

LISZT FERENC ZENEMŰVÉSZETI EGYETEM

DOKTORI ISKOLA (7. 6 ZENEMŰVÉSZET)



Gálán's fuvolaszonáták

Nagy Frigyes udvarának zenéje

Franz Benda (1709-1786) szonátái és jelentőségük a fuvolairodalomban



OROSS VERONIKA

DOKTORI /DLA/ ÉRTEKEZÉSE



TÉMAVEZETŐ: dr. HORVÁTH ANIKÓ

EGYETEMI DOCENS (LISZT FERENC ZENEMŰVÉSZETI EGYETEM)

2010



TARTALOMJEGYZÉK

BEVEZETÉS	I
<i>A Gálán's Stílus</i>	1
1. FRANCIAORSZÁG	2
2. NÉMETORSZÁG	9
<i>Nagy Frigyes Udvarának zenéje</i>	12
1. NAGY FRIGYES UDVARI ZENÉSZEI	16
2. „A FUVOLÁS KÖLTŐ”	26
<i>Franz Benda (1709-1786) Fuvolaszonátái</i>	31
1. FRANZ BENDA, A ZENESZERZŐ	34
2. FRANZ BENDA NÉGY FUVOLASZONÁTÁJA	38
3. AZ E-MOLL FUVOLASZONÁTA (LEE.B 3.60)	40
4. FRANZ BENDA FUVOLASZONÁTÁINAK KULTÚRTÖRTÉNETI JELENTŐSÉGE ..	49
5. A <i>MUSIKALISCHES OPFER</i> TRIÓSZONÁTÁJÁNAK (BWV 1079/8) ÉS FRANZ BENDA FUVOLASZONÁTÁINAK ÖSSZEHOSONLÍTÁSA	56
6. "ÉKÍTMÉNYEK"	57
7. FRANZ BENDA "DÍSZÍTŐISKOLÁJA"	58
<i>Szubjektív zárógondolatok</i>	61
FÜGGELÉK	62
BIBLIOGRÁFIA	102

BEVEZETÉS

1755-ben komponálta **Joseph Haydn** első vonósnégyesét, akkor, amikor **Wolfgang Amadeus Mozart** még meg sem született, **Georg Friedrich Händel** még élt, és **Johann Sebastian Bach** is csak öt éve hunyt el.

Nagy zenetörténeti korszakok határa ez. Ebben a „metszetben”, ebben az átmeneti korszakban jött létre az a kulturális közeg, melynek sajátos zenei stílusát azóta sokan, sokféleképpen próbálták elnevezni és meghatározni. A fuvolarepertoár ehhez a korszakhoz **Nagy Frigyes** emblemikus „kulcsfiguráján” keresztül kapcsolódik. Disszertációm célja, hogy ezt a zenei stílust kultúrtörténeti összefüggéseiben, azon belül fuvolajátékosként a saját hangszerem szemszögéből vizsgáljam meg.

A 18. század közepén Európában megváltozott a kulturális légkör. A nagy vallásos zenei formák és a teljes barokk zeneideál kezdett hanyatlani, vele szemben pedig felemelkedett az operazene, a gáláns stílus, a forma és a hangzás újszerű ideálja. Ebben az időszakban jelentek meg a zeneélet eddig perifériára szorult műfajai, úgymint a dal, a zenés bohózat, a népies jellemdarab, az intermezzo, a galantéria, a szerenád és az alkalmi muzsika. Megváltozott a „fejlődés” színtere is: míg a barokk hangszeres zene olasz komponisták keze nyomán alakult ki, a 18. század uralkodó stílusa német földön indult fejlődésnek.

A **gáláns kor**, a szigorú szerkesztés és polifon gondolkodás helyett, a behízselgően fülbemászó dallamosságot, az egyszerű formákat, a homofóniát részesítette előnyben. Ez az „érzékenység kora”, vagy ahogy **Charles Burney** (1726–1814), a híres angol zenetörténész nevezte, az „ártatlan luxus netovábbja”.

A pasztorális idillek, az eljátszott vagy túlzásba vitt érzelmek (talán a fals illúziók) időszaka ez, amikor a gyémántokat viselő arisztokrata hölgyek kölnivel beillatosított báránnyakkal játszadoxva pásztorlánykáknak, a dudán és tekerőlanton játszó, kínai selyembe öltözött gavallérok pedig egyszerű pásztoroknak képelték magukat a paloták és kastélyok fényűző kertjeiben...

Dolgozatomban a porosz uralkodóról – Nagy Frigyesről – és udvaráról írok, mely a gáláns stílus bölcsőjévé vált a 18. században. Arról a Nagy Frigyesről, aki Potsdamban felépíttette a saját „Művészetek Palotáját”, és aki „Sanssouci” (ahogy

palotáját is nevezte), azaz „gond nélkül“, zavaró kormányügyek nélkül akart ezen a helyen a zene iránti vonzalmának hódolni, híres tudósok és felvilágosult művészek társaságában. Olyan csodálatos zenészek álltak szolgálatában, mint **Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Joachim Quantz**, vagy a fantasztikus hegedűvirtuóz és zeneszerző, **Franz Benda**.

Fuvolaművész uralkodók – mint Nagy Frigyes – ma már nincsenek, és ha a Zeneakadémia rektora, vagy egy zenekari igazgató hivatalos ügyben a minisztériumba kopogtat, bizonyára eszébe sem jut ott olyan képzett muzsikust keresni, mint amilyen a hajdani porosz király volt.



A Sanssouci park kapuja



Maillard kisasszony

-részlet-

Hol Watteau tája ring a kerti tóban
 S Watteau-idilltől hangos a pagony,
 A nyájas, álmos, bájos rokokóban,
 Az illedelmes fête galantokon
 Arany topánban és fehér selyemben,
 Mig enyhe mélézás ült minden arcon,
 Versaillesben járta a lágy menüettet
 A sáppatag csillag, Maillard kisasszony.

Fekete parkban százszinü rakéták
 Álomderüs fényfoltokat vetettek,
 Az égerfák alatt folytak a tréfák,
 A piros borok és fehér szonettek.
 A szőke márki hidegen mosolygott,
 Mint hold világa az éjféli parkon
 És egyre mélézóbb lett s elfogódott
 A sáppatag csillag, Maillard kisasszony.

Ó fête galant, ó táncütemü órák,
 Ó szomoruságok boldog évada.
 Ti lopott csókok és ti lopott rózsák,
 Oda a táncok, az álmok oda!
 Marseille felől uj nóta kél, uj hajnal.
 Versailles fölött oly vérvörös az alkony,
 Nem táncol már többé csöndes fête galantban
 A sáppatag csillag, Maillard kisasszony!

Juhász Gyula



Antoine Watteau: Fête galante

I. FEJEZET

A GÁLÁNS STÍLUS

What's in a word? Mit rejt egy szó? (Shakespeare)

Vajon mit jelent a *gáláns* szó a költőnek, a festőnek, a zeneszerzőnek vagy akár a mindennapi embernek?

Minden történelmi kornak megvan a maga speciális gondolat- és érzésvilága, ennek megfelelő fogalmakat és formákat alkot, mert az addig használt kifejezések részint nem elegendők, részint pedig nem fedik a megváltozott gondolatot és érzést.

A gáláns szó tartalma nem más, mint annak az új lényegnek a kifejezése, amely a társadalomban az abszolutizmussal együtt bekövetkezett. A gáláns szóban kifejezést nyer a dolgok elegáns, érzelmes, finom, játékos volta.

gáláns, galantéria (magyar) = udvarias, előzékeny, figyelmes, udvariasság, előzékenység

gala (spanyol) = díszruha, pompa

gala (francia) = ünnepély, díszruha

galant, galante, galanterie (francia) = szerelmes, udvarias, gáláns, tisztességes, udvarló, udvarlás

galant (német) = udvarias, lovagias

gallant (angol) = merész, bátor, szerelemért versengő¹

¹ *Etimológiai szótár, Magyar szavak és toldalékok eredete*, Főszerkesztő: Zaicz Gábor (Budapest, Tinta Könyvkiadó, 2006), 242.

FRANCIAORSZÁG

Randle Cotgrave (?–1634), angol lexikográfus volt az első, aki az 1611-ben kiadott francia-angol szótárában említést tesz a gáláns stílusról.² Ez a mű mérföldkő a lexikográfiában, egyben korának leggazdagabb gyűjteménye. Cotgrave definíciója szerint a *gallant homme*, vagyis a gáláns férfi lovagias, nemes gondolkodású, figyelemre méltó, erényes, kifinomult, bölcs és fortélyos. A *gallanterie* cselszövést, őszinte humort, lovagiasságot takar, a francia *galler* ige jelentése pedig bosszantani, türelmetlenül vágyódni, kellemetlenkedni, vigadni.³

A francia terminus jelentése 1630 körül változott meg, és a vitézség, lovagiasság helyett, a hangsúly inkább az érzéki, szerelmes bájokra, kellemre esett. **Voltaire**, eredeti nevén **François-Marie Arouet** (1694–1778), francia felvilágosodás kori író, költő és filozófus, Enciklopédiájában (1751–1780) a *galanterie* címszó alatt így ír: „Férfiak figyelmissége, mely abból áll, hogy olyan kifinomult gesztusokat használnak, melyek egyetlen célja hízélgésükkel elnyerni a hölgyek tetszését”. Gálánsnak lenni – írja Voltaire – általában azt jelenteni, valakinek tetszelegni, örömet szerezni.⁴

Louis de Cahusac (1706–1759) dráma- és szövegíró megkísérelte jellemezni az újonnan kialakult stílust, és hivatkozott a gáláns festészet legkiemelkedőbb képviselőjére, **Jean-Antoine Watteaura** (1684–1721). Kiemelte ebben a korszakban festett képeinek báját, színvilágát, eszközeinek mértéktartását, mely szemben áll korábbi grandiózus munkáival, katonai tárgyú festményeivel (pl.: *Csapatok távozása*). Cahusac gáláns szerzőként említi **Philippe Quinaultot** (1635–1688), francia dráma- és szövegírot, valamint **Jean Baptiste Lullyt** (1632–1687), az olasz származású francia barokk zeneszerzőt, akiknek közös munkájuk eredménye többek között a *Psyche* (1671) és az *Armide* (1686) című operák.

Philippe Quinault (1635–1688) operaideálja egy hosszú, ötfelvonásos mű, amely egy centrális drámai eseményt mutat be. Ez egy olyan nagy volumenű terv, ami Raffaello és Michelangelo hatalmas vásznú munkáihoz hasonlítható. Az Antoine Houdar de la Motte (1672–1731) által teremtett opera felvonásai viszont már más és más történeteket tartalmaznak tánc- és dal-*divertissement* betétekkel (Inés de Castro

² Randle Cotgrave, *A Dictionnaire of the French and English Tongues* (London, Adam Islip, 1611)

³ Daniel Hertz, *Music in European Capitals, The Galant Style 1720–1780* (New York, W. W. Norton and Company, 2003), 16-17.

⁴ Mary Vidal, *Watteau's Painted Conversations* (New Haven and London, 1992)

1723). Ezek nagyon hasonlítanak Watteau tetszetős miniatúrjeire, amelyek rendkívül igényes tervezéssel és ecsetkezeléssel, ragyogó színekkel és eleganciával készültek.⁵

A *fêtes galantes* volt az első olyan kifejezés mely a köznapi beszédben is elterjedt, mielőtt Watteau vizuálisan is láttatta, milyen is egy igazi gálás ünnep. A *Fêtes vénetiennes* című alkotásán rendkívül magával ragadóan tárja szemünk elé ezt a különös hangulatvilágot. A képen az arisztokrácia tagjai társalognak, zenélnek, játszanak, évődnek egymással egy képzeletbeli parkban.



Antoine Watteau: *Fêtes vénetiennes*

A résztvevők közül sokan hordanak álarcot vagy más különleges viseletet. Watteau a keleti viseletbe öltözött táncos alakjában egyik barátját mintázta meg, míg a hangsúlyosan a kompozíció középpontjába állított csinos partnernőjében egy olyan

⁵ Louis de Cahusac, *La danse ancienne et moderne* (Hague, 1754 – faksimile: Genève, 1971), 108.

modellt, akit már többször is megfestett. A kép jobb oldalán a dudajátékos figurája valószínűleg önarckép. A szereplők leplezetlenül kacérkodnak egymással, miközben felettük Venus, a „csábító” istennő tekintélyt parancsoló szobra uralkodik. A rejtélyes kép az ironia és a melankólia különös keveréke.

Francia zenekritikusok abban az időben kezdték először használni a gáláns kifejezést, mikor **André Campra** (1660–1744) művei népszerűek lettek. Campra aki előhírnöke volt a gáláns stílusnak, 1694-től „maître de musique” a párizsi Notre Dame katedrálisban. Első operája – a zajos sikerű *L'Europe galante* – 1697-ben került színpadra, amelyet a *Le Carnaval de Venise* (1699) követett.

François Couperin (1668–1733), „(le Grand) a Nagy Couperin” csembalódarabjaiban szintén előrevetíti a gáláns stílus jellegzetességeit. A *Pièces de clavecin* négy kötete – amely összesen huszonhét *Ordre*-t (sorozatot) tartalmaz – stilizált táncokat, invenciózus, tréfás vagy egyenesen satirikus karakterdarabokat, zenei portrékat vonultat fel.

Couperin nagy utat tett meg első kötetének (1713) nehéz *allemande*-jától, a későbbi kötetek könnyedebb, egyszerűbb, gáláns stílusáig. A „*L'Auguste*” (A fenséges) című tétel az út kiindulópontja; a mű nem más, mint főhajtás a legfenségesebb uralkodó, XIV. Lajos előtt.

A zenei portrék egyik ékes példája a *Les Lis naissans* (Nyíló liliomok), mellyel a 3. kötet (1717) indul. A 13. *Ordre*-ban Couperin talán a király gyermekkori portréját rajzolja meg. A 14. *Ordre* nyitódarabja a *Le Rossignol-en-Amour* (A szerelmes csalogány). A felső szólam elbűvölő, egyszerű vonalú dallama a csalogányt utánozza (1. kottapélda, 5. oldal), „panaszkodó” hangsúlyai, aprólékosan lejegyzett és szöveges előadói utasítással ellátott trillái – pl.: „alig észrevehető mértékben sűrűsödve” – mintegy előrevetítik Beethoven *Pasztorál szimfóniájának* (2. kottapélda, 5. oldal) hangulatát.⁶ Couperin 14. *Ordre*-ját fuvolásként magam is többször játszottam *basso continuo* kísérettel, hiszen maga Couperin is javasolja a darab ily módon való megszólaltatását.

⁶ Hertz, *Music in European Capitals...*, 20.

18

Fuvola

Csembaló

This musical score shows the first system of a piece. The flute part (Fuvola) begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. It features a melodic line with grace notes and slurs. The piano accompaniment (Csembaló) consists of two staves: the right hand has a simple harmonic accompaniment, and the left hand has a bass line with dotted rhythms.

This musical score shows the second system of the piece. The flute part continues with a more complex melodic line, including a trill and a rapid sixteenth-note passage. The piano accompaniment continues with its harmonic support, ending with a double bar line.

1. kottapélda: *François Couperin: Le Rossignol-en-amour* (részlet)

129

Fl.

Ob.

Cl.

Csalogány

Fűj

Kakukk

This musical score shows three staves for woodwinds. The flute part (Fl.) starts with a treble clef, a key signature of two flats (Bb, Eb), and a 3/4 time signature. It features a melodic line with accents and a wavy line above it. The oboe (Ob.) and clarinet (Cl.) parts have treble clefs and play rhythmic patterns. The flute part is labeled 'Csalogány', the oboe part 'Fűj', and the clarinet part 'Kakukk'.

2. kottapélda: *Beethoven: „Pastoral” Szimfónia, No.6., II. tétel* (részlet)

Ezzel a kötettel Couperin döntő fordulatot tesz az egyszerűbb, könnyedebb darabok felé. Az érzelmmel teli tartalmat egyszerű dallamossággal fogalmazza meg. Az első kötet pásztorjátékokra utaló, teátrális pantomimjei, és a hagyományos táncszvitből fennmaradt karakterdarabok a többi kötetben egyre ritkábban jelennek meg. (A hagyományos értelemben vett táncszvit alaptételei a következők: Allemande-Courante-Sarabande-Gigue). A 14. Ordre utolsó részében a *Le Carillon de Cythère* („Küthére” harangja) – célzás lehet Watteau Vénusz-képére, annak erotikus töltése nélkül.



Watteau: *Pèlerinage dans l'île de Cythère*

Előadási utasítása „kellemesen, lassúság nélkül”. E kötetben Couperin egy új, az érthető tagolást szolgáló jelet vezet be (’), és az előszóban szigorúan megfeddi darabjainak azon előadóit, akik nem pontosan tartják magukat díszítéseikhez: „Olyan gondatlanság ez, melyre nincs pardon...”.⁷ Ezek a szöveges intelmek is egy újfajta alkotói magatartás első jelei, ahol a szerző már nem bíz meg feltétel nélkül a játékosban, rögzíteni akarja elképzeléseit, és védelmezi műveit az előadók önkényétől.

⁷ Hertz, *Music in European Capitals...*, 21.

A 15. Ordre második darabjában – *Le Dodo, ou l'Amour au Berceau*, Tente baba, avagy Ámor a bölcsőben (3. kottapélda) – Couperin finom eszközökkel egyszerűsíti a komplikált textúrát; a refrain simogató, egyszerű folyású nyolc-ütemes dallam, amelyben egy harangjáték melódiája is felismerhető, és egy gyermekdalhoz is elvezet: *Do, do, l'enfant do*. A mű valójában stilizált *gavotte*, másrészt viszont egy bájos bölcsődal, ahogy a szerző utal is rá: *Sur le Mouvement des Berceuses*.⁸

3. kottapélda: Couperin, Rondeau, „Le dodo, ou l'Amour au berceau” (részlet)

Couperin művei gyakran idéznek egy-egy természeti képet, pl.: *Les Vergers fleüris* (A virágzó gyümölcsösök), *Le Rossignol-vainquer* (A győzedelmes csalogány), *Les Coucous benevoles* (A jóságos kakukkok), vagy csak egy kedves hangot a mindennapi életből, mint például *Le Réveil-Matin* (Az ébresztőóra). Személyeket ábrázoló darabjai eredetiek, remek lélektani megfigyelésekről árulkodnak. Couperin ezekben nemcsak arisztokratákat mutat be, hanem mindennapi embereket is. Ezek a „portrék” az irodalomban is népszerűek voltak a Napkirály idején. A zenei tollrajzolást – melyek Couperin által váltak divatossá – más francia szerzők is alkalmazni kezdték, pl.: **Jean-Philippe Rameau** (1683–1764) és **Jean Baptiste Forqueray** (1699–1745).

⁸ Hertz, *Music in European Capitals...*, 21.

Couperinhez hasonlóan minden francia komponista beolvasztotta nyelvezetébe a „modern” olasz stílust. Európában később ennek eredményeként jött létre egy „nemzetközi”, vagy „kevert” irányzat a francia, az olasz, illetve a német stílus összefonódásából.

Johann Georg Sulzer (1720–1779) svájci születésű matematikus, a Berliini Tudományos Akadémia professzora, enciklopédiájában a „festői zene” kifejezés alatt a következőket írja: „Couperin és néhány francia zeneszerző specifikusan ábrázolják az embert. C. Ph. E. Bach rövid csembaló darabjai pedig élesen rajzolják meg barátainak és ismerőseinek jellemét”.⁹ Sulzer nem magyarázza meg pontosan, hogy miként lehet a zenében karaktereket ábrázolni, de utal rá, hogy talán a mozgás sűrűsége, ritmikája, változatossága adhat jellemzést a zenei portrék alanyainak tulajdonságairól.

Egy másik 18. századi német zenetudós, kritikus, **Wilhelm Heinse** (1746–1803) *Hildegard von Hohenthal* című novellájában azt írja: „Minden melódiában egy személy, vagy bármely más lény rejtőzik”.¹⁰

J. S. Bach a polifon szerkesztés tanításában párhuzamot vont a zene és a személyek között. Növendékei erről a következőket írták: „Ő a szólamokat személyeknek tekintette, akik – mint egy társaság – egymással beszélgettek... mindegyikük addig hallgatott és figyelt a többiekre, amíg magának nem volt valami hasznos mondanivalója.”¹¹

⁹ Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (Leipzig, Thomas Christensen, 1771- 74.), 356-57.

¹⁰ Wilhelm Heinse, *Sämtliche Werke* (Leipzig, Insel-Verlag, 1925), 249.

¹¹ J. N. Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs, Leben, Kunst und Kunstwerke* (Berlin, Henschel Verlag, 2000), 87.

NÉMETORSZÁG

Amikor a *gáláns* szó először divatba jött Németországban – ami körülbelül 1695-re tehető – jelentése lényegében ugyanaz lehetett mint ma. Akkoriban díszítő jelző volt, amelyről általában azt hitték, hogy tetszetős dolgot nélküle nem lehet jellemezni. Gáláns ruházatról és annak gáláns modorú viselőjéről beszéltek. A német irodalomban **Erdmann Neumeister** (1671–1756) az emberi szemet „gáláns csillagnak” nevezte, **Johann Christian Bartholomaei** (1708–1776) „gáláns etikát” írt, **Christian Weise** (1642–1708) dalt írt „gáláns zongorájához” (Karinthy Frigyes fordítása), a költő **Christoph Woltreck** (1686–1735) pedig abban az esetben méltatott egy hölgyet, amennyiben az illető tudott „gáláns módon növényt öntözni, gyűjteni, ültetni, valamint szőni, kötni, varrni, főzni”. De nem csak az emberi gondolkodást és cselekvést mondták illetve jellemezték gálánsnak, hanem élettelen tárgyakat: asztalt, széket, vázát, szobát, színeket is. És ez így ment a végtelenségig... Ezért aztán joggal írta **Christian Thomasius** (1655–1728) *Allerhand bisher publizierte Kleine Teutsche Schriften* című könyvében a következőt:

„Apropó, mit jelent az, hogy gáláns és hogy gáláns ember? Ez igazság szerint sokkal többet kéne, hogy jelentsen, mivel a németek olyan általánosan élnek és visszaélnek vele, hogy gyakran még kutyáról, macskáról, papucsról, asztról, padról, tollról, tintáról, és nem tudom még miről mondják, hogy gáláns.”¹²

Johann Mattheson (1681–1764) német zeneszerző, zenetudós *Das forschende Orchestre* (1721) című értekezésében egy új, az eddigieknél könnyedebb zenéről beszél „*in einem galanten Stylo*”. Másutt felsorol tizenegy zeneszerzőt, akiket *gallant homme*-nak nevez, és a kor leghíresebb és „leggálánsabb” szerzőinek tart Európában. Ezen szerzők név szerint:

Giovanni Bononcini, Antonio Caldara, Giovanni Maria Capelli, Francesco Gasparini, Georg Friedrich Händel, Reinhard Keiser, Antonio Lotti, Benedetto Marcello, Alessandro Scarlatti, Georg Philipp Telemann és Antonio Vivaldi.¹³ Közös jellemzőjük, hogy mindannyian az olasz opera művelői voltak az 1720-as években, és mindegyikük kapcsolatban állt Hamburggal vagy Velencével.

