

10.18132/LFZE.2015.4

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
28. számú művészet- és művelődéstörténeti tudományok
besorolású doktori iskola

J. S. Bach Csellószvitjeinek előadásmódja és
átírása fagottra

DUFFEK MIHÁLY
TÉMAVEZETŐ: SCHOLZ ANNA

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS
2014

Tartalomjegyzék

Rövidítések.....	iv
Köszönetnyilvánítás	vii
Bevezetés.....	viii
1. A fagott-átirat alap forrásai	viii
2. A dolgozat szerkezete	x
I. A Csellószvitek fennmaradt kézíratai, és kapcsolatuk egymással a legfrissebb kritikai kiadások eredményei alapján.....	1
II. Artikuláció	7
1. Az artikuláció jelentése a 18. században: kötőív és staccato	7
2. Gyakorlati fúvós artikuláció Quantz Fuvolaiskolája szerint.....	18
3. Fúvós artikuláció Bachnál.....	23
4. Bach saját átírataiban megfigyelhető artikuláció és díszítés.....	25
III. A kéziratokban előforduló díszítések és dinamikák előadásmódja, valamint a tételek tempója	35
1. Díszítések	35
2. Dinamika	52
3. Tempó	58
IV. A Csellószvitekből készített fúvós átiratok áttekintése	61
1. Fagott-átirat	61
2. Szaxofon-átirat	63
3. Trombita-átirat	66
4. Összegzés	68
V. A korabeli fagott története, szerepkörei és lehetőségei	72
1. A korabeli fagotról	72
2. A barokk-fagott szerepe a zeneművekben	78
3. A barokk-fagott játék-lehetőségei	80
VI. Fagott-átiratok szempontjai	85
1. Artikuláció.....	85
2. Levegőzés.....	87
3. Díszítések	88

4. Kettősfogások és akkordok	91
5. Dinamika	97
6. Tempó	98
7. Összefoglalás.....	99
VII. Záró gondolatok	106
Függelék.....	108
Bibliográfia	140

Rövidítések

Bali

Bali, János: *A furulya*. Budapest: Editio Musica, 2007.

Bärenreiter

Bach, Johann Sebastian: *6 Suites a Violoncello Solo senza Basso. BWV 1007-1012*. Herausgegeben von Bettina Schwemer, Douglas Woodfull-Harris. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2000.

Breitkopf

Bach, Johann Sebastian: *Sechs Suiten für Violoncello solo. BWV 1007-1012*. Herausgegeben von Kirsten Beisswenger. Wiesbaden: Breitkopf & Hartel, 2000.

Butt

Butt, John: *Bach Interpretation. Articulation marks in primary sources of J. S. Bach*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Caravan

Bach, Johann Sebastian: *For the Saxophone. Selected Movements from Unaccompanied Sonatas, Partitas, and Suites by J. S. Bach*. Transcribed and Edited by Ronald L. Caravan. Ethos Publication, 1998.

Donington

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

Fuchs

Fuchs, Josef Rainerius: „*Studien zu Artikulationsangaben in Orgel- und Clavierwerken von Joh. Seb. Bach.*” Georg von Dadelsen: *Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft*. Vol. 10. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler-Verlag, 1985.

Grove

Grove dictionary of music and musicians. Fifth edition, edited by Eric Blom, in nine volumes. ISBN 0333 19262 1. London: The Macmillan Press Ltd, 1954. Reprinted: 1977.

Harnoncourt

Harnoncourt, Nikolaus: *A beszédszerű zene*. Péteri Judit fordítása. Budapest: Editio Musica, 1988.

Henle

Bach, Johann Sebastian: *Sechs Suiten. Violoncello Solo. BWV 1007-1012*. Herausgegeben von Egon Voss. Fingersatz und Strichbezeichnung von Reiner Ginzel. München: Henle Verlag, 2007.

L. Mozart

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

Lichtmann

Bach, Johann Sebastian: *Suites for solo cello. Suites 1-3*. A közreadó, Jay Lichtmann saját kiadása, 1999.

NBA

Neue Bach Ausgabe. Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe Sämtlicher Werke.

Hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach Archiv Leipzig.

Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1954-.

Oromszegi

Oromszegi, Ottó: *A fagott. Eredet- és fejlődéstörténet*. A szerző saját kiadása. Budapest, 2003.

Quantz

Quantz, Johann Joachim: *Fuvolaiskola*. Székely András fordítása. Budapest: Argumentum Kiadó, 2011.

Scholz

Scholz, Anna: *J. S. Bach: Hat szvit szólócsellóra (BWV 1007 – 1012) Előadásmód, Artikuláció. A források és a kritikai kiadások problematikája*. DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2008.

Telemann

Telemann, Georg Philipp: *Sonate in f-moll für Fagott oder Violoncello und Basso continuo*. Edited by Winfried Michel. Winterthur: Amadeus Verlag, 1977.

Virdung

Virdung, Sebastian: *Musica getutscht und auszgezogen*. Bazel, 1511. Faksimile utánnomás: Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1970.

Walther

Walther, Johann Gottfried: *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*. Leipzig: Wolfgang Deer, 1732. Faksimile utánnomás: Documenta Musicologica vol. 3. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1953.

Waterhouse

Waterhouse, William: *The Bassoon*. Yehudi Menuhin Music Guides. London: Kahn & Averill, 2003.

Weisberg

Bach, Johann Sebastian: *Five Suites for Solo Bassoon BWV 1007-1011*. Transcribed by Arthur Weisberg. Boca Raton: Ludwig Masters, 2011.

Wiener Urtext

Bach, Johann Sebastian: *Suiten für Violoncello solo. BWV 1007-1012*. Herausgegeben von Ulrich Leisinger, Mainz und Wien: Schott/Universal Edition, 2000.

Wolff

Wolff, Christoph: *Johann Sebastian Bach. A tudós zeneszerző*. Széky János fordítása. Budapest: Park Könyvkiadó, 2009.

Köszönetnyilvánítás

Mindenekelőtt szeretném köszönetem kifejezni Scholz Anna részére, akinek a disszertációm minden szegmensét felölelő szakmai meglátásai és tanácsai nagy segítségemre voltak munkám során.

Köszönettel tartozom továbbá Lakatos Györgynek, akinek mindig inspiráló gondolatai nélkül nem született volna meg ez a disszertációtéma. Köszönöm Szabó Péter segítségét is; szóbeli konzultációink során sok hasznos gondolattal, javaslattal és forrásanyaggal látott el.

Köszönet illeti a Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kar Könyvtárát, valamint a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Központi Könyvtárát, hogy a témámhoz kapcsolódó kotta- és dokumentumanyagot készségesen rendelkezésemre bocsátották.

Duffek Mihály, 2014. október 18.

Bevezetés

1. A fagott-átirat alap forrásai

Bach Csellószvitjeinek fagottra való átírása évekkel ezelőtt vetődött fel bennem: akkortájt, amikor a szerző Fuvola Partitáját játszottam a diplomakoncertemen, 2008-ban.¹ Azelőtt is tanultam már közülük egy-két tételt, és mélyen megérintett ennek a zenének az összetettsége és hangszeres kihívása. Akkor még nem jelent meg – tudomásom szerint – az eddigi egyetlen átirat, amelyet Arthur Weisberg (1931-2009) amerikai fagottművész, karmester és zeneszerző készített el.² Tanulmányaim és későbbi kísérleteim során különböző csellóra készült kiadások kottáit vizsgálva próbáltam felmérni, hogyan is lehetne egy fagott-szerű, de mégis autentikus változatot létrehozni. Jelen disszertációhoz csatolt saját verziómban a fennmaradt négy kézirat és a legújabb kritikai kiadások kottaképeit és kritikai megjegyzéseit figyelembe véve törekedtem az átirat kidolgozására.³ Ezek mellett Weisberg átírata adott még kiemelten fontos támpontokat, hiszen az átíró maga is fagottos, így a hangszerből fakadó sajátosságok ismeretében meglátásai hasznosnak bizonyultak.

