmazása is:





106. kottapélda

Nem szabad azonban Anschlagot játszani akkor, ha a hangismétlés után a dallam emelkedik:



107. kottapélda (negatív példa)

Helyette ilyen esetben inkább Doppelschlagot alkalmazzunk:



108. kottapélda

Helyénvaló olyankor is, amikor a főhang az előzőhöz képest felfelé lép:



109. kottapélda

Ez akkor is érvényes, ha bővített szekundról van szó, ilyenkor az Anschlag az intervallum disszonáns jellegét enyhíti:



110. kottapélda

Akár nagyon nagy ugrásban is előfordulhat:



111. kottapélda

Az Anschlag kéthangos előkének is nevezhető, ám ez a megjelölés részben félrevezető lenne. Az előkével szemben az Anschlag nem hangsúlyozza a disszonanciát, hanem, halk és hangsúlytalan indítása révén, inkább feltartja azt időben.

Gyors tempóban rövid hangon a trilla vagy a Doppelschlag szerepét is átveheti, ilyenkor frappáns, gyors, alulról kezdett trilla benyomását kelti. Teljesen logikus, hogy C. P. E. Bach nem az előkék közé sorolja, hanem önálló ornamentalsként kezeli.

A pontozott Anschlagot formájából, leírt dallamvonalából adódóan helyezte Bach a közönséges Anschlaggal egy kategóriába. Látszólag ugyanaz az ornemens, mint a közönséges Anschlag, csupán ritmusában tér el. Jelölése történhet alsó előkével vagy a főhang elé helyezett két hanggal, melyekből az első nyújtópontot kap. A jelölések és kivitelezésük:



112. kottapélda

Azonban éppen a ritmus megváltoztatása (vagyis első hangjának megnyújtása) révén merőben más ornemens kapunk, mint a közönséges Anschlag. A pontozott Anschlag hosszú, hangsúlyos disszonanciát kelt, ennek megfelelően játékmódja más: a közönséges Anschlag piano indításának helyébe itt hangsúly lép, ehhez kötjük gondosan és finoman az ornemens rövid felső hangját és a főhangot. Mind megszólaltatásának dinamikája, mind a disszonanciához való viszonya tehát pontosan a közönséges Anschlag fordítottja. Az ornemens Bach által régebbinek tartott, pusztán alsó előkés jelölése is mutatja: tulajdonképpen egy kidíszített hosszú előkéről van szó, amely végső oldása előtt még egy rövidke felső váltóhangot illeszt a főhang elé. E találmány oka szinte prózai: míg egy hosszú felső előke mindig érdekes és kifejező, sok helyzetben egy hosszan tartott alsó előke hatása színtelen, kifejezéstelen, vérszegény, főként a gáláns vagy *empfindsam* stílus környezetében, és főleg akkor, amikor nem záróhangon vagy megálláson, hanem folyamatosabb zenei történésben vesz részt. E problémát az apró felső váltóhang megoldja. Álljanak itt Bach további példái, az általam kiegészített kivitelezéssel együtt:



113. kottapélda

Az Anschlag azonban sokféle helyen fordul elő C. P. E. Bach zenéjében, és ritmizálása helyenként nem egyértelmű. Bach is csupán ennyit mond: a pontozott Anschlagot „különböző módokon osztjuk be az ütembe”. A példákban is kiviláglik, hogy a pontozott Anschlag pontozott hangja olykor a jelöltnél hosszabb lesz, így a rövidebbik hang átcúsúzhat a következő ütésre. Ornamentünknek ezt a pozícióját az utolsó példában egy átkötött hosszú hangon álló pontozott Anschlag mutatja:



114. kottapélda

Egy másik ritmikai megoldás is lehetséges, ami olykor praktikusabb. Ezt Bach a következő kottapéldában mutatja meg, és javasol hozzá (a példa harmadik ütemében) pontosabb jelölést a pontozott Anschlag első hangján a pont elhagyásával. A ponttal ellátott jelölést (a példa második üteme) ez esetben helytelennek tartja:



115. kottapélda

A pontozott Anschlag ezekből is észrevehető ritmikai variabilitását is abból érthetjük meg, hogy itt igazából csupán az alulról induló hosszú előke egy variánsáról, a maga korában kedvelt egyik játékmódjáról van szó. Ez, nem kevés problémát okozva, a pontozott Anschlag notációjából is kiderül. Ezt az ornamentet ugyanis C. P. E. Bach sem mindig a saját jelölésével, hanem az általa régebbinek, nem elég korrektnek leírt módon: alsó előkével jelöli. A mai játékos számára ez a tény általában ismeretlen. Ezért, hogy az alsó hosszú előke pontozott Anschlaggal való lecserélése a billentyűs játékosokból, így növendékeimből is legtöbbször megdöbbenést és hitetlenkedést vált ki. Fontos ezzel kapcsolatban megjegyeznünk, hogy az alsó előkének ez az értelmezése csakis lassú, vagy legalább mérsékelt tempóban, éneklőbb karakter esetén helyénvaló. Bach is megjegyzi: a pontozott Anschlag „sebes dolgokban” soha nem fordul elő, és csak „affektuös”, azaz kifejező, affettuosó helyeken használjuk. Ez azonban értelmezésem szerint nem csak igazi lassú zenében, hanem mérsékelt tempójú, affettuosó karakterű nyitótételekben is előfordulhat.¹

Az egyetlen kis hanggal, alsó előkeként való notációt és a pontozott Anschlag ritmikai változatosságát sugallják a további példák (116. kottapélda), amelyekhez Bach hozzáfűzi: „minél kifejezőbb a gondolat és minél lassabb a tempó, annál hosszabbra nyújtjuk a [pontozott Anschlag első hangja utáni] pontot.”

¹ Erre példa az 5. Esz-dúr Württembergi szonáta Wq 49/5 első tételének második ütemében és több analóg helyen előforduló előke.



116. kottapélda

A mai muzsikuss számára komoly gondot okoz azon helyek felismerése, ahol az alsó előkét Anschlagként kell vagy érdemes értelmezni. A fenti példák e helyek felismerésében is segítenek. De hasznosak akkor is, amikor pontozott kéthangos képlettel jelölt pontozott Anschlaggal találkozunk. Ilyenkor a megfelelő ritmizálás megállapítása lehet nehéz, különösen ott, ahol több megoldás is lehetséges. Úgy tűnik, a pontozott Anschlag notációja a 18. századi zenészek számára is problematikus volt. Ezért történhetett, hogy ezt az ornamentst az 1760-as évektől kezdve C. P. E. Bach is egyre többször jegyezte le normál méretű kottával, a zenei szövetbe integrálva azt. Az ilyen helyek érzékeny játékát viszont segíti, ha emlékszünk eredetükre: a diminuendóba torkolló pontozott Anslagra.

2.7 A Schleiferek

E fejezetben C. P. E. Bach három ornamenst tárgyal; mindhármukat kiskotta jelöli. Alakjukat, de használatukat tekintve ugyanakkor három teljesen külön kategóriába is besorolhatnánk és három különböző néven is emlegethetnénk őket. Bach egyiket sem teszi, de a mai zenész bölcsebben jár el, ha a Bach által a Schleifer három fajtájaként kezelt ornemensre három, különálló ornemensként tekint.

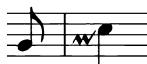
A kéthangos Schleifer

Ez a barokkból is jól ismert ornemens a főhangot terctávolságból alulról közelíti meg, a terctávolságot két kis hanggal töltve ki. C. P. E. Bach szereti a két kis hangot harminckettednek írni, de alla breve-ütemmutató esetén megengedi a tizenhatodos jelölést is:



117. kottapélda

Más zeneszerzők, például Johann Sebastian Bach a Schleifer jelölésére igen gyakran szimbólumot is használtak: ez a sorvégi custos-hoz, vagy a rövid trillához hasonlít, de nem a hang felett, hanem előtte áll terccel lejjebb, azon a hangon, amin az ornemens kezdődik. A jelet felfelé kanyarodó kis ívvel kötik a főhanghoz:



118. kottapélda

C. P. E. Bach ezt a jelölést nem alkalmazza műveiben, talán a trillával való esetleges összekeverhetősége miatt. Megjegyzi azt is, ezt az ornamenst gyakran úgy írják, ahogy játsszák. Ez egyben a fenti két jelölés hangzó eredménye is kell, hogy legyen:



119. kottapélda

C. P. E. Bach csak a főhang alatt terccel induló Schleifert említi és használja műveiben, és megjegyzi: ez az ornemens ugrásokban szokott előfordulni. Emellett kortársai közül többen említik a Schleifer terccel a főhang felett induló és ereszkedő változatát is.¹ A C. P. E. Bach előtti generáció zeneszerzői esetében mind a

¹ Például Friedrich Wilhelm Marpurg: *Anleitung zum Clavierspielen*. (Berlin: A Haude és J. C. Spener, 1755) és Johann Samuel Petri: *Anleitung zur praktischen Musik [...]*. (Lauban: J. C. Withgen, 1767 és Leipzig: Breitkopf, 1782).

hangsúlyon, mind a hangsúly előtt játszott Schleifer dokumentálható, ráadásul több ritmikai variációban.² C. P. E. Bach notációja egyértelműen azt sugallja, hogy a Schleifer súlyra játszandó, akárcsak többi ornamense is, írott alakját illetően pedig kizárólag a fenti példát adja.

A háromhangos Schleifer

Ez az előbbtől lényegesen eltérő ornamens nem tercet tölt ki, hanem három hanggal írja körül a főhangot. Schleiferként való besorolása C. P. E. Bach saját logikáját tükrözi. Írott alakját tekintve – és ezt Bach is hangsúlyozza – a Doppelschlag tükörképéről van szó. Bach ennek megfelelően említi másik nevét is: Doppelschlag alulról (*Doppelschlag von unten*). Jelölésére Bach javasolja is a Doppelschlag jelének megfordítását, a hagyományos három kishangos írásmód mellett:

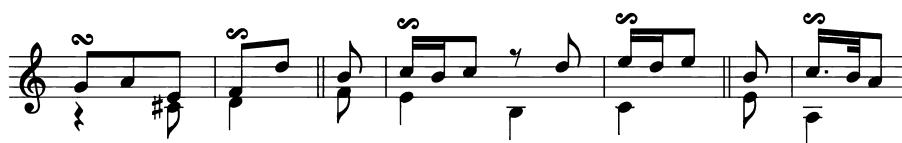


120. kottapélda

Logikus mivolta ellenére Bach jelölése ezúttal sajnos nem vált be. Jóllehet kézírásában igyekezett jól láthatóan megkülönböztetni a fordított Doppelschlag jelét a közönséges Doppelschlag-tól azáltal, hogy valamivel vastagabban írta, ám ezt a megkülönböztetést műveinek nyomtatott kiadásai már életében sem tudták megőrizni. A többnyire apró szedéssel nyomtatott két jel igen könnyen összetéveszthető, így a játékostól különös odafigyelést igényel. De a legsajnálatosabb az, hogy a korabeli kéziratok – köztük a nyomtatásról készült másolatok is – nagyon gyakran tévesztik össze a két jelet és alkalmazzák a közönséges Doppelschlag jelét ott, ahol Bach a fordítottját kéri. A fordított Doppelschlag jele azért sem praktikus, mert a 18. század számos kézírata és kottakiadványa ott is a fordított jelet alkalmazza, ahol korrekten a közönséges, normál jelnek kellene állnia. Úgy tűnik, a többség számára a Doppelschlag jele akár egyik, akár másik irányban írva vagy nyomtatva ugyanazt: a közönséges Doppelschlagot jelentette. C. P. E. Bach finom megkülönböztetése legfeljebb az északnémet billentyűs kultúrában terjedt el, szélesebb körben nem vált ismertté. Ha azonban megtanuljuk a helyzeteket, amelyben a fordított Doppelschlag, avagy a háromhangos Schleifer, tipikusan előfordul, kiküszöbölhetjük a tévesztést.