¹² Eduard Fuchs, *Az újkor erkölcstörténete* (Budapest, Világirodalom-Kiadás, 1926), ford.: Gergely Győző és Karinthy Frigyes, 80.

¹³ Hertz, *Music in European Capitals...*, 18.

A gáláns jelzõt használók közül – zeneszerzõkre vonatkoztatva – Mattheson volt az, aki a legújabb zenemûveket jellemezte ily módon (mindenek elõtt a **Reinhard Keiser** (1674–1739) által vezetett Hamburgi Operában játszott darabokat).

Az eredeti francia terminust (galant) gyakran alkalmazták a német kritikusok, jelentésén pedig azt értették hogy a zene „modern”, illetve „itáliai modern”. A késõbbiekben a szó levetkõzte ezen jelentéseit. Mattheson elméleti munkásságának betetőzõdése a *Der vollkommene Capellmeister*, 1739-ben jelent meg Hamburgban. A német rokokó legfõbb törvénykönyvének is nevezett írásában ezt olvashatjuk: „a nagy mûvészetet rejtsük el, erõnek erejével is könnyû zenét kell írunk, dallamokat, melyeket a világ egy kissé valahogy már ismerõsnek érez... „Az *effajta apró gáláns darabok a maguk természetességében sokszor többet érnek hatalmas koncerteknél és hivalkodó ouverture-öknál.*”¹⁴

Heinrich Christoph Koch (1749–1816) zenetudós szerint a gáláns vagy szabad stílus, amely alkalmas volt a színházi és kamarazenére – ellentétben állt a „szigorú” vagy „tanult” stílussal, amelyet egyházi zenélésre használtak. *Musicalisches Lexikon* (Frankfurt, Bärenreiter, 1802) címû könyvében a gáláns stílus meghatározásaként, a barokk zenére oly jellemzõ tulajdonságok, vonások ellentétpárjait sorolja fel. A régi stílusban egymással sokszor összeegyeztethetetlen melódiák vagy témák, az új stílusban egy kevés „körmönfont” logika segítségével felfûzhetõk egy közös szálra, amelyre Leopold Mozart is utal (*il filo*).¹⁵

Leopold Mozart ugyanis 1778 augusztusában írt levelében néhány gyakorlati útmutatást ad fiának, a nyomtatásra szánt zongoramûvekre vonatkozóan:

„...A kicsiny nagygyá lesz azáltal, hogy természetesen, folyékonyan és könnyen írott, valamint alaposan megkomponált. Ez pedig nehezebb, mint megannyi értelmetlenül mesterkélt harmóniai fejlesztés és ügyel-bajjal elõadható dallamok... A jó szerkesztés és a rend, *il filo* (a fonál) – ez az, ami a mestert megkülönbözteti a kontártól a kicsinységekben is. Ha a helyedben volnék, ilyesvalamit készítenék most elõ!”¹⁶

¹⁴ Szabolcsi Bence, *A zene története* (Budapest, Kossuth Kiadó, 1999), 203.

¹⁵ Hertz, *Music in European Capitals...*, 19.

¹⁶ *Music & Letters*, Vol. 88. No. 2. (Oxford University Press. 2007)

Daniel Gottlob Türk (1756–1813) zeneszerző, lexikográfus szintén „beiktatta” a gáláns fogalmát. Ő is szembe állította a két stílust: „A szabad vagy gáláns stílusban a zeneszerzők nem minden esetben követték szigorúan a szabályokat. Megengedett volt például bizonyos disszonáns harmóniával váratlanul belépni, áthelyezni a feloldást másik hangra, vagy mindent egybevetve kihagyni a feloldást. A disszonancia hosszabb ideig tartott, mint az azt követő oldás. Ezen felül gyakori a moduláció, megengedett a több és különféle díszítés, és az átmenő hangok használata. Röviden, a zeneszerzés elsődleges szempontja a fül gyönyörködtetése, nem pedig az, hogy elnyerjük a tanult zeneszerzők tetszését”.¹⁷

Türk számára Carl Philipp Emanuel Bach billentyűs szonátái jelentették az elsőszámú modellt zenei teóriájában.

Visszatekintve a stílusok történetére Carl Philipp Emanuel volt az, aki – mondhatni – „kitöltötte az űrt” a barokk stílus és a bécsi klasszicizmus között.

Az 1750-es évek új eszméi mélyen felkavarták a teljes zenei életet. Az „új” mindenk előtt a „rég” ellen fordult határozottan, sőt tüntetően. „Az öregek zenéjében még Diogenész lámpásával sem lehet egy cseppnyi dallamot felfedezni” – írta Telemann. „Händel zenéje divatjamúlt” – jelentette ki az ifjú Nagy Frigyes, Poroszország trónörököse. A 18. században tehát egy csodálatos, és merőben új korszak kezdődött. Berlin olyan dalokat kívánt, melyeket *«séta közben, a szabadban lehet énekelni»*. Szabad levegő, természet, egyszerűség, pásztori ártatlanság – ezek az új jelszavak az *érzelmesség* korszakában. Az érzelmek intimek, finoman szőttek, hajlékonyak és édesek.¹⁸

¹⁷ Hertz, *Music in European Capitals...*, 20.

¹⁸ Szabolcsi, *A zene története...*, XV. A rokokó és az új európai formák, 198.

II. FEJEZET

NAGY FRIGYES UDVARÁNAK ZENÉJE



Sanssouci, Zeneterem

„Ő, aki mindenki számára rejtély volt, talán az maradt önmagának is? Életmódja sajátos volt, különbözött a kortárs monarchák mindennemű szokásától. Nyáron három órákor kegyelméből, tehát azért szülni kezdték a haját, már elkezdett uralkodni. Jól uralkodott-e? Mindenesetre határtalannak nevezhető makacssággal, bizalmatlansággal, despotizmussal, mely kiterjedt a legkisebb dologra csakúgy, mint a legnagyobbra, s mely mindenki más munkáját megfosztotta a maga méltóságától” - írta Thomas Mann Nagy Frigyesről, a porosz uralkodóról.¹⁹

¹⁹ Thomas Mann, *Nagy Frigyes*, (Budapest, Kultúra Könyvkiadó, 1925), ford.: Lányi Viktor, 29.

A 18. században az európai uralkodó dinasztiák, császári és királyi udvarok határozták meg a kulturális szokásokat. Ők patronálták az adott kor művészeit, köztük a muzsikusokat is. Gyakran hozattak palotáikba külföldi mestereket, akik új dallamokat, táncokat terjesztettek. Mivel az egyes udvarok között élénk diplomáciai és nemegyszer rokoni kapcsolat is volt, időről-időre divatosná vált egy-egy művészeti stílus vagy zenei forma. Ahogy Potsdamba beszivárgott a francia elegancia, az olasz líra és a német következetesség, úgy alakult ki és virágzott fel a gáláns stílus.

II. Frigyes – vagy ahogy később ismertté vált mint **Nagy Frigyes** – ,Poroszország trónörököse, 1712-ben született. Nagyapja I. Frigyes Poroszország első királya, apja I. Frigyes Vilmos volt. Ők ketten többet tettek országuk érdekében, mint elődjek együttvéve a Hohenzollern dinasztiában. Létrehozták a militarista állam prototípusát, mely 1918-ig működött Poroszországban.

I. Frigyes Vilmos szerette a fényűzést, és az ország bevételének nagy részét erre fordította. Második feleségének, a zenekedvelő Zsófia királynőnek köszönhetően Berlinben volt olyan időszak, amikor az olasz opera rendkívül népszerű volt. Az udvarnál **Attilio Malachia Ariosti** (1666–1729) volt a *maestro di capella*, 1703 és 1705 között pedig a királynő meghívására Berlinben működött **Giovanni Battista Bononcini** (1670–1747) olasz zeneszerző is.

Az operát – népszerűsége ellenére – hamarosan támadni kezdte a protestáns papság, akik minden eszközzel tiltakoztak az „ördög munkája” ellen. Ezzel a nézettel I. Frigyes Vilmos olyannyira egyetértett, hogy rövid időn belül elbocsátotta az egész udvari zenekart. Szigorú uralkodó volt, aki megvetette a finom francia modort. Erős államot és hadsereget kívánt létrehozni, ezért később „Katonakirálynak” vagy „Kaszárnyakirálynak” is nevezték. Pontos utasításokat adott fia neveltetését illetően, engedélyezve számára a német és francia nyelv használatát, ugyanakkor ellenezte a latin nyelv-, és az ókori tudományok gyakorlását. A herceg továbbá nem vehetett részt opera, komédia, vagy táncos előadásokon – melyek ez idő tájt pedig igencsak divatosak voltak –, ellenben a vallás gyakorlása mellett katonai fegyelemben kellett töltenie mindennapjait. Édesanyja, Zsófia királynő némileg enyhítette a szigorú királyi intézkedéseket, így tudott Frigyes titokban latint tanulni, megismerkedni a modern francia irodalommal, és hódolni igazi szerelmének: a zenének. Zenei tehetsége – Anna Amália és Wilhelmina testvéreihez hasonlóan – korán kibontakozott. A királyné támogatta gyermekeit zenei tanulmányaikban, a király

pedig egy bizonyos pontig ezt tolerálta is. Karácsonyra énekes könyvet ajándékozott fiának, amely **Clément Marot**, (1495–1544) megzenésített zsoltárait tartalmazta.

Marot aki az 1500-as évek első felének legnagyobb francia költője, **Jean Calvin** (**Kálvin János** 1509–1564) meghívására utazott Genfbe, hogy rímes versekbe szedje a Biblia Zsoltárok Könyvét. Mivel időközben meghalt, ezt a munkát **Theodore de Béze** (1519– 1605) folytatta s fejezte be, így 1562-ben Genfben megjelenhetett a mind a 150 zsoltárt tartalmazó Genfi Zsoltároskönyv. A dallamok egy részének szerzője **Loys Bourgeois** (1510–1560) volt, a többi dallamszerző neve ismeretlen. Ez az énekeskönyv 1562-ben a kálvinista liturgia részévé vált szerte a világban, ahol a kálvinista tanok meggyökereztek. A magyar református egyház jelenlegi énekeskönyve is tartalmazza ezt a 150 genfi zsoltárt, **Szenci Molnár Albert** (1574–1639) fordításában.

Frigyes hét évesen a berlini katedrális orgonistája, **Gottlieb Heyne** (1684–?...) tanította. Az órákon a csembalójáték, a *basso continuo* és a harmonizálás gyakorlása folyt. Ugyanebben az évben, Frigyes titokban fuvolázni kezdett házitánítója **Jacques Duhan de Jandun** (1685–1746) irányításával. Pontos leírás a fuvolaóráról nincs, de egy fennmaradt naplóban, amelyben 1719 márciusának anyagi kiadásait jegyezték fel, a következő olvasható: „fuvolajavításra négy *Groschen*”.²⁰ Egyértelmű tehát, hogy ekkor Frigyes már tanult fuvolázni. Duhan több volt egyszerű tanítónál, ő volt a felelős Frigyes ismereteinek széleskörű megalapozásáért. A későbbiekben Nagy Frigyes szenvedélyesen gyűjtötte a könyveket, kottákat, ebben is nagy segítségére volt Duhan, aki titokban több mint 3000 kötetet szerzett egy berlini bankártól.

A 18. században a francia kultúra egész Európát uralta. Az ifjú Frigyes francia divat szerint öltözködött egészen uralkodásának kezdetéig (1740). Kedvenc nyelve a francia volt, melyet állítólag jobban beszélt, mint anyanyelvét. Frigyes adaptálta német udvarába a francia szokásokat és divatot. Frigyes Vilmos ezzel mélységesen ellenkezett, és lenézően „fuvolás költőnek” hívta a herceget. A király egyre inkább úgy érezte, hogy fiából nem katona, hanem inkább „nőies piperkőc” válik; bár időnként próbált rá hatni fenyegetéssel és hízelgéssel egyaránt. Frigyes korán megtanulta, hogy céljainak eléréséhez elengedhetetlen a titoktartás, és arra is rájött, hogyan kezelje környezetét, hogy kívánságai teljesüljenek minden akadályoztatás ellenére. Hezitáló apjával ellentétben, aki bár kegyetlen és ellenséges, néha pedig túlságosan elnéző volt, Frigyes soha nem ingadozott céljainak elérésében,

²⁰ Thomas Carlyle, *History of Frederick II of Prussia*, I., (London, Chapman and Hall, 1869), 383-84.

csak időnként rosszul taktikázott. Magas intelligenciája bizonyos fokú keménységgel és elszántsággal párosult, ami jó előjel volt arra, hogy királyként véghez vigye majd terveit.

1728-ban a 16 éves herceget a király Drezdába, I. Friedrich August (Erős Ágost) szász uralkodó csodálatos fővárosába vitte. Több irodalmi forrás tévesen utal arra, hogy Frigyes itt találkozott **Johann Adolph Hasse**-val (1699–1783), akinek *Cleofide* című operája lenyűgözte volna őt – valójában Hasse csak három évvel később érkezett a szász fővárosba. Ami Frigyest valóban ámulatba ejtette, az **Giovanni Alberto Ristoris** (1692–1753) *Calandro* című zenés komédiája volt. Bizonyíték erre, hogy Ristoris említést tesz egy levelében arról, hogy Frigyes kérte tőle a darab kottáját 54 *écus*-ért.

A trónörökös, „Frigyes a filozófus”-ként szignált levelében, melyet 1728. január 26-án dátumoz Wilhelminának, négy zeneszerzőről ír lelkesítő szavakat: **Johann Joachim Quantz**ról (1697–1773, német fuvolás, fuvolakészítő és zeneszerző), **Pierre-Gabriel Buffardin**ról (1690–1768, francia fuvolás és zeneszerző), **Johann Georg Pisendel**ről (1687–1755, német zeneszerző, hegedűs) és **Silvius Leopold Weiss**ről (1686–1750, lengyel lantművész). Nem véletlen tehát, hogy amikor I. Friedrich August, aki később 1728 májusában Berlinbe látogatott, magával vitte a négy muzsikust.

1730 nyarán I. Frigyes Vilmos – akinek közben egészségi állapota erősen leromlott – Charlottenburgból Rheinsbergbe utazott, és kényszerítette Frigyest, hogy menjen vele. Az ellenszegülő 18 éves herceg elhatározta, hogy Angliába menekül. A bolondos szökési tervben két katonatiszt segédkezett, Keith és Katte hadnagyok. A kísérlet kudarcba fulladt, Keith elmenekült, de a hercegnek és Katte hadnagynak hadbírótság elé kellett állniuk. Katte-t a király börtönbe záratta, majd Frigyes szeme láttára lefejeztette. A király ezzel félemlítette meg fiát, és minden jövőbeli engedetlenségét így kívánta megfékezni. Az ifjú számára ezzel világossá vált, hogy apja jobban szeretne inkább egy tehetségtelenebb, de kevésbé szeszélyes utódot látni a trónon. Frigyest apja magánzárkába záratta Küstrin városában, később pedig egy hivatalba küldte dolgozni, ahol lehiggadt és hozzászokott az engedelmességhez és a takarékosághoz. Lassan rendeződött a király és a herceg viszonya. Frigyes művészekkel és írókkal vette körül magát, sőt francia nyelven *Antimachiavelli* címmel ő is írt egy könyvet. Ebben pontról pontra vizsgálta és támadta **Niccolo**

Machiavelli (1469–1527) politikai téziseit (ennek ellenére a gyakorlatban buzgón alkalmazta az olasz államférfi tanácsait).

1731-re (mikor Hasse Drezdában bemutatta a *Cleofide*-t) Frigyes nagyjából visszanyerte apja bizalmát, részt vehetett Wilhelmina esküvőjén, és újra beléphetett a hadseregbe. 1732 márciusában apja utasítására Frigyes eljegyezte, 1733 júniusában pedig feleségül vette az ausztriai Elisabeth Christina hercegnőt. Kapcsolatuk azonban névleges volt, felesége például sosem látta a Sanssouci kastélyt.

1732-ben Frigyes igazi zenei patrónussá kezdett válni. Ruppini rezidenciáján (Rheinsberg) 1736-ra 17 tagú zenekar szerveződött, mely a későbbiekben fő szegmense lett a Berliini Iskolának és a Berliini Operának. Frigyes még a legélesebb konfliktushelyzetekben is fontosnak tartotta saját zenei fejlődését, folyamatosan fuvola- illetve zeneszerzésórákat vett Quantztól. Amikor **Carl Heinrich Graun** (1704–1759) 1735-ben az udvarhoz szerződött, Frigyes jó néhány instrukciót és útbaigazítást kapott tőle szerzeményeire vonatkozóan. 1736-ban Frigyes és udvartartása, zenészeivel együtt Rheinsbergbe költözött.

Ekkor kezdődött híres levelezése **Voltaire**-rel, aki megerősítette ellenállását a dogmatikus vallással szemben. Levelezésük közel 50 évig tartott, kapcsolatukat az egymás iránti intellektuális nagybecsülés jellemezte. A herceg Voltaire hatására szakított a kereszténységgel, 1738-ban pedig szabadkőműves lett, a király és a nép tudta nélkül. Poroszország meggyőződéses keresztény ország volt, ezért elképzelhetetlen lett volna egy hitetlen uralkodó. Mindazonáltal Frigyes valójában nem volt ateista, hitt egy Mindenható létezésében. Később ő lett az első olyan uralkodó, aki nyíltan hirdetett felvilágosult eszméket.²¹

NAGY FRIGYES UDVARI ZENÉSZEI

Frigyes kifinomult ízlését és ítélőképességét dicséri, hogy zenei pártfogoltjainak tehetségét, művészetét immár évszázadok igazolják.

Határozott művészi törekvései, és az ő hatására kialakult szellemi légkör erőteljesen befolyásolták udvari zenészeinek életét és munkáját.

²¹ Heartz, *Music in European Capitals...*, 17-18.

Nyilvánvalóan a király választotta ki zenészeit, ő adott megbízást zeneszerzőinek, és ő válogatott a szerzemények között. A nagyszámú muzsikusközül 14 nevet emelnék ki, akik II. Frigyes szolgálatában álltak, vagy személyes kapcsolatba kerültek vele. **Carl Heinrich Graun, Johann Joachim Quantz, Carl Philipp Emanuel Bach, Franz Benda, Johann Gottlieb Graun, Johann Friedrich Agricola, Carl Friedrich Christian Fasch, Johann Friedrich Reichard, Friedrich Wilhelm Marpurg, Christoph Nichelmann, Johann Philipp Kirnberger, Johann Adolph Hasse, Johann Sebastian Bach és Gottfried Silbermann** (hangszerépítő).

Nagy Frigyes hatalmas szervezőerővel fogott hozzá a berlini zenekultúra fellendítéséhez.

Szerette és becsülte muzikusait, akiről fejedelmi bőkezűséggel gondoskodott. Trónra kerülése után Berlinben felépíttette korának egyik legnagyobb operaházát, hatalmas zenekart toborzott, a legjobb olasz és francia művészeket szerződtette. Ugyanakkor különösen szívén viselte a német zene sorsát. Operaházának külföldi erőit német mesterei, mindenekelőtt C. H. Graun és Agricola szolgálatába állította. Graun és Quantz neve szent volt, és Burney – a híres angol utazó-zenetörténész – szerint az, aki nem hódolt Graun és Quantz zenei ideáljainak, nem kerülhette el az üldöztetést. Így igyekezett Nagy Frigyes megtörni az olasz zenészek akkori hegemoniáját, és önállósítani, „germanizálni” a német zenét. Mindennek ellenére Burney a berlini zenei élet stagnálásáról számolt be. Ennek egyik oka, hogy Berlinben a muzsika mindent megkapott, csak egyet nem: a szabadságot. Nagy Frigyes germanizáló törekvései éppen szigorú korlátozó hatásuk miatt szenvedtek hajótörést.²²

Az új zenei irányzat egyik leginformatívabb forrása az 1720-as évekből, a későbbi fuvolaművész és tanár, **Johann Joachim Quantz** tollából származik. Quantz, önéletrajzát **Friedrich Wilhelm Marpurg** (1718–1795) német zenekritikus kérésére írta 1754-ben.

Quantz viszonylag későn, 20 éves korában kezdte fuvolatanulmányait, ennek ellenére hangszerének legnagyobb mestere lett a 18. században. 1728-tól tanította Frigyest zeneszerzésre és fuvolajátékra. Kettejük kapcsolatát a kölcsönös tisztelet és elismerés jellemezte. Quantz, aki zeneszerző, zenei író és fuvolakészítő is volt, 1741-től végleg Nagy Frigyes szolgálatába állt, és a gáláns stílus berlini képviselője lett

²² Heartz, *Music in European Capitals...*, 18.

Carl Philipp Emanuel Bachkal és Franz Bendával együtt. Quantznak óriási szerepe volt a fuvola tökéletesítésében is. Nincs fuvolás, aki ne ismerné Quantz fuvolaversenyeit vagy szonátáit, és aki ne törekedne arra, hogy virtuóz tételeinek futamai kecsesen gyöngyözzenek, míg a lassú tételek csodálatos dallamai könnyedén szárnyaljanak. Több mint háromszáz, Vivaldi stílusát követő fuvolaversenyt komponált, amelyekből mintegy kétszázötven maradt fenn. Kétszázharmincöt fuvolaszonátát, valamint *solfeggio*-kat, variációkat írt ugyancsak fuvolára. Néhány dala, himnusza is ismert. Fő műve mégis egy írásmű, az 1752-ben kiadott *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, amely a következő században is mértékadó maradt. A gáláns zene korabeli előadói stílusát szemlélteti fuvolaiskolájának – XVII. számú mellékleteként közölt – fuvolára és continuóra írott Adagiójában.