Weisberg átírata az első öt Szvitet tartalmazza, a hatodikat nem.⁴ Hozzá hasonlóan saját átíratom sem teljes, noha az eredeti szándékom az volt, hogy mind a hat Szvitet elkészítem. Munkám során végül mégis arra a következtetésre jutottam, hogy a hatodikat semmiképpen nem érdemes átírni, mert az eredetihez képest csaknem minden összetevőjében megváltozna (hangnem, ritmus, regiszterek, kettősfogások, akkordok, levegőzés kérdése stb.). Mindez olyan mértékű eltérést jelentene, amely véleményem szerint, már nem tükrözhetné vissza eléggé a szerző elképzeléseit, bizonyos értelemben az átíró maga is társszerzővé lépne elő. Hasonló okból nem írtam át az ötödik Szvitet sem, bár ebben minden kétséget kizáróan akad

¹ Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Nagyterem. 2008. március 4.

² J. S. Bach: *Five Suites for Solo Bassoon BWV 1007-1011*. Transcribed by Arthur Weisberg. (Boca Raton: Ludwig Masters, 2011.) Weisberg nem élte meg az első kiadás megjelenését.

³ J. S. Bach: *Sechs Suiten. Violoncello Solo. BWV 1007-1012*. Herausgegeben von Egon Voss. Fingersatz und Strichbezeichnung von Reiner Ginzel. (München: Henle Verlag, 2007.);

J. S. Bach: *Suiten für Violoncello solo. BWV 1007-1012*. Herausgegeben von Ulrich Leisinger. (Mainz und Wien: Schott/Universal Edition, 2000.);

J. S. Bach: *6 Suites a Violoncello Solo senza Basso. BWV 1007-1012*. Herausgegeben von Bettina Schwemer, Douglas Woodfull-Harris. (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2000.);

J. S. Bach: *Sechs Suiten für Violoncello solo. BWV 1007-1012*. Herausgegeben von Kirsten Beisswenger. (Wiesbaden: Breitkopf & Hartel, 2000.);

A Bärenreiter kiadása az összes fennmaradt kéziratot tartalmazza (A, B, C, D), valamint az első kiadást is (E).

⁴ Ennek okáról lesz szó Weisberg átíratának részletesebb ismertetése során. Lásd: IV. A Csellószvittekből készített fúvós átíratok áttekintése. 1. Fagott-átirat, 61.

néhány olyan tétel, amely az átírás szempontjából nézve nem jelent nagyobb kihívást, mint az előző négy Szvit bármelyik tétele (például a Sarabande, Gavotte II és Gigue tételek). Azért döntöttem mégis a kihagyás mellett, mert meglátásom szerint a Prelude tétel (amely hossza miatt levegőzésben rendkívül megterhelő), valamint a Gavotte I többszólamú zenei anyagának adaptálása fagottra igen nehezen megoldható feladat. Kitűzött céloom volt továbbá, hogy átíratomban egy-egy Szvit tartalmazza az összes tételét. Mivel ezt a törekvésemet csak az első négy Szvit (BWV 1007-1010) során tudtam következetesen – egyébként ezekben sem mindig kompromisszumok és nehézségek nélkül – végigvinni, nem tartottam indokoltnak az ötödik Szvitből itt mellékelni a fagotton könnyebben elképzelhető tételeket.

A cselló és fagott kiadásokon túl nélkülözhetetlen információkat merítettem Johann Joachim Quantz: *Fuvolaiskolájából* és Leopold Mozart: *Hegedűiskolájából*.⁵ Ugyan több olyan forrás is kínálkozik, amely a 18. század első felének illetve közepének elméletével és előadói gyakorlatával foglalkozik,⁶ de átíratom szempontjából fontosnak tartottam azokat előnyben részesíteni, amelyek közvetlenül érintik az átíratom hangszereit: a fúvós és a vonós játékot írják le. Ezek mentén mélyebb betekintést nyerhetünk arról, hogy német nyelvterületen miként gondolkodtak és játszottak a korabeli fúvós és vonós hangszeresek. Mivel a Csellószvitnek nagyobbik részének fagott átíratát készítettem el, nagyon is célszerűnek tűnt Quantz és L. Mozart hangszeriskolájára támaszkodni, hiszen részleteiben ismerhetjük meg a két hangszercsalád esetleges játék- és stílusbeli különbségeit és egyezéseit.

A *Fuvolaiskola* 1752-ben, a *Hegedűiskola* pedig 1756-ban jelent meg Bach halála után alig néhány évvel. Ekkor már a polifón barokk stílus helyett sokkal inkább a könnyed, dallamos gáláns stílus számított divatosnak. Felmerülhet tehát a kétség, hogy a hangszeriskolákban foglaltak nem minden nézőpontból tekinthetők a barokk zene leírásának. Minden bizonnyal részben ez így is van, azonban a modern, 20. századi szakirodalom is rendszeresen hivatkozik műveikre éppen J. S. Bach művei kapcsán is. Ilyen például Robert Donington: *A barokk zene előadásmódja*, és

⁵ J. J. Quantz: *Fuvolaiskola*. Székely András fordítása. (Budapest: Argumentum kiadó, 2011.)

L. Mozart: *Hegedűiskola*. Székely András fordítása. (Budapest: Mágus kiadó, 1998.)

⁶ C. Ph. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. (Berlin: I. 1753. II. 1759.);

F. Couperin: *L'art de toucher le clavecin*. (Párizs: 1717.);

F. W. Marpurg: *Anleitung zum Clavierspielen*. (Berlin: 1755.)

Nikolaus Harnoncourt: *A beszédszerű zene*⁷ című könyve is, amelyekre szintén gyakran hivatkozom a disszertáció során. Meglátásom szerint Quantz (1697-1773) és L. Mozart (1719-1787) hangszeriskoláikban elsősorban a mögöttük álló évtizedek – a 18. század első felének – tapasztalatait foglalták össze, és nem az előttük álló évtizedekre utalnak. Ezért is tekinthetjük indokoltnak felhasználni mindkét forrást a Bach-előadásmód kérdéskörében.

2. A dolgozat szerkezete

Disszertációm célja tehát Bach első négy Csellószvitjének átírása fagottra úgy, hogy az új kottaszöveg minél inkább hű maradjon az eredetihez, de egyúttal hangszerem sajátosságainak is megfeleljen, illetve azokat a lehető legjobban ki is használjam. Írásom hat fejezetében ennek a szerteágazó munkának a háttéréről, valamint konkrét döntéseiről számolok be. Tudomásom szerint ilyen tudományos igényű, és ilyen részletességgel dokumentált fagott-átírat még sosem készült ezekből a művekből, ezért munkám – reményeim szerint – nemcsak fagottos kollégáim számára lesz hasznos, hanem olyan hangszereseknek is, akik más fúvós hangszereken szeretnék előadni ezeket a remekműveket.