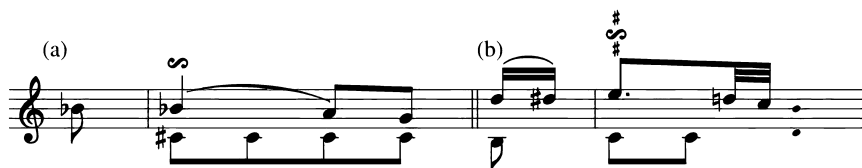
C. P. E. Bach úgy jellemzi ezt az ornamenst, hogy az „szereti [egyaránt] a nagyon gyors és nagyon lassú, a közömbös és a legkifejezőbb” helyeket. Gyors zenében „kitölti a hangot és ragyogást kölcsönöz neki”. Ebben az esetben valójában „egy alulról kezdett, de utóka nélküli trillát jelenít meg ott, ahol a hang rövidege ezt a [hosszú] trillát nem engedi meg”. A rá következő hangok egyaránt léphetnek és ugorhatnak:

² Például Johann David Heinichen: *Der Generalbass in der Composition*. (Dresden: szerző, 1728).



121. kottapélda

A másik esetben ezt az ornamént szomorú karakterű, „matt” (tompá, fénytelen) helyeken alkalmazzuk. Ilyenkor „tompán és halkán, sok kifejezéssel és olyan szabadsággal játsszuk, amely nem köti magát pontosan a hangértékekhez”. Bach úgy is jellemzi, mint egy „lassan kitöltött tercet ugró Anschlag”-ot. Tipikusan hangismétlésen fordul elő (a), vagy emelkedő dallamlépésben (b):



122. kottapélda

illetve ugrásban:



123. kottapélda

Átkötött, hosszú hangot is megélénkíthetünk vele. Bach e megjegyzése újfent elárulja, hogy ez a díszítés valóban az alulról kezdett trilla rövid formájaként alkalmazható, hiszen már a hosszú hang kitartására alkalmazott, alulról kezdett trilla esetében is javasolta a kezdő hangcsoport időnkénti megismétlését:



124. kottapélda

Disszonanciákon, módosított hangokon, főképp szűkített illetve bővített hangközök esetében esetenként gyorsabb tempóban is előfordulhat.

A pontozott Schleifer

Ezt az ornamént Bach a kéthangos Schleiferhez hasonlóan két kiskottával jelöli, melyek közül az első pontozott, és a második hang ennek megfelelően megrövidül. Dallammozgásában valóban a kéthangos Schleiferre hasonlít, széthúzott, lassú, szinte hezitáló ritmusa miatt azonban teljesen más a karaktere, így használati köre is. Bach

kérése, hogy első, hosszú hangja hangosabb legyen, mint a folytatás a kis hanggal és a rá következő hangok egy része:



125. kottapélda

Az ornamens ritmikája nem kis gondok elé állítja a játékost. Bach is megjegyzi, hogy „beosztása olyannyira különböző [módokon történhet], mint egyetlen másik ornamensé sem”. Valóban, a hosszú első hang hossza nagyon sokféle lehet, így az, hogy mennyire rövid a második hang és az hogyan kapcsolódik az azt követő dallammenethez, szintén igen variábilis. A helyes megoldáshoz meg kell vizsgálni, hogyan szól a pontozott Schleifer és a kapcsolódó dallami anyag együttese meggyőzően, igazán dallamosan. A Bach által alkalmazott notáció ebben a formában szép, de nem praktikus. Nyilván pontosan a ritmizálás variabilitásából adódóan már a maga korában nehéz ornamensnek számíthatott; nem véletlen, hogy műveiben C. P. E. Bach maga is egyre többet írja ki rendes kottával. A pontozott Schleifer alkotta dallami képletek a 18. század második felében ismert és gyakran használt dallami építőelemek gyanánt egyre inkább beépültek a zenei köznyelvbe; ezzel párhuzamosan az ornamens kiskottás lejegyzése fokozatosan eltűnt a gyakorlatból.

Egyáltalán nem véletlen, hogy C. P. E. Bach erre az ornamensre adja a legtöbb példát. Ez nagy segítség ma is a muzsikusk számára: ha valaki az alábbi összes helyzetet végignézi, végigjátssza, megfelelő támaszt kap a repertoárban előforduló pontozott Schleiferek megoldására. Az alábbi, 126. kottapélda példái elegendőek ahhoz, hogy lássuk: ez az ornamens valóban a legkülönbözőbb, és a mai játékos szemével nézve a legbizarrabb, legváratlanabb ritmizálásokban léphet fel. A pontozott Schleifer olykor a főhang legnagyobb részét elfoglalja, így az jócskán megrövidülhet, ami esetenként a rá következő hangok értékét is módosítja. Az egyik példában Bach az ornamenshez tartozó jellegzetes dinamikát is jelöli, valamint azt is, hogy a felfelé ívelő dallamrész legato játszandó, legmagasabb hangját pedig gyakorta staccatóként elengedjük:



This musical score is for a piece titled "2.7 A Schleiferek" on page 73. It consists of nine staves of music, all written in treble clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. Brackets are used to group measures across staves, indicating phrasing or structural divisions. The notation includes various musical symbols such as accidentals (sharps, naturals, flats), slurs, and dynamic markings like accents and trills. The overall style is that of a traditional folk or classical instrumental piece.



126. kottapélda

2.8 A Schneller

C. P. E. Bach legutoljára felsorolt ornamense nem új a maga nemében, Bach csupán jelölésére és nevére tesz új javaslatot. Mint ő maga is megállapítja, valójában a rövid, háromhangos mordent megfordításáról van szó: míg a rövid mordent a főhang alatti váltóhangot érinti, a Schneller a főhang felett.

Az ornemens új neve valójában egy rövid, főhangról kezdődő trillát takar. A Versuch 1789-es kiadásában Bach hangsúlyozza is a Schneller és a Pralltriller hasonlóságát, melyek „hangjaikban teljesen hasonlóak”. A két ornemens elválasztása, radikális megkülönböztetése használati körökkel függ össze. Míg a Pralltriller két lépő hang összekötésére szolgál, így csakis legato helyzetben fordulhat elő, addig a Schnellert rövid, a megelőző és sokszor a következő hangtól is elválasztott hangokon használjuk.

A Schnellert mindenkor gyorsan játsszuk és sehol máshol, csakis elválasztott [staccato] és gyors hangokon fordul[hat] elő, melyeknek csillogást ad és amelyeknek kitöltésére [még] éppen elegendő. [...] Sebességét illetően egy utóka nélküli trilla hatásának felel meg, és ahogyan az utókás trilla az emelkedő folytatást kedveli, úgy kedveli a Schneller a rá következő ereszkedő hangokat kétségtelenül [azért], mert két utolsó kis hangja a főhanggal együtt a trilla utókájának mozgását adja ki ellenirányban. Mindazonáltal a trilla abban különbözik a Schnellertől, hogy [utóbbi] soha nem kapcsolódik másik hanghoz és nem fordulhat elő kötéseken.

A Schneller jelölése Bach rendszerében kizárólag a harminckettednek gerendázott két apó hanggal történik:



127. kottapélda

A Schneller kissé különös nevét arról a jelenségről kapta, amelyet Bach „Schnellen”-nek nevez: az ujj gyors behúzása többnyire az ornemens utolsó előtti hangján. Ez az a fogás, amelyet Bach, érthető módon, a Schneller „legmagasabb hangján” is kér, mi több: magát az ornemens nevét is ebből vezeti le. Egyértelmű, hogy Bach olyan nevet akart adni, amely nem keverhető össze a trillák vagy egyéb ornamensek egyik fajtájával sem. Szigorú logikája nem viselte volna el az olyasfajta megjelöléseket, mint a „trilla”, mely mégsem a felső váltóhangon kezdődik, vagy éppenséggel a „Pralltriller”, amely mégsem kötött helyzetben fordul elő. Félreértés azonban kizárva: itt bizony főhangról kezdődő rövid trilláról van szó. Ezt a mai, jól informált régizenesz nehezen emészt meg. Hiszen ő azt tanulta, hogy a trilla mindig a felső váltóhangról kezdődik. Ezt a látszólag megkérdőjelezhetetlen elvet sugallták a 20. század ismertebb tankönyvei a régi zene előadói gyakorlatáról. C. P. E. Bach Schnellerje ezekben az érvelésekben nem szerepel, éppoly kevésbé, mint Quantz egy

megjegyzése, miszerint „amikor több gyors hangon trilla áll, az idő rövideége miatt nem mindig játszunk előkét és utókát [hozzá], hanem inkább fél-trillát”¹, ami pedig a rövid főhangos trilla, a C. P. E. Bach-i Schneller egyszerű és találó leírása. Találunk arra is nyomot, hogy a felső váltóhangról induló trilla szabálya is mintha lazább lenne még C. P. E. Bach számára is, mint az saját rendszeréből következne. Ha a Schneller „gyorsaságában egy utóka nélküli trilla hatásának felel meg”, akkor az a trilla, amelyet helyettesít, szintén főhangról kezdődik – legalábbis e rövid mondat erre enged következtetni. Találunk eseteket C. P. E. Bach saját zenéjében, ahol gyorsabb tempóban, rövidebb hangokon a trillát főhangról játszanánk a legmeggyőzőbben.² A Schneller trilla-eredetére utal a második példa is: félzárlatszerű megállásnál, cezúránál, amire Bach korábban már az utóka nélküli trillát és a Doppelschlagot is javasolta:



128. kottapélda

A Schneller és a trilla rokonságának megértéséhez nagyon érdekes és értékes adalék Alfred Kreutz meglátása. Szerinte a főhangos trilla, különösen annak a Schnellerrel azonos rövid formája mindig is létezett, de a késő 17. századi és a 18. századi trillatáblázatok szinte soha nem említik, hiszen azokban rövid trillákról egyáltalán nem is esik szó. C. P. E. Bach megjegyzése, miszerint ő az első, aki lejegyzí a Schnellert, megerősíti, hogy egy akkoriban széles körben ismert és használt ornemensnek, amelynek írott megfelelője mindaddig nem volt, Bach jelet, nevet és definíciót adott, ugyanakkor gondosan elkülönítette azt a trillák kategóriájától.³

¹ Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*. (Berlin: 1752; az eredeti reprintje: Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1983). VII/II., §24.

² Egy példa erre a különben is sajátos tematikus anyagokkal operáló késői G-dúr Kvartett Wq 95 első tételének számos trillája.

³ Alfred Kreutz: *Die Ornamentik in der J. S. Bach's Klavierwerken*, melléklet Bach Angol szvitjeinek kiadásához. (Leipzig: Edition Peters, 1955).

3. C. P. E. Bach ornamentikája a gyakorlatban

3.1 Párhuzamos notációk C. P. E. Bach életművében

Carl Philipp Emanuel Bachnak nem csupán stílusa változott többször hosszú alkotói pályafutása során, hanem ornamenseinek notációja is. Az ornamensek többféle, egyidőben is létező notációs rendszerével először C. P. E. Bach billentyűs és nem billentyűs műveinek notációja közötti különbségek felismerése során szembesültem. Ezen az úton tovább haladva második felismerésem C. P. E. Bach billentyűs versenyműveinek felvételsorozata előtt történt. A művek felvételre való előkészítése során vált világossá: a *Versuch*-ból ismert notációs technika a versenyművekben, azok közül is elsősorban a korábbi darabokban, nem fellelhető. Hasonló felismerésre juthat minden játékos, aki a *Versuch* alapján próbál tájékozódni C. P. E. Bach műveinek játékát illetően, de olyan művel szembesül, ahol Bach nem alkalmazza a *Versuch*-ban dokumentált notációját. A játékost a helyzet kimondottan megzavarhatja, de legalábbis tanácstalanná teheti.