A fuvolaszólam itt két változatban szerepel, az egyik teljesen díszítetlen, a másik pedig Quantz stílusos előadásra vonatkozó nézeteinek megfelelően díszített. Minden dinamikát és frazeálást gondosan feltüntetett. A díszítésekből hiányoznak az olaszokra –mint például Geminianira is – oly jellemző hosszú dallamvonalak. Az artikuláció sokkal változatosabb mint korábban bármikor, a dinamikai skála szélesebb, a fontos hangok általában hangosabbak, a kevésbé jelentősek pedig halkabbak. Az előkék a főhangra oldódva lehalkulnak, az utókák és a kettős előkék halkán és gyorsan játszandók; a kromatikus hangok mindenkor erősebbek; a darab *pianissimo* kezdődik és végződik. A mű tanulmányozásából levonható következtetések pontosan egybevágnak C. Ph. E. Bach, **Leopold Mozart** (1719–1787) és Marpurg teoretikus eszmefuttatásaival. A végeredmény pontosan megfelel a korabeli ízlésvilágnak, a rokokó díszítőművészetnek.

A gáláns zenében minden egyes frázisnak a sóhajtozó kadenciák felé kell mutatnia, amelyek a dallamvonal érzelmi tetőpontjai. Előadóművészként fontosnak tartom kiemelni Quantz fuvolaiskolájából a következő két részletet, melyet minden bizonnyal az uralkodótól is megkövetelt mestere, és amely ma is példamutató:

„A jó előadásról az éneklésben és a hangszerjátékban általában.

1.§ A zenei előadás egy szónok beszédéhez hasonlítható. A szónok és a muzsikus is, mind az előadandó dolgok kidolgozását, mind magát az előadást tekintve egy bizonyos célt tűz maga elé, nevezetesen, hogy a szíveket hatalmába kerítse, a szenvedélyeket felkavarja vagy lecsillapítsa, és a hallgatót hol az egyik, hol

a másik affektussal telítse. Mindkettejük számára előnyös, ha az egyik a másik kötelességei közül néhányat ismer.

3.§ Egy szónoktól megkövetelik, hogy erőteljes, világos és tiszta hangja, érthető és tökéletesen tiszta kiejtése legyen, hogy egy betűt se nyeljen el vagy cseréljen fel egy másikkal, hogy a hangjában és a beszédében kellemes változatosságra törekedjék, hogy a beszéd egyformaságát elkerülje, vagyis a szótagokat és szavakat hol hangosan, hol halkán, hol gyorsan, hol lassan mondja ki. Tehát egyes szavaknál, melyek nyomatékot kívánnak felemelje, más szavaknál viszont újra mérsékelje a hangját, hogy minden affektust különböző, neki megfelelő hangvétellel fejezzen ki, és egyáltalában, hogy magát a helyhez, a hallgatósághoz és a beszéd tartalmához igazítsa, következésképpen egy gyászbeszéd, egy dicsérő beszéd, egy tréfás beszéd és más hasonlók között tudjon megfelelő különbséget tenni, és végül, hogy jó kiállása legyen.”²³

Frigyes megbecsülte muzsikusait, kiváltképp Quantz-ot, akinek fizetése az udvari zenészek közül a legmagasabb volt (34 porosz birodalmi ezüztallér).

Ampl. P. König's Majestät allergnädigsten Befehl
 nach folgende Messen am 21^{ten} Junij d. J.
 am 24^{ten} 3^{ten} Julij in Potsdam gemacht. Die gewöhnliche
 gewöhnliche Gehälter von jedem

Quantz a 1 ^{ten} Aug. d. J.	34 ^{allg.}
Nichelmann in 3 ^{ten} d. J. a 12 ^{allg.}	17 ^{allg.}
Benda am 22 ^{ten} Junij	16 ^{allg.} 12 ^{allg.}
Blessen d. J. d. 15 ^{ten} Julij	11 ^{allg.}
Speer d. J. d. 16 ^{ten} Julij	12 ^{allg.} 12 ^{allg.}
Heise am 17 ^{ten} Julij	4 ^{allg.}
Joseph Benda am 12 ^{ten} Julij	6 ^{allg.} 12 ^{allg.}
Franck	16 ^{allg.} 12 ^{allg.}
Gomshausen in allem	12 ^{allg.} 12 ^{allg.}
Salicico	16 ^{allg.} 12 ^{allg.}
	<u>Summa 147^{allg.}</u>

Potsdam d. 24^{ten} Julij.
 1750.
 Diese Rechnung ist am 24^{ten} Julij
 öffentlich bezeugt worden
 Quantz,

Nagy Frigyes udvari zenészeinek fizetési kimutatása (1750), Giedde Gyűjtemény

²³ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, (Breslau, 1789), XI. fejezet.

Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788) 1738-ban kapott meghívást a rheinsbergi udvarba Frigyes trónörököstől, aki kísérőként alkalmazta. Két év múlva, Frigyes trónra lépésekor (1740) abban a kegyben részesült, hogy ő kísérhette fortepianón Ófelségének az első, már királyként játszott fuvolaszólóját. Az udvar pezsgő zenei élete, Berlin művészi légköre új élményeket, új lehetőségeket nyújtott az ifjú Bach számára. 1742-ben (egy itáliai operaegyüttes felléptével) megnyílt a Berliini Operaház, és a kb. 40 főre növekedett együttes hetenként öt hangversenyt adott.

A „gáláns Bach” a német rokokó világos, áttört, csupa levegő stílusának legfőbb megformálója. Elindítja útjára a német szonátát, „porosz” és „würtembergi” szonátái – melyek dedikációikról nyerték a földrajzi megjelölést – a negyvenes évek elején készültek. Ezekben a szonátákban C. Ph. E. Bach a kifejezés erejét, a beszédes dallamosságot, a hangszeres énekbeszédet, és a különféle rögtönzésszerű elemek alkalmazását tartotta a legfontosabbnak, emellett azonban a formának csekélyebb jelentőséget tulajdonított. A „Kenner und Liebhaber” szonátákban már végérvényesen rátalált a szonátaformára, és a hármas tagolás (expoziáció-kidolgozás-visszatérés) mellett kettős tematikát is alkalmazott.

A hétéves háború (1756–63) a berlini udvari zeneélet minden területére bénítóan hatott. Nagy Frigyes a háború idején elfordult a zenétől, és érdeklődése még a háború után is igen csekély mértékben tért vissza. Emanuelnek így sok ideje maradt tanítani és komponálni. Legfontosabb tanítványa féltestvére, Johann Christian Bach volt, aki apjuk halála után testvére otthonában élt (1750–54).²⁴

²⁴ Szabolcsi, *A zene története...*, 221.



Adolf Menzel: Flötenkonzert Friedrichs des Großen zu Sanssouci

Adolf Menzel (1815–1905) híres festménye a Sanssouci kastély csodálatos rokokó zenetermében, gyertyafény mellett tartott zenei estélyt ábrázol. Frigyes a szólista, C. H. Graun, az opera igazgatója áll az egyik oldalon, a királyi család tagjai, kabinetminiszterek és meghívott értelmiségiek között, Philipp Emanuel Bach néhány zenésztársával a kíséretet látja el, Quantz pedig oldalról felügyeli az előadást. Kezdetben minden bizonytalanságot inspiráló volt a fiatal Bach számára a közvetlen együttlét Frigyesel, és a napi munka kiváló zenésztársaival. A *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* című írása, nagyrészt Frigyes kíséretének végzett munkájának észrevételeit tartalmazza.

A király éveken keresztül finom célzásokat tett Philipp Emanuelnek arra, mennyire szeretné, ha Johann Sebastian Bach meglátogatná. Frigyes különösen vágyott arra, hogy Bach kipróbálja új Silbermann fortepianoit, melyekről helyesen sejtette, hogy új korszakot nyitnak a zene történetében.²⁵

²⁵ Cristoph Wolff, *Grove monográfiák, A Bach-család* (Budapest, Zeneműkiadó, 1989), szerk.: Stanley Sadie, 263-264.

Johann Nikolaus Forkel (1749–1818), Bach egyik legkorábbi életrajzírója a következőket írja:

„Egy este, amikor összegyűltek a zenészek és a király éppen elővette fuvoláját, egy hivatalnok átadta a királynak a városba érkezett idegenek listáját. A király fuvolával a kezében végigszaladt a listán, majd azonnal az összegyűlt zenészekhez fordult, és izgatottan azt mondta: Uraim, az Őreg Bach megérkezett. A király félretette a fuvolát, és azonnal hívatta Johann Sebastian Bachot, aki fia szálláshelyére ment. Ezt a történetet Wilhelm Friedemann Bach (1710–1784) mondta el nekem, aki elkísérte apját, és meg kell mondanom, hogy még mindig örömmel emlékszem arra hogyan mesélte el nekem az esetet. Akkoriban eléggé terjedelmes üdvözlések voltak divatban. Amikor J. S. Bach először jelent meg egy ilyen nagy király előtt, aki még arra sem hagyott neki időt, hogy utazóruhájából fekete kántorköntösbe öltözzön át, bizonyára sokáig szabadkozott. Itt nem időzöm ezeken a mentegetődzéseken, csupán megjegyzem, hogy Wilhelm Friedemann szerint a király és a szabadkozó között formális párbeszéd zajlott le.

De ami fontosabb ennél, hogy a király ezen az estén elhalasztotta a koncertet, és megkérte Bachot, hogy próbálja ki a Silbermann-féle fortepianoakat, amelyek a kastély különböző szobáiban álltak. Forkel itt ezt a lábjegyzetet iktatta be: A freybergi Silbermann által készített fortepianoak annyira tetszetek a királynak, hogy elhatározta, mindegyiket megvásárolja. Tizenötöt gyűjtött össze. Úgy hallom, most használhatatlan állapotban állnak a királyi palota különböző sarkaiban.

A zenészek szobáról szobára kísérték Bachot, és mindenütt megkérték, hogy próbálja ki a hangszereket és játsszon tetszése szerinti műveket. Miután ez néhányszor megtörtént, Bach arra kérte a királyt, hogy adjon neki egy fúgatémát, amelyet minden előkészület nélkül, azonnal kidolgozhat. A király csodálta, hogy témájának kidolgozása rögtönözve is milyen mesteri módon valósult meg, és bizonyára azért, hogy lássa, meddig fokozható ez a művészet, azt a kívánságát fejezte ki, hogy hallhasson egy hatszólamú fúgát. Mivel azonban az ilyen teljes harmóniára nem mindegyik téma alkalmas, Bach maga választott egyet, és a jelenlévők megdöbbenésére azonnal ugyanolyan nagyszerűen és mesteri módon kidolgozta, mint ahogyan azt a király témájával tette. Őfelsége kíváncsi volt Bach orgonajátékára is, ezért másnap Bachot az összes potsdami orgonához elvitték.²⁶

²⁶ Douglas R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: Egybefont gondolatok birodalma*, Wired, 1995. (Típotex Elektronikus Kiadó, 2005)

Miután Bach visszatért Lipschébe, a királytól kapott témát egy három- és egy hatszólamú *ricercare*-ban komponálta meg, több elvont, szigorúan kánon formájú résszel bővítette, majd a *Musikalisches Opfer* (Zenei Áldozat) címet adta neki, és a témaadónak ajánlotta a művet.” (4. kottapélda)²⁷



4. kottapélda: J. S. Bach: *Musikalisches Opfer* (BWV 1079), (részlet)

Bach a Zenei Áldozat egy példányával együtt levelet is küldött a királynak, amely alázatos és hízelgő stílusa miatt is érdekes:

„*Legkegyesebb Király!*

A legmélyebb alázattal egy zenei áldozatot ajánlok Őfelségének, melynek nemesebb része Őfelsége saját fejedelmi kezétől származik. Tiszteletteljes örömmel emlékezem arra a nagyon kivételes királyi kegyre, mikor nemrég, potsdami látogatásom során Őfelsége maga méltóztatott egy fúgatémát lejátszani a zongorán, és ugyanakkor a legkegyesebben megbízott engem, hogy Őfelsége legfejedelmibb jelenlétében kidolgozzam azt. Legszerényebb szándékom az volt, hogy Őfelsége parancsának engedelmeskedjem. Nagyon hamar észrevettem azonban, hogy a szükséges előkészületek hiányában a feladat kivitelezése nem sikerült annyira, mint amennyire azt egy ilyen kiváló téma megköveteli. Ezért elhatároztam, hogy azonnal munkához látok, és alaposabban kidolgozom ezt az igazán Királyi Témát, azután pedig megismertetem a világgal. Ezt az elhatározást a lehetséges legjobb módon véghezvittem, és nem más, csupán az a feddhetetlen szándék vezérelt, hogy ha szerény mértékben is, de dicsőítsem annak az uralkodónak a hírnevét, kinek nagyságát és erejét az összes civil és hadi tudományban, így különösen a zenében mindenki csodálja és tiszteli. Bátorkodom hozzátenni legszerényebb kívánságomat: méltóztasson Őfelsége a jelen szerény munkát kegyes fogadtatásra méltatni, és tartsa továbbra is legfejedelmibb királyi kegyelmében,

²⁷ Hofstadter, Gödel, Escher...

Őfelsége legszerényebb és legengedelmesebb szolgáját,

A SZERZŐT

*Lipcse, 1747. július 7.*²⁸

Nagy Frigyes kétarcúságára jellemző, hogy egyrészt rajong a barokk zenéért, másrészt udvarába gyűjti a kor legkiválóbb zenészeit. Csakhogy ezek a muzsikusok már többnyire a gálans stílust képviselték, ami azonban Nagy Frigyeset láthatóan nem zavarta. Életének valószínűleg meghatározó eseménye mégiscsak Bachnak az 1747-es látogatása lehetett. Ezt Swieten bárónak, mint diplomáciai szolgálatban lévő berlini követnek egy 1774. július 26-i követségi jelentéséből olvashatjuk ki, aki ebben megemlíti, hogy egy fogadáson Nagy Frigyes úgy általában a zenéről, valamint W. F. Bach egy orgonahangversenyéről szólván ezt mondta: „...*azonban azok, akik apját ismerték, úgy találják, hogy nem ér fel vele.*” Majd Swieten báró így folytatja emlékezését: „*A királynak ez a véleménye, és hogy ezt nekem bebizonyítsa, hangosan elénekelt egy kromatikus fúgatémát, amit annak az Öreg Bachnak adott fel, aki abból azonnal egy 4, majd egy 5, végül egy 8 obligát szólamú fúgát csinált.*”²⁹

A király nagyotmondását (6 helyett már 8 szólamra emlékszik) elsősorban ne a közben elmúlt majdnem 30 esztendőnek tudjuk be, inkább Bach akkori szellemi tevékenysége meg nem szűnő csodálatának. (Gottfried van Swieten bárónak, ennek a bécsi műkedvelő muzsikusnak a közvetítő szerepe igen fontos volt: ő ismertette meg a bécsi koncertéletet, s benne Mozartot és Beethovent is a már elfeledett Bachhal és Händellel. Az ő hatására hangszerelte át Mozart Händel több oratóriumát, ő írta Haydn Teremtésének szövegkönyvét, s neki ajánlotta Beethoven I. szimfóniáját.

²⁸ Hofstadter, *Gödel, Escher...*

²⁹ Walter Kolneder, *Bach-lexikon*, (Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1988.), ford.: Lányi Viktor, 234.

Johann Gottlieb Graun (1703–1771) 1732-ben állt Nagy Frigyes szolgálatába. Később öccse, **Carl Heinrich Graun** (1704–1759) is a zenekar tagja lett. Mikor 1740-ben II. Frigyes trónra lépett, az idősebb Graunt kinevezte zenekara karmesterévé, míg a fiatalabbat az udvari operatársulat megalapításával bízta meg. Johann Gottlieb élete végéig hűséges karmesterként szolgált Frigyes udvarában. Zeneszerzőként a gáláns hangszeres zene erőteljes reprezentánsa lett. Nyitányok, szimfóniák, versenyművek, szonáták mellett, kantátákat is komponált. Csak szimfóniákból mintegy százat alkotott.

Az 1730-as években Frigyes Vilmos rosszallása miatt az egész zenei társulat csak mintegy lappangva működhetett. Carl Heinrich Graun ekkoriban kamarazenét és kantátákat írt, illetve zeneszerzés órákat adott a trónörökösnek és Franz Bendának. Frigyes megkoronázásával (1740) az uralkodó „zenei tébolyának” semmi sem vethetett gátat többé. C. H. Graunt azonnal *Kapellmeister*-ré nevezte ki, mindent túlszárnyaló 2000 talléros évi fizetéssel. A Frigyes Vilmos emlékére komponált *Trauerkantate* előadás után Graunnak azonnal Itáliába kellett utaznia, ahol majd egy évet töltött énekesek toborzásával az új opera számára. Első műve a *Rodelinda* (1741) előadásai során azonban hamar kiütközött az énekesi gárda közepszerűsége. Így további egy évig áramlottak énekesek, táncosok, díszlet- és kosztümtervezők az új *Königliches Opernhaus*-ba vagy *Linden Opera*-ba, melynek megnyitójára 1742-ben Graun *Cleopatra et Cesare*-jával került sor, óriási sikerrel.

A következő majd két évtizedben Graun több mint 20 nagyoperát írt a Berlini Operaház számára, melyek egyben fémjelzik annak legfényesebb korszakát is. Graun és Johann Adolph Hasse (1699 –1783) operái tették ki a repertoár többségét és a komponálás Graun minden energiáját felemésztette. Minden délelőtt írt egy áriát az igen akkurátus zeneszerző. Utolsó éveiben felhagyott a színpadi művek írásával és az egyházi muzsikának szentelte idejét. Halálát Nagy Frigyes mélyen meggyászolta, hiánya pótolhatatlan úrt hagyott a berlini operaéletben, és Frigyesnek szembesülni kellett a ténnyel, hogy egyetlen kiválasztott utód sem méltó Graun pótlására.

Graun minden színpadi művét az uralkodóval szorosan együttműködve írta, aki gyakran újabb és újabb ária változatokat követelt a zeneszerzőtől. A librettókat gyakran Frigyes írta, néha áriákat is komponált, és az operák általános szerkezetét érintő átfogóbb reformokat is kezdeményezett (*sinfonia* szerkezetű nyitány *ouverture* helyett, *cavatina* használata *da capo* struktúra helyett). Graun művei tipikus, kasztráltakra írott olasz operák, de viselik az operai reformhoz vezető minden újító

kezdeményezés jegyeit (kórus, balett, önálló zenekari részek használata), és ugyanakkor tükrözik az ellenpont magas szintű ismeretét is.

A „FUVOLÁS KÖLTŐ”

Franz Benda, a kitűnő hegedűjátékos véleménye a következő: „A királynak rendkívüli képességei vannak és kitűnően játszik hangszerén.”³⁰

Carl Friedrich Christian Fasch (1736–1800), aki harminc évig állt Frigyes szolgálatában, így írt róla: „Három virtuózt hallottam életemben akik igazán meghatóan és megindítóan tudtak Adagiót játszani. Az első (jó barátom) C. Ph. E. Bach a clavier-ján, a második, Franz Benda a hegedűjén, és Felséges Királyom a fuvoláján.”³¹

Johann Friedrich Reichardt (1752–1814): „A király lehengerlő virtuozitásán kívül az is nyilvánvaló, hogy az ő szolgálatában álltak a kor legkiválóbb énekesei, hangszeres előadói, mindközül a legkiválóbb Franz Benda.”³²

Mara Gertrude Elisabeth (1749–1833) koncert- és operaénekes ezt írta Frigyesről: „Azzal ellentétben, amit sokan állítanak játékaról, nem mindent játszik úgy, mint egy király, de kétségkívül kiváló előadóművész. Erőteljes, kifejező fuvolahangja, és kitűnő technikája van.”³³

Jakob Friedrich Bielfeld (1717–1770) az uralkodó család bizalmasának véleménye: „Az estéket a zenének szentelték. A koncerteket a herceg szalonjában tartották, a közönség pedig kizárólag meghívott vendégekből állt. A király fuvolázott, és teljes hozzáértéssel kezelte hangszerét. Sokszor volt abban a megtiszteltetésben részem, hogy játékát mögötte állva hallgathattam, és adagiói mindig mély benyomást tettek rám.”³⁴

Charles Burney a következőket jegyezte fel: „A koncert egy német fuvolaversennyel indult, melyet nagy precizitással játszott az uralkodó. Nagy Frigyes

³⁰ Karl Freiherr von Ledeburg (hg.) „*Auto-Biographie von Franz Benda*,” in: Neue Berliner Musikzeitung X (1856), 251-253, 259-260, 267-269, 274-276, itt: 269.

³¹ Joseph K. F. Müller-Blatteau, „*Karl Friedrich Zelter Rede auf Friedrich den Grossen*” *Deutsche Musikkultur*, Vol.I. (August-September, 1936), 172.

³² Gustav Lenzewski, *Die Hohenzollern in der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*, (Berlin, C.F. Vieweg, 1926), 29-30.

³³ Ernest Eugene Helm, *Music at the Court of Frederick the Great*, (Norman, University of Oklahoma Press, 1960), 30.

³⁴ Richard Münnich, „*Friedrich der Grosse und die Musik*” *Zeitschrift für Musik*, Vol. CIII. (August, 1936), 914.

befűvése (*ansatz-a*) tökéletes, technikája briliáns, ízlése pedig kifinomult. Nagy öröm és meglepetés volt számomra, hogy milyen kecsesen játszotta az Allegrót, és milyen kifejezően és mély érzésből az Adagiót. Röviden, az előadás sok szempontból felülmúlhatatlan volt azokhoz képest, amiket idáig hallottam akár amatőröktől, akár professzionális előadóktól. Nagy Frigyes végigjátszott három hosszú és nehéz fuvolaversenyt, sikeresen és egyforma perfekcióval.”³⁵

Egyes leírások azonban Frigyes előadásáról nem ennyire hízelgők.

Reichardt, aki híres volt csípős megjegyzéseiről, a következőket írta a király gyakorlási módszeréről: „Ófelsége kintartása ezekkel az unalmas gyakorlatokkal figyelemre méltó, de még figyelemre méltóbb a tény, hogy az elért eredmény csekély, és nem feltétlen segít megbirkózni a nehéz passzázsokkal, vagy a tüzes *allegro* játékkal, amely játékmódot megkövetelné az előadó élénk személyisége.”³⁶

Burney egy másik koncert alkalmával ezt jegyezte fel: „A kadencia, amelyet Frigyes játszott jó, bár egy kissé hosszú és iskolás. Néhány frázisban, amelyek hosszúak és nehezek voltak arra kényszerült, hogy a szabályokkal ellentétben levegőt vegyen a periódus vége előtt”.³⁷

„C. Ph. E. Bach szerint a szabálytalan levegővételek miatt az együttjáték nem volt nehézségek nélküli a királlyal”- írta **François-Joseph Fétis** (1784–1871) belga zeneszerző, zenekritikus.³⁸

Végeredményben minden leírás, akár kedvező akár elmarasztaló, az amatőr fölé helyezi Frigyes előadói képességeit. Amikor tárgyilagos bizonyítékot adnak hozzá ezekhez a véleményekhez, feltételezhető, hogy a fuvolás királynak, királyhoz méltóan kellett játszania. Frigyes hét évesen kezdett fuvolázni, és 16 évesen kezdett fuvola leckéket venni Quantz-tól. Érdeklődése a fuvola iránt nem csak alkalmi volt, hanem számára létfontosságú. Frigyes általában naponta négyszer, ötször is gyakorolt. Reichardt, aki Kapellmeister volt Frigyesnél, így írt arról, hogy uralkodója milyen rendszerességgel fuvolázott: „rögtön napfelkelte után, a reggeli

³⁵ Charles Burney, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces II.*, (London, printed for T. Becket, 1775), 152-53.