Az I. fejezetben a Csellószvitek forrásaival: a négy kézirattal foglalkozom, valamint a már felsorolt négy kritikai kiadás alapján azok keletkezésével és kapcsolatukkal. A II. fejezetben az artikuláció témakörét vizsgálom, elsősorban a kéziratok többértelműsége miatt, másodsorban pedig a helyes megszólaltatás szempontjából. Mivel ez a témakör bizonyult a legösszetettebbnek, néhány Bach-átírat rövid áttekintésével szeretném alátámasztani ebben a témában tett megfigyeléseimet. A III. fejezet célja a díszítések, dinamikák és tempó előadásának bemutatása, valamint a kéziratokban fennmaradt, erre való utalásokkal foglalkozom. A II. és III. fejezetben a források többértelműségét, valamint helyenként lényeges eltéréseit a Csellószvitek fennmaradt négy kéziratából származó, nagyszámú kottapéldával illusztráltam.

A következő fejezetet (IV.) a fúvós átíratok témakörének szenteltem, amelyben képet kaphatunk arról, hogy különböző fúvós hangszerre hogyan képzelték el a közreadók a Csellószviteket. Az V. fejezet célja bemutatni a barokk-fagott rövid

⁷ Donington, Robert: *A barokk zene előadásmódja*. Karasszon Dezső fordítása. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978.);
N. Harnoncourt: *A beszédszerű zene*. Péteri Judit fordítása. (Budapest: Editio Musica, 1988.)

10.18132/LFZE.2015.4

történetét és játék-lehetőségeit. A VI. fejezetben az előzőek tanulságaira hivatkozva ismertetem elképzeléseimet saját átíratomról, amelyet teljes egészében mellékelek a Függelékben.

I. A Csellószvittek fennmaradt kéziratai, és kapcsolatuk egymással a legfrissebb kritikai kiadások eredményei alapján

Bach Csellószvitjeiből négy forrás maradt fent. Ezek egyike sem a szerző saját munkapéldánya vagy tisztázata, hanem azokról készült másolatok. A ma ismert négy forrás:¹

A	Anna Magdalena Bach (1701-1760) másolata	1727-1731. között készült Lipcsében
B	Johann Peter Kellner (1705-1772) gräfenrodai kántor másolata	1726.
C	két másoló munkája: az egyik <i>Anonymus</i> 402-ként vált ismertté, másik ismeretlen	18.század második felében készült
D	ismeretlen	1790-es években készült Észak-német területen

A kéziratok forráshelyzetének vizsgálata során az alábbi kritikai kiadások észrevételeit használtam fel:

Közreadó	Kiadó, kiadás éve
Bettina Schwemer, Douglas Woodfull-Harris	Bärenreiter, 2000.
Kristen Beisswenger	Breitkopf & Härtel, 2000.
Ulrich Leisinger	Wiener Urtext, 2000.
Egon Voss, Reiner Ginzler	Henle, 2007.

A kéziratok általános származási adatai a fenti táblázatban feltüntetett kiadások előszavában közölt kutatási eredmények alapján:²

A forrás:

¹ Scholz A: *J. S. Bach: Hat szvit szólócellóra (BWV 1007 – 1012) Előadásmód, Artikuláció.* Témavezető Somfai László. (Doktori értekezés, 2008.) [továbbiakban: Scholz]: 30-37. A későbbiekben a források betűjeleit használom.

² Bärenreiter, 4-5.; Wiener Urtext, 12-13.; Breitkopf, 77-78.; Henle, VII.

Anna Magdalena Bach másolata, amely 1727. és 1731. között keletkezett. Valószínűleg második része volt egy kötetnek, amelynek első része a szólóhegedűre komponált szonátákat és partitákat tartalmazta.

B forrás:

Johann Peter Kellner (1705-1772) gräfenrodai kántor másolata, amelyről azt feltételezik, hogy időrendben az első példány. Kellner volt az egyik legjelentősebb Bach másoló, valószínűleg személyes kapcsolatban volt a szerzővel. Több száz oldalnyi kézírata maradt fenn, melyben egyéb Bach művek mellett – például a hegedű Szólószonátákat és Partitákat is beleértve – a Csellószvitek másolata is szerepel. A gyűjtemény címlapján szerepel az „Anno 1726.” felirat, ezért valószínűsítik legkorábbi keletkezését. Nem ismert a másolás oka, valószínűleg átírási szándékkal, vagy pedagógiai munkájához segédanyagként szeretne volna használni a kéziratot.

C forrás:

Ez a példány is egy nagyobb gyűjtemény része, amely Bach hangszeres zenéjének egy részét tartalmazza. A gyűjtemény valószínűleg a hamburgi orgonista, Johann Christoph Westphal (1727-1799) tulajdona volt, és 1830-ban került elő. A kézirat két másoló munkája a 18. század második feléből, az egyiküket Anonymus 402-ként ismeri a szakirodalom, a másik ismeretlen.

D forrás:

Szintén ismeretlen másoló munkája, akinek kézírása alapján arra következtetnek, hogy a 18. század vége felé készülhetett észak, vagy közép német területen. Johann Traeg (ca. 1747-1805) kereskedő tulajdona volt, aki 1804-ben ajánlotta eladásra a kéziratot. Leisinger megemlíti, hogy ez az ismeretlen másoló lejegyzett részeket C. P. E. Bach Csembaló versenyéből (Wq 9) is a Bach örökösök felügyelete alatt 1795-ben.

A közreadók kritikai megjegyzéseikben kizárják azt a lehetőséget, hogy a kéziratok egymás másolatai lehetnek.³ Egymástól független jelenlétük okán további forrásokra utalnak, amelyek valószínűsíthetően elvesztek, illetve vélt létezésüket is

³ Bärenreiter, 6.; Wiener Urtext, 15.; Breitkopf, 78.

csak feltételezni lehet.⁴ Vizsgálatom szempontjából ezek a további források is fontosak lesznek, hiszen feltételezett keletkezési időpontjaik részben kapcsolatba hozhatóak Bach lejegyzési szokásaival.

Többféle származási utat valószínűsítenek a fennmaradt **A**, **B**, **C** és **D** kéziratok, illetve az ezek alapjául szolgáló szerzői kézirat, vagy kéziratok között. A kiadók következtetései nem bizonyíthatóak tényszerűen, mert a Bachtól származó feltételezett autográf, vagy autográfok elvesztek. Azért valószínűsítenek mégis több autográfot, mert a fennmaradt kéziratokban sok tekintetben jelentős különbségek figyelhetők meg, legfőképpen a kötőívek elhelyezkedésében. Az eredeti kéziratok kérdéskörével a Bärenreiter és a Wiener Urtext közreadói foglalkoznak legrészletesebben, az alábbiakban következő lehetőségek ismertetésekor erre a két kiadásra támaszkodom.

A Bärenreiter kiadása két Bachhoz köthető elveszett példányt tart számon: **[X]** és **[F]**.⁵ Megemlíti egy **[G]** jelű példányt is, de ennek készítője a kiadó szerint ismeretlen.⁶ Az előbbieken szereplő elveszett kéziratok kapcsolatai a megmaradt kéziratokkal: **[X]**: Bach munkapéldánya, amely elveszett. Feltételezhetően erről készítette Kellner saját másolatát (**B** forrás), ami azt jelentheti, hogy 1726 előtt készült. **[F]**: Bach tisztázata, amely szintén elveszett. Minden bizonnyal ez volt Anna Magdalena Bach másolatának alapja (**A** forrás). **[G]**: Ismeretlen személy elveszett másolata, amely **C** és **D** kéziratok mintája lehetett. A források valószínűsíthető kapcsolatai egymással:⁷



⁴ Bärenreiter, 4.; Wiener Urtext, 14.

⁵ Bärenreiter, 5.

⁶ Bärenreiter, 5.