C. P. E. Bach teljes billentyűs életművének áttekintése alapján egyértelmű megállapításra juthatunk: sok művében a zeneszerző nem mindig vagy nem teljes következetességgel használja a saját maga által felállított notációs rendszert. Mi segítheti a játékost egy adott műben az ornamensek azonosításában és megfejtésében? Mindenekelőtt fontos emlékeznünk: a *Versuch* C. P. E. Bach ornamens-szisztémája mellett számos esetben utal arra a másik praxisra, amely a notáció bachi modernizációs kísérletének publikálását megelőzően, és bizonyos mértékig azt követően is létezett. Ezek a régebbi írásmódok azok, amelyekhez C. P. E. Bach is igazodik, amikor nem saját, a tradicionálisnál jóval komplexebb és részletesebb, újszerű írásmódját alkalmazza.

C. P. E. Bach notációjának stílusait három kategóriába sorolhatjuk, hozzájuk rendelve használati körüket és kronológiájukat:

1. A *Versuch*-stílusú notáció: notáció specifikus jelekkel; a továbbiakban: specifikus notáció

Ez az a notációs szisztéma, amelyet Bach a *Versuch*-ban elsősorban leír, demonstrál és használatra javasol. A rendszer lényege, hogy minden egyes ornamens, beleértve egyes ornamensek alkategóriáit, variánsait is, jól megkülönböztethető, specifikus jelet kap. A rendszer egyes ornamensek esetenként másikkal való behelyettesítését is megengedi, erről a következő fejezetben szólnunk részletesebben. Ez a rendszer az előkéket is hasonlóképp kezeli, igyekezve azok hangzó hosszát pontosan feltüntetni.

2. Ornamens-notáció általános jelekkel; a továbbiakban: általános notáció

C. P. E. Bach – ahogy már említettük – többször beszél arról, hányféle különböző ornamenst jelöltek kortársai, és mint életműve mutatja, sokszor ő maga is – megkülönböztetés nélkül, azaz az ornamens pontos hangzó formájától függetlenül egy összefoglaló jel, legtöbbször tr, t, vagy + segítségével. Esetenként előfordul a mordent

jelének hasonló, összefoglaló értelmű használata is, ami valószínűleg azzal függ össze, hogy a mordent megkülönböztető jeleként is ismert áthúzott rövid fűrészfog-vonal grafikusan a kereszt és a t betű közeli rokona. Megesik az is, hogy mind a tr, mind valamelyik másik általános jel egyazon műben előfordul, ez azonban nem jelent jelentésbeli megkülönböztetést. A mai játékos számára sokszor igen nehezen emészthető a tény: ebben a notációban az adott jellel vagy jelekkel számos, igen változatos díszítést jelölhettek, azaz a Bach által a *Versuch*-ban felsorolt és gondosan jelekkel elkülönített összes ornemens jelölhető egyetlen jellel, a játékos belátására bízva azok értelmezését különböző trillaformákként, Doppelschlag-formákként, stb. Az improvizációs praxis elterjedtsége mellett ez a legfőbb oka, hogy C. P. E. Bach olyan részletesen taglalja, mikor, milyen zenei környezetben jelenhet meg egy adott ornemens. Ha a játékos tisztában van egy dísz legtipikusabb előfordulási lehetőségeivel, viselkedésével a zenei közegben, akkor többé-kevésbé problémamentesen játssza majd az általános jelet viselő helyek ornamenteit. Jó zenei ítélőképességet és a dologban való jártasságot feltételezve ez a notáció inkább hagyatkozik a fülre, mint a szemre. Ezért is hangsúlyozza C. P. E. Bach annyiszor a harmóniában való jártasság fontosságát. Aki a harmónia és dallamvezetés törvényszerűségeit ismeri, az meghallja, ha valamely ornemens oktáv- vagy kvintpárhuzamot, esetleg ügyetlen dallamfordulatot okoz és helyette másikat választ. Meg vagyok győződve arról, hogy a maga korában a *Versuch* egyetlen díszítése sem specifikusan C. P. E. Bachra jellemző, még kevésbé az ő találmánya – pusztán arról van szó, hogy ezeknek az ornamenseknek korábban nem volt specifikus jelölésük. Kísérletek történtek megkülönböztetésükre, ezek közül a francia billentyűs komponisták – bár részleteikben gyakorta egymástól eltérő – jelölésrendszere a legismertebb, ez pedig a francia repertoár német nyelvterületre való importálása révén széles körben ismert volt. A korabeli ornamensek teljes körű rendszerezésének gondolatát azonban német területen először C. P. E. Bach veti föl. A *Versuch* leírásai mellett az ornamensek helyes játékmódjaival ismerkedő mai játékos számára a legnagyobb praktikus segítséget C. P. E. Bach azon művei adják, amelyekben a szerző a saját, specifikus jeleket használó, modern notációját használja. E művek igen alapos tanulmányozása, a bennük jelölt ornamensek használati környezetének megértése nagyban hozzájárulhat ahhoz, hogy az általános notációval kottázott művekben felismerjük a helyzeteket és a specifikus notációval kottázott művekre jellemző sokféle, finom különbségeket hordozó ornemens-repertoárt kiaknázzuk. A probléma inkább pszichológiai: a játékosnak meg kell értenie, hogy például a tr jelének nemcsak szó szerinti értelmezése lehetséges, hanem sokszor olyan ornamenst is jelölhet, amely sem formáját tekintve, sem az általában hozzá kapcsolt jel tekintetében nem kötődik megszokott trilla-fogalmainkhoz. A legnehezebben megszokható esetek azok, amikor tr jelöl Doppelschlagot, vagy akár a még saját jelével megjelölve is szokatlan Anschlagot. A mai játékosnak mindehhez meg kell szabadulnia a modern kottaolvasás beidegződéseitől, és el kell fogadnia, hogy sok esetben nem azt játsszuk, amit látunk.

3. Kevert notáció

Nem könnyíti meg sem a játékos dolgát, sem pedig C. P. E. Bach notációjának kategorizálását, hogy számos művében szerzőnk keveri a két notációs stílust. A két rendszer keverésének természetesen számtalan fokozata lehetséges. Korai ciklusaiban és egyes, ciklusokon kívüli korai szonátaiban megfigyelhetünk egy rendszert, amelyben Bach megkülönbözteti ugyan a trilla (akár tr-nek írva, akár fűrészfogat használva) és a Doppelschlag jeleit, ám a megkülönböztetésben ennél tovább nem lép. Így a notációban nem jelennek meg a *Versuch*-ban később rendszerezett, megnevezett és megjelölt különböző trillaformák illetve a Doppelschlagok családjának különböző tagjai. A két kategórián belüli különböző formák felismerése a játékosra van bízva. Találunk azonban olyan műveket is, főképp a *Versuch* publikálása utáni időkből, ahol helyenként Bach specifikus notációt alkalmaz, majd, akár igen hasonló helyzetekben egyazon tételben, visszatér az általános notációhoz. A helyzetfelismerés képessége azonban mindkét fajta notációban döntő fontosságú. Ha a játékos emellett az ornamens-behelyettesítésben is járatos, hibát aligha követhet el.

Honnan ismerjük fel a különböző notációs stílusokat? A specifikus notáció egyik legfeltűnőbb grafikus jellegzetessége a *prallender Doppelschlag*, esetenként a *geschnellter Doppelschlag* jelének előfordulása, valamint a különböző hosszal jelölt előkéek. Ilyenkor a játékos rábízhatja magát a notációra, fejben tartva az ebben a stílusban is lehetséges behelyettesítéseket. Az általános notációt az előbb említett Doppelschlag-változatok jeleinek teljes hiánya, általában magának a Doppelschlag-jelnek teljes mellőzése jellemzi. Az előkéek leginkább nyolcadhangként jelennek meg, ezeket a helyzettől függően hosszabb vagy rövidebb hangzó értékre kell cserélnünk. Fontos emlékeznünk: a Doppelschlagok különböző formáinak hiánya nem jelenti azt, hogy ezek az ornamensek nem lennének szükségesek a műben, csupán a notációban nem jelennek meg. Feltétlen gyanakodjon a játékos, ha C. P. E. Bach valamely művében kizárólag tr jelet lát. Ilyenkor biztosra veheti, hogy itt általános notációval áll szemben. Talán a legnehezebben a kevert notáció ismerhető fel. Itt előfordulhatnak ugyan *Versuch*-stílusú specifikus jelek, de nem következetesen és általában kisebb mennyiségben. Az analóg helyek különböző módon való jelölése rendszerint nem okoz problémát, ilyenkor nyugodtan alkalmazhatjuk a szabályt azonos helyzetben a részletesebb notációs formát alapul véve, és az ott jelölt ornamenseket analóg módon a többi hasonló helyre alkalmazva. Ha az expozícióban *prallender Doppelschlag* a visszatérés megfelelő helyén viszont tr áll, játsszunk az utóbbi helyen is *prallender Doppelschlag*ot. Fontos arra is figyelni, hogy a kevert notációval írott művek egyes tételei között is lehetnek eltérések az ornamensek jelölésének pontosságát illetően.

A C. P. E. Bach-kiadások régi hagyománya a művek keletkezési évének megjelölése. Ez két korabeli katalógusra vezethető vissza. C. P. E. Bach sajátkezü jegyzéke¹ 1772-ig komponált billentyűs műveiről pontosan jelöli a keletkezésük dátumát. A másik forrás C. P. E. Bach hagyatéki jegyzéke, a híres *Nachlaß-*

¹ Carl Philipp Emanuel Bach: *Clavierwerke-Verzeichnis* (1772); facsimile kiadás in: „Carl Philipp Emanuel Bach: *The Collected Works*”. (Los Altos, California, USA, The Packard Humanities Institute, évszám nélkül).

Verzeichnis.² Az 1790-ben nyomtatásban megjelent kötet felsorolja C. P. E. Bach összes művét, ugyancsak a keletkezési év megjelölésével. Néhány feltételezett hibától eltekintve így meglehetősen biztosan tájékozódhatunk egy adott kompozíciónak Bach művei időrendjében elfoglalt helyéről. Az évszámok mellett fontos tudni, az adott mű nyomtatásban megjelent-e C. P. E. Bach életében és a szerző gondozásában, vagy csupán kéziratokban maradt ránk. C. P. E. Bach ornamentalsnotációja ugyanis jelentősen függ attól, mikori a kompozíció illetve attól is, vajon nyomtatásban megjelent ciklusba tartozik-e vagy sem.

Nem meglepő, hogy C. P. E. Bach a specifikus jelekkel való notációt éppen a *Versuch* megjelenésétől (1753) kezdve használja. A rendszer első, maradéktalanul következetes dokumentációja a *Versuch*-hoz tartozó 18 *Probestück*, amelyekben Bach nem csupán saját rendszerét használja következetesen, de értelmezésem szerint a jó pedagógus biztos érzékével az egyes ornamensek használatának lehetőségeit is változatos helyzetekben mutatja be. A hat úgynevezett *Württembergi szonáta* (1744, Wq 49)³ után kilenc éven át Bach nem publikál. Nem tudjuk pontosan, hány évig dolgozott a *Versuch*-on, de ezek lehetnek azok az évek, amikor díszítéstana és díszítés-notációja véglegesen kikristályosodott. Ez az időszak értelemszerűen az 1744 és 1753 között eltelt kilenc év valamely szakaszára tehető. A *Versuch* megjelenésétől kezdve nyomtatott ciklusában Bach következetesen igyekszik használni saját rendszerét, a specifikus notációt:

- a *Versuch*-hoz tartozó 18 *Probestücke* avagy 6 szonáta Wq 63/1–6, megjelenésük a könyvvel egyidőben, 1753-ban;
- *Sechs Sonaten mit veränderten Reprisen* [...] Wq 50, publikációja 1760;
- *Fortsetzung von sechs Sonaten* [...], Wq 51, publikációja 1761;
- *Zweyte Fortsetzung von sechs Sonaten* [...], Wq 52, publikációja 1763;
- *Clavierstücke verschiedener Art*, publikációja 1765;
- *Sechs leichte Clavier-Sonaten*, Wq 53, publikációja 1766;
- *Kurze und leichte Clavierstücke mit veränderten Reprisen* [...] két kötete Wq 113 és 114, publikációjuk 1766 és 1768;
- *Six sonates pour le clavecin, á l'usage des Dames* Wq 54, publikációja 1770;
- *A Kenner und Liebhaber* sorozatok hat kötete Wq 55, 56, 57, 58, 59 és 61, publikációja 1779 és 1787 között;
- a *Versuch* 1787-es kiadásához kiegészítésként csatolt 6 *Sonatine nuove*, Wq 63/7–12.