³⁶ J.F.Reichardt, „Musikalische Anekdoten von Friedrich dem Grossen,” *Musikalisches Kunstmagazin*, II.(1791), 40.

³⁷ Burney, *The Present State...* II., 154-55.

³⁸ François-Joseph Fétis „Frédéric II,” *Biographie universelle des Musiciens*, Vol. III. (Strasbourg-1803)

kabinetgyűlések előtt vagy után, ebéd után, és természetesen a koncerten”- tehát amikor csak tehetette.³⁹

A fuvolajáték és a zenélés feloldotta az uralkodással együtt járó feszültségből. Amikor Frigyes fel-alá járkált a szobájában és szabadon rögtönzött fuvoláján, különféle dolgokon tűnődve gyakran talált megoldást a napi problémákra. Még a csatatéren és a téli szálláshelyén is fontos szerepet játszott fuvolája.⁴⁰

Frigyes napi gyakorlása intenzív skálázásból állt, mely a következő módon épült fel: d-e-f#-g-a-h-c#-d, majd terc menet d-f#, e-g, f#-a stb, ezután pedig d-e-f#-d, e-f#-g-e, f#-g-a-f# stb.

Ezen kívül Frigyes előszeretettel gyakorolt a *Solfeggi* című etűdgyűjteményből, amelyet Quantz-cal együtt komponált.

Magam is használom ezt a gyűjteményt befűjás céljából, gyakorlása a mai korszerű Böhm-rendszerű fuvolán is hasznos és célravezető. Hogy mennyire fontos volt ez a stúdium a királynak, azt az bizonyítja, hogy több kópiát készíttetett belőle, és a legfontosabb tartózkodási helyeire vitetett egyet-egyet (Rheinsberg, Sanssouci, Charlottenburg). Több korleírásban szerepel, hogy Frigyes mindig lámpalázás volt a koncertek előtt. Rendkívüli alaposággal tanulta meg az új darabokat, és mindig szüksége volt a befűjásra koncertjei előtt.

Dayton Clarence Miller (1866–1941) amerikai fizikus, csillagász, amatőr fuvolás, több mint 1500 hangszerből, 33 fotográfiából és egyéb illusztrációból álló kollekción állított össze, amely tartalmazza többek között Nagy Frigyes fuvoláit is. A fuvolák a Hohenzollern Múzeumból, a Sanssouci kastélyból és a potsdami Heimat Múzeumból kerültek elő. Ezek közül két fuvolája elefántcsontból (mindkettő Esz hangolású), egy borostyánból (egy-egy arany, Esz illetve Disz billentyűvel), egy bukszusfából, további négy hangszere pedig ébenfából készült.

Mivel jómagam is fuvolás vagyok, minden elismerésem Frigyes királyé, aki rendkívüli igényességgel próbálta hangszeréből a legszebb hangokat előcsalogatni. Erre utalnak azok a művei és hangképző gyakorlatai, amelyeknek az eljátszása ma is kihívást jelent modern hangszereinken. Ilyen kihívás például az intenzív rekeszmunkát, és aktív *ansatz*-ot igénylő nagy hangközúgrások kiegyenlített és szép hangminőséggel való megszólaltatása (5. kottapélda, 29. oldal).

³⁹ Reichardt, *Musikalische Anekdoten...*, 40.

⁴⁰ Georg Thouret, *Friedrich der Grosse als Musikfreund und Musiker*, (Michigan, Breitkopf und Härtel, 1898), 133-34.

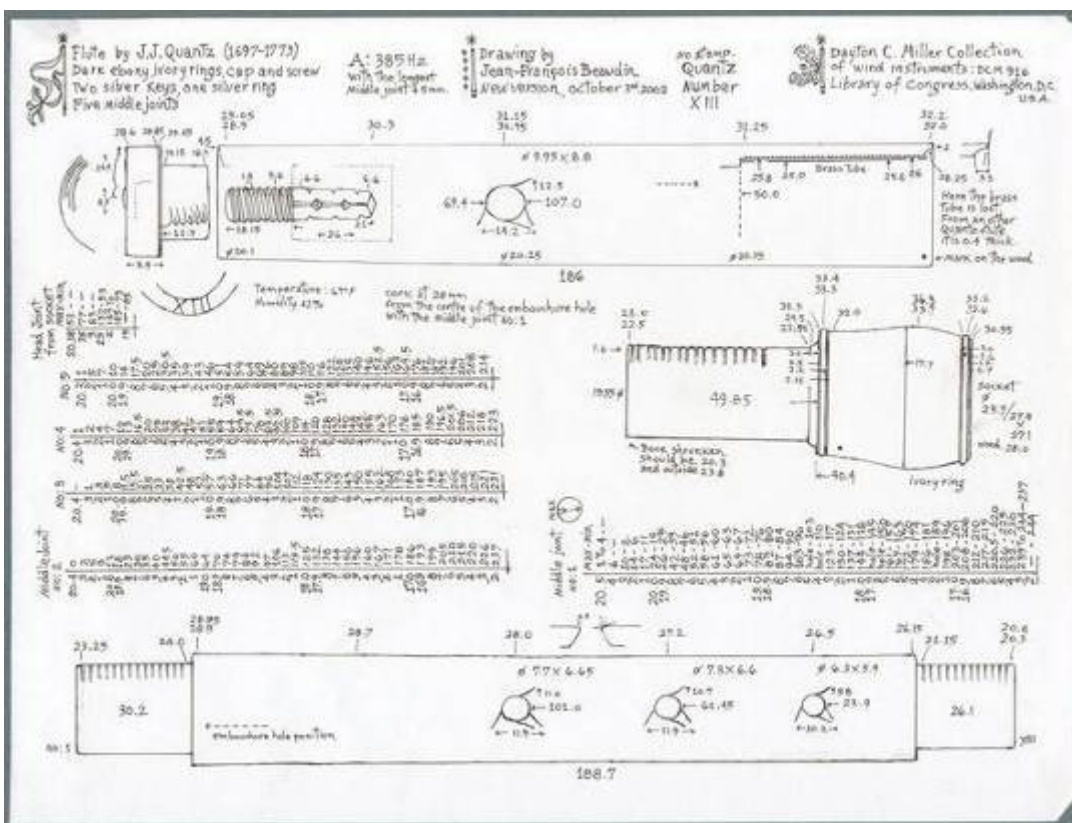
121 **Allegro**

5. kottapélda: *II. Frigyes: F-dúr fuvolaszonáta, No. VI, II. tétel, (részlet)*

Érdekes az a felvetés is, hogy milyen állóképessége és koncentrációs készsége lehetett az uralkodónak, ha akár egymás után három fuvolaversenyt is el tudott játszani. Ez bizony ma is komoly technikai felkészültséget és kondíciót igényel. Adolf Menzel festményét vizsgálva (21. oldal) az is nagyon szembeötlő, hogy Nagy Frigyes milyen tökéletes testtartásban fuvolázik. Fuvolatanárként gyakran tapasztalom, hogy egy hibás tartás milyen hatással van a levegővezetésre, ezáltal a hangképzésre, vagy akár a virtuóz játékmódra. A kép azt sugallja, hogy Nagy Frigyes lazán és magabiztosan játszhatott hangszerén. Tartása arra is utal, hogy szép, kiegyenlített hangon fuvolázhatott, hiszen egyenes gerinccel, mind a két lábával stabilan áll a földön, támasza tehát minden bizonnyal megfelelően intenzív volt. Menzel valószínűleg lelkiismeretesen tanulmányozta a korabeli hangszeres technika leírásait (elsősorban Quantz könyvét), fennmaradt képi ábrázolásait, és mindemellett persze saját korának praxisát is.



Frigyes egyik ébenfa fuvolája (Quantz fuvola)



Quantz fuvolájának rajza a Miller kollekciónál

III. FEJEZET

FRANZ BENDA (1709–1786) FUVOLASZONÁTÁI



Franz Benda

„1733. április 17-én érkeztem Ruppinba és elfoglaltam szállásomat a vendégházban. Ezen a napon, mint mindig, gyakoroltam egy kicsit, mialatt Őfelsége, a koronaherceg sétálgatott a kertben. Frigyes megállt, egy darabig hallgatta zenémet, aztán küldött egy hírvivőt, hogy derítse ki, ki is vagyok én. Azonnal lementem hozzá és bemutatkoztam. A herceg szívélyesen invitált esti *soirée*-ra, ahol személyesen kísért *clavichord*-ján. Ez volt a hercegnek tett szolgálatom kezdete, ami a mai napig is tart”.⁴¹ Ez a találkozás egy 53 évig tartó kapcsolat kezdete volt Nagy Frigyes és a hegedűs Franz Benda között.

⁴¹ Franz Benda, „*Auto-Biographie von Franz Benda*”, ed. C. Freiherr von Ledebur, *Neue Berliner Musikzeitung* X., (Aug. 6-27, 1856), 260.

Franz (František) Benda 1709-ben született Starè Benátkyban egy kis csehországi faluban. Először hegedülni tanult, majd 1718-tól a prágai Szent Miklós templom kórusában énekelt. 1733-ban Drezdába költözött, ahol a város aktív zenei élete lehetőséget nyújtott számára, hogy hallhassa a kor legjobb előadóművészeit. Legnagyobb hatást az itáliai énekesek gyakoroltak rá. Nyughatatlan természet lévén Poroszországot és egész Kelet-Európát beutazta kezdetben énekesként, később pedig hegedűművészként. Bécsben hallotta játszani **Francischello-t (Francesco Alborea 1691–1739)** a híres csellóművészt, akinek virtuozitása – amely az Itáliából származó zenészekre általában jellemző volt – bámulatba ejtette. Francischello volt az első igazán kiemelkedő előadóművész akit Benda hallott, tehát minden bizonnyal nagy hatást gyakorolt hegedűjátékára. Ezekben az években hosszantartó barátságot kötött néhány hegedűssel, akik később fontos pozíciókat töltöttek be Poroszországban. **Georg Czarth (1708–1778)** a királyi együttes koncertmestere, **Carl Hoeck (1707–1773)** pedig Zerst város koncertmestere volt. Ismeretséget kötött **Johann Georg Pisendellel (1687–1755)** is, aki Drezdában volt elsőhegedűs. Több forrás utal arra, hogy Benda tanult Pisendeltől, autobiográfiájában azonban erről nem tesz említést. Franz Bendát kiemelkedő zenei képessége helyezte pozícióba a drezdai királyi együttes kórusában, ahol rövidesen a trónörökös, vagyis Frigyes herceg figyelmét is magára irányította. A herceg 1733-ban hívta meg Ruppinba.

Itt találkozott a nagy tiszteletnek örvendő Johann Gottlieb Graun hegedűssel, akitől elsősorban az *Adagio*-k előadásmódjáról tanult. Kapcsolatukról így ír 1763-as önéletrajzában:

„Eddigi életemben még senki nem tett ilyen mély benyomást rám hegedűjátékával – kiváltképp *Adagio* előadásaival –, mint J. G. Graun. Kerestem a barátságát, és ő boldogan ajánlotta fel nekem. Keményen dolgoztunk az *Adagiók* megformálásán és rengeteg új dolgot tanultam tőle. Mikor elvállaltam néhány hegedűszonáta komponálását, segítségemre volt a *continuo* írásban. Pártfogása a későbbiekben lehetővé tette, hogy képes legyek *concerto*-t írni”.⁴²

Benda önéletrajzában így ír a ruppini évekről: „akkoriban még mindig tenorista voltam, és velem kapcsolatban csupán arra számítottak, hogy majd esténként eléneklek néhány áriát” –azonban ő mindenekelőtt hegedűjátékának

⁴² Douglas A. Lee, *A Musician at Court: An Autobiography of Franz Benda*, (Warren, Michigan, Harmonie Park Press, 1998), 191.

tökéletesítésére és a zeneszerzésre fókuszált. Az, hogy Benda kitűnő tenor hangjával tovább tevékenykedett, az az alapját képezte annak a lírikus „cantabile stílusnak”, ami később hegedűjátékát is jellemezte, és amely híressé tette őt.

Frigyes trónra kerülésekor (1740) Benda követte Berlinbe uralkodóját. A berlini zenei élet kiemelkedő személyisége lett, és a király egyik kedvenc muzsikusa. Az udvari zenekar tagjaként lehetősége nyílt arra, hogy utazásokat tegyen különböző hercegi udvarokba, így hírneve hegedűművészként egyre szélesebb körben terjedt el.

A későbbiekben Nagy Frigyes udvarában szolgált még Johann és Georg Benda, valamint Franz három fia (az ifjú Franz, Carl Hermann Heinrich és Friedrich Wilhelm), unokaöccse és két unokahúga. Mindnyájan hegedűsök voltak.

1771-ben, mikor **Johann Friedrich Reichardt** először találkozott Bendával, az egekig magasztalta tehetségét: „Aki csak hallotta őt, érezhette ahogy játékával csordultig telik meg a szíve. Képes volt megtölteni melankóliával a hangokat, formába önteni a vigaszt, és reményt kelteni a szívekben”.⁴³

Reichardt sokat utazó felvilágosult művész volt, és bár megjegyzéseivel sokszor romantikus túlzásokba esett, Bendáról alkotott véleménye megegyezett kortársaiéval. Mivel Benda előadói stílusa egyre népszerűbb lett, nagy hatást gyakorolt a német udvaroknál szolgáló fiatal hegedűsökre.

Ernst Wilhelm Wolf (1735–1792), aki koncertmester volt Anna Amália hercegnő weimari udvaránál, így írt: „a jelenleg uralkodó előadói stílus, ami a vonós hangszereket illeti, Franz Benda nevéhez fűződik”.⁴⁴

Bendának sok kiváló tanítványa volt közvetlenül a hétéves háború befejezése után (1763). Többen közülük fontos pozíciókat töltöttek be Poroszországban.

Amikor Burney 1772-ben hallotta játszani Bendát (aki akkor már 62 éves volt), úgyszólván ámulatba esett: „Benda egy csodálatra méltó szóló darabját mutatta be nekünk. Játékának stílusa nem hasonlítható sem Tartiniéhoz, sem Veraciniéhoz, semmilyen iskolához vagy zenei szektához. Ez az *ő sajátja*, mely mintául szolgálhat minden hangszeres előadónak, ez a minta pedig a *good singing*, vagyis az éneklő játékmód.”⁴⁵

⁴³ Johann Friedrich Reichardt, *Schreiben über die Berlinische Music*, (Hamburg, 1775), 8.

⁴⁴ Lee, *Music at the Court...*, 42.

⁴⁵ Lee, *Music at the Court...*, 193.

Georg (Jiří Antonín) Benda húsz éves volt, amikor a család – valószínűleg a protestánsüldözések miatt – Berlinbe menekült, ahol Franz már Nagy Frigyes udvarának megbecsült muzsikusa volt. Berlinben Georg kiváló csembalójátékosként képezte magát, de hegedült és oboázott is. C. F. Fasch és a Graun fivérek műveit tanulmányozva alakította ki saját zeneszerzői stílusát, és 1747-ben hallhatta a Nagy Frigyes udvarába látogató J. S. Bach csembalójátékát is. Példaképének mégsem őt, hanem a „berlini” Bachot, Carl Philipp Emanuel tartotta, akivel berlini évei után is kapcsolatban maradt, és akinek *clavichord*-játékát nagyra értékelte. 1750-ben nyerte el III. Frigyes gothai udvarában a *Kapellmeister*, később a *Kapelldirektor* posztot, és ezután egész alkotói karrierje Gothához kapcsolódik. Csupán pályája vége felé, 1778-tól mozdult ki, ekkor viszont több helyen is megfordult színpadi műveinek sikeres bemutatóit kísérve, például Hamburgban, Bécsben, Párizsban és Mannheimben.

Mozart 1778-ban lelkesen írt apjának Benda *Medea* című melodramájáról. Népszerűségét jelzi a halála után alig két évvel az *Allgemeine musikalische Zeitung* egyik számában a szemleíró szónoki kérdése: Ó vaj’ h mikor áld meg mindannyiunkat Németország egy újabb Georg Bendával?

FRANZ BENDA, A ZENESZERZŐ

Franz Benda alapvetően Johann Gottlieb Graun, Quantz és Frigyes műveinek stílusában komponált. A gálás hangszeres zene értékes részét képezik művei. Azok a tulajdonságok, amelyeket kiemeltek játékában, rendkívül fontosak a 18. század előadói stílusában.

1763-ban Benda felsorolja műveinek listáját önéletrajzában: „Nyolcvan hegedűszonáta, tizenöt *concerto*, néhány *sinfonia*, és jelentős számú *capriccio*...”⁴⁶

A gazdag termés, amit ma neki tulajdonítanak, sokkal nagyobb: 140 szonáta, 21 *concerto* fuvolára vagy hegedűre, 17 szimfónia, több mint 100 *capriccio*, 22 hegedű duó. Művei között talán hegedűszonátái a legfontosabbak.

Szonátáinak jelentősége nem csak belső értékük miatt megalapozott, hanem értékes információkat adnak a 18. századi előadói gyakorlatról. Benda nem készítette arra az előadót, hogy *ad libitum* díszítsen – mint például Telemann vagy Corelli –,

⁴⁶ Thouret, *Friedrich der Grosse...*, 129.

helyette, mint Geminiani, minden tételhez írt egy díszített változatot. Ez a díszítés abból áll, hogy a negyedértékű hangokat gyors futamokkal köti össze, melyek különböző irányúak, különböző regiszterűek, és rendkívül változatosak.

Hans Mersmann (1891–1971) német zenekutató 1919-ben, a Berliini Városi Könyvtárban 33 hegedűszonátára bukkant, melyek tartalmazzák az eredeti és a díszített verziót, valamint egy harmadikat, melyet maga Benda játszott. Ezek a szonáták tökéletesen szemléltetik a díszítés szabályait, pontosan úgy, ahogy azt Quantz, C. Ph. E. Bach, vagy L. Mozart elméleti munkáiban találjuk. A hasítottbőr fedőlappal borított kézirat 198 oldalból áll. A borítón 34 szonáta szerepel, de a 119-122. oldalon lévő XXI. szonáta hiányzik, a XXII. és XXIV. szonáták pedig hangról-hangra megegyeznek, csak díszítésük különböző. Összehasonlítva Benda kézírását a kottákban található írással, nincs fellelhető azonosság. Minden szonáta lejegyzése egyazon kéztől származik, feltehetően egy német, valószínűleg berlini kottamásolótól. Azt, hogy Franz Benda szonátái milyen népszerűek voltak a 18. században, az bizonyítja, hogy Európa több városában is készítettek belőle kópiát:

Vienna, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

Vienna, Österreichische Nationalbibliothek

Melk, Musikarchiv der Benediktinerstift

Brussels, Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique

Prague, Národní Muzeum Hudební Oddělení

Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek

Dresden, Sächsische Landesbibliothek

Stocholm, Kungliga Musikaliska Akademiens Bibliotek

Hogy valójában minden szonáta Franz Bendának tulajdonítható-e, a mai napig még nem tisztázott, annál is inkább, mert a keresztnév (Franz) csak az I-XX. szonátákban jelenik meg, míg a XXII-XXXIV. szonátáknál csak a vezetéknevet tüntették fel. Douglas Allen Lee (Benda műveinek katalogizálója és kutatója) szerint más gyűjteményekben ritkábban lehet rábukkanni a XXII-XXXIV. szonátákra.

Benda szonátái közül sok a következő címet viseli: Szonáta hegedűre vagy fuvolára, *basso continuo* kísérettel. E szonáták legtöbbször, csaknem 90 százaléka inkább hegedűszerű, néhány szonáta viszont mindkét hangszeren kitűnően hangzik.

A másolatokban a pianótól a fortéig minden dinamika megjelenik, a *fortissimo* legritkábban, a *pianissimo* pedig szinte mindig a *decrescendo*-t követi. Benda a hegedű minden tartományát kihasználja. A legmagasabb fekvésekben is olyan kettősfogás kombinációkat használ – ezek egyébként rendkívül érett technikát igényelnek –, amelyekkel csak igen ritkán találkozunk a 18. századi hegedűirodalomban. A szonáták harmóniailag konzervatívnak mondhatók, másrészt viszont stílárisan előremutatók: Benda több témát alkalmaz, gyakran használ kontrasztokat egy tételen belül, és megjelenik a visszatérés.

Carl Philipp Emanuel Bach (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 1753–62), Johann Joachim Quantz (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, 1789), és Francesco Geminiani (*The Art of Playing on the Violin*, 1751), – munkáikban világosan meghatározták és dokumentálták a díszítések pontos helyét, módját, minőségét. Benda hegedűszonátái – a gyakorlati kivitelezés pontos lejegyzésével – hasonló útmutatók a gáláns stílus előadói számára. Quantz és társai figyelembe vették a francia stílus által előírt díszítéseket, míg az olasz stílusú darabokban, az itáliai hagyományokhoz híven rögtönözték azokat. Műveik az ornamentika szempontjából sajátos keveréket képviselnek. A tételek sorrendje kétféle lehetett: lassú-gyors-gyors vagy gyors-lassú-gyors. Az előbbi a 18. század korai szakaszára, az utóbbi pedig a klasszikus érára volt jellemző.