⁷ Bärenreiter, 5. Az **E** forrás az első nyomtatott kiadást jelenti, amely ennek a Bärenreiter kiadásnak is része. A későbbiekben erre a forrásra nem támaszkodom, mert nem tekinthető sem kéziratnak sem kritikai kiadásnak.

A Wiener Urtext közreadója, Ulrich Leisinger is több Bach által készített tisztázatot feltételez: [G1], [G2] és [G3].⁸ Kritikai megjegyzéseik összevetéséből kiderül, hogy [G1] ugyanazt a példányt jelenti, mint [X], illetve [G2] megfelelője [F]. A Bärenreiter kiadásához képest a különbség az, hogy mindkét példány keletkezését az 1720 körüli időszakra teszi.⁹ Leisinger megnevez egy lehetséges harmadik Bach autográfot is [G3], amely valószínűleg közvetett módon¹⁰ C és D alapjának tekinthető.¹¹ Bár az elveszett és a fennmaradt kéziratok kapcsolata ebben a kiadásban is ugyanazt valószínűsíti, mint a Bärenreiter, a Bach által lejegyzett példányok közötti kapcsolatot viszont felderíthetetlennek tartja.¹² További eltűnt kéziratokat is lehetségesnek tart a közreadó, de mivel ezek egyike sem Bachtól származik,¹³ nem vizsgálom azokat. Annak ellenére, hogy az előbbi adatok csupán feltételezések a közreadók részéről is, érdemes figyelembe venni őket, mert a fennmaradt kéziratok értékelése során sok segítséget jelenthetnek.

Ha a Bärenreiter közreadói által elnevezett [X], [F] és [G] (Wiener Urtext: [G1], [G2] és [G3]) kéziratok valamikori létezéséből indulunk ki, akkor belátható, hogy a fennmaradt források (A, B, C és D) nem egyenrangúak. A hierarchia tisztázása okán érdemes figyelembe venni John Butt megfigyelését, amelyben Bach általános lejegyzési szokásairól ad képet. A kantáták szólamanyagainak és partitúráinak vizsgálata során a következőket állapítja meg:

A komponálás korai szakaszában Bach számos alapvető kötőívet rögzített. [...] Ezek a zenéből fakadó legalapvetőbb zenei figurákkal hozhatók kapcsolatba, ilyenek a diszsonanciák és a páros figurák. A „korai” kötőívek nagy része felvázolja a zene ritmikai folyamatát és kiemeli a harmóniai rendet. [...] Ezek a korai kötőívek nem véletlenszerű döntések.¹⁴

⁸ Wiener Urtext, 14.

⁹ Wiener Urtext, 14. A hegedű Szólószonáták és Partiták ellenpárjaként említi a Csellószvitet.

¹⁰ Leisinger egy [W] jelű másolatot is említi, amit azonosnak feltételez [G3]-mal. Wiener Urtext, 15.

¹¹ Wiener Urtext, 15.

¹² Wiener Urtext, 14.

¹³ Eltekintve a közreadó által elnevezett F jelű forrástól, amely Bach Lantszvitjének (BWV 995) saját kézírata. Wiener Urtext, 14.

¹⁴ „Bach recorded many basic slurrings in the earliest stage. [...] These are most related to standard figures in the music itself, such as dissonances and paired figuration. Many of these 'early' slurrings serve to delineate the rhythmic flow of the music and underline the harmonic rhythm. [...] These early slurrings are not random choices.” J. Butt: *Bach interpretation, Articulation marks in primary sources of J. S. Bach.* (Cambridge: University Press, 1990.) [továbbiakban: Butt]: 208.

Butt szerint a komponálás folyamatának korai szakaszában keletkezett kötőívek – a kantáták esetében legalábbis – sok szempontból alaposan átgondoltak voltak. Mivel azonban több szakaszból állt a lejegyzés, Bach a sajtó alá rendezési szakaszban újabb változtatásokat is beiktatott a kézirtaiba, amelyek az artikulációt, a díszítéseket és a dinamikákat is érintették:

A szerkesztési szakaszban Bach gyakran hozzáadott részleteket a díszítésekhez és az értelmezéshez: díszítő jeleket, dinamikákat és artikulációs jelzéseket.¹⁵

Ez különösen fontos szempont lehet a **B** forrás vizsgálata során, mert túl azon, hogy valószínűsíthetően a másoló is hozzáírhatott,¹⁶ a mintául szolgáló legelső Bach által készített forrás¹⁷ sem volt feltétlenül befejezett. Arra is következtethetünk talán mindebből, hogy az **A** másolat alapjának tekintett tisztázat¹⁸ pontosabban kidolgozott példány lehetett, mint a **B** forrásé. Az **A** kéziratban fennmaradt kötőívek ennek ellenére nem egyértelműek,¹⁹ amit Leisinger azzal magyaráz, hogy Anna Magdalena Bach énekesként nem értett eléggé a vonós notáció lejegyzéséhez.²⁰

Az előbbi feltételezéseket azért érdemes figyelembe venni, mert Butt szerint Bach az 1730-as években sok időt töltött a minden szempontból egyértelmű tisztázatok készítésével:

Az ebből az időszakból származó artikulációs jelzések különösen részletesek és informatívak. Továbbá Bach szokásszerűen átdolgozta saját zenéjét ezekben a késői években.²¹

Bach ezen törekvését a kantáták és oratóriumok tekintetében nem csak Butt, hanem az egyik legnevesebb Bach kutató Christoph Wolff is megerősíti könyvében:

Az 1730-as évek zenei átvételeiben Bach sokrétű feladatot oldott meg. [...] Valahányszor egy korábbi alkotáshoz nyúlt vissza, mindig felhasználta az alkalmat, hogy gondosan átnézze a művet, átdolgozza, javítson rajta.²²

¹⁵ „In the editing stage, Bach often added details of ornamentation and interpretation: ornament symbols, dynamics and articulation marks.” Butt, 208.

¹⁶ Bärenreiter, 7; Wiener Urtext, 15; Breitkopf, 77.

¹⁷ Bärenreiter [X]-el, Wiener Urtext [G1]-el jelölte ugyanazt a feltételezett forrást.

¹⁸ Bärenreiter [F]; Wiener Urtext [G2]

¹⁹ Bärenreiter, 6.

²⁰ Wiener Urtext, 4.

²¹ „Articulation marks from this period are particularly detailed and informative. Furthermore, Bach habitually revised his own music in his later years.” Butt, 208.

²² C. Wolff: *Johann Sebastian Bach, A tudós zeneszerző*. Székely Gábor fordítása. (Budapest: Park Könyvkiadó, 2009.) [továbbiakban: Wolff]: 441.

Az iménti megfigyelések nem nevezhetőek bizonyítéknak arra, hogy Bach ebben az időszakban a Csellószvitekkel is ugyanilyen körültekintően járt el. Nincs kizárva azonban, hogy a Bärenreiter közreadói által [F]-el jelölt példány – a kantáták részletes és pontos rögzítésének példája okán – pont ebben az időszakban, tehát az 1730-as évek legelején készülhetett el. Ezt Anna Magdalena Bach le is másolhatta, hiszen kéziratának keletkezési dátuma valószínűsíthetően 1727 és 1731 között volt. Ez a feltételezés csak akkor tekinthető lehetőségnek, ha a Szvitek tisztázata nem keletkezett korábban, ahogyan Leisinger állítja (1720 körüli évek).²³ Azt valószínűsíti, hogy a hegedűszvitekkel egy kötetben megjelenő Csellószvitek [G2]-es példánya, már az első megjelenéskor készen lehetett.