A különböző billentyűs gyűjteményekben egyesével publikált szonátákat a Wotquenne-jegyzék Wq 62-es számon foglalja össze. Ezek közül 13 szonáta a

² *Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*. (Hamburg: Gottlieb Friedrich Schniebes, 1790); legújabb facsimile kiadása: Carl Philipp Emanuel Bach: *Nachlaß-Verzeichnis* (1790), in: Carl Philipp Emanuel Bach: *The Complete Works* (Los Altos, CA, USA, The Packard Humanities Institute, 2014)

³ *Sei sonate per Cembalo, dedicate all'Altezza Serenissima di Carlo Eugenio, Duca di Wirtemberg* [...]. (Nürnberg: Georg Ulrich Haffner, 1744).

Versuch megjelenése előtt, 11 utána keletkezett, megjelenésük azonban egytől-egyig 1760–70 közé tehető. Notációjuk olykor a *Versuch* rendszerét követi, máskor kevert notációval találkozunk, ritkábban pedig általános notációval írt tételek is felbukkannak. Ahol a specifikus notáció jelentkezik, bizonyos, hogy Bach a művet, de legalább annak notációját megjelenése előtt, revízió alá vette. Az, hogy a művek notációja ennyire tarka képet mutat arra enged következtetni, hogy Bach nem fordított akkora gondot az ornemensnotáció következetes modernizálására, mint nyomtatásban megjelent ciklusaiban, amelyek szintén tartalmazznak korábban komponált műveket. A különböző gyűjteményekben egyesével publikált, sokszor technikailag kevésbé igényes, amatőrök által is játszható művek meglehet, hogy rövid határidővel, kevés előkészítéssel jelentek meg, ami megmagyarázná kevésbé gondos notációjukat. E műcsoport notációjának részletes taglalására e tanulmány végén kerül sor.

Wq 65 alatt találjuk azokat a szonátákat, amelyeket C. P. E. Bach élete során nem publikált. Itt világosan tetten érhető, hogy Bach maga a *Versuch* notációs stílusát a könyv és a *Probestücke* megjelenése után kezdte el konzekvensen használni. A Wq 65-ös szonátákban az 1754-ben komponált Esz-dúr szonátától (Wq 65/28) kezdve bukkan fel a specifikus notáció. A *Versuch* előtti 27 szonáta vagy általános notációt alkalmaz, vagy a kevert notáció egyszerű formáját, amely csupán a trilla és Doppelschlag kezdetleges megkülönböztetésével él. Két kivételt találunk, ahol részletesebb, inkább a *Versuch* stílusát tükröző notációra bukkanunk: az 1746-os g-moll szonáta (Wq 65/17) és az 1747-es B-dúr szonáta (Wq 65/20). Mindkét mű a technikailag igényes, nagy terjedelmű, koncertszonátának nevezhető kategóriába tartozik. Hogy notációjuk csupán a *Versuch* után meghonosodott jellegzetességeket mutat, az igen nagy valószínűséggel arra utal, hogy Bach játszott publikációjuk gondolatával; talán valamelyik későbbi nagy ciklusban kaptak volna helyet. A B-dúr szonáta egyes kézíratai korábbi változatokat és sokkal kevesebb ornamenst tartalmaznak, így a szonáta utóbb kétségtelenül átdolgozáson esett át. A g-moll szonáta esetében csak késői kéziratok maradtak ránk, így átdolgozására nincsen konkrét adatunk, de notációja feltétlenül erre utal. Ez az első tételében fantáziaszerű szakaszokat tartalmazó és nagyon egyedi, extrém formájú mű huzamosabb ideig népszerű lehetett, így Bach valamikor a *Versuch* után alaposabban átdolgozta, akár saját használatára, akár egy tervezett későbbi publikáció céljából.

C. P. E. Bach műveinek kronológiája szempontjából az átdolgozások kérdése központi jelentőségű. Szerzőnk előszeretettel dolgozta át műveit élete során akár többször is. Az első nagyobb revíziós hullám 1742–47 közé esett, amikor gyakorlatilag minden odáig készült kompozícióját alaposan átdolgozta. A későbbi átdolgozásokról kevesebb adatunk van, de például az alighanem rendszeresen műorra tűzött billentyűs versenyek esetében nyilvánvaló, hogy Bach még hamburgi korszakában is sokszor, egyes esetekben egész radikálisan igazított rajtuk. A fenti műjegyzékek sok mű esetében utalnak átdolgozásra, de nem következetesen. Bach sok, talán kisebb átdolgozását, vagy széles körökben még nem elterjedt műveinek átdolgozását nem jegyezte fel katalógusában, amelyek így a hagyatéki jegyzékből is hiányoznak. Sok műnek csupán első jelentős átdolgozását jelölik a katalógusok, a későbbi igazításokat nem. Így fordulhat elő, hogy amit ma korai változatként tartunk

számon, lehet, hogy már az 1740-es évekből való első átdolgozott formát tükrözi, a késői változat pedig egy további, utólagos átdolgozás eredménye. Erre legtipikusabb példa a hat korai *Szonatina* (Wq 64). Itt Bach nem csupán az egyes tételeken belül végez revíziót, de a szonatinákon belül cserélgeti a középtételeket is.⁴ A ciklus az ornamensek notációjának tekintetében merőben tarka képet mutat, az általános jelekkel való írásmódtól a kevert notáción át a *Versuch*-stílusú notációig. Jellemző módon ez utóbbi leginkább a felcserélt és jelentősebben átdolgozott középtételekben jelenik meg. Korai művekben a *Versuch*-típusú notáció jelenléte így gyakran a mű keletkezéstörténetére is fényt vet.

⁴ A ciklusról és átdolgozásairól részletesebben: Darrell M. Berg: *Carl Philipp Emanuel Bachs Umarbeitungen seiner Claviersonaten*. in: Bach-Jahrbuch 74, (Berlin: Evangelische Verlagsanstalt, 1988). 123–161.

3.2 Az ornamens-behelyettesítés gyakorlata

Az egyes ornamensek taglalásának végére érve fel kell tennünk a kérdést: hogyan orientálódhat biztonsággal a mai játékos a gyakorlatban. Ha felismertük, hogy C. P. E. Bach ornamensnotációja nem mindig konzekvens, és ha feltártuk különböző alkotói fázisainak notációs különbségeit, a játékos könnyen úgy érezheti, hogy zavaros vagy áttekinthetetlen helyzetbe keveredett. A sok mindent leegyszerűsítő, a fekete-fehér tálatásra hajlamos mai régizene-játék éppenséggel nem a választásban való ügyességet fejleszt a zenészben.

C. P. E. Bach valamely művével szembesülve a játékos legelső feladata annak felderítése, vajon a lejegyzés a három notációs eljárás közül melyikkel készült. Előző fejezetünkben utaltunk arra, milyen jellegzetességek alapján különíthetők el az általános jelekkel illetve a *Versuch* stílusával lejegyzett művek. A leginkább zavarba ejtő rendszerint a kevert notáció. A muzsikusnak ilyenkor egyesítenie kell a két másik notációból szerzett tapasztalatait. A kevert notációban előfordulhat, hogy a mű egy része inkább az általános ornamensnotáció gyakorlatát követi, míg másutt jobban közelít a *Versuch* specifikus ornamensnotációjához.

Mindhárom notációban kisebb vagy nagyobb mértékben közös azonban egy vonás: vannak helyzetek, amikor nem azt az ornamens-t kell játszani, mint amelynek jelét látjuk. Ezt nevezem az ornamens-behelyettesítés gyakorlatának. A behelyettesítés a C. P. E. Bach-játék centrális, elengedhetetlen részét képezi. Vizsgáljuk meg itt ezt az eljárást a háromféle különböző notációs stílus felől.

Az általános ornamensnotáció annyiban egyértelműnek bizonyul, hogy ott a jelek nem feltétlenül az ornamens formáját, hanem magát az ornamentálás tényét jelzik, pontosabban magára a díszítés műveletére szólítják fel a játékost. Ennek megfelelően minden, az adott általános jellel írott ornamens-t úgy mond behelyettesítünk egy odaillő hangzó ornamenssel. Szigorú logikával behelyettesítésnek kell tekintsük azt is, ha tr-jelnél valóban trillát játszunk: ilyenkor a trillaként ismert, általános értelmű jelet helyettesítjük be egy tényleges, hangzó trillával. Stílusismeretére hagyatkozva a játékos feladata tehát az odaillő ornamens kiválasztása és beillesztése. Szabályként tekinthetjük, hogy az adott jel az e tanulmányban felsorolt összes ornamens-t jelölheti. Az előkék esetében ez a notáció tipikusan nyolcad értékű (illetve annak látszó) előkéket ír, amelyek helyzettől függően nyolcadnak, vagy hosszabb illetve rövidebb értéknek játszanak.

Ennek az eljárásnak ellentéte a *Versuch* típusú specifikus notáció. Itt a játékos messzemenőig bízhat abban, hogy a látható jelnek megfelelő ornamens-t kell játszania, azaz ennek az eljárásnak első lépéseként közvetlenül a jelet interpretálhatja. Ám még ez az eset is nyitott fület követel. Mert kövesse bármilyen pontosan is az írott jelet: ha az ornamens tiltott párhuzamot, esetleg suta dallami vagy harmóniai helyzetet eredményez, el kell gondolkodnia azon, milyen behelyettesítés lehetséges. A *Versuch* notációs stílusában erre leginkább két lehetőségünk van:

1. Közönséges trillát alulról vagy felülről kezdett trillával helyettesítünk, ami leginkább a trilla elejét változtatja meg radikálisan. Mérlegeljük, van-e valamilyen érv, amely az utóka használata ellen szólna. Ha nincs, mindig játszunk utókát.

2. Közönséges Doppelschlagot esetenként helyettesíthetünk prallender Doppelschlaggal, vagy geschnellter Doppelschlaggal is, e két Doppelschlag-formának a korábbi fejezetekben leírt használati körét gondosan figyelembe véve.

A *Versuch* specifikus notációja az előkéket többnyire hangzó hosszukkal jelöli. A játékosnak azonban fontos tudnia, milyen helyzetekben kíván C. P. E. Bach rövid előkét. Előfordul például, amikor nyolcadhang előtt tizenhatod értékű előke áll, hogy annak hossza nem egyértelmű. Főképp lassú tempóban ekkor szóba jöhet hosszú előke is, ugyanakkor C. P. E. Bach gyakran a rövid előkét is előszeretettel írja tizenhatodnak. A másik, olykor bizonytalan tényező a hármas osztású hanghoz tartozó előke. Mindig mérlegeljük a harmónia alapján, vajon a disszonancia feloldása a hang második vagy harmadik ütésén meggyőzőbb-e.

A kevert notációnak számos fokozata lehetséges. Ekkor az alábbi kérdésekben kell döntést hoznunk:

1. Trillajel esetén közönséges, vagy alulról illetve felülről kezdődő trillát játszunk-e?¹ Mérlegeljük: van-e szükség utókára.
2. Trillajel esetén meggyőzőbb-e a Doppelschlag valamelyik formája?
3. Trillajel esetén, főképp rövid hangon, meggyőzőbb-e Schnellert, Anschlagot, esetleg mordentet játszunk, vagy megelégszünk egy rövid előkével?
4. Közönséges Doppelschlag-jelet látva valóban közönséges Doppelschlagot, vagy valamely rokonát: prallender vagy geschnellter Doppelschlagot játszunk?