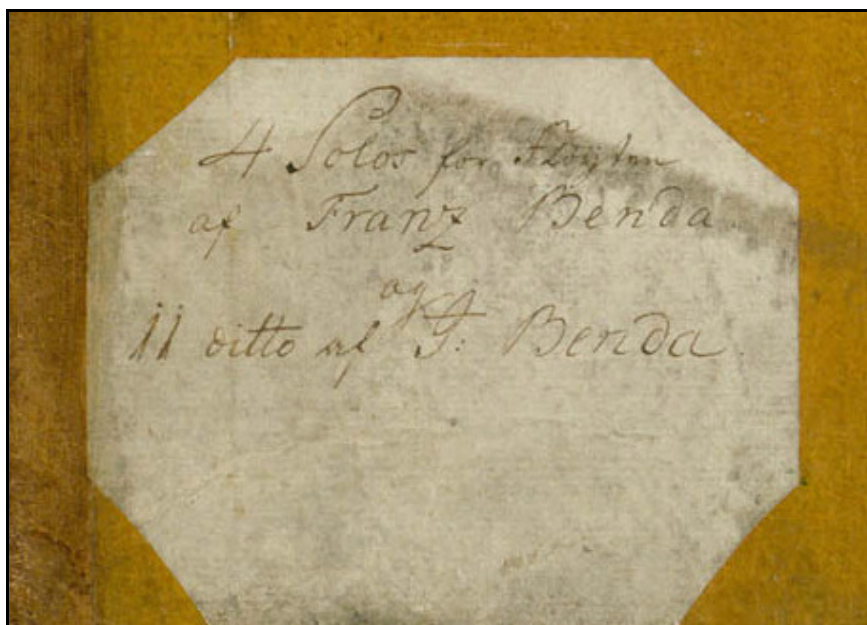
Benda, szonátáinak utolsó tételeiben gyakran alkalmaz kánonszerű párbeszédet a basszus és a szoprán szólam között (6. kottapélda, 37. oldal). Ugyancsak jellegzetes az a játékosság, ahogy a hosszabb szünetekkel, vagyis a csenddel bánik, ezeket olykor a legváratlanabb helyeken alkalmazza, így szinte „*generál pause* érzete” támad az embernek.

The image displays a page of handwritten musical notation for Franz Benda's G major Sonata, III. movement. The tempo is marked "Vivace" in the top left corner. The score is written in G major (one sharp) and 3/8 time. It consists of 12 systems of staves. The first system includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The notation is dense and rhythmic, featuring many sixteenth and thirty-second notes. The piece is written for a single melodic instrument, likely a violin or flute, with a piano accompaniment indicated by the lower staves. The manuscript shows signs of age, with some ink bleed-through and slight discoloration of the paper.

6. kottapélda: *Franz Benda: G-dúr szonáta, III. tétel, (részlet)*

FRANZ BENDA NÉGY FUVOLASZONÁTÁJA

A Koppenhágai Királyi Könyvtár (**DK-Kk** *Det Kongelige Bibliotek – Nationalbibliotek og Københavns Universitetsbibliotek*) zenei gyűjteményében a *Gieddes Samling I, 6 mu 6210. 0626* könyvtári jelzet alatt található egy kézirat, mely Franz Benda 4 és Georg Benda 11 fuvolaszonátáját tartalmazza partitúra formájában. Az értekezésem tárgyát képező 4 Franz Benda szonáta unikális forrása ez a kézirat, e szonáták sehol máshol nem maradtak fenn.



A Benda-kézirat borítója (**DK-Kk** Gieddes Samling I, 6 mu 6210. 0626)

Benda fuvolaszonátái az úgynevezett Giedde Gyűjteménybe (*Gieddes Samling*) tartoznak. A gyűjtemény létrehozója **Werner Hans Rudolph Rosenkrantz Giedde** (1756–1816) dán zeneszerző és amatőr fuvolás volt, aki javarészt a 18. század második feléből származó fuvolára írt zeneműveket gyűjtött össze. Az 1230 tételt számláló kollekciónban 665 tétel a nyomtatott kotta, a többi 565 pedig kézirat.

A Franz és Georg Benda szonáták lejegyzései, akárcsak a fenti gyűjtemény kéziratainak zöme, egyazon kéztől származnak és valószínűleg mindegyik Koppenhágában készült. Másoló neve sehol nem olvasható, mégis több utalás van arra, hogy a másolatok **Simoni Dall Croubelis** (1727–1790) dán zeneszerzőnek tulajdoníthatók.⁴⁷ A másoló olyasvalaki lehetett, aki 1785 körül Koppenhágában élt, és kapcsolatban állt Gieddével. Ez okokból jöhet szóba Croubelis.

Benda szonátáinak korabeli másolatain (Benda autográf nem maradt fenn) általában a következő feliratok találhatóak: *Sonata per il Violino Solo/Flauto Traverso* (Szonáta szólóhegedűre/fuvolára) illetve *Solo per il Violino/Flauto Traverso et Basso* (Szólo hegedűre/fuvolára és basszusra).⁴⁸ Az általam vizsgált négy szonáta címe: *4 Solos for Flöjten af Franz Benda*, hangnemük pedig a következő:

e-moll (I. függelék, 63. oldal)

a-moll (III. függelék, 79. oldal)

D-dúr (IV. függelék, 87. oldal)

G-dúr (V. függelék, 93. oldal)

Bár a partitúrában nincsenek megnevezve a hangszerek, Franz Benda szonátái egy fuvola és egy *basso continuo* szólamot tartalmaznak, tehát lényegében egy számozás nélküli szólamról van szó, amelynek kidolgozása a kor képzett muzikusai számára nem volt probléma. A zeneszerző szándéka ilyen esetekben sem lehetett más, csak a harmonikus kíséret.

A 4 szonáta tételrendje az alábbiak szerint alakul:

e-moll szonáta: Largo-Allegro non molto-Presto

a-moll szonáta: Adagio-Vivace-Tempo di Menuetto

D-dúr szonáta: Adagio-Allegro-Tempo di Menuetto,

G-dúr szonáta: Andante-Allegro-Vivace

Franz Benda szonátái tehát háromtétéles formát követnek, mind a négy esetben lassú-gyors-gyors tételek követik egymást. A szonátaforma kialakulásának

⁴⁷ Niels Krabbe, *SIMONI DALL CROUBELIS – „Compositeur ved Musiquen” – København 1787*, in: *Musik & Forskning*, i (1977) 11-25.

⁴⁸ Douglas A. Lee, *Franz Benda (1709-1786), a Thematic Catalogue of His Works*, „Thematic Catalogues 10.”, (New York: Pendragon Press, 1984)

korszakában elsősorban a fő- és melléktéma eltérő karaktere, illetve az ezekkel való zeneszerzői eljárások reprezentálják az új stílust.

Benda fuvolaszonátáinak tanulmányozása közben egyre inkább az a vélemény alakult ki bennem, hogy a szerző rengeteget kísérletezett, és új utakat keresett.

Ezek a korai szonáták átmenetet képviselnek a barokk szvit és a 3-tételes klasszikus szonátatípus között. A szvit módjára azonos hangnemben megszólaló tételek lassú-gyors-gyors sorában a *Lento*, *Andante*, vagy *Adagio* lírai első tételt mérsékeltebb, a szonátaforma csíráit hordozó gyors, majd egy hármassütemű, táncos lüktetésű (*menuet*, francia *rondeau* vagy *gigue* karakterű) finálé követ.

E-MOLL FUVOLASZONÁTA (LeeB 3. 60)

Választásom azért esett Franz Benda fuvolaszonátái közül az e-mollra, mert ezt találtam a legszebbnek és legbensőségesebbnek. Csodálatos *Largo* tétele – jellegzetes kadencia jellegű rávezetésekkel (7. kottapélda) – J. S. Bach azonos hangnemű fuvolaszonátájának (BWV 1034) *Siciliano* tételét juttatja eszembe (8. kottapélda). Ez a szonáta rendkívül hangszerszerű, és a szerzőre jellemző gazdag dallamvilágot tükrözi.



7. kottapélda: Franz Benda: e-moll fuvolaszonáta (LeeB 3. 60), *Largo* (részlet)



8. kottapélda: J. S. Bach: e-moll fuvolaszonáta (BWV 1034), *Siciliano* (részlet)

A háromtétélesség, a 18. század második felében, Mozart egyedülálló formaterveként vált közismertté. A gáláns fuvolaszonáták vizsgálata után azonban egyértelmű, hogy már előtte is voltak zeneszerzők, akik használták. Az e-moll szonáta egyik különlegessége tehát a háromtétélességben rejlik. Ha visszatekintünk a szonáta műfajának fejlődésére, akkor azt látjuk, hogy a *sonata da chiesa* és a *sonata da camera* általában négy tételből állnak. Ha Bach életművét nézzük, a viszonylag szerény mennyiségű szonátaalkompozíció között (ez természetesen az összes művéhez viszonyítva értendő), zömmel négytétéles (lassú-gyors-lassú-gyors) darabokat találunk, legalábbis a legkiemelkedőbb alkotások tekintetében. Ezen kívül bőséggel találkozhatunk még háromtétéles kompozíciókkal is, de azok mind a concerto-elv sajátos „bachi” megnyilvánulásai. Hol concertónak, hol szonátának hívja e műveket (ilyen például az a hat szonáta, ami kétmanuális és pedálos *clavier*-ra készült – gyakorlatilag ezek a híres triószonáták, BWV 525-530). Ebbe a csoportba tartoznak azok a fuvolaszonáták is, amelyekhez Bach obligát csembalósólamot írt: ezek a h-moll BWV 1030 (Andante-Largo e dolce-Presto), az Esz-dúr BWV 1031 (Allegro moderato-Siciliano-Allegro), illetve az A-dúr BWV 1032 (Vivace-Largo-Allegro). Ezek a szonáták gyors tétellel indulnak – a h-moll esetében a fürge mozgás miatt még az Andante is ezt a hatást kelti –, majd a középső lassú tétel után ismét egy gyors következik. Kivételt képez a háromtétélesség alól a G-dúr hegedű-csembaló szonáta BWV 1021 (Adagio-Vivace-Largo-Presto) és a C-dúr fuvolaszonáta BWV 1033 (Andante Presto-Allegro-Adagio-Menuet 1, 2).

Példák a háromtétéles formára:

Quantz fuvolaszonátái ugyan háromtétélesek, tételrendjük azonban mindig gyors-lassú-gyors:

- ❖ Quantz: F-dúr szonáta, No. 272., Allegro-Largo-Vivace
- ❖ Quantz: G-dúr szonáta, No. 273., Presto ma fiero-Grave-Vivace
- ❖ Quantz: B-dúr szonáta, No. 275., Allegro di molto-Affetuoso-Vivace
- ❖ Quantz: D-dúr szonáta, No. 277., Allegro assai-Arioso-Alla Forlana una presto

C. Ph. E. Bach szonátáinak tételrendje már Bendáéval megegyezően lassú-gyors-gyors, de nála – Bendával ellentétben – egyszer sem találkoztam Tempo di Menuetto zárótétellel. Az ő leggyakoribb tételsorrendje tehát a következő: Adagio-Allegro-Vivace.

- ❖ C. Ph. E. Bach: B-dúr szonáta Wg. 125., Adagio-Allegro-Vivace
- ❖ C. Ph. E. Bach: G-dúr szonáta Wg. 127., Adagio-Allegro-Vivace
- ❖ C. Ph. E. Bach: D-dúr szonáta Wg. 129., Adagio-Allegro-Vivace
- ❖ C. Ph. E. Bach: A-dúr szonáta Wg. 128., Andante-Alegro-Vivace

Mozartnál a Menuetto tétel középére kerül, eltérően a gáláns szonátáktól.

- ❖ Mozart: Esz-dúr fortepiano-szonáta K. 282. (189g), Adagio-Menuetto-Allegro
- ❖ Mozart: A-dúr fortepiano-szonáta K. 331. (300i), Andante grazioso-Menuetto-Alla Turca (Allegretto)
- ❖ Mozart: Esz-dúr fortepiano-szonáta K. 282. (189g), Adagio-Menuetto-Allegro
- ❖ Mozart: A-dúr fortepiano-szonáta K. 331. (300i), Andante grazioso-Menuetto-Alla Turca (Allegretto)

Három tételes szonáták Haydnnál is akadnak szép számmal és gyakran menüett a zárótételük (11 ilyen szonátát találtam). Ezek középső tétele mindig valamilyen rokonhangnemben áll (a szélső tételek valamelyikével).

- ❖ Haydn: B-dúr zongoraszonáta Hob. XVI/2., Moderato-Largo-Menuet
- ❖ Haydn: c-moll zongoraszonáta Hob. XVI/3., Allegro-Andante-Menuet
- ❖ Haydn: G-dúr zongoraszonáta Hob. XVI/11., Presto-Andante-Menuet
- ❖ Haydn: F-dúr zongoraszonáta Hob. XVI/29., Moderato-Adagio-Tempo di menuet

Ludwig van Beethoven (1770–1827) zongoraszonátái között csak egy olyan kéttételes szonáta létezik, amelynek menüett a zárótétele. Az Op. 49. No.2. G-dúr szonáta, egy olyan fiatalkori darab, amelyet Beethoven csak később, 1795-ben vett fel művei közé, s adott neki *opus*-számot. Valószínűsíthető a Haydn hatás, hiszen fiatalon órákat vett az idős mestertől.

Franz Benda: e-moll fuvolaszonáta (I. függelék, 63. oldal)

1. tétel:

Largo

A szerző a barokk zenében hagyományossá vált *plagális hangnemtervet* járja körbe (e-moll, G-dúr, a-moll, e-moll). A darab egytémájú, tehát a párhuzamos G-dúrban is a nyitó témát hallhatjuk.

- a) Az első nagyobb szakasz 25 ütemes. Maga a téma félig-meddig periodizáló, 4 ütemes alapszakaszokra bontható. A 4. ütemben egy egészzárlat, a 8. ütemben pedig egy félzárlat található. Az első nyolc ütem szerkezete már nagyon hasonlít egy klasszikus, domináns félzárlaton nyitva hagyott periódusra. Ezt, az úgynevezett *invers periódust* – mely viszonylag ritkának mondható – tekinthetjük akár nyitótémának is, bár ez azt sugallná, hogy többtémás szerkezettel van dolgunk. Noha új anyagot hallunk a 9. ütemtől, ezt azonban mégsem lehet új témának tekinteni, mivel ez a rész még erősen kapcsolódik az alaphangnemhez (ami az első nyolc ütem), mintegy annak kiegészítése illetve folytatása, és csak fokozatosan fog G-dúrba modulálni.

A 17. ütemben lévő korona egy rövid, „leheletnyi” kadencia helyét jelöli, hiszen az előkészítése más, mint a tétel végén (11. ütemtől: szubdomináns, domináns, tonika). Világos G-dúr zárlat van a 19. ütemben, és ugyanitt elindul egy érzékeny 7 ütemes rész g-mollban, mely terjedelme és hatása miatt, akár az önálló téma „státuszára” is igényt tarthatna, ekkor azonban vissza kellene térnie a tétel végén, de ez nem történik meg. Persze egy az éppen „összeomló” barokk, és még ki nem alakult klasszikus esztétikai normák mezsgyéjén készült műalkotásnak, nem feltétlenül kell felmutatnia ezen stíluskorszakok szabályszerűségeit. Egyszerűbben szólva Benda megengedheti magának, hogy a saját ízlése szerint legyen a lehető legtökéletesebb.

- b) A tétel második fele a 26. ütemtől indul. Ha kétrészes szonátaformával lenne dolgunk, ezen a ponton lenne az ismétlőjel. Hallhatjuk a témát G-

dúrban (de csak 4 ütemet, majd a 14. ütem motívumait), melynek 8 ütemessége 21 ütemre bővül ki. Ez a bővítés szokásosnak mondható, később majd ebből alakul ki a szonátaforma kidolgozási része. Ezt támasztja alá a 30. ütemtől induló rész is, amely nem a nyitótémát, hanem annak egy későbbi továbbgondolását fejleszti (13-15. ütem). A klasszikus kidolgozás legfőbb jellemzői a tematikus és hangnemi sokrétűség, mely itt is megjelenik (G-C-a-a-e).

- c) A visszatérés igazi helye a 43. ütem (eddig nem hallott új téma, kiegészülve a 9. ütemtől hallott motívummal, csak hogy most már nem az **a-moll – G-dúr** irányt célozva meg, hanem az e-moll alaphangnemet tartva). Érdekes módon a 19-25. ütemig tartó bővítmény érzékeny szűkített szeptimjeit meg sem kísérli áttranszponálni e-mollba, helyette egy sokkal egyszerűbb 5 ütemes lezárást kapunk. A tétel végén egy harmóniailag indokolt „nagy kadencia” játszása igényeltetik dominás, VI. fok, IV. fokú emelt alapú szűkített szeptim, végül egy hangsúlyos helyen lévő I. fokú kvartszekszt. (Quantz egyébként azt tanácsolja a fúvósoknak és az énekeseknek, hogy egy kadencia csak olyan hosszú legyen, hogy egy levegőre el lehessen játszani, illetve énekelni.)

Összefoglalva az mondható el az első tételről, hogy a fenti formai megoldásokon túl érzékeny, hajlékony dallamaival, változatos ritmikájával különleges benyomást tesz a hallgatóra. Érdekessége, hogy egy ismétlőjel nélküli szonátaformával találkozhatunk.

2. tétel:

Allegro non molto (65. oldal)

Az itt található ismétlődőjeles, kétrészes forma a barokk táncművek kései, stilizált leszármazottja. Ez már a korai szonátaforma egy szép és jellegzetes példája.

a) **Expozíció**

1) Első téma: Maga a főtéma mintha csak variációja lenne az első tétel főtémájának. Ez Benda egy nagyon fontos újítása, és ez azt jelzi, hogy a nyitótétel és a további tételek között van egy bizonyos fajta tematikus összefüggés, ami csak jóval később, az érett bécsi klasszikára lesz jellemző (különösen Beethovenre). Ugyanúgy 2 x 4 ütemes, és a domináns félzárlaton van vége (8. ütem). Külön kiemelő az 5-8. ütem finom, belső bővítéssel felérő szinkópás szerkezete, amely csak azért nem az, mert így lesz kerek 8 ütem a főtéma.

2) Átvezetés: A folytatás is hasonló: mellékdominánssal a-mollon keresztül G-dúrba vezet. A 9. ütemtől már igazi átvezető részt hallhatunk. A 27. ütemben domináns félzárlattal hagy nyitva a G-dúr felé. Ezután következik egy új szakasz, ami gyakorlatilag a melléktéma helyén áll. Az anyag jelentősége és szerkezete nem teszi indokolttá, hogy melléktémának nevezzük, annál is inkább, mivel a visszatérésben teljesen más anyagot hallunk ezen a helyen, ezért inkább „másik témának” nevezem.

3) „Másik téma”: Az igazi „másik téma” a 31. ütemben kezdődik. Ez egy 7+7 ütemes szabálytalan szimmetrikus szerkezet. Van egy elízió /hangkiesés/ a 37. ütemben, így valójában egy 7+8 ütemes részt hallunk, ami 14 ütemmé olvad egybe. (H. Chr. Koch az elíziót ütemzsúfolásként magyarázza, és számokkal jelzi, hogy az adott ütem – a dallamrészek ritmikai összehasonlításánál – duplán számít). Maga a téma a közelében sincs a későbbi klasszikus periodizálási normáknak, persze ez nem baj, sőt: szépen jelzi, hogy a rokokóban a periodizálást még nem tekintették egyeduralgó témaformálási eszköznek.

b) „Kidolgozási rész”

Természetesen tisztában vagyok vele, hogy ez nem tekinthető klasszikus értelemben vett kidolgozási résznek, ugyanakkor a 91. ütemben bekövetkező **repríz** nem ad más értelmezési lehetőséget. A reprízben a témák nem térnek vissza (ahogy a klasszikus szonátákban) – helyette szekvencia láncokba csöppenünk –, de a hangnemi stabilitás már megvan.

c) Visszavezetés és repríz

Az egész szonáta legeredetibb pontja a repríz bekövetkezése – ami úgy jelenik meg, hogy szinte észre sem vesszük. Még pontos helye sincs, a sok kadencia és bővítés mellett csak a 105. ütemben tűnik fel, hogy már ismét a fő témát halljuk, ám ez az ütem az eredeti témának már a 3. üteme. Mesteri módon „csúsztatja” egybe a kidolgozást és a visszatérést – ez egy extra megoldás – ugyanis a hagyományos formaképzés megköveteli, hogy a témáknak és az egyes részeknek mindig világosan, jól hallhatóan kell megszólalniuk. Ez itt elmarad, de a hatás nem valamiféle elügyetlenkedett kísérlet benyomását kelti, hanem tudatosan beépített „hatásvadász” pillanat, ami kellőképpen frappáns is. Ezután egy új átvezető rész következik (8 ütemen keresztül), de a repríz további része már nem ilyen érdekes, hiszen a második téma és annak lezárása szó szerint ismétlődik, persze a megfelelő transzponálással.

3. tétel:

Presto (67. oldal)

Ez a tétel is hasonló formát kap mint az előző: itt is felfedezhetjük a „melléktémát” (vagyis nevezzük ismét „másik témának”), bár itt inkább csak kezdemény marad, viszont az egész anyag, még a második tételnél is erőteljesebben, a későbbi klasszikus formai megoldáshoz közelítve épül fel. Annyiban azonban a barokkhoz kötődik, hogy a fő moduláció nem a párhuzamos dúrba, hanem a domináns mollba (h-moll) történik.

a) Expozíció

A első téma itt is 8 ütemes, melyre rögtön felel egy második, szintén 8 ütemes egység. Így együtt ez egy 2x8 ütemes főtéma. Hasonlóan az első tételhez, az első 8 ütem egész zárlaton zár, míg a második 8 ütem domináns félzárlaton, ez biztosítja a továbbmenetelhez szükséges lendületet. Az „átvezető rész” (ami nem tematikus anyag, és nem nevezhető melléktémának) a 17. ütemtől indul. Az expozióban a „másik téma” a 31. ütemben kezdődik, ellenben a visszatérésben (a 8 ütemes főtéma és a 4 ütemes átvezető rész után) már a 125. ütemtől hallható. Az expozió legjelentősebb pillanatai a határozott, sőt hektikus főtéma mellett, a „másik téma” szakasznak a későbbi, *Sturm und Drang* korszakot idéző generálpauzái. Az expozió végén, pontosan a generálpauza után, az 55. ütemben felidézi a főtémát, ezzel teremtve egységet a tételen belül. Az expresszív hatást külön növeli, hogy a szünet előtt a lassan és óvatosan felfelé kúszó skála-dallam az érzelmek elfojtásának érzetét kelti, melyre a *subito forte* még rá is segít.

b) „Kidolgozási rész”

A kidolgozási rész (még egyszer hangsúlyozni kell) csak viszonylagosan jelent kidolgozást, semmiképp sem mérhető a későbbi bécsi klasszikus stílus normái szerint. Az első téma, és egyéb átvezetés morzsákból komponált hosszú szekvenciák és ismétlések nem bizonyulnak eléggé izgalmasnak, – íme még egy bizonyíték arra, miért nem tekinthetjük igazi kidolgozási résznek ezeket. A átvezetés most szabályosan nyitva marad egy domináns félzárlaton, így a repríz gond nélkül elkezdődhet.

c) Repríz

A reprízben az első téma – az elejétől eltérő módon – csak 8 ütemes. Immár egy régi ismerős fogad: Benda ismét „lecseréli” az átvezető részt valami másra. Sőt a „másik téma” (nem karakteres téma, ami a melléktémát jellemzi) visszatérését is olyan fondorlatos módon oldja meg, ahogy az előző tételben az első témával tette - azaz a téma kezdete nem appericiálható. Maga az átvezetés egy 4 ütemes „jelentéktelen”

szakasz, viszont azzal, hogy lecsípi a „másik téma” elejét, meglepi a hallgatót, és ismét csak felhívja az átvezetésre a figyelmünket. Ezután a hátralévő anyag ismét szabályosan tér vissza.