A C és D forrás eredeti példányának tekintett [G] kéziratot közvetve, vagy közvetlenül [F] másolataként tartja számon a Bärenreiter kiadása.²⁴ Ezért a C és D példányok bizonyos mértékben a komponálás legkésőbbi szakaszában rögzített kézirat, [F] másolatainak tekinthetők. A Wiener Urtext kiadása azonban azt feltételezi, hogy C és D közös elődje ([G3]) is autográf példány volt. Mindezt arra alapozva teszi, hogy C. Ph. E. Bach hagyatékának katalógusában szerepel a Csellószvitek egy példánya.²⁵ Ugyan nem található meg rajta az „in origineller Handschrift” megjelölés, de ilyen például az Orgelbüchlein esetében sincs, annak ellenére, hogy arról biztosan tudjuk, hogy Bach kézírata volt.²⁶

Átírat készítésekor az összes fennmaradt kéziratot érdemes figyelembe venni, hiszen artikulációs sokféleségük és következetlenségük miatt egy sem szolgálhat kiemelt alapjául egy átíratnak. Továbbá azt sem lehet biztosan tudni, hogy Bach lejegyzési szokásai mennyiben tértek el a korábbiaktól az 1730-as években. Semmi nem szól az ellen, hogy a korábbi években is hasonló módon járt el kézírataival. Akárhogyan is születtek a másolatok, a C és D kézirat feltűnően sok hasonlóságot mutat az artikuláció és a díszítések lejegyzésében. Kottaképük alapján a négy példány közül ez a kettő szorosabb kapcsolatban áll egymással, mint A a B-vel, vagy C és D bármelyik másikkal. Ezért is feltételezik, hogy közös tisztázat alapján készültek,²⁷ emiatt átírat készítésének szempontjából indokoltnak tartom ennek a két forrásnak a fokozottabb figyelembe vételét.

²³ Wiener Urtext, 14.

²⁴ Bärenreiter, 8.

²⁵ Wiener Urtext, 6.

²⁶ Wiener Urtext, 7.

²⁷ Bärenreiter, 8.; Wiener Urtext, 15.; Breitkopf, 78.

II. Artikuláció

1. Az artikuláció jelentése a 18. században: kötőív és staccato

Artikuláció alatt általában az egymást követő hangok, hangcsoportok elválasztását, vagy összekötését értjük:

A beszédben a hangok képzése és megkülönböztetése, a zenében az egyes hangok összekötése vagy elválasztása.¹

Bach Csellószvitjei nem maradtak fenn a szerző saját kéziratában ezért az interpretáció egyik legnagyobb nehézségét a fennmaradt kéziratokban található kötőívek sokfélesége, többértelműsége okozza. Nem egyértelműek továbbá az elválasztásokat – staccatókat – a hangjegyek fölött jelző vesszők vagy pontok elhelyezkedése sem. Ezek tisztázása érdekében elsőként tekintsük át mit is jelent a kötőív a barokkban és hogyan jelentkezik mindez a kéziratokban.

Kötőív

A 18. század ismert szakírója, Johann Gottfried Walther (1684. szeptember 18.-1748. március 23.) 1732-ben kiadott Zenei lexikonjában – amely Bach könyvtárában is megvolt² – a *Legato* címszó alatt a következőképpen határozza meg a különböző hangmagasságokat összekötő artikulációs ívet:

Ilyen jellel gyakran összekötnek néhány hangot, ami nem ugyanazon a magasságon, hanem különböző vonalakon vagy vonalközben helyezkedik el, így jelezve, hogy énekelve csak egy szótag helyezendő alájuk, hangszereken pedig kötve és egyetlen vonóhúzással kell játszani. (Ford. Scholz A.)³

Walther megfogalmazásából kitűnik, hogy a kötőív része a vokális és a hangszeres előadásmódnak egyaránt. A kötőív fúvós hangszereken előforduló alkalmazását Johann Joachim Quantz (1697. január 30.-1773. július 12.) fuvolaművész és zeneszerző 1752-ben megjelent Fuvolaiskolájából érthetjük meg pontosabban.

¹ „Artikuláció” szócikk. *Zenei Lexikon*, szerk. C. Dahlhaus – H. H. Eggebrecht, (Budapest: Zeneműkiadó, 1983.): I/74-75.

² „Arra közvetlen bizonyítékunk van, hogy Bachnak birtokában volt [...] Walther 1732-es *Musichalisches Lexiconja* (valamint – külön példányban – ennek 1729-ben publikált első része).” Wolff, 382.

³ „Legato” szócikk. J. G. Walther: *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*. (Leipzig: Wolfgang Deer, 1732.) [továbbiakban: Walther]: 359.

Ha két vagy több hang fölött egy ív áll, ezeket kötni kell. Ennélfogva megjegyzendő, hogy csak azt a hangjegyet kell megütni, amelyiknél az ív elkezdődik, az ív alatt álló többit pedig ehhez kötjük, közben a nyelvnek nincs mit tennie.⁴

Leopold Mozart (1719. november 14.-1787. május 28.) Hegedűiskolája nem csak vonós hangszerhasználati kérdésekben elfogadott oktatókönyv, hanem a korhű előadásmód – legyen szó akár vonós, akár fúvós hangszerről, vagy vokális zenéről – egyik legalapvetőbb útmutatója.⁵ Waltherhez és Quantzhoz hasonlóan határozza meg a kötőívet:

A zenei jelek között nem kevésbé fontos a *kötőjel*. [...] Félkör formája van, és a hangjegyek alá, vagy fölé húzzuk. Az ilyen körív alatt vagy felett álló két, három, négy vagy akár még több hangot valamennyit egy vonásra vesszük, és ezeket nem elkülönítve, hanem a vonó felemelése és hangsúly nélkül, egyhuzamban, egymással összekötve játsszuk.⁶

További fontos tudnivaló, hogy ebben a korban a kötőív első hangja kiemelt szerepet játszott. L. Mozart így ír a kötőívvvel ellátott hangok megszólaltatásának módjáról:

Két, három, négy vagy még több összekötött hang közül az elsőt vegyük mindig valamivel erősebben, és tartsuk ki egy kicsit hosszabban, viszont az ezt követőket halkuló hanggal valamivel később kössük hozzá.⁷

Nikolaus Harnoncourt: *A beszédszerű zene* című könyvében így fogalmazza meg ugyanezt a szabályt:

Mit is jelent a kötőív egy énekes vagy fúvós, vagy akár egy billentyűs játékos számára? Alapvetően azt, hogy a kötőív alatt levő első hangot ki kell

⁴J. J. Quantz: *Fuvolaiskola*. Székely András fordítása. (Budapest: Argumentum Kiadó, 2011.) [továbbiakban: Quantz]: 83.

⁵„A mű a századközép vagy éppen csak 1756 zenélésére vonatkozóan éppoly fontos útmutató, mint a megjelenés korát megelőző és a publikálást követő még jó néhány évtizedre is. [...] Némi egyszerűsítéssel azt is mondhatjuk: ez leggazdagabb forrásunk az egész 18. század hegedülésére, vonósjátékára, és – C. Ph. E. Bach sokat emlegetett zongoraiskolája és Quantz híres fuvolaiskolája mellett – a korszak zenélésére vonatkozólag általában, a korszak délnémet – osztrák előadói gyakorlatára pedig különösen.” L. Mozart: *Hegedűiskola*. A fordító Székely András előszava. (Budapest: Mágus Kiadó, 1998.) [továbbiakban: L. Mozart]: 5.

⁶L. Mozart, 65-66.