Ebben a notációban az előkék hosszát a jelölésből kiindulva, de sokszor behelyettesítéssel határozzuk meg: egyértelműen hosszú (tehát a hosszát is jelölő) kishanggal írt előkét jelölésének megfelelően játszunk, a nyolcadhangosak esetében pedig mérlegeljük, vajon az adott helyzetben valóban nyolcad értéket, netán annál rövidebb, esetleg hosszabb értékben szólaltassuk-e meg. Ahhoz, hogy felismerjük, hol szükséges rövid előkét játszunk elengedhetetlen a *Versuch* erre vonatkozó példáinak tanulmányozása.

A behelyettesítés gyakorlata eleinte szokatlan lehet a játékos számára, gyakorlással azonban természetesnek ható rutinná válik. E praxis eredetének megértésében mindenekelőtt az általános ornemensnotáció ismerete maga segít, de nélkülözhetetlen az „ornamensek rövidítésének” ismerete is, amelyet a legtömörebben már említett írásában Alfred Kreutz nevezett meg és foglalt össze. Szerinte a 18. század ornamentikájában létezett egy gyakorlat, amelyben az ornameket helyüknek megfelelően (úgymond korrekten) jelölték, mégpedig azzal a jellel, amely az adott helyen elvileg a legmegfelelőbbnek tűnt. Ezt a jelet a játékos azután kedve és a konkrét

¹ Emlékezzünk a trillák fejezetéből, hogy a felső váltóhangról indított trilla és a „trilla felülről” nem azonos, ahogy a „trilla alulról” sem jelent főhangról kezdett trillát.

zenei hely kínálta lehetőségek szerint rövidíthette. Itt tehát a specifikus ornamensnotáció alkalmazásának egyik változatával van dolgunk. Innen is ered többek között sok trilla rövid formában Doppelschlaggal való rövidítése, behelyettesítése. Az ornamens-behelyettesítés eljárásában legtöbbször hosszabb ornamenst cserélünk rövidebbre – leszámítva a közönséges trilla egy bonyolultabb trillaformával való behelyettesítését.

Álljon itt most egy összefoglalás a legtipikusabb, a *Versuch* idevágó fejezeteiben már említett behelyettesítésekről, rövidítésekről:

1. Közönséges trilla behelyettesíthető alulról vagy a felülről kezdett változataival, ha a harmónia és a dallam engedi, netán követeli.
2. Utókás közönséges trilla rövidíthető:
 - a) közönséges Doppelschlaggal (67. kottapélda),
 - b) legato-helyzetben lefelé lépésnél prallender Doppelschlaggal,
 - c) főképp ugrásokban geschnellter Doppelschlaggal, ami „sebes hangokon kényelmesebb, mint a trilla”²
 - d) főképp hangismétlés után lefelé lépő szekund előtt Anschlaggal. Ezt Bach a 2. fejezet 4. részének 14. paragrafusában és a 43. paragrafus végén írja le. Mindkét esetben az 1787-es kiadás kiegészítéseiről van szó. Kottapéldát a második említéskor ad, lásd tanulmányunk 83. kottapéldáját. Itt említi Bach, hogy az Anschlag is szolgálhat trilla helyettesítésére. Logikáját tekintve ez a helyzet valójában a trilla már rövidített formájának, a Doppelschlagnak a további behelyettesítése illetve rövidítése.
3. Közönséges trilla utóka nélkül rövidíthető rövid hangokon rövid előkével (19. és 39. kottapélda) vagy Schnellerrel (1. kottapélda, utolsó példa).
4. Alulról kezdett trilla rövidíthető:
 - a) geschnellter Doppelschlaggal (83. kottapélda),
 - b) négyhangos Schleiferrel, amelyet Bach fordított Doppelschlagnak is nevez,
 - c) olyan Doppelschlaggal, amit két alulról érkező kis hang egészít ki (lásd a 85. kottapéldát), vagy ennek alfaja, amikor a két kis hang közül az első az ismétlés elkerülése érdekében a megelőző hanghoz lesz kötve (lásd a 86. kottapéldát),
 - d) Anschlaggal, a helyzet azonos a fenti 2d) megoldással.
5. Mordent rövidíthető első és második hangjának (az alsó váltóhang) egyszerre való leütésével, lásd a 89. kottapéldát).

A behelyettesítésekre tanulmányunk zárófejezete ad gyakorlati példákat.

² *Versuch* 2,4, §33

3.3 Egy kis trillaprobléma, epilógus gyanánt

Az ornamensek behelyettesítésének vagy rövidítésének gyakorlata többnyire kemény falat az újabb kori elveket követő, úgynevezett historikus orientáltságú muzsikusk számára. Ha a *historically informed performance* gyakorlata nem is egységes, hozzáállása legtöbb esetben nagyon nagy mértékben a papíron, szavakkal vagy kottával, fekete-fehéren dokumentált jelenségek mélységes és egyoldalú tiszteletét tükrözi: ami írásban nem fellelhető, az számára nem is létezik. Ez az attitűd az ornamensek olvasásában is tipikus: bizonyos, kevés számú megoldás kiválasztása a lehetőségek gazdagságából és azok kötelező használata abban a hitben, hogy ez az erősen szelektált kínálat a történeti hitelesség kizárólagos letéteményese. Egy adott jel nem szó szerinti értelmezésének, behelyettesítésének ebben a szigorú, intuíción és fantáziára bízható előadói hagyományban nincs helye.

Az ornamensek rövidítésének praxisából következik, hogy ha van rövidített forma, kell legyen rövidítendő hosszú forma is, amely dallammenetében hasonló a rövidített formához. Ez azonban két esetben nem mutatható ki a *Versuch*-ban:

1. A Schneller leírásában C. P. E. Bach említi, hogy ez az ornemens „egy utóka nélküli trilla hatásának felel meg”. Ez csak akkor érthető, ha az utóka nélküli trilla, amit a Schnellerrel rövidítünk vagy nem a felső váltóhangról kezdődik, vagy az nem vehető ki világosan, azaz a főhang a hangsúlyos.

2. A Schneller modelljéből kiindulva a főhangról induló geschnellter Doppelschlagot (amely akár utókás Schnellernek is értelmezhető) az utókás trilla rövidítésének is érthetjük. Ezt Bach ebben az esetben így nem jelenti ki, a vele majdnem azonos, bár más dallami helyzetben használt, prallender Doppelschlag esetében azonban igen. A geschnellter Doppelschlag trilla behelyettesítéseként a fül számára egyértelműen rövid főhangról indított utókás trillának hangzik. A Wq 43 számmal összefoglalt, 1772-ben Hamburgban publikált hat csembalóverseny csembalószólamában Bach a tutti szakaszokat billentyűs kivonat formájában közli arra az esetre, ha valaki szólóban adná elő a darabot.¹ Ezt is beleértve a teljes csembalószólamot specifikus, a vonós- és fúvósszólamokat általános notációval jegyzi le. Rendkívül tanulságos azokat a helyeket összevetni, ahol a zenekarnak illetve a csembalónak azonos anyag jelenik meg, de különböző notációval. A Wq 43/6 C-dúr csembalóverseny első tételének nyitó motívuma a hegedűnek így néz ki:



129. kottapélda

¹ Carl Philipp Emanuel Bach: *Sei concerto per il cembalo concertato* [...]. (Hamburg: szerző, 1772). Az összkiadás a zenekaros és a szóló verziót két külön kötetben publikálta: Carl Philipp Emanuel Bach, *The Complete Works*, vol. III/8. (zenekari verzió) és I./10/I. (szóló verzió), (Los Altos, CA, USA: The Packard Humanities Institute, 2005 [zenekari] és 2007 [szóló]).

a csembalónak viszont így:



130. kottapéllda

Ez kétféleképpen érthető:

1. A vonósok ilyen helyzetben (ugró, elválasztott hangokon) a tr-jelet rögtön geschnellter Doppelschlagnak értelmezték.
2. A vonósok tr-jel alapján játszandó trillát (a csembalószólam analógiájából kiindulva) geschnellter Doppelschlagnak rövidítették.

A hangzó eredmény mindkét esetben azonos, a különbség a gondolatmenetben van. A második esetben azonban megkérdezhetjük: milyen trillát rövidítettek? A prallender Doppelschlag olyan egyértelműen főhangról indul, hogy a hosszú forma itt is csak olyan trilla lehetett, amely vagy a főhangról indul, vagy olyan módon a felső váltóhangról, hogy az nem, vagy csak alig hallható.

Főhangról indított trillát – sem rövidet, sem hosszút – a *Versuch* azonban sehol sem említ. Ez akkor is felűnő, ha egy tanulmánytól nem lehet elvárni, hogy minden létező esetet felsoroljon a lehetséges kivételekkel együtt. Kétségtelen azonban, hogy vannak helyzetek, amikor C. P. E. Bach műveiben a főhangról indított trilla természetesebben szól, mint felülről indított, a mai „historikus” gyakorlatban szabállyá merevedett változata. Ilyen helyek legtöbbször tétel, vagy frázis elején álló hangok, amelyen trilla áll – akárcsak a fenti versenymű kezdetben. Nem tudjuk, vajon ilyenkor felfüggesztették-e a felső váltóhangos indítás szabályának érvényét; ez ugyan dokumentumok híján bizonyíthatatlan, ám nem lehetetlen.

Hosszabb trillánál nem kizárt az a megoldás sem, hogy először megszólaltatjuk a főhangot, és a felső váltóhangról indított trillamozgás csupán némi várakozás után indul el. Ezt a trillaformát először Geminiani dokumentálta hegedűiskolájában és társított hozzá megkülönböztető jelet.² De megeshet az is, még hozzá nagy valószínűséggel, hogy mégiscsak a felső váltóhangos indítást alkalmazták, de olyan módon, hogy az a dallamon és harmónián csorbát nem ejtett, azaz teljesen hangsúlytalanul és valóban szinte alig hallhatóan szólalt meg a trillát indító felső váltóhang. Ez a változat annyiban dokumentált, hogy a *Versuch* egyetlen szóval sem említi, hogy a trilláknak hangsúlyosan kellene indulniuk, sem pedig azt, amit a 20. századi historikus előadói gyakorlat márpedig mai napig szinte doktrinális merevséggel követ: hogy a trilla indításának jól hallható disszonanciát kell kiváltania. Elgondolkodtató Quantz idevágó véleménye is: ő a trillát kezdetben főhangról induló mozgásként írja le, amelyhez minden esetben felülről vagy alulról előke társul. Ez az

² Francesco Geminiani: *The Art of Playing on the Violin* [...]. (London: 1751). 26.

előke azonban rövid is lehet; ezt Quantz is éppen fráziskezdő hangokkal példázza. Szerinte az előke „épp olyan gyors, mint a trillát alkotó többi hang”.³ A rövid előke Quantz számára pedig nem egyszerűen hangsúlytalan, hanem egyszersmind súly elé játszott ornamens is, amely megakadályozza, hogy a harmóniai folyamatban új disszonancia keletkezzen.