Összefoglalás

Benda szonátájának alapvető jellegzetességei tehát a következők:

1. Stílusát tekintve egyértelműen a barokk és klasszika között elhelyezkedő német gálans stílushoz tartozik, amely repertoárt csak mostanában kezdi felfedezni a szélesebb zenei köztudat. Fontos megemlíteni hogy Benda, minden újítása ellenére, kíséretnek még mindig generálbasszust használ, mely egyértelműen a korábbi stílus öröksége.
2. Tartalmaz néhány olyan megoldást, melyek tipikusan egyik stíluskörhöz sem kapcsolhatóak:
 - a) a tételek szabálytalansága, sajátos sorrendje: lassú-gyors-gyors, „Benda tételrend”. A két gyors tétel közül az egyik menüett, vagy háromnegyedes tánc. C. Ph. E. Bach szonátái hasonló tételrendűek, de nem találkoztam menüett, illetve $\frac{3}{4}$ -es zárótétellel (például: B-dúr fuvolaszonáta Nr. 125 Adagio-Allegro-Vivace, D-dúr fuvolaszonáta Nr. 126 Largo-Allegro-Vivace). Quantz fuvolaszonátái szintén 3 tételések, de Bendától eltérően mindegyik gyors-lassú-gyors tételsorrendben íródott (például: F-dúr fuvolaszonáta, Nr. 272 Allegro-Largo-Vivace; G-dúr fuvolaszonáta, Nr. 273 Presto ma fiero-Grave-Vivace).
 - b) a témákkal való szabad bánásmód
 - c) az átvezető rész lecserélése
 - d) a reprízben a témák „fejének lecsípése”, mellyel mintegy egybeolvasztja az ismétlőjel utáni két nagy szakaszt egyetlen egységgé. Ez tipikus törekvés a barokk kéttagúság megőrzésére, mintha még „nem lenne felkészülve” a klasszika szinte egyeduralkodó, a kéttagúságba is beszivárgó háromtagúságára.

3. A darab virtuóz (ha nem is bravúrdarab), de érett és cizellált megoldásai bizonyos mélységet visznek a zenei mondanivalóba. A mű mindenképp egy nagyobb ismertségre méltó zeneszerző egyik alkotása.

FRANZ BENDA FUVOLASZONÁTÁINAK KULTÚRTÖRTÉNETI JELENTŐSÉGE

1750 dátuma határkő, melyet gyakran a zenei barokk korszak végeként szoktunk emlegetni azon oknál fogva, hogy ez a halálozási évszáma a korszak legragyogóbb alkotójának, Johann Sebastian Bachnak. Lehet ennek némi jogosultsága, hiszen gondoljunk csak kétkötetes *Das Wohltemperierte Klavier*-jára (BWV 846–869 illetve BWV 870–893), vagy *Die Kunst der Fuge* (BWV 1080) című alkotására: e művek összefoglalói és betetőzői az előző évszázadok (lényegében 1000–1700-ig) zenei gondolkodásának, melyre az úgynevezett polifon szerkesztés volt a jellemző. Ha e műveket Bach nem írta volna meg, ma nem tudnánk, valójában milyen is a fúga, hiszen ez a műfaj nála teljesedett ki. És hogyha nem írta volna meg h-moll Miséjét (BWV 232) és két fennmaradt Passióját (BWV 244, BWV 245), akkor az előző évszázadok „filozófiájáról”, a keresztény gondolkodás mikéntjéről, mélységéről, igazságának személyes tanúbizonyságtételéről és annak zenei kifejezése határaitól (pontosabban Bachnál határtalan voltáról) vajmi kevés fogalmunk lenne. Mert Bach életművében – a barokk gondolkodás kvintesszenciájaként – istenhite és a fúga ugyanannak a kifejezése, amit így foglalhatnánk össze: hiszem, hogy Isten teremtette és ma is fenntartja, igazgatja a világegyetemet, és melyet ő tökéletes rendben alkotott; tükrözze tehát műalkotásom (többek között a fúga) ezt az abszolút rendet.

Bach életének utolsó évtizedeiben (rajta kívül) szinte már senki sem írt fúgát, mert az egyszerűen ódivatúvá lett. És halálakor Európában már korántsem volt általánosan elfogadott istenhite az, amely Bachnak is sajátja volt: tudniillik ő nem csak azt hitte, hogy Isten létezik és teremtette e világot, hanem vallotta, hogy Fia, Jézus Krisztus halála által meg is váltotta e bűnös emberiséget, s benne személyesen az egyes embert is. Ekkor már széltében-hosszában tűzként terjedt a felvilágosodás eszméje és filozófiája, a deizmus, amely Isten helyett az észet, a „tiszta

észt” ültette a trónra (**Immanuel Kant** 1724–1804), s amely az egyháznak, mint intézménynek drasztikus eltörlését szorgalmazta (**Voltaire**). Másrészt Istent csupán Teremtőnek ismerte el, aki azonban ez után már nem avatkozik be a világ dolgaiba (**Moses Mendelssohn** filozófus 1729–1786, a zeneszerző Felix nagypapája). Ez utóbbi elméletet fogalmazta meg Madách Imre legismertebb drámájának elején: „A gép forog, az alkotó pihen.”⁴⁹

Pedig a „rég” gondolkodás még igaznak fogadta el a Bibliát, mely Isten szavát közvetíti: „Szeresd az Urat, a te Istenedet”...és „Szeresd felebarátodat”... (Máté ev. 22: 37, 39) – idézi Jézus az Ószövetséget (5 Mózes 6: 5 ill. 3 Mózes 19: 18). Pontosan ugyanezt a gondolatot fejezi ki Bach *Orgelbüchlein*-jének címlapja is: „A Mindenhatónak dicsőségére, Felebarátjának, hogy okuljon belőle”. A felvilágosodás eszméi azonban új tanokat hirdetnek. Abszolút jó például nem létezik **Kant** elméletében – ennek a Szentírás az ellenkezőjét vallja („Senki sem jó, egyedül csak az Isten” – mondja Jézus (Lukács ev. 18: 19-ben), tehát létezik abszolút jó). **Jean Jacques Rousseau** (1712–1778) *Új Hèloïse* című regényében a szenvedély túlzottan érzelmes, öncélúan romantikus kifejezése előtérbe állítja az embert, azt, aki pedig eddig a rangsorban mindig csak Isten után következett, mint Isten teremtménye. *Émile* című regényében pedig új, Bibliától eltérő neveléstanát fejt ki (megjegyzendő, Rousseau furcsamód vizet prédikált... hiszen őt saját gyermekét lelenházba adta).

Ezek az új tanok nem csak a kor gondolkodóinak és filozófusainak írásaiban fogalmazódnak meg, de megjelennek a művészek (írók, festők, zenészek) alkotásaiban is. Ám míg az íróknak – akik fogalmakkal dolgoznak – a világról való vélekedése könnyebben megfogalmazható, addig a színekkel, formákkal illetve hangokkal építkező egyéb művészek szimbólumrendszere nehezebben transzformálható szavakká. Próbáljuk meg mégis nyomon követni ennek az új gondolkodásmódnak, filozófiának a zenébe való leszűrődését, és kitapintani, vajon hogyan válnak a fent már említett nézetek zenei valósággá a gáláns stílus zeneszerzőinél, közelebbről Franz Benda fuvolaszonátáiban.

A zenében történő változásokat három területen – a dallam, harmónia és a forma tekintetében – vizsgálom. Mindeközben Franz Benda fuvolaszonátáit időnként párhuzamba állítom J. S. Bach *Musikalisches Opfer*-jével (1747), hiszen

⁴⁹ Madách Imre, *Az ember tragédiája*, (Budapest, Magyar Helikon Könyvkiadó, 1960) II. kiadás, 5.

ezt a művet is azonos mecénás (Nagy Frigyes) ihlette, s mindkét szerző alkotása megközelítően azonos időben keletkezett. A „rég” és az „új” komponálási mód néhány ponton megfigyelhető. Mielőtt ennek boncolgatásába belekezdenék, le kell szögezni, hogy ez a kor – a gáláns kor – az európai gondolkodás gyökeres megváltozásának csupán kezdete, melyet majd a francia forradalom fog a kiteljesedés irányába tovább vinni. Úgy is mondhatnánk, hogy azt a valamit, ami az 1700-as évek második harmada táján fogant, a francia forradalom fogja 60-70 évvel később megszülni, növekedésnek pedig majd ez után indul. Röviden így foglalhatnánk össze ennek a változásnak a lényegét: elszakadás a keresztény gondolkodástól, – annak a művészetekben történő transzcendens kifejezésétől – és az egyes ember gyakorlati életvezetésének Krisztus általi irányításától is.

1. Dallam.

A „rég” dallamalkotást a polifon gondolkodásmód jellemezte, az „újat” pedig a homofon. Régen tehát (az európai zene első évszázadaiban, egészen a reneszánszig) minden dallam a fődallamra, a cantus firmusra nézve keletkezett, hozzá igazodott, csak vele együtt érvényesülhetett, léte önmagában fölösleges lett volna, így eleve mentes volt minden öncélúságtól. Egy dallam értéke sohasem önmagában mutatkozott meg, hanem mindig a többivel együtt alkotta a kompozíciót. Ez azt fejezte ki, hogy a közösség ereje a döntő, amelyre mindenki mindig számíthatott. Később, 1600 tájékán új rend alakult ki: a dallam és a harmónia a generálbasszus irányításával új egységbe forrt, ahol a polifon (lineáris), valamint a harmóniai (vertikális) gondolkodás és komponálási szemlélet egymást kiegészítve hozta létre a kompozíciót. A generálbasszusnak, mint szilárd alapnak a szerepe meghatározó lett, mindamelllett csak része volt a zenének. Érdeemes megfontolnunk J. S. Bach szavait, amelyet a számozott basszusról ír „*Kurtzer Unterricht von den sogenannten General Bass*” című tanításában.

„A generálbasszus a zene legtökéletesebb alapja, amelyet mindkét kézzel játszanak, oly módon, hogy a bal kéz az előírt hangokat játssza, a jobb pedig konszonanciákat és disszonanciákat fog hozzá, úgy, hogy jól hangzó harmónia keletkezzék Isten dicsőségére és a lélek megfelelő felvidítésára, és mint minden zenének, úgy a generálbasszusnak is csak Isten dicsőítése és a lélek felüdülése lehet

az indoka. Ha valaki megfélekedzik erről, nem keletkezik valódi zene, de sátáni hangzavar és kornyikálás.”⁵⁰

A polifon gondolkodás megszűntével eltűnt az a bizonyos művészi szigorúság, kötöttség, ahol még mindennek rendje volt, (mégpedig a központi akarat szerinti rend), s nem lehetett akárhogy komponálni. A „tudós” zeneszerző típusa, aki míves, komoly, kötött stílusban, szabályok szerint komponál, már a múlté. A gyönyörködtetés az új cél, amit a népszerűsége törekedő szerzők behízelt, érzelmes stílussal, ráadásul egyszerű és közérthető írásmóddal oldanak meg. Ez az új életszemléletből adódó stílus először az előadói oldalon bontakozik ki, majd a komponisták fokról fokra kiszolgálják az előadók eme kívánságát. Az önmegvalósítás, önkiteljesedés, az „én” hangsúlyozása lett az új dallamidea követelménye, amely ugyanakkor elmagányosítja az egyént, hiszen nem számíthat senkire, csak magára. Ha ünneplik („minő csodás dallam!”), akkor ez a dicséret igen kellemes érzést szül, de ellenkező esetben elhagyatottá, életképtelenné válik, nem csak ő, hanem az egész műalkotás is. A rend helyett jött a szabadság, szigorúság után a könnyedség, amikor már nem nekem kell igazodnom máshoz, hanem igazodjon a másik hozzám, azaz: én éneklek a dallamot, a harmónia pedig kövessen engem! Nemsokára ki fog derülni, hogy ez a szabadság hogyan fog átváltozni zsarnoksággá a politikában és a művészetben is.

2. Harmónia.

A barokk gazdag harmóniavilága után a gáláns kor meglepően egykedvűen bánik ezzel a zenei elemmel. Példának okáért hasonlítsuk össze a *Musikalisches Opfer* triószonátájának III. tételét Benda szonátáinak harmóniáival: láthatjuk, hogy még egy jó continuó-játékosnak is elmélyült gyakorlást igényel Bach nagyon igényes és helyenként igen komplikált számozott basszusának korrekt megoldása, míg Benda a harmóniáira való rátalálás a számok hiánya ellenére sem jelent nehézséget. A harmonikus gondolkodás új lendületet majd csak Beethoven idejében fog kapni, s a rákövetkező 100 évben a zenének e területe előtt mérhetetlenül nagy távlatok nyílnak. Egyelőre a gáláns kor újdonságai más természetűek. A már

⁵⁰ Walter Kolneder, *Bach-lexikon*, (Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1988), 138.

barokkban is ismert dinamikai kontrasztok, crescendók, tremolók, és az úgynevezett „sóhajmotívum” (amelynek eredete sok évszázados, lsd. flexa) alkalmazása, csupán gyakoribb használatuk révén válnak jelentősebbé. A „rakétamotívum” és változatai már az új idők szele (Mozart: Nagy g-moll szimfónia KV. 550. IV. tétel indítása; Beethoven Op. 2. f-moll szonáta I. tétel; Op. 10. c-moll szonáta I. tétel stb.). Míg a váratlan hatást a barokk általában egy meglepő harmóniával fejezte ki (például nápolyi szekszet), most előkerült az eszköztárból a generálpauza. Benda is használja: a-moll szonátája II. tételének vége felé (egy kadencia után), és e-moll szonátájának III. tételében (pontosan ugyanúgy, ahogyan a generálpauzát Joseph Haydn használja korai, 1761-ben íródott *Le Midi* (No. 7) szimfóniájának utolsó tételében, aki még azzal is fokozza a váratlan hatást, hogy a szünetre egyszer fermátát is rak, másszor pedig ezt elhagyja.

3. Forma.

A tipikusan barokk műfajok és formák ekkor kezdenek átalakulni, illetve megszűnni. A szonáta és a triószonáta (mindkettő basso continuoval) lassan megszűnik, és kialakul a két-szólistás szonáta, egyenrangú zongoraszólammal (a barokk szonátában, annak ellenére hogy hárman adták elő csak egy szólista volt!). A *basso continuo* egy ideig még tartja magát, de szinte kizárólag a szakrális művekben (tudomásom szerint a legutolsó kompozíció, ahova a szerző számozott basszus szólamot írt, Beethoven C-dúr miséje), a kamara- illetve a szimfonikus zene műfajaiból szinte pillanatok alatt kiveszett. Viszont új műfaj keletkezik; a vonósnégyes, melynek 4 egyenrangú szereplője van (*basso continuo* nélkül).

A barokk szonáta többféle tétel-szerkezetű volt. Mindig négytételű a *Sonata da chiesa* (templomi szonáta), a maga komoly, ünnepélyes hangvételével, imitációs szerkesztésmódjával (gyakorta fuga-tétellel), míg a *Sonata da camera* (világi szonáta) más néven szvit, táncművek sorozata (4-től akár 12-ig terjedő tételszámmal). E ciklusok hangnemeit tekintve: az előző típus harmadik tétele valamelyik rokon hangnemben volt, az utóbbinál az összes tétel az alaphangnemben szólt. Később ebből alakul ki a bécsi klasszikusoknál a zömében 3 tételű szonáta, ahol a szélső tételek az alaphangnemben állnak, a középső pedig egy rokonhangnemben. Benda szonátái azonos hangneműek mind. Ez leginkább a barokk szvit hangnem-elvének folytatása lehet. A bécsi klasszikusoknál rögzülnek a

tételek alapkarakterei is: a nyitótétel komoly, tartalmas, ünnepélyes, a lassú tétel éneklő vagy drámai, az utolsó pedig Finale, azaz száguldóan virtuóz, amely mindent elsöprő befejezés hangulatával ér véget. A bécsi mesterek szonátáinak jellemzője, hogy gyakran mindhárom tétel szonátaformájú (ill. szonátarondó).

Az 1700-as évek közepe (a gáláns kor) ennek az átalakulásnak a kezdete. Az itt megjelenő szonátaformákban a repríz csak hangnemileg jelentkezik, az első témájuk még nem igazi „Főtéma”. Ilyen pl. Benda e-moll szonátájának 1. tétele, vagy Mozart korai hegedű-zongora szonátáinak többsége (pl. KV. 29-30-31, D-F-B hangnemekben, 1766-ból), ahol a nyitó téma csak a második rész elején jön újra, a reprízben nem. A gáláns kor keresi a finálé megoldását is, amit gyakran a Menüett tétel alkalmazásában vél megtalálni, mint pl. Benda a-moll szonátájában, melynek 3. tétele Menüett (85. oldal). De hasonlóképpen Menüett zárótételt ír a gyermek Mozart, előbb említett hegedű-zongora szonátáiban is (KV. 7-8-9-29-30-31, mind az 1764-66-os évekből), sőt, még Menüett tétel zárja a már „nagy”, kéttételes e-moll (KV. 304) szonátát is. A gáláns kor keresi – mint az előbb írtuk – az igazi Finálét, amit a bécsi klasszikusok megtaláltak. Aztán egy idő múlva a zeneszerzők megint elveszítették ama képességüket, hogy megnyugtató zárótételt tudjanak írni: ennek első jele Beethoven IX. szimfóniája.

A gáláns kor fejleszti ki a virtuóz kadencia típusát is. Igaz, már valamennyivel ezt megelőzően a zárlati domináns akkordon kapott némi lehetőséget a szólista néhány virtuóz futam bemutatására, de kizárólag a koncertokban. Szonátákban ez nem volt divat. A gáláns stílus zeneszerzői bevezetik azt a fajta kadenciahelyet, amely a zárlati domináns akkord kvartszekszt késleltetésén áll meg, alkalmat adván a szólistának virtuozitása bemutatására, amelyet aztán trillával fejez be, a domináns egyidejű megszólalásakor. Ilyen virtuóz kadenciára ad lehetőséget Benda mind a négy szonátájában, az 1. tételei végén (a-moll szonátájának II. tételének végén is, 84. oldal). Mozart, már említett, kéttételes e-moll szonátájának (KV. 304) II., rondóformában írt Tempo di Menuetto tételében, a rondótéma 1. visszatérése előtt megkomponált kadenciát ír a szerző.

A kétrészes, barokk szonátaformában az ismétlőjel utáni szakasz még nem a tematikus feldolgozás helye, szinte nem több egy szokványos középrésznel. E helyen áll majd a bécsi klasszikusok kidolgozási szakasza. Ez az átalakulás indul meg a gáláns szerzőknél. Benda a-moll szonátájának II. tételében, az ismétlőjel után – legalábbis hangnemi tekintetben – igazi kidolgozási szakasz áll előttünk, hiszen

ilyen sok hangnemet érint: C-F-B-C-d-a-g-d-a-g-d-g-d-C-a. De hasonlóan sokrétű hangnemileg a D-dúr szonáta (87. oldal) II. tételének „kidolgozási szakasza” is. Ami azonban még hiányzik ezekben a kidolgozási szakaszokban, az a kiérlelt tematikus munka. Az e-moll szonáta I. tételét már többé-kevésbé valódi szonátaformának nevezhetnénk, apró szépséghibával: a repríz nem az 1. témával indít, de mint láttuk, ez többször előfordul a fiatal Mozartnál is (mondhatni: hozzá tartozik a gáláns stílushoz).

A motívumok továbbfejlesztése tekintetében a szimmetrikus szervezés kezd uralkodóvá válni (2-4-8-16 stb. ütemből összeálló formák születnek). Benda a-moll szonátája I. és III. tétele szinte kizárólag 8 ütemes egységekből áll (míg a II. tétel jellemzője a $3 \times 4 = 12$ ütemes egység). Ezek a 8 ütemes zenei egységek azonban még nem igazi periódusok, mert hiányzik belőlük az a kontraszt, amely a klasszikus szerzőknél a periódus előtagjának nyitó gondolata után következik. Másrészt, a sok azonos méretű szakasz túlságosan átláthatóvá, érdektelenné, színtelenné teszi a formát: a zenei közlésmód így népszerű lesz, de mélységét elveszíti. A bécsi klasszikusok majd számos módot találnak arra (belső- és külső bővítések, valamint a mondat – mint másképpen szerveződő periódusnyi terjedelmű anyag – gyakoribb használata által), hogy ez a sablonos forma változatosabbá váljék.

Benda számozás nélküli basszusai, a rájuk épített harmóniákkal együtt egyszerűek, szimplák, melyek valójában csak harmóniai támaszt adnak a szóló hangszer számára, de nem termékeny részei a zenei folyamatnak. Úgy látszik, ez az útja a basso continuónak: előbb szükséges jelentéktelenné válnia, majd végül megszűnnie.

(A klasszikus opera egyébként sokáig megőrzi még a *secco recitativo* kíséreteként a basso continuót, bár a harmóniák kezelése a barokkhoz képest jócskán egyszerűsödik, jellemző, hogy állítólag Mozart gyakran a kottamásolójára bízta a recitativók megírását.)

Az 1700-as évek közepén a késleltetésnél kezd eltolódni a disszonancia-konszonancia aránya: hosszabb lesz a disszonancia (az idegen hang), s rövidebb a konszonáns hang (amire oldunk). Mintha szándékosan „csiklandoznák” a hallgatók fülét a hosszasan kitartott disszonanciával. Pl. Benda a-moll szonátája II. tételének közepén, és a végén lévő nagy zárlatnál, a késleltetés disszonáns hangja foglalja el a félértékű főhang helyét, s a főhang (az oldás) csak a szünet helyén szólal meg, negyed értékben. Ugyanez tapasztalható Haydn korai műveiben, csakúgy, mint

Mozartnál (a rengeteg Menüettben – amit a gyermek Mozart apja utasítása szerint komponált – ezt a fajta zárlati késleltetést és annak megoldását jól láthatjuk: az idegen, diszsonáns hangot, noha kis kottával, időnként félértékű hangnak írja).