⁷L. Mozart, 164.

hangsúlyozni, hogy ez a leghosszabb hang, s hogy a következő hangok halkabbak lesznek. Ez az alapelv.⁸

Harnoncourt azt állítja, hogy a kötőív indítását mindig hangsúlyosan kell játszani, függetlenül attól, hogy metrikailag súlyos vagy súlytalan helyre esik. Ez teszi változatossá az ütemek amúgy szabályos súlyrendjét:

A hangsúlyozás alapvető ütemhierarchiáját megzavarhatja az artikuláció és a disszonancia. És ez a zavarás az érdekes.⁹

L. Mozart és Harnoncourt idézetei is egybehangzóan azt állapítják meg, hogy a kötőív első hangja súlyosabb és hosszabb ideig játszandó, mint az ív alatt elhelyezkedő többi hangjegy. Az elsőt követő hangokon decrescendót, diminuendót kell játszani.¹⁰ Ez az előadásmód tehát alapelvnek tekinthető.

Akadnak azonban kivételes esetek is, amelyek szorosan összefüggenek a tétel tempójával, illetve azok karakterével. L. Mozart például megemlíti, hogy gyors tempóban különböző hangmagasságokat összekötő legato ív alatt a metrikai súlyok kiemelése is fontos feladat:

Gyors tempóban akár egy egész ütemet is el lehet játszani egy vonóra. [...] Az előző módhoz hasonlóan azonban itt is a vonó erős hangsúlyával kiemeljük minden egyes negyed első hangját.¹¹

A L. Mozart által említett hangsúlyok hierarchiáját az ütem súlyrendje dönti el. Ezeket metrikai súlyoknak nevezik, amelyek elhelyezkedéséről, és azok játékmódjáról Quantz Fuvolaiskolájában részletes magyarázattal szolgál.¹²

Harnoncourt felhívja a figyelmet arra, hogy egy hosszú kötőív nem mindig jelent egy ívet. Ilyenkor az előadó hatáskörébe tartozik a kötőív kidolgozása:

Ha az ív nagyobb hangcsoportok fölött áll, ahogy ez Bachnál és kortársainál igen gyakran előfordul, akkor ez körülbelül azt jelenti: itt úgy kell artikulálni, ahogyan a zenész számára természetes és megszokott; a zene megfelelő

⁸ N. Harnoncourt: *A beszédszerű zene*. Péteri Judit fordítása. (Budapest: Editio Musica, 1985.) [továbbiakban: Harnoncourt]: 47.

⁹ Harnoncourt, 48.

¹⁰ A kötőív alatti hangok játékmódját Walther a legato című szócikkben nem részletezi.

¹¹ L. Mozart, 146.

¹² Quantz, 126. A metrikai súlyok témakörével – bár szorosan hozzátartozik az előadás szabályszerű tagoltságához – nem foglalkozom részletesen, hiszen a szvitek átírásában a kötőívek értelmezése, illetve fagotszerű elhelyezése vizsgálatom célja. Azonban a kötőívek részletes átírása során a súlyrendi szempontokat is figyelembe kell venni, így arról lesz még szó később.

megszóllaltatása a játékosra van bízva. Egy hosszú ív tehát – ezzel tisztában kell lennünk – több rövid ívet is jelenthet.¹³

A szerző ugyanitt megemlíti, hogy a kézzel írt kötőív nem mindig olyan egyértelmű, mint a nyomtatott kottában lejegyzett.¹⁴

Robert Donington: *A barokk zene előadasmódja*¹⁵ című könyvében – amely a korabeli elméletírások mentén általános útmutatást ad a barokk zenéről és annak helyes játékmódjairól – szintén utal arra, hogy a kötőívek elhelyezése nem feltétlenül volt következetes. Ezért azokat tekintsük inkább egy lehetséges megoldásnak és Harnoncourt javaslatához hasonlóan azt tanácsolja, az előadó dolgozza ki maga számára a legmegfelelőbb kötések:

Kötőívek előfordulnak ugyan néha a lejegyzésben, de inkább javaslatként, mint utasításként, és rendszerint nem végiggondoltan, hanem következtelenül. Az előadók feladata, hogy jó és következetes vonóvezetést, levegővételt, artikulációs jelzéseket és ujjrendeket dolgozzanak ki.¹⁶

A kornak megfelelő kidolgozás érdekében érdemes segítségül hívni a legfrissebb szakirodalom eredményeit. A Bach által – hol részben, hol egészében – fennmaradt artikulációs ívek elhelyezkedéséről és azok rendezési elveiről Joseph Rainerius Fuchs ír részletesen a *Studien zu Artikulationsangaben in Orgel – und Clavierwerken von Joh. Seb. Bach* című könyvében,¹⁷ amelyre a helyes artikuláció tekintetében Scholz Anna is hivatkozik doktori értekezésében.¹⁸ Fuchs vizsgálata nem az egész bachi életművet célozza meg, mégis nagy segítséget nyújt, különösen abban a helyzetben, amikor nincs autográf példány illetve a másolatok nem egyértelműek.

Fuchs az artikulációt meghatározó tényezőket az alábbi hat csoportba sorolja:¹⁹

1. Hangközök, a dallammozgás iránya
2. Ritmus, hangértékek
3. Ornamentek, harmónia

¹³ Harnoncourt, 49.

¹⁴ Harnoncourt, 49.

¹⁵ R. Donington: *A barokk zene előadasmódja*. Karasszon Dezső fordítása. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978.) [továbbiakban: Donington]

¹⁶ Donington, 279.

¹⁷ J. R. Fuchs: *Studien zu Artikulationsangaben in Orgel – und Clavierwerken von Joh. Seb. Bach* (Hänssler – Verlag, 1985.) [továbbiakban: Fuchs]

¹⁸ Scholz, 84-85.

¹⁹ Fuchs, 57.

4. Gerendázás, ütemvonal, hangsúlyozás, ütem
5. Hangcsoport, motívum, frázis, téma
6. Játéktechnika

A megnevezett kategóriák részletes jelentésének kifejtésekor sok zenei példával támasztja alá érvelését. Ezek vizsgálatából leszűrt általános tanulságai a következők:

1. Az egymástól szekund lépésre eső hangokat kötve, a nagyobb hangközöket külön kell játszani. Az egy irányba haladó skála meneteknél ez különösen fontos, valamint a szekundlépések mozgás irányának változása gyakran az artikulációs ív végét és egy új kezdetét is jelenti. Például szekvencia esetében nagyobb hangközöket – terc, vagy kvart – is lehet kötni, illetve akkordfelbontásokat.²⁰

2. Sorozatosan ismétlődő ritmusképletek – nyújtott ritmus, éles ritmus, triola stb. – egy ív alatti játéka. A rövid hangok kötve játszandók, különösen kis hangközlépéseknél, a hosszabb hangok külön játszandók, legfőképpen nagy hangközlépéseknél.²¹

3. A zenei egységbe tartozó díszítések kötve játszandóak, illetve a disszonanciát követő konzonáns oldást is mindig kötve kell venni.²²

4. A kötőív legfőképpen a metrikai súlyok megerősítésére szolgál, de azok borítására is lehet találni példát, ami lényegesen ritkább jelenség, de a szvitek esetében – például a metrikai súlyrend átmeneti változása során – előfordulhat.²³

5. Az önálló zenei egységet alkotó témákat, motívumokat, frázisokat, mindig ugyanazzal az artikulációval kell előadni.²⁴

6. Billentyűs példákat hoz arra a helyzetre, amikor egy kötőív alatt olyan távoli hangok szerepelnek, amelyeket nem lehet kézzel átérni. Ebben az esetben a másik kéz használatát sem tartja elképzelhetetlennek. Az akusztikai nézőpontot is figyelembe véve megállapítja, hogy csembalón hamar elhaló hangoknál ez nem olyan lényeges probléma, az orgona esetében pedig a templomi hangzótér segíthette a játékost.²⁵

A négy kéziratban a Szvitek azonos pontjain igen sokszor más és másféle íveket találunk. Ha alaposan megvizsgáljuk a négy forrást, megállapíthatjuk, hogy a **C** és **D** szorosabb kapcsolatban áll egymással, mint **A** a **B**-vel, hiszen a két előbbi

²⁰ Fuchs, 57-63.