Álljon ez a dilemma itt epilógusként valamint példaként arra: még a legnagyobb gonddal megírt elméleti munkákban is előfordul olyasmi, amire a magyarázat kétértelmű, esetleg teljesen hiányzik. Ez a tökéletlenség vagy hiány arra kell, hogy készítse C. P. E. Bach mai muzsikos olvasóját, hogy a szövegen tovább gondolkodjon, hogy bátran kísérletezzon, és hogy mindezzel saját zeneiségét is próbára tegye. Ha a mai játékos komolyan veszi a harmóniai szabályok felülbíráhatatlanságára intő, untig ismételt bachi figyelmeztetést, akkor nagy bajt nem okoz majd. A tiszta szerkesztés (*reiner Satz*) eszménye C. P. E. Bach életművének végtelenül kifinomult harmónia- és dallamfűzéseiben mindenütt érvényesül. Tiszteljük e törekvést, és igyekezzünk betartani az általa használt rendszer törvényeit. Nem véletlenül szentelte a C. P. E. Bach-hal szoros kapcsolatban álló Johann Philipp Kirnberger, J. S. Bach egykori tanítványa zeneszerzőskönyvét *A tiszta zenei szerkesztés művészetének (Die Kunst des reinen Satzes in der Musik)*.⁴ C. P. E. Bach utolsó éveiben egy vélhetően igen hasonló szellemű zeneszerzés-tankönyv megírását tervezgette, a *Versuch* két kötetének egyfajta folytatásaként.⁵ A mű sosem készült el, ellenben a *Versuch* kötetei ott állnak előttünk példaként, tanulmányi anyagként, szinte kimeríthetetlen információ- és inspirációforrásként. Kövessük őket.

³ Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*. (Berlin: 1752). IX.8.§.

⁴ Johann Philipp Kirnberger: *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*. (Berlin és Königsberg: 1776–79, facsimile kiadása Hildesheim, Zürich és New York: Georg Olms Verlag, 1988).

⁵ E témához lásd a C. P. E. Bach összkiadás *Versuch*-közreadásának kommentár-kötetét: Carl Philipp Emanuel Bach: *The Complete Works, Series VII, Volume 3, Commentary to the Versuch*. (Los Altos, CA, USA: The Packard Humanities Institute, 2011); ebben: Peter Wollny előszavát, xiii.

3.4 Praktikus útmutató a Wq 62-es szonáták ornamentikájához

Az alábbiakban útmutatást adunk a Wq 62 számon nyilvántartott huszonnégyszónátájához. Ez a műcsoport olyan szonátákat tartalmaz, amelyek C. P. E. Bach életében nem ciklusokban, hanem különböző billentyűs gyűjteményekben elszórva, egyenként jelentek meg. Következzék először a gyűjtemények felsorolása a jelen fejezet során használt rövidítésükkel együtt:

- CR:** *Collection récréative contenant VI sonates pour le clavecin* [...]. 2 kötet, J. U. Haffner, Nürnberg, 1761–62
- MA:** *Musikalisches Allerley von verschiedenen Tonkünstlern*. 9 kötet, F. W. Birnstiel, Berlin, 1761–63 között
- MC:** *Marpurgs Clavierstücke mit einem praktischen Unterricht für Anfänger und Geübtere, Dritte Sammlung*. A. Haude és J. C. Spener, Berlin, 1762–63
- MM:** *Musikalisches Mancherley*. G. L. Winter, Berlin, 1762–63
- MV:** *Musikalisches Vielerley*. C. P. E. Bach kiadásában, M. C. Bock, Hamburg, 1770
- NS:** *Nebenstunden der Berlinischen Musen* [...]. *Erste Sammlung*. F. W. Birnstiel, Berlin, 1762
- OM:** *Oeuvres mêlées contenant VI sonates pour le clavecin de tant de plus célèbres compositeurs* [...]. 12 kötet, J. U. Haffner, Nürnberg, 1755–65
- RM:** Friedrich Wilhelm Marpurg: *Raccolta delle più nuove Composizioni di Clavicembalo di differenti Maestri ed Autori* [...]. J. G. I. Breitkopf, Leipzig, 1756, 1757
- TS:** *Tonstücke für das Clavier vom Herrn C. P. E. Bach und anderen classischen Musikern*. Wever, Berlin, 1762

Minden szonáta esetében feltüntetem komponálásának és publikálásának évét a kiadvány rövidítésével együtt¹, a tételek notációjának besorolását, valamint a műben szereplő ornamensekkel kapcsolatos specifikus megjegyzéseimet. Ezek legtöbbször az ornamens-behelyettesítésre vonatkoznak. Amikor az ornamens-behelyettesítés egyértelmű és szinte kötelező jellegű, csak a behelyettesítésre alkalmas ornamenset adom meg. Ha a behelyettesítés vagy az ornamens-rövidítés opcionális vagy javasolt, erre egyértelmű megjegyzést teszek. Néhány esetben csupán a helyzet kétértelműsége miatt tüntetem fel az általam helyesnek ítélt ornamenset.

Nem tárgyalok két szonátát, melyek ugyan önállóan jelentek meg, de nem a Wq 62 alatt kerültek besorolásra:

¹ A publikáció pontos datálásában a műjegyzékeken kívül nagy segítségemre volt Darrell Berg C. P. E. Bach szólóbillentyűs műveinek facsimile-összkiadása is: *The Collected Works for Solo Keyboard by Carl Philipp Emanuel Bach*, közreadta bevezető jegyzetekkel Darrell Berg, Garland Publishing, Inc., New York & London 1985. A Wq 62-es szonáták eredeti formátumuk szerint besorolva a 3. és a 6. kötetben szerepelnek.

1. A-dúr szonáta Wq 65/32, korai változat: az 1758-ban komponált művet C. P. E. Bach 1762-63 táján az **OM**-ben jelentette meg, később azonban variált ismétlésekkel kibővítette. Ezt a változatot nem publikálta, így azt a Wotquenne-katalógus a kéziratban fennmaradt szonáták közé sorolta.

2. c-moll szonáta Wq 60: ezt az 1766-ban komponált rövid szonátát C. P. E. Bach 1785-ben publikálta önállóan, sorozat vagy gyűjteményen kívül, emiatt önálló számot kapott a műjegyzékben.

B-dúr szonáta Wq 62/1

1731, átdolgozva 1744-ben és feltehetően publikálása előtt is. Publikációja **MA** 1761 *Presto*

Nincs ornemens

Andante

Kevert notáció

5: az előke az első ütésen pontozott Anschlagot jelöl

9: első előke rövid

11: előke rövid

27: rövid előkék

20, 27: trilla játszható alulról, a'-ról kezdve

Allegro assai

Specifikus notáció

3, 8 és hasonló helyek: rövid előke

70, 106: tr behelyettesítendő prallender Doppelschlaggal²

G-dúr szonáta Wq 62/2

1739, Publikációja **NS** 1762

Allegro

Kevert notáció

2, 8, 12, 29, 50, 58: (utókás) trilla helyettesíthető Doppelschlaggal, fordított Doppelschlaggal vagy Anschlaggal, a 2. ütemben f''-fel

4, 31: tr helyettesíthető közönséges Doppelschlaggal

5: tr helyettesíthető prallender Doppelschlaggal

17, 19: Pralltriller

23: trilla alulról

24, 26, 44, 45, 56, 64, 66: prallender Doppelschlag

47: tr helyettesíthető közönséges Doppelschlaggal vagy átkötött formában alulról kezdett Doppelschlaggal

Andante

Általános notáció

3, 15, 29: prallender Doppelschlag

² Az összkiadás a 106. ütemben is prallender Doppelschlagot jelöl, az első kiadásban azonban itt is tr áll. Lásd Carl Philipp Emanuel Bach: *The Complete Works*. (Los Altos, CA, USA: The Packard Humanities Institute, 2007), Vol. 5.1: Miscellaneous Sonatas from Prints I., 7.

8, 14, 20: trilla alulról

10: közösleges Doppelschlag vagy Anschlag, de utókás közösleges trilla is meggyőző

31: trilla alulról, átkötve³

Cantabile

Általános notáció

7, 8: rövid előke

10: jobbkéz első hangján lehet közösleges Doppelschlag vagy közösleges trilla

11, 35: trilla alulról

13, 15, 17, 37, 39: prallender Doppelschlag

26, 34: tr rövidíthető közösleges Doppelschlaggal

28: trilla helyett lehet közösleges Doppelschlag

D-dúr szonáta Wq 62/3

1740, későbbi átdolgozása valószínű. Publikációja **MC** 1763

Allegro

Specifikus notáció

8: trilla vagy közösleges Doppelschlag c'-ről

14, 16, 24: tr rövidíthető közösleges Doppelschlaggal

36, 37, 38: trilla indulhat alulról e vagy eisz hangról

39, 42, 69, 99, 102: a gyorsabb tempóban tipikus tr-behelyettesítés közösleges Doppelschlaggal itt a mérsékelt tempó miatt nem javasolt

57: trilla alulról, vagy rövidítve közösleges Doppelschlag alulról, esetleg Anschlag

64: trilla átkötve alulról

96, 97, 98: tr indulhat alulról a vagy aisz hangról

Andante:

Specifikus notáció

16, 17: tr behelyettesíthető prallender Doppelschlaggal

18, 37: közösleges Doppelschlag

Allegro

Specifikus notáció

8, 36: tr helyettesíthető közösleges Doppelschlaggal

19, 27, 51, 59: trilla alulról

d-moll szonáta Wq 62/4

1744, Publikációja **OM** 1757

Specifikus notáció mindhárom tételben, behelyettesítés nem szükséges

³ Az összkiadásban közölt, autográfban fennmaradt szerzői kadencia pontosan jelölt alulról indított trillával ér véget.

E-dúr szonáta Wq 62/51744, Publikációja **OM** 1758-59*Allegro*

Specifikus notáció

6, 8, 10, 28, 50, 54, 56: tr helyett közönséges Doppelschlag lehetséges

22, 46, 68: trilla alulról

Andantino

Specifikus notáció

25: prallender Doppelschlag

57: tr helyett közönséges Doppelschlag lehetséges

74: átkötött alulról kezdett trilla vagy Doppelschlag alulról

Vivace molto

Specifikus notáció

4, 48, 57: a hosszú előke után Pralltriller lehetséges

43: trilla vagy Doppelschlag alulról, átkötve

76: tr behelyettesítése prallender Doppelschlaggal ajánlott

95: közönséges trilla vagy trilla alulról (eisz hangról), mindkettő utókéval

109: trilla vagy Doppelschlag alulról, átkötve

f-moll szonáta Wq 62/61744, Publikációja **MA***Allegro*

Specifikus notáció

29, 41, 42, 51, 74, 83: rövid előkék

Andante

Specifikus notáció

11, 13, 16: rövid előkék

68: utókás trilla, legtipikusabb alulról

Presto, spiritoso e staccato

Kevert notáció: pontosan jelzett negyed előkék, de egyéb ornamensek csak tr-jellel

59, 103, 151: prallender Doppelschlag

92: trilla a gyors tempó miatt helyettesíthető közönséges Doppelschlaggal

C-dúr szonáta Wq 62/71744, Publikációja **CR** 1761*Allegro assai*

Kevert notáció

35, 39, 70, 109, 113: prallender Doppelschlag

36, 110: utókás közönséges trilla, ami helyettesíthető közönséges Doppelschlaggal

Andantino

Specifikus notáció

Allegretto

Specifikushoz közeli kevert notáció

6, 36: felső váltóhangos trillánál szebben szól itt a trilla alulról

28, 89: tr behelyettesíthető közönséges Doppelschlaggal

29, 90: trilla alulról

55: rövid előke és tr helyett prallender Doppelschlag

F-dúr szonáta Wq 62/8

1748, Publikációja TS 1762

Allegretto

Kevert notáció

2, 28, 38, 43, 70, 86: a hosszú előke utáni hangon prallender Doppelschlag lehetséges

3, 72: a hosszú előke pontozott Anschlagnak játszandó

4, 53, 73: a tizenhatod-előke után a b' hangon Pralltriller lehetséges

6, 75: tr behelyettesítendő geschnellter Doppelschlaggal

33, 60, 91: prallender Doppelschlag

48: közönséges trilla helyett alulról indított trilla lehetséges

49: tr helyett alulról indított trilla, fordított Doppelschlag vagy közönséges Doppelschlag lehetséges