A MUSIKALISCHES OPFER TRIÓSZONÁTÁJÁNAK (BWV 1079/8) ÉS FRANZ BENDA FUVOLASZONÁTÁINAK ÖSSZEHASONLÍTÁSA

Bach témáira (dallamaira) jellemző, hogy azokat közel egyenlő mértékben használja minden szólam (fuvola-hegedű-continuo). Az **I. tétel** 1. témáját a hegedű indítja (1-2. ütem), amit a fuvola imitál a szubdominánszon (3-4. ütem), majd az 5. ütemben a basszus hozza a dominánszon. Ugyanezt figyelhetjük meg a tétel másik fontos témájánál, az egyenletes tizenhatodokban mozgó, hangzatfelbontást és sóhajmotívumot tartalmazó zenei anyagnál, amelyet majdhogynem kontraszsubjektumnak, esetleg 2. témának nevezhetnénk. Ezt először a hegedű intonálja a fuvola témája alatt (3-4. ütem), majd újra a hegedű (6. ütem), a fuvola (7. ütem), a *continuo* (8. ütem), és a 9-10. ütemekben szintén a *continuo* szólamban hallhatjuk a fuvola, majd a hegedű kontraszsubjektumaként. Ez a 2. téma a tétel folyamán összesen 6x szólal meg a basszus szólamban. A **II. tétel** 10 ütemes témáját ugyancsak a hegedű kezdi, amelyre a 11. ütemben (a dominánszon) felel a fuvola. E hosszú témának az első és második, illetve utolsó két üteme a legfontosabb mozzanata, egy la-ti-do terno, illetve a végén ennek tükör fordítása: mi-re-do. A *continuo* szólam jó darabig a témának csupán a fejét szólaltatja meg (21-22, 23-24, 25-26, 27-28. ütemekben), de a téma másik fontos eleme, az 5-6-7. ütemekben lévő szekvencia is elhangzik a basszusban (121-122-123, illetve a 145-146-147. ütemekben). A tétel kulcsmozzanata, a 68. ütemben megjelenő és a *continuo* szólamban eredeti pompájában megszólaló királyi téma. És amikor a *Musikalisches Opfer* eme királyi témája a hegedűben is feltűnik, akkor hallhatjuk végre először a *continuo* szólamban – kontraszsubjektumként – a II. tétel teljes terjedelmű, 10 ütemes témáját. A királyi témát megszólaltatja természetesen a fuvola is (maga az uralkodó!), mégpedig nagyjából a tétel aranymetszési pontján, a figyelmet felkeltő adagio után, a 161. ütemben. S miközben e királyi témát a II. tételben mindkét szóló hangszer csupán

1x-1x játssza el (fuvola: 161. ütem, hegedű: 118. ütem), a *continuo* ugyanakkor 3x is megszólaltatja (68, 208, és 229. ütemekben).

Bach a triószonáta **III – IV. tételeiben** – hasonlóan az I-II tételhez – egyenrangúan osztja el a témákat az egyes hangszerek között, beleértve a *continuo* szólamot is, mely eljárás a **polifon** szerkesztés szellemiségéből adódik.

Ezzel szemben **homofóniáról** akkor beszélünk, ha a kompozíciónak van egy vezető dallama, amelyet a többi szólam (önálló dallamosság igénye nélkül) harmóniákkal kísér, mint ahogyan teszi ezt Franz Benda fuvolaszonátáiban. Négy szonátája közül háromban csupán apró jeleit látjuk az egyszerű imitációnak, D-dúr szonátájában azonban még ennyit sem. Az a-moll szonáta Menüett tétele valamiféle ritmus-imitációval indít; s a G-dúr szonáta 2. és 3. tétele, valamint az e-moll szonáta 2. tétele is tartalmaz olyan ütemeket, amelyeket imitációnak nevezhetünk, de semmiképpen sem polifóniának.

„ÉKÍTMÉNYEK”

A barokk zene díszítéstechnikája az improvizáció hagyományából alakult ki. Eredetileg egyáltalán nem, és később is csak lassanként jelent meg a kottairásban (valójában sohasem vált teljes mértékben írásba foglalt gyakorlattá). A dallami díszítés az olasz barokk egyik legfőbb jellegzetessége. Kezdetben elsősorban az Adagiókat és más lassú tételeket díszítették, az Allegrókat pedig csak a tétel mozgásába illeszkedő apró figurációkkal látták el. Az ismétlőjelekkel leírt tételekben, másodsor szinte kötelező volt variálni. Egyre gyakoribbá vált a gyors tételek melodikus díszítése.

Az 1700 körüli Adagiók díszítése még visszafogott, egész szakaszok díszítetlenül maradnak, a tétel nagy dallamívei nem törnek meg, világosan kivehetők a főhangok. A passzázsok főleg lépésekből állnak, kadenciális trilla (*groppo*) jellegük van. A késő reneszánsz passzázsokkal szemben viszont már aszimmetrikusabbak, szabadabb ritmusúak és kötőívvel ellátottak. Később a díszítések mennyisége olyannyira megnőtt, hogy sokszor megváltoztatta a darab karakterét. A passzázsok egyre cizelláltabbak lettek, több akkordfelbontást, triolát,

motívumismétlést tartalmaztak. Új szokás lett a gyors tételek helyett variációsorozatot komponálni.

A gyors és lassú tételek ornamentációi közeledtek egymáshoz. A darab belső zárlatait díszítő, ütemen belüli figurációkon kívül, egyre több lett a darabvégi kvartszext-akkordon játszódó nagy kadencia. A gáláns stílusban a díszítések szinte már elfedték az eredeti dallamhangokat, és egyre több diszsonáns hangot, kromatikus fordulatot használtak.

A francia barokk zene legfőbb jellegzetességei: az ornamensek kifinomult használata, az olaszos díszítésmód, és a kadencia teljes elkerülése. Érdekes ellentmondás az ékesítések eredeti-, rögtönzött jellegével, hogy mivel Lully betiltotta az improvizált díszítést, mindent bejegyeztek a kottába. Számos francia darab őrzött meg ornamensekkel és passzázsokkal kiírt ismétléseket, a dallami variálásokról pedig a táncművek nyújtanak informatív képet.

Franciaországban a 18. század elejétől fokozatosan oldódott az ellenállás az olasz stílussal szemben. Couperin 1724-ben publikált „Új Koncertjeiben” (Nouveaux Concerts) nyíltan olaszos elemeket használ, sőt a kötet végén, a „Corelli apoteózisa” című triószonáta hirdeti a két stílus egyesülését. Németországban mindkét stílus kezdetől fogva népszerű volt, így már a 17. század végétől, amellett hogy a német zeneszerzők olasz és francia stílusú műveket egyaránt írtak, egyfajta „kevert” stílus is megjelent.⁵¹

BENDA „DÍSZÍTŐISKOLÁJA”

A 18. század zenéjének sajátossága és régóta elfogadott gyakorlata, a díszítésben gazdag előadásmód. Voltak díszítőelemek, melyeket szinte kötelezően használtak, és voltak olyanok, melyeket az előadó technikai ügyességére, jó ízlésére bízta. A legszokványosabb díszítések – trilla, mordent, Doppelschlag – használatáról a kiadott zenei tankönyvek pontos leírást adnak, de közvetve Benda szonátái is útmutatóul szolgálnak azáltal, hogy pontosan lejegyezte az általa elképzelt ornamenseket. Fuvolaszonátáit vizsgálva egyébként megállapíthatom, hogy bár mindegyik mű „fuvolaszerű” – például a szonáták hangterjedelme felöleli a

⁵¹ Bali János, *A barokk díszítés iskolája furulyára*, (Budapest, Editio Musica, 2005), 29.

fuvola legszebben szóló regisztereit d'-től e'''-ig –, érzékelhető, hogy a szerző alapvetően hegedűsként állt a komponáláshoz (gyors futamok, nagy hangközugrások, szekvenciák). Szintén megállapítható még Bendát és Quantzot összehasonlítva, hogy Benda sokkal több olaszos díszítést és karaktert használ. Ezt a hegedűszonáták díszítései alapján állítom.

Érdekességképpen álljon itt Quantz néhány javaslata, melyek Benda szonátaiban is fellelhetők (és melyek figyelembe vételét a mellékelt CD felvételen magam is fontosnak tartottam):

1, XIII., 29. – „a szekvencia ornamentációjában a hangok ne csak egyfajta variációban kövessék egymást, hanem hamarosan térjünk el attól, és igyekezzünk a következő szekvencia-tagban valami olyasmit csinálni, ami eddig még nem volt”.⁵²

2, VI., i., 8. – „az appoggiatura és az előtte lévő hang közé kis elválasztásnak kell kerülnie, különösen akkor, ha ez a két hang azonos magasságú”.⁵³

3, VIII., ii. – „A rövid appoggiatura nagyon röviden szólaljon meg... a főhang által kijelölt hangsúlyos helyen.”⁵⁴

4, IX., i. – „A kadenciális trilla a domináns harmónia fölött elengedhetetlenül szükséges”.⁵⁵

5, IX., 7-8. – „Minden trilla appoggiaturával tehát felső váltóhanggal kezdődik... amely gyakran éppoly gyors, mint a többi trillahang. Akár rövid, akár hosszú az appoggiatura, mindig határozott indítást igényel...”⁵⁶

6, IX., 2-5. – „Nincs szükség arra, hogy minden trillának egyforma legyen a gyorsasága... szomorú darabokban lassabbak, vidám darabokban gyorsabbak a trillák... de nem szabad túlzásba esnünk... egy trilla akkor tökéletes szépségű, ha... egyenletes a gyorsasága és állandó a sűrűsége.”⁵⁷

7, XI., 14. – „Fény és árnyék folytonosan kövesse egymást... *piano* és *forte* szüntelen váltakozása révén.”⁵⁸

⁵² Robert Donington, *A barokk zene előadómódja*, (Budapest, Zeneműkiadó, 1978) ford.: Karasszon Dezső, XVI. *Az ornámentek*, 175.

⁵³ Donington, *A barokk zene...*, 177.

⁵⁴ Donington, *A barokk zene...*, 181.

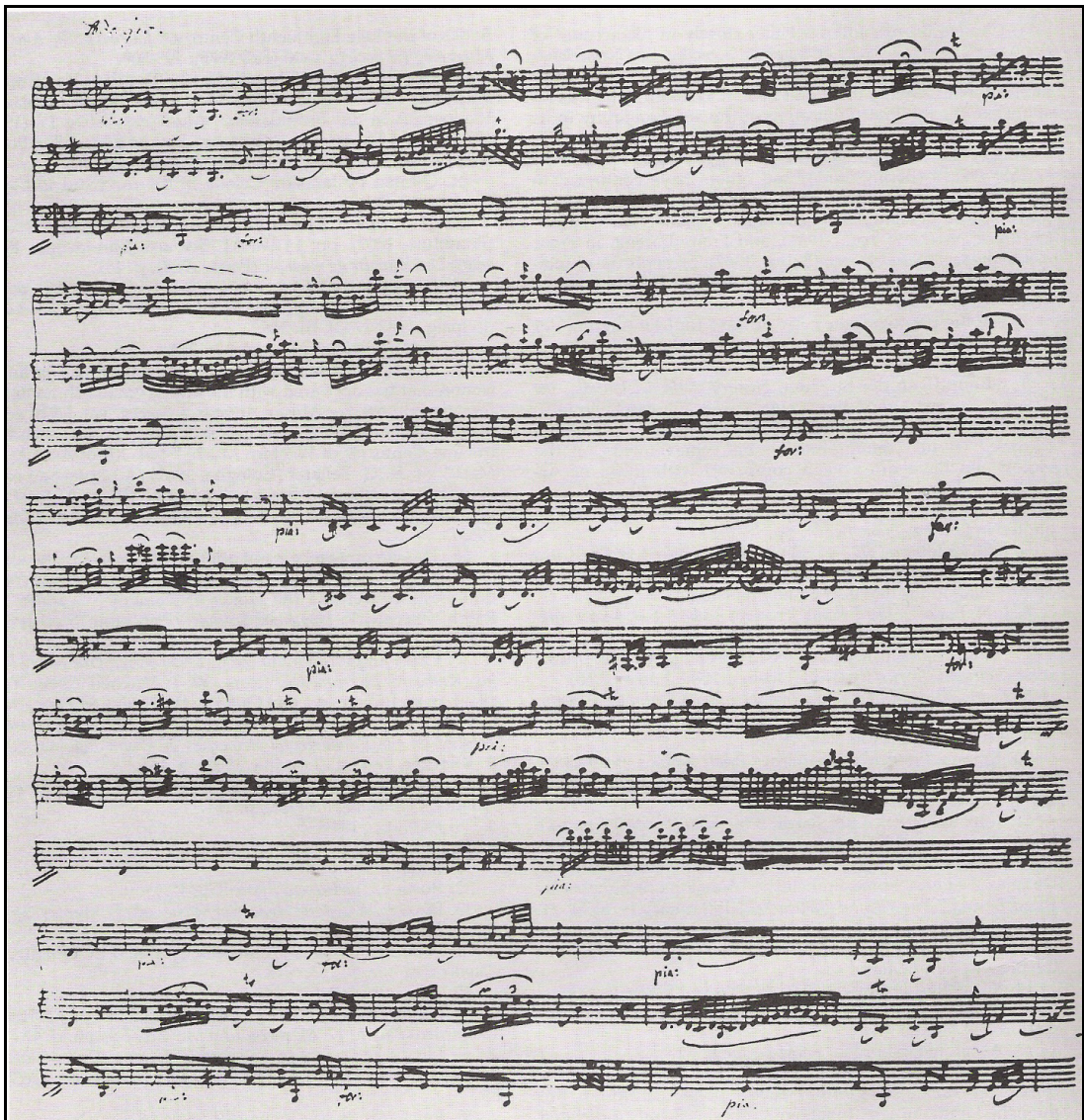
⁵⁵ Donington, *A barokk zene...*, 191.

⁵⁶ Donington, *A barokk zene...*, 194.

⁵⁷ Donington, *A barokk zene...*, 196.

⁵⁸ Donington, *A barokk zene...*, 286.

Szerencsére a gáláns stílusból egy díszítési táblázat is maradt ránk Quantz fuvolaiskolájából (Versuch... 1752), melynek egy részletét a függelékben közlöm (100. oldal, VI.). Benda díszítéseit a 9. kottapéldán, és a függelékben található rekonstrukción mutatom be (69. oldal, II.).



9. kottapélda: Franz Benda: *e*-moll hegedűszonáta, Adagio (részlet) korabeli másolat, Berlin, Staatsbibliothek der Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Musikalteilung. Mus. Ms. 1315, sonata no. 22.

SZUBJEKTÍV ZÁRÓGONDOLATOK...

2010 júliusában a Hungaroton gondozásában lehetőségem volt lemezre venni Franz és Georg Benda néhány fuvolaszonátáját. Csodálatos és rendkívül tanulságos élmény volt elmerülni ezekben az általam eddig ismeretlen művekben. Elgondolkodtató, hogy mielőtt a zenélés pódiumokra, szélesebb közönség elé, „hibavadász kritikusok” keresztüzébe került volna, az előadóművészet egyenlő volt az intim környezetben, és kis társaságban történő minőségi szórakoztatással. Talán, ha egy-egy hang „mellé ment”, nem tulajdonítottak neki különösebb jelentőséget, viszont az artikuláció, az érthetőség és kifejezés, az egyéniség és érzelmesség mindennél fontosabb lehetett. A statikus, értelmezés nélküli játékmód ebben a stílusban is megengedhetetlen volt, és csakis együttgondolkodással, együttjátékkal, és együttérzéssel lehetett megközelíteni és kibontakoztatni a gáláns korszak szépséges darabjait. A könnyed táncjátékok, könnyeket fakasztó Adagiók, fürge és vidám Allegrók megformálása intelligenciát, stílusérzéklet, érzékenységet és empátiát igényelt.

Számomra rendkívüli ezekben a művekben annak a felfedezése, hogy hányféleképpen lehet egy egyszerűnek tűnő szekvenciát játszani, egy zárlatot megformálni, hogy egy-egy dallamnak milyen sokféle karaktert lehet kölcsönözni, és hogy a melódiáknak miként kell a harmóniákhoz – mint egy vázhoz – idomulni. Ezek a jellemvonások teszik számomra érzékennyé és emberivé ezt a stílusú zenét.

A próbák során gyakran az volt az érzésem, hogy egy izgalmas keresztretjtvényt próbálunk megfejteni: két csupasz sor a papíron... Vajon hogyan is hangozhatott el 270 évvel ezelőtt Nagy Frigyes udvarában ez a muzsika? Az előadónak magának is alkotótárrá kell változnia, és kibogozni, kitalálni azt, ami a korabeli zenészek számára tökéletesen egyértelmű volt. Arról, a számunkra zavarba ejtően szűkszavú „lúdtollas kótáról” van szó, melyből mindössze két kottasort látunk a papíron. Ez a kreatív felfedező munka vezetett arra, hogy magam is elmélyedjek a Gáláns kor világában. Ez a bensőmben kibontakozó, izgalmas és színes világ szülte dolgozatomat.

Függelék

- ❖ Franz Benda: e-moll fuvolaszonáta LeeB. 3. 60 - kézirat (I. függelék)
- ❖ Franz Benda: e-moll fuvolaszonáta LeeB. 3. 60 - a díszítések különböző rétegei (Oross Veronika rekonstrukciója F. Benda hegedűszonátái és J. J. Quantz nyomán) (II. függelék)
- ❖ Franz Benda: a-moll fuvolaszonáta (III. függelék)
- ❖ Franz Benda: D-dúr fuvolaszonáta (IV. függelék)
- ❖ Franz Benda: G-dúr fuvolaszonáta (V. függelék)
- ❖ J. Quantz: *Willkürliche Veränderungen über die simplen Intervalle* (1752), (részlet) (VI. függelék).

Franz Benda: e-moll fuvolaszonáta (I. függelék)

Sonata 4 *Dal Sigr. Franz Benda*

Largo

The image shows a page of handwritten musical notation for a flute and bassoon duet. The title is 'Sonata 4' and the composer is 'Dal Sigr. Franz Benda'. The tempo is marked 'Largo'. The music is written in E minor (one flat) and 3/4 time. The score consists of two staves, with the flute part on the upper staff and the bassoon part on the lower staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. The paper is aged and shows some staining.

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is arranged in two systems, each containing five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature consists of two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The paper shows signs of age, with some staining and discoloration. At the bottom right of the page, the instruction "Tutti Subito" is written in a cursive hand.

allegro non molto

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top left, the tempo marking "allegro non molto" is written in a cursive hand. The music is arranged in four systems, each consisting of two staves. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings (such as *mf* and *f*) throughout. The paper is aged and yellowed, with some staining and a faint circular mark near the bottom center.

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is written in black ink and consists of approximately 14 staves. The notation is complex, featuring a variety of note values, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). A dynamic marking of 'f' (forte) is present in the third staff, and a 'p' (piano) marking appears in the fourth staff. The music is characterized by dense, intricate passages, particularly in the upper staves, which include many sixteenth and thirty-second notes. The lower staves provide a more rhythmic and harmonic foundation. The paper shows signs of age, with some staining and a slightly uneven texture. A small number '14' is visible in the upper right corner of the page.

Presto

for

for

f

This is a page of handwritten musical notation, likely a piano score, marked *Presto*. The music is written on ten systems of staves. The first system consists of two staves, with the tempo marking *Presto* written in the left margin. The notation is highly rhythmic and complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The score includes various dynamic markings, such as *f* (forte) and *for* (forzando), and articulation marks like accents. The handwriting is in dark ink on aged, slightly yellowed paper.

This image shows a page of handwritten musical notation, numbered 68 in the top right corner. The page contains approximately 14 staves of music, organized into several systems. The notation is dense, featuring a variety of note values, rests, and dynamic markings such as *mf* and *ff*. The music concludes with a double bar line and the instruction *Al Fine* written in a cursive hand at the bottom right of the page.

II. Franz Benda: e-moll fuvolaszonáta LeeB. 3.60 – a díszítések különböző rétegei
(Oross Veronika rekonstrukciója F. Benda hegedűszonátaí és J.J. Quantz nyomán)

Largo

The image displays three systems of musical notation for Franz Benda's flute sonata in E minor, LeeB. 3.60. The score is written for flute, violin, and cello/bass. The tempo is marked 'Largo'. The key signature is one flat (E minor), and the time signature is 3/4. The first system (measures 1-4) features a flute part with a triplet of eighth notes in measure 1, a trill in measure 2, and a grace note in measure 3. The violin and cello/bass parts provide harmonic support. The second system (measures 5-8) continues the flute's melodic line with trills and grace notes, while the violin and cello/bass parts play sustained chords and moving lines. The third system (measures 9-12) shows the flute part with a trill in measure 9, a grace note in measure 10, and a trill in measure 11. The violin and cello/bass parts continue their accompaniment. The score includes various performance markings such as trills, grace notes, and slurs.

Musical score system 1, measures 16-20. The system consists of four staves: three treble clefs and one bass clef. The key signature is one sharp (F#). Measure 16 starts with a treble clef staff containing a melodic line with trills and a fermata. The bass clef staff provides a rhythmic accompaniment. Measures 17-20 continue the melodic and harmonic development.

Musical score system 2, measures 21-25. The system consists of four staves: three treble clefs and one bass clef. The key signature is one sharp (F#). Measure 21 features a treble clef staff with a complex melodic line including trills and a fermata. The bass clef staff continues the accompaniment. Measures 22-25 show further melodic and harmonic progression.

Musical score system 3, measures 26-30. The system consists of four staves: three treble clefs and one bass clef. The key signature is one sharp (F#). Measure 26 begins with a treble clef staff featuring a melodic line with trills and a fermata. The bass clef staff provides a steady accompaniment. Measures 27-30 continue the musical narrative.

Musical score system 4, measures 31-35. The system consists of four staves: three treble clefs and one bass clef. The key signature is one sharp (F#). Measure 31 starts with a treble clef staff containing a melodic line with trills and a fermata. The bass clef staff continues the accompaniment. Measures 32-35 conclude the system with further melodic and harmonic development.

37

37

This system contains measures 37 through 41. It features three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music is characterized by intricate sixteenth-note passages in the upper staves, including trills and slurs. The bass staff provides a steady accompaniment with eighth and quarter notes.

42

42

This system contains measures 42 through 48. It features three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music continues with complex sixteenth-note patterns and trills in the upper staves, while the bass staff maintains a rhythmic accompaniment.

49

49

This system contains measures 49 through 53. It features three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music is highly technical, featuring dense sixteenth-note runs and trills in the upper staves, with a consistent bass accompaniment.

54

54

This system contains measures 54 through 58. It features three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music concludes with complex sixteenth-note passages and trills in the upper staves, supported by the bass staff.