²¹ Fuchs, 63-66.






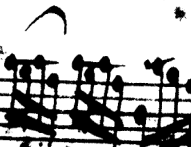

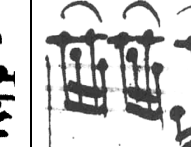



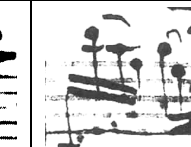
²² Fuchs, 66-70.

²³ Fuchs, 70-73.

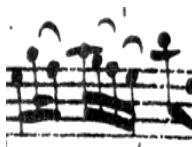




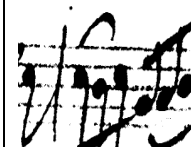
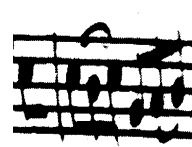

²⁴ Fuchs, 73-75.

²⁵ Fuchs, 75-78.



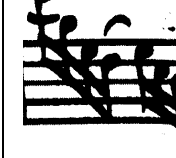



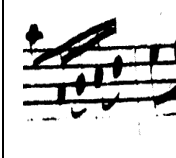

kézirat sok helyen jelöli ugyanazt a játékmódot. Az átírat készítésének szempontjából nem célom a különbségeket és egyezéseket részleteiben összehasonlítani vagy értékelni, mindössze néhány példával szeretném bemutatni, hogy ez a jelenség valóban megfigyelhető. Nézzünk meg először olyan részeket, ahol feltűnő különbség található a kötőívek elhelyezkedésében, illetve azok hiányában:

	A	B	C	D
1. Szvit Prelude 3. ü.				
1. Szvit Courante 6. ü.				
2. Szvit Allemande 24. ü.				

Egyezésekre is van példa a forrásokban, bár a négy forrás helyenkénti teljes azonosságát nem túl gyakori:

	A	B	C	D
2. Szvit Sarabande 7. ü.				
4. Szvit Gigue 1. ü.				

Nézzünk egy-egy példát arra, hogy a **C** és **D** egyező kötőíveihez képest milyen azoktól részben vagy teljesen eltérő megoldásokat ajánl az **A** és **B** forrás:

	A	B	C	D
1. Szvit Allemande 2. ü.				
3. Szvit Gigue 1-2. ü.				

A kéziratok nem csak egymáshoz képest térnek el, hanem önmagukon belül is találunk következetlenségeket, illetve pontatlanságokat. Sokszor zeneileg analóg helyeken is különböző kötőívek találhatók, illetve hiányoznak. Ha ebből a szempontból vizsgáljuk meg a négy forrást megint csak arra a következtetésre juthatunk, hogy a **C** és **D** jóval következetesebb, részletesebb és egyértelműbb lejegyzést rögzített, mint az **A** és **B**.

Staccato

A staccato egy olyan előadási utasítás, amely az egymás mellett álló hangok elválasztást jelenti:

Jelzése: a hang fölötti (alatti) pont, vessző ill. ék, előadási utasítás a hangok éles elválasztására; ellentéte a legato.²⁶

A kötőív kapcsán már említett Walther Zenei lexikonjában hasonlóan határozza meg ezt a játékmódot a *Staccato* címszó alatt:

Staccato vagy *stoccatto* majdnem ugyanaz, mint a *spiccato*, tudniillik a vonásoknak rövidnek, húzás nélkülinek, és egymástól jól elkülönítettnek kell

²⁶ „Staccato” szócikk. *Zenei Lexikon*, szerk. C. Dahlhaus – H. H. Eggebrecht, (Budapest: Zeneműkiadó, 1983.): III/389.

lenniük. [...] E játékmód jelölése, amikor nem áll ott a *staccato* vagy *stoccatto* szó, egy kis, a hangjegyek fölé vagy alá írt függőleges vonal. (Ford. Scholz A.)²⁷

L. Mozart Hegedűiskolájában is megtalálható a *staccato* játékmód leírása, amely egybevág Walther definíciójával:

Stoccatto vagy *staccato*, *meglökve*, mutatja, hogy a hangokat egymástól jól elkülönítve és rövid, húzás nélküli vonással kell előadni.²⁸

Quantz megfogalmazásából az is kiderül, hogy a *staccato*t jelző vonalka (vessző, ék) nem csak a hangok elválasztását jelenti, hanem befolyásolja annak hosszát és bizonyos esetben súlyát is:

Azok fölé a hangok fölé, amelyek a *staccato*t megkövetelik, vonalkákat írunk. [...] Ebből a következő általános szabály adódik: ha egyes hangjegyek fölött vonalkák állnak, ezeknek fele olyan hosszban kell hangozniuk, mint amennyit magukban érnek. Ha pedig a vonalka egyetlen hang fölött áll, amelyet néhány rövidebb értékű hang követ: [...] azt ugyanakkor a vonó megnyomásával hangsúlyozni is kell.²⁹

Quantz különbséget tesz a pontokkal és a vonalkákkal jelzett *staccato*ók között. Előbbit folyamatosabban, utóbbit pedig a zene irányát megszakítva játsszuk:

Különbséget kell tenni a vonások és pontok között olyankor is, ha nincs fölöttük ív – tudniillik a vonással megjelölt kottákat meg kell állítani, a ponttal megjelöltek [irányát] folytatva csak rövid vonással és folyamatosan kell játszani –, ugyanilyen különbség kívánatos olyankor is, ha ív van fölöttük.³⁰

L. Mozart hasonló következtetésre jut előírásában. Bár nem tér ki részletesen a pontokkal jelzett hangok folyamatos, vagy megszakított játékára, a vonásokkal ellátottak esetében a mondanivaló ugyanaz, mint Quantzé:

A hangjegyek alá vagy fölé [...] gyakran pontokat is írnak. Ezek azt jelzik, hogy a kötőív alatt álló hangokat egy vonóhúzással, de minden egyes hangot kissé hangsúlyozva, egymástól némileg megkülönböztetve adjunk elő. Ha azonban a pontok helyett kis vonások állnak, akkor a vonót minden hangnál felemeljük,

²⁷ „Staccato” szócikk. Walther, 575.

²⁸ L. Mozart, 72.

²⁹ Quantz, 214.