58: a tr leginkább alulról, a'-ról indított formájában szép itt

Adagio

Kevert notáció

3: a triola első hangján álló tr-t játszhatjuk rövid előkének

4: a tr-t játszhatjuk Pralltrillernek vagy prallender Doppelschlagnak

5: rövid előke

5: a jobb kéz második negyeden álló asz'-g'-asz figurája a trillával (Pralltriller) valójában a prallender Doppelschlag C. P. E. Bach által lassú tempóhoz javasolt, szélesebb játékmódjának egyik lejegyzési módja

6, 18: az előke lehet hosszú, utána a főhangra Pralltriller vagy prallender Doppelschlag kívánczik, mint 19-ben

7: a jobb kéz harmadik negyedén álló rövid trilla-jel akár utókás közönséges trillának is értelmezhető

23: trilla alulról

Presto

Kevert notáció

11: a 9. ütem analógiájára Pralltriller

25: prallender Doppelschlag

86: a 25. ütem analógiájára a jobb kéz negyed g"-je előtt álljon a" nyolcad előke, utána prallender Doppelschlag

F-dúr szonáta Wq 62/91749, Publikációja **OM** 1755*Allegretto*

Specifikus notáció

1, 29: Pralltriller, az előtte lévő b'-hez gondosan kötve

4, 32: közönséges trilla játszható utókéval illetve rövidíthető közönséges

Doppelschlagnak

16: Pralltriller, az előtte lévő f''-hez gondosan kötve

36: a hosszú előke utáni hangra Pralltriller kívánczik

Andante

Specifikus notáció

11: a jobb kéz három utolsó hangját is köthetjük és így az utolsó előtti hangon álló trilla Pralltrillernek értelmezhető

51: a jobb kéz öt utolsó hangját köthetjük és így a harmadik hangon álló trilla Pralltrillernek értelmezhető

Vivace

Specifikus notáció

10, 12: rövid előke

86: a 36. ütem analógiájára trilla alulról

C-dúr szonáta Wq 62/101749, Publikációja **MM** 1762*Allegro*

Kevert notáció

2, 6, 25, 26, 34, 36, 54, 67: utókás közönséges trilla vagy rövidítve prallender

Doppelschlag

Andante un poco

Specifikus notáció

7: utókás trilla vagy prallender Doppelschlag

Allegro di molto

Specifikus notáció

36, 83: Pralltriller

G-dúr szonáta Wq 62/111750, Publikációja **MA** 1761*Allegretto*

Kevert notáció

4, 18, 20, 31, 33, 37: tempótól függően utókás vagy utóka nélküli közönséges trilla, amely igen meggyőzően rövidíthető Doppelschlagnak is (ez a megoldás ténylegesen megjelenik a 25. ütemben).

7, 12, 22, 44: prallender Doppelschlag

Andante

Kevert notáció

5: trilla utókéval vagy rövidítve Doppelschlag

- 7: hosszú előke, ami után Pralltriller kívánczik
- 8: a trilla itt alulról a legdallamosabb
- 9: Pralltriller
- 14, 15, 18: rövid előke
- 21: közösleges Doppelschlag, vagy Doppelschlag alulról átkötve

Allegro

A tételben mindössze két ornamens van: egy-egy trilla a 12. és a 36. ütemben. Mindkettő indítható közösleges trillaként a felső váltóhangról, illetve (ami még szebb) alulról.

e-moll szonáta (szvit) Wq 62/12

1751, Publikációja **MA** 1761

Allemande

Általános notáció

- 4, 7, 8, 9, 11, 15, 21, 22, 24: prallender Doppelschlag

Courante

Specifikus notáció

Sarabande

Kevert notáció

- 8, 10: Pralltriller (seconda voltában is)
- 12, 13, 15: prallender Doppelschlag

Menuet 1

Kevert notáció

- 2, 4, 6, 7, 10, 16, 18, 19: prallender Doppelschlag
- 11: Pralltriller

Menuet 2

Az egyetlen tr-jel a 4. ütemben prallender Doppelschlagnak értelmezendő

Menuet 3

A kevert notáció egy érdekes formája, ahol variábilis jelentésű tr-jelek mellett egy Doppelschlag-értelmű mordent-jel és két Pralltriller-értelmű fűrészfog-jel is található.

- 2, 4, 6, 10, 12, 22, 24: közösleges trilla (leginkább utóka nélkül) vagy Doppelschlag
- 8: Pralltriller
- 15, 27: trilla alulról

Gigue

Kevert notáció, ahol variábilis értelmű tr-jelek mellett néhány Pralltriller-értelmű fűrészfog-jel is található

- 4, 52, 54: prallender Doppelschlag
- 5, 6, 7, 8, 25, 27, 28, 55, 56, 58, 74, 75: közösleges Doppelschlag
- 14, 44, 50: Pralltriller
- 15: utókás közösleges trilla, esetleg rövidíthető prallender Doppelschlagnak
- 24: utókás közösleges trilla, lehet trilla felülről is

D-dúr szonáta Wq 62/131752, Publikációja **RM** 1756*Allegretto*

Általános notáció

2, 15, 25, 26: prallender Doppelschlag

4: utókás közönséges trilla vagy közönséges Doppelschlag

9, 17, 29: prallender Doppelschlag vagy Pralltriller

13, 33: prallender Doppelschlag

18: utókás közönséges trilla, közönséges Doppelschlag, trilla alulról vagy Doppelschlag alulról

22: az első ütésen: utókás közönséges trilla vagy még inkább prallender Doppelschlag

22: a második ütésen: prallender Doppelschlag

23: utókás közönséges trilla

Un poco andante

Általános notáció

1: mindkét előke hosszú (tizenhatod), a második után prallender Doppelschlag

3: a harmadik ütésen lévő tr-jelet itt legjobb Schnellernek értelmezni. Ha felső váltóhangról kezdett ornamenst, például trillát játszunk, kellemetlen oktávpárhuzam keletkezik a jobb kéz g'-je és az ornemens kezdőhangja (a') illetve a balkéz-akkordok középszólamának g–a lépése között

7, 8: mindegyik előke hosszú, mint az 1. ütemben

Allegro

Kevert notáció

3, 47, 101: közönséges Doppelschlag vagy (mivel hangismétlés) geschnellter Doppelschlag

4, 48: a hosszú előke utáni hangra tipikusan prallender Doppelschlag kívánczik

12, 24: trilla vagy közönséges Doppelschlag

26, 28, 58, 60, 104, 106: utókás trilla

31, 33, 35, 39, 41, 63, 65, 67, 71, 73, 109, 111, 113, 117, 119: közönséges vagy geschnellter Doppelschlag

68, 114: a 36. ütem analógiájára közönséges Doppelschlag

87, 90: prallender Doppelschlag

102: prallender Doppelschlag

G-dúr szonáta Wq 62/141754, publikációja **MM** 1762*Allegretto*

Kevert notáció

10: Pralltriller vagy prallender Doppelschlag

12: hosszú (tizenhatod) előke, az utána lévő hangon tipikusan Pralltriller vagy prallender Doppelschlag

17: prallender Doppelschlag

28: a trilla indulhat alulról is

29: a legjobb megoldás egy alulról indított trilla lenne, melyet azonban ebben a tempóban célszerű alulról induló Doppelschlagnak vagy Anschlagnak rövidíteni. Teljesen hangsúlytalanul játszva közönséges Doppelschlag is megfelelő lehet, ha a két szólam közötti tritónusz és tiszta kvintpárhuzam nem hallatszik. A 18. század zenelmélete megengedte ugyan a szűkített és tiszta kvintek közötti párhuzamot, de azok ettől függetlenül nyílt helyzetben sokszor kellemetlenül hangzanak.

33: trilla alulról utókéval vagy alulról indított Doppelschlag itt is szép megoldás, bár ezúttal párhuzam veszélye nem áll fent

37: utókás közönséges trilla, helyettesíthető közönséges Doppelschlaggal

44: prallender Doppelschlag

Andantino

5, 17, 25: a tr megoldására itt több lehetőség is kínálkozik. Lehet közönséges Doppelschlag, geschnellter Doppelschlag, de értelmezésem szerint olvashatjuk olyan közönséges Doppelschlagnak is, amely a főhang második felén, tehát a főhang megszólalása után hangzik el.

24: Pralltriller

Allegro

Kevert notáció

5, 6, 13, 14, 21, 22, 49, 50, 57, 58: a három utolsó hangot legato játszva Pralltriller
8, 52: hosszú (nyolcad) előke, utána Pralltriller tipikus

d-moll szonáta Wq 62/15

1756, publikációja **RM 1757**

Allegro moderato

Specifikus notáció

4: a jobb kéz tizenhatodcsoportját gondosan kötve Pralltriller

7: közönséges trilla utóka nélkül, vagy kötve Pralltriller

Larghetto

11, 40: bár a forrásokban itt közönséges Doppelschlag áll, ehhez hasonló helyzetekben (hangismétlés) C. P. E. Bach előszeretettel használ fordított Doppelschlagot. Felmerül a kérdés, nem az első kiadásba csúszott-e hiba itt, amelyet a nagy valószínűséggel a nyomtatásról másolt kéziratok csupán átvettek. A fordított Doppelschlag itt is meggyőzően szól.

24: ha a bal kéz közönséges Doppelschlagját szó szerint értelmezve h-ról kezdjük, az oktávugrás kellemetlen nónává alakul. Emiatt játsszuk a Doppelschlagot az ütés után, a negyed a-hang második felére.

29: utókás közönséges trilla átkötve

Allegretto

8: Pralltriller

37, 38: a jobb kéz 4 vagy 5 hangját legato játszva Pralltriller

B-dúr szonáta Wq 62/161757, publikációja **OM** 1760*Allegro*

Specifikus notáció, behelyettesítésre nincs szükség

Andante

Specifikus notáció, behelyettesítésre nincs szükség

Allegretto

Specifikus notáció. Ügyeljünk azonban a tizenhatod-előkék helyes értelmezésére:

3, 21: rövid

26: hosszú

g-moll szonáta Wq 62/181757, publikációja **MM** 1762*Allegretto*

Specifikus notáció

A tétel bővelkedik Pralltrillerekben, ugyanakkor a tizenhatodcsoportok legato megszólaltatása külön sehol nincs jelölve. Olyan helyeken, ahol a Pralltriller a négy tizenhatodból álló csoport második vagy harmadik hangján áll, a csoport egésze legato játszandó, főképp, ha nincs benne ugrás. Ugrás esetén a csoport hangjai elválaszthatók, így például az 1. ütem negyedik ütésén lévő hangcsoportot 1+3 csoportosításban is játszhatjuk, bár mind a négy hang legato összefogása a kor gyakorlata alapján itt sem kizárt. Ahol a trilla a négyes hangcsoport első hangján áll, ott, megismételve az előző hangot a felső váltóhangról kezdhetjük. Itt sem kizárt azonban hosszabb, az előző hangcsoportot is magába foglaló legato ív; ez esetben átkötve, hangismétlés nélkül játsszuk a trillát Pralltrillerként.

27, 42: a Doppelschlagot játszhatjuk közönséges Doppelschlagnak, vagy alulról kezdődő Doppelschlagnak átkötve

Andante

Specifikus notáció sok nem-tipikus helyzettel

A tétel hosszabb és rövidebb fűrészfog-jelet különböztet meg. A néhány rövid jel (9, 10, 12) egyértelműen Pralltrillert jelöl. Ebből kiindulva a hosszabb jel csak hosszabb trillát jelölhet.

1, 4, 5, 13, 17, 19, 21, 24, 25: meggyőzőnek tartom az utóka nélküli közönséges trillát. Ha a tempó igen nyugodt, utóka is lehetséges, bár komplikáltnak tűnhet. Elvileg ennek rövidítése, a közönséges Doppelschlag is használható lenne, de erre egyetlen utalás sincs a tételben, úgyhogy használata itt kétséges.