59

59

Allegro non molto

62

67

68

69

70

71

72

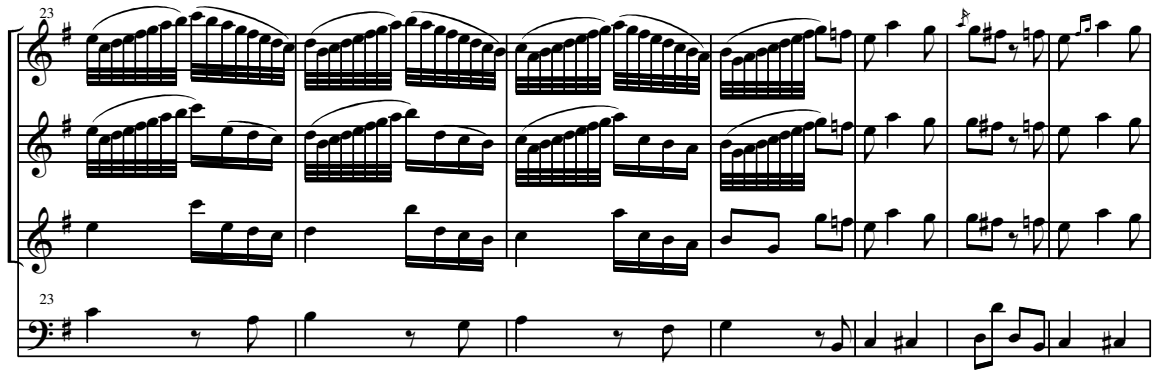
73

75

76

81

23



23

This system contains the first four measures of the piece. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The music is characterized by a dense, flowing texture with many sixteenth and thirty-second notes. The bass line is simpler, consisting of quarter and eighth notes. Measure numbers 23 and 23 are indicated at the beginning of the first and second staves, respectively.

30



30

This system contains measures 5 through 12. It continues the complex melodic lines from the first system. There are several triplets marked with a '3' above the notes. The bass line remains relatively simple, providing a steady accompaniment. Measure numbers 30 and 30 are indicated at the beginning of the first and second staves, respectively.

37



37

This system contains measures 13 through 20. The melodic lines become more rhythmic and repetitive in some parts, with frequent sixteenth-note patterns. The bass line continues with a steady accompaniment. Measure numbers 37 and 37 are indicated at the beginning of the first and second staves, respectively.



This system contains measures 21 through 28. It features a continuation of the intricate melodic patterns seen in the previous systems. The texture remains dense with many sixteenth and thirty-second notes. The bass line provides a consistent accompaniment. There are some trills and grace notes indicated by 'tr' above certain notes.



Musical score system 1, measures 54-63. The system consists of four staves: three treble clefs and one bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Trills are marked above several notes in measures 54, 55, and 56. The bass line provides a steady accompaniment.



Musical score system 2, measures 64-73. The system consists of four staves: three treble clefs and one bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music continues with intricate rhythmic patterns. Trills are marked above notes in measures 64, 65, and 66. Triplet markings (the number 3) are present above groups of notes in measures 67, 68, and 69. The bass line continues with a consistent accompaniment.



Musical score system 3, measures 74-83. The system consists of four staves: three treble clefs and one bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Trills are marked above notes in measures 74, 75, and 76. The bass line continues with a consistent accompaniment.



Musical score system 4, measures 84-93. The system consists of four staves: three treble clefs and one bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Trills are marked above notes in measures 84, 85, and 86. The bass line continues with a consistent accompaniment.

94

Musical score for measures 94-103. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Measure 94 starts with a treble clef and a key signature change to one sharp. The bass line begins at measure 94 with a treble clef and a key signature change to one sharp. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

104

Musical score for measures 104-111. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music continues with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Measure 104 starts with a treble clef and a key signature change to one sharp. The bass line begins at measure 104 with a treble clef and a key signature change to one sharp. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

112

Musical score for measures 112-119. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, including triplets and a fermata. Measure 112 starts with a treble clef and a key signature change to one sharp. The bass line begins at measure 112 with a treble clef and a key signature change to one sharp. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

120

Musical score for measures 120-127. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, including a fermata. Measure 120 starts with a treble clef and a key signature change to one sharp. The bass line begins at measure 120 with a treble clef and a key signature change to one sharp. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Presto

First system of musical notation, measures 1-12. It features four staves: three treble clefs and one bass clef. The music is in 3/8 time and G major. The first two staves have a melodic line with trills and slurs. The third staff has a similar melodic line. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Second system of musical notation, measures 13-24. It features four staves. Measures 13 and 24 are marked with a '13'. The music continues with complex melodic patterns in the upper staves and a steady bass line. Trills and slurs are used throughout.

Third system of musical notation, measures 25-34. It features four staves. Measures 25 and 34 are marked with a '25'. This system is characterized by dense, rapid sixteenth-note passages in the upper staves, with trills and slurs. The bass line continues with a rhythmic accompaniment.

Fourth system of musical notation, measures 35-44. It features four staves. Measures 35 and 44 are marked with a '35'. The music includes trills, slurs, and triplets (marked with '3') in the upper staves. The bass line remains active with rhythmic accompaniment.



Musical score system 1, measures 48-59. The system consists of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one sharp (F#). Measure 48 is marked with a trill (tr) above the first note. The music features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, and a bass line with a steady eighth-note pattern.



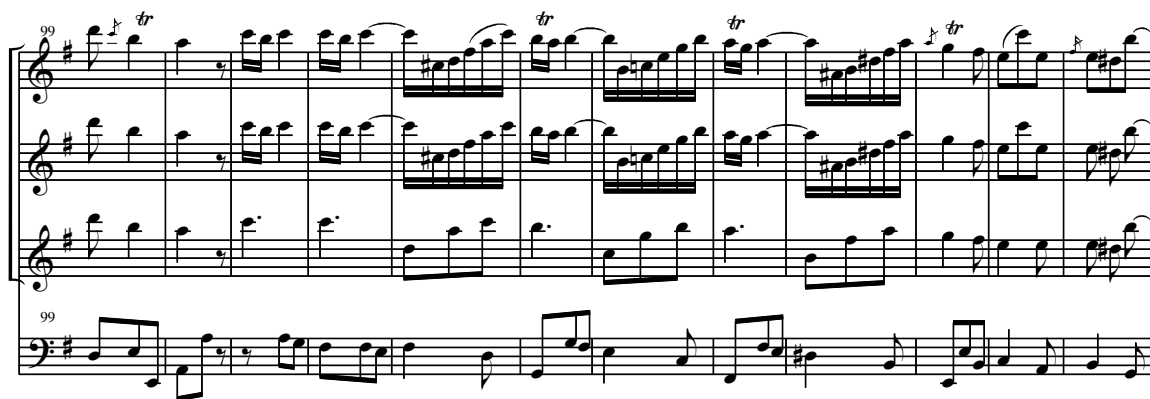
Musical score system 2, measures 60-74. The system consists of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one sharp (F#). Measure 60 is marked with a trill (tr) above the first note. The music continues with intricate melodic patterns and a consistent bass line.



Musical score system 3, measures 75-86. The system consists of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music features a dense texture of sixteenth notes in the upper staves and a more rhythmic bass line.



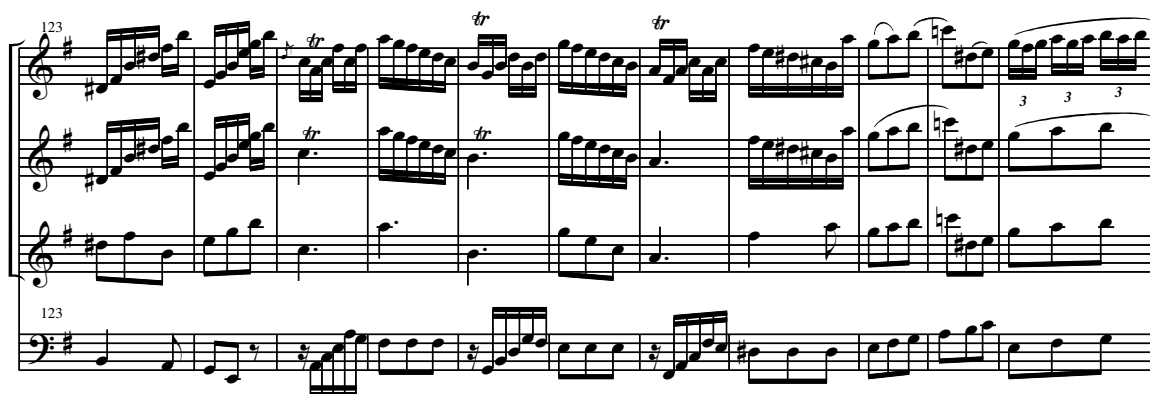
Musical score system 4, measures 87-96. The system consists of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one sharp (F#). Measure 87 is marked with a trill (tr) above the first note. The music concludes with a final melodic flourish and a steady bass line.



Musical score system 1, measures 99-110. The system consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The music features a complex melodic line in the upper staves with frequent trills (tr) and slurs. The bass line provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.



Musical score system 2, measures 111-122. The system consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The music continues with intricate melodic patterns and trills in the upper staves, while the bass line maintains a rhythmic accompaniment.



Musical score system 3, measures 123-133. The system consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one sharp (F#). This system is characterized by dense sixteenth-note passages and trills in the upper staves. The bass line continues with a consistent accompaniment. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the upper right of the system.



Musical score system 4, measures 134-144. The system consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The music concludes with a final flourish of trills and slurs in the upper staves. The bass line provides a concluding accompaniment. The system ends with a double bar line and repeat dots.

Franz Benda: a-moll fuvolaszonáta (III. függelék)

Flaute Traverso Solo Val. Sign. F. Benda

Adagio.

pia *for*

pia *for*

2

Handwritten musical score on page 80, featuring ten staves of music. The first two staves are connected by a brace. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *p* and *f*. The bottom half of the page contains several empty staves.

Vivace

The musical score is written on 12 systems of two staves each. The notation is dense and complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings are used throughout, including *pia* (piano), *for* (forte), and *p* (piano). The piece is in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The manuscript shows signs of age, with some ink bleed-through and slight discoloration of the paper.

pia
p
f
pia
f
pia
f
pia
f

volti 2^a Parte

A page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score consists of 14 staves, arranged in pairs of seven. The notation is in a single system, with each pair of staves likely representing a different instrument or voice part. The music is written in a style characteristic of the 18th or 19th century, with various note values, rests, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The dynamic markings include *pia* (piano), *forz* (forzando), and *p* (piano). The paper shows signs of age, including some staining and discoloration.

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The page is numbered '84' in the top right corner. The music is arranged in ten systems, each consisting of two staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 2/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and beams. Dynamic markings such as *for*, *for:*, and *pia* are placed throughout the score. The handwriting is in dark ink, and the paper shows signs of age, including some staining and discoloration. At the bottom of the page, there are four empty musical staves.

Tempo di Menuetto

This image shows a page of handwritten musical notation for a Minuet in G major. The score is written in two systems, each consisting of a treble and bass staff. The music is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. The notation includes clefs, a key signature of one sharp (F#), and dynamic markings such as *p* (piano) and *stacc.* (staccato). The paper is aged and shows some wear, with the ink appearing dark and clear.

5

This page contains a handwritten musical score on aged paper. The score is written in a single system with multiple staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The first staff contains a complex melodic line with many beamed notes. The second staff has a similar melodic line. The third staff features a piano (*piano*) dynamic marking and a series of chords. The fourth staff has a *pp* marking and continues the melodic and harmonic development. The fifth staff has a *pp* marking and shows a more active melodic line. The sixth staff has a *pp* marking and continues the melodic line. The seventh staff has a *pp* marking and shows a more active melodic line. The eighth staff has a *pp* marking and continues the melodic and harmonic development. The ninth staff has a *pp* marking and shows a more active melodic line. The tenth staff has a *pp* marking and continues the melodic and harmonic development. The eleventh staff has a *pp* marking and shows a more active melodic line. The twelfth staff has a *pp* marking and continues the melodic and harmonic development. The thirteenth staff has a *pp* marking and shows a more active melodic line. The fourteenth staff has a *pp* marking and continues the melodic and harmonic development. The fifteenth staff has a *pp* marking and shows a more active melodic line. The sixteenth staff has a *pp* marking and continues the melodic and harmonic development. The seventeenth staff has a *pp* marking and shows a more active melodic line. The eighteenth staff has a *pp* marking and continues the melodic and harmonic development. The nineteenth staff has a *pp* marking and shows a more active melodic line. The twentieth staff has a *pp* marking and continues the melodic and harmonic development. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Franz Benda: D-dúr fuvolaszonáta (IV. függelék)

Sonata 2 *Dal. Sgr. Franz Benda -*

Adagio

The image shows a page of handwritten musical notation for a flute sonata. The title at the top left is "Sonata 2" and the composer's name "Dal. Sgr. Franz Benda" is written at the top right. The tempo marking "Adagio" is written on the left side of the first system. The music is written on ten systems, each consisting of two staves. The notation includes various note values, rests, and ornaments (trills and mordents). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The paper is aged and yellowed.

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The page is numbered '88' in the top right corner. The notation is arranged in ten horizontal staves. The first four staves contain musical notation, including notes, rests, and dynamic markings such as 'p' and 'for'. The notation is written in a cursive, historical style. The bottom six staves are empty, showing only the five-line structure of the musical staff. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration.

Allegro

The musical score is written on aged paper and consists of 12 staves. The top two staves form a grand staff, with the word "Allegro" written in a cursive hand to the left. The remaining ten staves are organized into five systems, each containing two staves. The notation is dense and includes many ornaments, slurs, and dynamic markings such as "p" and "fz". The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The piece concludes with a double bar line on the final staff.

A page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The page contains 12 staves of music, arranged in a single system. The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. The music appears to be a single melodic line, possibly for a violin or flute. The paper shows signs of age, including some staining and a slightly uneven texture. In the bottom right corner, there is a handwritten instruction in Italian: *Segue Tempo di Minuetto*.

Segue Tempo di Minuetto

Tempo di Minuette

This page contains a handwritten musical score for a piece titled "Tempo di Minuette". The score is written in 3/8 time and features a key signature of one sharp (F#). It is divided into two parts: a piano accompaniment and a flute part. The piano part is written on a grand staff (treble and bass clefs) and includes dynamic markings such as *pp* and *pu*. The flute part is written on a single staff with a treble clef. The score consists of 12 systems of music, each with two staves. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks. The paper is aged and shows some wear.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a multi-measure piece. The page is numbered 92 in the top right corner. The music is written on ten systems of staves, each system containing two staves (treble and bass clefs). The notation is dense and includes various musical symbols such as slurs, trills (marked with 'tr'), and dynamic markings like 'f' and 'p'. The piece concludes with a double bar line and the word 'Fine' written in cursive at the bottom right of the page.

Franz Benda: G-dúr fuvolaszonáta (V. függelék)

Sonata 3. *Dal Sigr. Franz Benda*

Andante

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top left, it is titled "Sonata 3." and "Dal Sigr. Franz Benda". Below the title, the tempo is marked "Andante". The score is written on 14 staves. The first two staves are for the flute, and the remaining 12 staves are for the piano accompaniment. The music is in G major and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The handwriting is clear and legible, typical of 18th-century manuscript notation.

A page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The page contains ten staves of music, arranged in two systems of five staves each. The notation is in a historical style, featuring various note values, rests, and dynamic markings. The first system includes several measures with complex rhythmic patterns and some accidentals. The second system concludes with a double bar line and a fermata. Below the music, the instruction "Volti Subito" is written in a cursive hand. The bottom of the page features four empty staves.

Volti Subito

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is arranged in several systems, each consisting of two staves. The top system begins with the tempo marking "Allegro" in a cursive hand. The notation includes various rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and accents. There are also rests and dynamic markings, including "for" (forte) and "p" (piano). The handwriting is fluid and characteristic of the 18th or 19th century. The paper shows signs of age, with some staining and uneven coloring. The bottom of the page features several empty staves, suggesting the music continues on the following page.

Vollt. 2te Parte

This page of handwritten musical notation, page 97, contains a complex score for multiple instruments. The music is written on 14 staves, organized into seven systems of two staves each. The notation includes a variety of rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are numerous slurs and ties across the staves, indicating melodic lines and phrasing. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is not explicitly shown but appears to be common time (C). The manuscript shows signs of age, with some ink bleed-through and slight discoloration of the paper.

This image shows a page of handwritten musical notation, numbered 98 in the top right corner. The score is written on ten staves, organized into four systems of two staves each. The notation is dense and complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in groups. There are numerous slurs, ties, and dynamic markings throughout the piece. The paper is aged and yellowed. At the bottom center of the page, there is a circular library stamp with a crown in the center and text around the perimeter, likely from the National Library of Music in Washington, D.C. The score concludes with a double bar line and repeat dots on the final two staves.

Vivace

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a piece in 3/8 time, marked "Vivace". The score is written on 12 systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, including "p" (piano) and "f" (forte). The piece concludes with a double bar line and repeat signs. The paper is aged and shows some staining.

12

This page contains a handwritten musical score for a piece in G major, indicated by the key signature of one sharp (F#). The score is written on ten systems, each consisting of two staves. The notation includes a variety of rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line, followed by the tempo marking 'Al' (Allegro) and the word 'Fine' written in a decorative script.

III. J.J. Quantz: *Willkürliche Veränderungen über die simplen Intervalle* (1752)

The musical score is organized into nine staves, each containing eight variations labeled a) through q). The variations are written in treble clef and show various rhythmic and melodic patterns based on simple intervals.

Staff 1: a) b) c) d) e) f) g) h) i)

Staff 2: k) l) ll) m) n) o) p) q)

Staff 3: a) b) c) d) e) f) g)

Staff 4: h) i) k) l) ll) m)

Staff 5: n) o) p) q) r) s) t) u)

Staff 6: a) b) c) d) e)

Staff 7: f) g) h) i) k)

Staff 8: l) ll) m) n)

Bibliográfia:

Bali János: *A barokk díszítés iskolája furulyára*, Budapest: Editio Musica, 2005.

Bonds, Mark Evan: Replacing Haydn: Mozart's 'Pleyel' Quartets, *Music & Letters*, Vol. 88. No. 2., Oxford University Press, 2007.

Burney, Charles: *The Present State of Music in Germany, The Netherlands, and United Provinces*, Facsimile of the first edition: 1773, Travis and Emery Music Bookshop, 2008.

Cahusac, Louis de: *La danse ancienne et moderne*, Hague: 1754, rev. ed. New York: 1978.

Carlyle, Thomas: *History of Frederick II of Prussia*, I, London: Chapman and Hall, 1869.

Cotgrave, Randle: *A Dictionairie of the French and English Tongues*, London: Adam Islip, 1611.

Donington, Robert: *A barokk zene előadásmódja*, Budapest: Zeneműkiadó, 1978. ford.: Karasszon Dezső

Fétis, François-Joseph: „Frédéric II,” *Biographie universelle des Musiciens*, Vol. III. Strasbourg: 1803.

Forkel, Johann Nikolaus: *Über Johann Sebastian Bachs, Leben, Kunst und Kunstwerke*, Berlin: Henschel Verlag, 2000.

Fuchs, Eduard: *Az ujkor erkölcstörténete II. kötet, Gáláns Kor*, Budapest: Világirodalom Könyvkiadó Vállalat Weiler és Társa Kiadása, 1926. ford.: Gergely Győző és Karinthy Frigyes

Heartz, Daniel: *Music in European Capitals, The Galant Style, 1720-1780*, New York: W. W. Norton and Company, 2003.

Heinse, Wilhelm: *Sämmtliche Werke*, Leipzig: Insel-Verlag, 1925.

Helm, Ernest Eugene: *Music at the Court of Frederick the Great*, Norman: University of Oklahoma Press, 1960.

Hofstadter, Douglas R: *Gödel, Escher, Bach: Egybefont gondolatok birodalma*, Wired, 1995: Típotex Elektronikus Kiadó, 2005.

Juhász Gyula összes művei, I. kötet, szerk.: Péter László, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1963-81.

Koch, Heinrich Christoph: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt: Bärenreiter, 1802.

Kolneder Walter: *Bach-lexikon*, Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1988. ford.: Székely András

Krabbe, Niels: *Simoni Dall Croubelis „Compositeur ved Musiquen”*, København: Musik & Forskning, 1787.

Ledeburg, Carl Freiherr von: „*Auto-Biographie von Franz Benda*”, Neue Berliner Musikzeitung, ed. by C. Freiherr von Ledeburg Vol. X, 1856.

Lee, Douglas Allen: *A Musician at Court: An Autobiography of Franz Benda*, Warren, Michigan: Harmonie Park Press, 1998.

Lenzewski, Gustav: *Die Hohenzollern in der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Berlin: C. F. Vieweg, 1926.

Madách Imre: *Az ember tragédiája*, Budapest: Magyar Helikon Könyvkiadó, II. kiadás, 1960.

Mann, Thomas: *Nagy Frigyes*, Budapest: Kultúra Könyvkiadó, 1925. ford.: Lányi Viktor

Mattheson, Johann: *Der vollkommene Capellmeister*, Vol. 1.,Hamburg: 1739.

Music & Letters, Vol. 88. No. 2., Oxford University Press, 2007.

Müller-Blatteau, Joseph K. F.: „Karl Friedrich Zelter Rede auf Friedrich den Grossen”, *Deutsche Musikkultur*, Vol.I., August-September, 1936.

Münnich, Richard: „Friedrich der Grosse und die Musik” *Zeitschrift für Musik*, Vol. CIII. ,August, 1936.

Quantz, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Facsimile reprint of 3rd edition, Breslau: 1789.

Reichardt, Johann Friedrich: *Schreiben über die Berlinische Music*, Hamburg: 1775.

_____ „Musikalische Anekdoten von Friedrich dem Grossen”, *Musikalisches Kunstmagazin*, II.,1791.

Sulzer, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig: Thomas Christensen, 1771-74.

Szabolcsi Bence: *A zene története*, Budapest: Kossuth Kiadó, 1999.

Thouret, Georg: *Friedrich der Grosse als Musikfreund und Musiker*, Michigan: Breitkopf und Härtel, 1898.

Vidal, Mary: *Watteau's Painted Conversations*, New Haven and London: Yale University Press, 1992.

Wolff, Cristoph: *Grove monográfiák, A Bach-család*, Budapest: Zeneműkiadó, 1989. szerk.: Stanley Sadie

Zaicz Gábor (szerk.): *Etimológiai szótár, Magyar szavak és toldalékok eredete*, Budapest: Tinta Könyvkiadó, 2006.