Alapos fejtörést jelent a 4. és 23. ütem második ütésén, pontozott nyolcadon álló trilla. Amiatt, hogy az unisono dallammenet egyértelműen kvartszextakkordot ír körül, a trilla felső váltóhangos kezdése nagyon disszonánsnak tűnik. Hasonló okból nem javaslom az alulról indított trillát sem. Az ütem második ütésének elején csakis egy jól kivehető d hat meggyőzően. A trillát ezután a pontozott nyolcad körülbelül harmadik tizenhatod-ütésére (a pontra) játszhatjuk, utókéval vagy anélkül. Utókéval a hatás teljesen azonos olyan esetekkel, amikor közönséges Doppelschlagot a hang kezdete után, tipikusan a pont helyén játszunk.

9, 10: a tr meggyőzően behelyettesíthető geschnellter Doppelschlaggal. Közönséges trillaként, felső váltóhanggal indítva az egyszólamú hely furcsán suta. Ezt a geschnellter Doppelschlaggal könnyen elkerüljük. Ha mégis trilla mellett döntenénk, ügyeljünk arra, hogy annak indítása teljesen hangsúlytalan legyen.

11: a második ütésen lévő két trilla szépen szól utókéval, a második utókában gisz legyen

Presto

Nincs ornemens

G-dúr szonáta Wq 62/19

1757, publikációja **MM** 1762

Allegro assai

Az egyetlen jelzett ornemens a 45. ütemben fordul elő. A tr-jelet játszhatjuk közönséges Doppelschlagnak vagy átkötött Doppelschlagnak alulról.

Andante

Specifikus notáció

8, 14, 32, 48: az ékkel is jelölt staccato hang rövidsége miatt az előke kivitelezése is rövid

9, 10, 33, 35: közönséges trilla utókéval

22, 23: rövid előkék

Presto

Specifikus notáció, behelyettesítés nem szükséges

E-dúr szonáta Wq 62/17

1757, publikációja **RM** 1765 körül

Allegro

Specifikus notáció

A tétel egyedül néhány Doppelschlag-jel esetében vet fel kérdést:

24: mivel a többi hasonló helyen (53, 98) geschnellter Doppelschlagot találunk, játszunk itt is azt

21, 23, 50, 52, 95, 97: hasonló helyzetekben C. P. E. Bach tipikusan nem közönséges, hanem prallender Doppelschlagot használ. Felmerül, hogy ebben a szonátában netán lemaradtak a kiegészítő jelek, és valójában prallender Doppelschlagot akart jelölni Bach. Ezt azonban a másik két tétel számos prallender Doppelschlagja megkérdőjelezi. Lehet, hogy az első tételben a szonáta hangneméből is adódó, főképp klavikordon nehezen játszható helyeken technikai okokból tekintett el a szerző a prallender Doppelschlag használatától.

Andante

Specifikus notáció, behelyettesítés nem szükséges

Allegretto

Specifikus notáció, behelyettesítés nem szükséges

C-dúr szonáta Wq 62/201757, publikációja **MM** 1762*Allegro moderato*

Kevert notáció

11, 12, 30, 31: a dallami helyzet tipikusan Doppelschlag használatára utal. Helyezzük ezt az ornamenst a pontozott nyolcad és a tizenhatod közé úgy, hogy nagyjából a ponton szólaljon meg. Ehhez hasonló helyeken a pontozott nyolcad enyhén túlpontozódhat.

Arioso

Specifikus notáció, behelyettesítés nem szükséges

A számos közönséges trilla, mint az 5. vagy 7. ütemben, utókéval játszandó

Allegro

Érdekesség, hogy ebben a tételben C. P. E. Bach a pontozott Anschlag egyik ritmizálására nála is igen ritka lejegyzését pont nélkül alkalmazza: 22, 24. ütem és azonos helyek.⁴ Ügyeljünk a helyes játékmódra, lásd az Anschlagról szóló fejezetünket.

a-moll szonáta Wq 62/211758, publikációja **OM** 1765*Allegretto*

Specifikus notáció, behelyettesítés nem szükséges

Adagio

Specifikus notáció, behelyettesítés nem szükséges

5: a jobb kézben a harmadik ütésen szereplő ornamens fordított Doppelschlag. Sajnos két közkézen forgó modern kiadás is tévesen közönséges Doppelschlagnak jelzi, beleértve a Packard Humanities Institute összkiadás-kötetét is.⁵

h-moll szonáta Wq 62/221758, publikációja **OM** 1760 körül*Allegro*

Kevert notáció

18: trilla alulról

42: a hosszú (nyolcad) előke után prallender Doppelschlag

Adagio

Kevert notáció

2, 20: közönséges trilla utókéval, ami nagyon szépen rövidíthető prallender Doppelschlagnak is

4, 9, 12, 18, 22, 23 (kétszer), 24 (kétszer), 26, 29: prallender Doppelschlag

31: trilla alulról utókéval

⁴ Az összkiadás sajnálatos módon a helyet pontozott formára igazítva publikálta: Carl Philipp Emanuel Bach: *The Complete Works*. (Los Altos, CA, USA: The Packard Humanities Institute, 2007). Vol. 5.2: Miscellaneous Sonatas from Prints II. 41–43.

⁵ C. Ph. E. Bach: *Klaviersonaten, Auswahl*. Band II. (München: G. Henle Verlag, é. n.). 90., és az előző jegyzetben említett összkiadás-kötet, 71.

Allegretto

Kevert notáció

8, 15: trilla alulról utókéval

35: prallender Doppelschlag

g-moll szonáta Wq 62/23

1766, publikációja **MV** 1770

Allegretto

Specifikus notáció, behelyettesítés nem szükséges

Molto adagio e sostenuto

Specifikus notáció

5: játszhatunk közönséges Doppelschlagot, vagy átkötött Doppelschlagot alulról

Allegro di molto

Specifikus notáció, behelyettesítés nem szükséges

30, 31, 84, 85: közönséges trilla utókéval

F-dúr szonáta Wq 62/24

1769, publikációja **MV** 1770

Allegro

Specifikus notáció, behelyettesítés nem szükséges

44, 48–50, 90, 91: Pralltriller

Andante

Specifikus notáció, behelyettesítés nem szükséges

Allegretto

Specifikus-közeli notáció, ahol azonban sok geschnellter Doppelschlag jelölése tr-jellel történik:

5, 7, 33, 35, 56, 58, 77, 79, 89, 91, 93, 94, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 117, 119, 124, 125: a tr geschnellter Doppelschlagnak értelmezendő

Bibliográfia

- Bach, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, első kiadása Berlin: 1753, ennek facsimile kiadása Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1958, ugyanez licencként korábban Magyarországon mint: VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag Leipzig, 1958 került forgalomba.
- : *Essay on the True Art of Playing keyboard Instruments* (mindkét kötet). William John Mitchell, W. W. Norton (ford.), 1949.
- : *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria*. Fordította és jegyzetekkel ellátta Paavo Soinne. Helsinki: Sibelius-Akatemia, 1995.
- : *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen I*. Az új kritikai kiadás jegyzetkötete: *Commentary to the Versuch*. Tobias Plebush (közr.). In: *Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works*. Series VII, Volume 3. Los Altos, California, USA: The Packard Humanities Institute, 2011.
- : *Clavierwerke-Verzeichnis* (1772), facsimile kiadás. In: „Carl Philipp Emanuel Bach: *The Collected Works*”. Los Altos, California, USA: The Packard Humanities Institute, é. n.
- : *The Collected Works for Solo Keyboard*. 6 kötetes facsimile kiadás jegyzetekkel és forrásadatokkal ellátva. Darrell M. Berg (szerk.). New York és London: Garland Publishing, Inc., 1985.
- : *Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*. Hamburg: Gottlieb Friedrich Schniebes, 1790; legújabb facsimile kiadása: Carl Philipp Emanuel Bach: *Nachlaß-Verzeichnis* (1790). In: Carl Philipp Emanuel Bach: *The Complete Works*. Los Altos, California, USA: The Packard Humanities Institute, 2014.
- Badura-Skoda, Paul: „Mozart’s Trills”. In: R. Larry Todd és Peter Williams (szerk.): *Perspectives on Mozart Performance*. Cambridge University Press, 1991.
- Berg, Darrell M.: „Carl Philipp Emanuel Bachs Umarbeitungen seiner Claviersonaten”. In: *Bach-Jahrbuch* 74. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt, 1988.
- Beyschlag, Adolf: *Die Ornamentik der Musik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1908.
- Couperin, François: *L’art de toucher le clavecin*. Paris, 1716.
- Dandrieu, Jean-François: [Premier] *Livre de Pièces de clavecin* [...]. Paris, 1724.
- d’Anglebert, Jean-Henri: *Pièces de clavecin*. Paris, 1689.
- Dolmetsch, Arnold: *The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries, Revealed by Contemporary Evidence*. London: Novello and Company, é. n.
- Donington, Robert: *A barokk zene előadásmódja*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978.
- Forkel, Johann Nikolaus: *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Leipzig: Hoffmeister und Kühnel, 1802. Modern kiadása többek között Berlin: Henschel Verlag, 2000.
- Forsblom, Enzo: *MIMESIS: På spaning efter affektutryck i Bachs orgelverk*. Helsinki: Sibelius-Akatemia, 1985.

- Geminiani, Francesco: *The Art of Playing on the Violin* [...]. London, 1751.
- Heinichen, Johann David: *General-Baß in der Composition*. Dresden, 1728.
- Holmsten, Georg: *Friedrich II.* Reinbek bei Hamburg: Rowohl Taschenbuch Verlag GmbH, 1969.
- Kirnberger, Johann Philipp: *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*. Berlin és Königsberg: 1776–79. Facsimile kiadása: Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1988.
- Klee Ludwig: *Die Ornamentik der klassischen Klaviermusik* [...] von Joh. Seb. Bach bis auf L. van Beethoven [...]. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1870.
- Koch, Heinrich Christoph: *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt/Main, 1802.
- Kreutz, Alfred: *Die Ornamentik in der J. S. Bach's Klaviewerken*. Melléklet Bach Angol szvitjeinek kiadásához. Leipzig: Edition Peters, 1955.
- Lehtinen, Ilari: *Frederic the Great and his Influence on Flute Music*. EST-Julkaisusarja n:o 5. Helsinki: Sibelius-Akatemia, 1996.
- Löhlein, Georg Simon: *Clavier-Schule* [...]. Leipzig és Züllichau, 1765. További kiadások: 1773, 1779, 1782.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm: *Anleitung zum Clavierspielen*. Berlin, 1755.
- Mattheson, Johann: *Der vollkommene Kapellmeister*. Hamburg: Christian Herold, 1739.
- Neumann, Frederick: *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music With Special Emphasis on J. S. Bach*. Princeton University Press, 1978.
- Petri, Johann Samuel: *Anleitung zur praktischen Musik* [...]. Lauban, 1767 és Lipcse, 1782.
- Quantz, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*. Berlin, 1752. Reprintje: VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig, 1983.
- Rameau, Jean-Philippe: *Pièces de clavecin avec une methode pour la mecanique des doigts* [...]. Paris, 1724.
- Somfai László: *Joseph Haydn zongoraszonátái*. Budapest: Zeneműkiadó, 1979.
- Türk, Daniel Gottlob: *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen* [...]. Leipzig és Halle, 1789.
- Van Delft, Menno: „A Quintessential Articulation Technique [...]”. In: Christopher Hogwood (szerk.): *The Keyboard in Baroque Europe*. Cambridge University Press, 2003.
- Wolff, Ernst Wilhelm: „Vorbericht (als eine Anleitung zum guten Vortrag beym Clavierspielen)”. In: *Eine Sonatine, Vier affectvolle Sonaten und ein dreyzehnmal variirtes Thema* [...] fürs Klavier. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1785. Kommentált modern kiadása: Christopher Hogwood: *A Supplement to C. P. E. Bach's Versuch: E. W. Wolf's Anleitung of 1785*. In: *C. P. E. Bach Studies*. Oxford University Press, 1988.