³⁰ Quantz, 206.

ennek következtében a kötőív alatt álló valamennyi hang egy vonóra, de egymástól teljesen elválasztva játszandó.³¹

Megfigyelhető, hogy mindkét korabeli forrás a kötőív alatt megjelenő staccato jelzéseket is leírja. Quantz szerint a pontokkal vagy vonalakkal jelzett hangokat akkor is az általa körülírt módon érdemes játszani ha van kötőív, és akkor is ha nincsen. L. Mozart nem tér ki erre, de leírása alapján ugyanarra következtethetünk, amit Quantz mond. Magyarázataikhoz mellékelte kottapéldáikból az is kiderül, hogy a pontokat az azonos hangmagasságon álló kötőívvel ellátott hangok esetében alkalmazzák. Egyik szerzőnél sem találunk kottapéldát arra, hogy a staccatót – kötőív nélkül – ponttal jelölnék. Valószínűsíthetően erre a játékmódra a legelterjedtebb jelölés a hangjegyek fölött álló vonalka lehetett. Mozart szerint, ha egy szerző biztos akart lenni abban, hogy bizonyos hangokat jól elválasztva adjanak elő, azt általában ezekkel a kis vonalakkal jelezte a kottában.³²

A staccatók játékában Harnoncourt is az elválasztás fontossága mellett érvel és nem az így jelzett hangok rövidségét emeli ki. Meglátása szerint ez a játékmód – a napjainkra részben megváltozott jelentése ellenére – sokkal inkább arra utal, hogy azok a hangok, amelyeket staccatóval vagy spiccatóval jelöltek meg, jól különüljenek el egymástól:

Nem egy bizonyos fajta elválasztásra gondoltak, hanem csak arra, hogy egy nagyobb hangcsoportot nem legato, nem cantabile kell játszani, hanem el kell választani egymástól a hangokat.³³

Robert Donington nem foglalkozik részletesen a különféle módon lejegyzett staccatókkal. Azt állítja, hogy nem volt jelentős különbség a pontok és vonalakkal között:

A pont, a vonalka és az ék egymástól nem megkülönböztetett staccato-jelek; csak a késő-barokk korban kezdett (és csak kezdett!) a pont a többinél könnyedebb staccatót jelölni.³⁴

A Csellószvitek kézírataiban találunk pontokat és vesszőket is. Az **A** és **B** forrás csak nagyon ritkán utal staccato játékmódra, mindezt pontokkal jelzik a megfelelő helyeken. Ennél a két másolatnál különösen nehéz megállapítani a pontok





³¹ L. Mozart, 66.

³² L. Mozart, 68.

³³ Harnoncourt, 49.




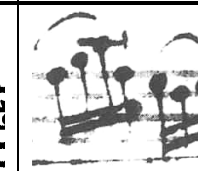
³⁴ Donington, 279.

elhelyezkedését, hiszen a lap másik oldalára lejegyzett kottafejek sokszor átütnek a papíron, és akár tűnhetnek staccato pontnak is. Ez a jelenség nagyban bonyolítja az egyébként is sűrű kottaképet (legfőképpen a **B**-ben), és emiatt sok esetben nehéz kiolvasni a lejegyző szándékát. A másik két kéziratban jóval többször találkozhatunk staccato jelöléssel, amelyek szinte kizárólag a hangjegyek fölött álló vesszők formájában jelennek meg. Mindkét későbbi forrás tisztább kottaképet örökített meg: jóval kevesebb az átlátszó kottafejek száma, így a vesszők és a ritkán előforduló pontok könnyebben elkülöníthetőek. Nézzünk először példát arra, amikor mind a négy forrás ugyanazt a játékmódot rögzíti:

	A	B	C	D
1. Szvit Gigue 2.ü.				



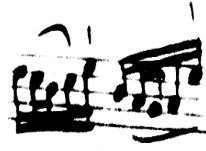





A táblázatba foglalt példán kívül nem találunk egy olyan helyet sem, ahol a pontokkal jelzett staccatók ilyen mértékben egyeznének. Vesszőkkel az **A**-ban nem találkozunk, és **B**-ben is csak egyszer.³⁵ Érdekes, hogy a **C** és **D** csak ebben a tételben jelzi pontokkal a staccatót, a többiben csaknem mindig vesszőket használnak.³⁶

A két korábbi és a két későbbi kézirat között találunk arra is példát, ahol az utóbbiak gyakran tartalmaznak egyező helyeken vesszőket, de az **A** és **B** nem jelez hangrövidüléseket. Lássunk néhány példát erre is:


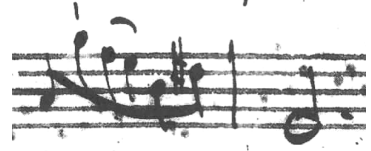


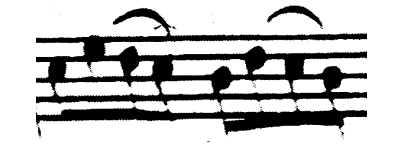
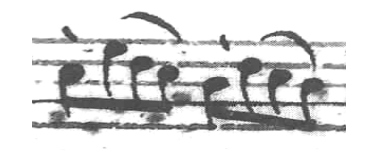
	A	B	C	D
1. Szvit Allemande 5.ü.				

³⁵ A negyedik Szvit Prelude tételében a 70-72. ütemekben.

³⁶ Kivétel a **C** forrásban a negyedik Szvit Allemande tétele, ahol a 7-14. ütem között pontokat rögzített a másoló. Ezek a hangok a **D**-ben vesszőkkel szerepelnek.

3. Szvit Allemande 2.ü.				
3. Szvit Courante 67.ü.				

Számos példával lehetne szemléltetni a **C** és **D** sokszor megegyező lejegyzését, amelyből kiderül, hogy ez a két forrás különösen sok vesszőt tartalmaz az Allemande tételekben. Ezek nagy többsége általában egyezik, ennek ellenére más tételekben akadnak olyan különbségek is a két forrás között, amelyek egymástól eltérő hangokon jelzik vesszővel a staccatót. Az is előfordul, hogy az egyiknél van vessző, a másiknál viszont nincsen. Néhány példa ezekre:

	C	D
1. Szvit Menuet II 23-24.ü.		
3. Szvit Gigue 53- 54.ü.		
3. Szvit Bourrée II 3.ü.		

A staccatók lejegyzésében ugyanarra a következtetésre juthatunk, mint a kötőívek tekintetében. Az **A** és **B** kézirat kevés ilyen előadási jelet tartalmaz, a két

későbbi forrás viszont jóval többet. A **C** és **D** ezen kívül nagymértékben hasonlít, és önmagukban is következetesebbek, részletesebbek a két korábbi kéziratnál.

2. Gyakorlati fúvós artikuláció Quantz Fuvolaiskolája szerint

Nyelvhasználat

A 18. századi német nyelvterületen jellemző fúvós játékmód legjelentősebb megfigyelője és leírója Johann Joachim Quantz. 1752-ben kiadott Fuvolaiskolájában a nyelv használatát tekinti az artikuláció legfontosabb eszközének; a vonóval történő artikuláció megfelelője fúvós hangszereken a nyelvütéssel kivitelezett hangindítás:

[A nyelv használata] ugyanazt a feladatot látja el, mint a hegedűnél a vonóhúzás.³⁷

Akusztikai értelemben a fúvós hangszeres feladata tehát ugyanaz, mint a vonós játékosé, viszont a hang képzésének módja nem csak a levegőáramlás miatt, hanem a nyelvhasználat okán is közelebb áll a vokális hangképzéshez:

... a játszandó hangok természete szerint a fújás alatt bizonyos szótagszerűségeket kell kimondanunk. Ezek a szótagok háromfélék. Az egyik a *ti* vagy *di*, a másik a *tiri* és a harmadik a *did*''ll. Az utóbbi módot *duplanyelvnek* szokták nevezni, míg ellenben az első mód neve: az *egyszerű*, vagy *szimplanyelv*.³⁸

Vokális nézőpontból értelmezve látható, hogy a „*t*” zöngétlen mássalhangzó a keményebb, a „*d*” zöngés mássalhangzó pedig a puhább hangindítást szolgálja. A nyelvvel ilyen módon indított hangok játékát Quantz elsősorban a zene tempója és karaktere alapján javasolja. A „*ti*” legjellemzőbb használata:

... megjegyzendő, hogy a rövid, egyenlő [értékű], élénk és gyors hangoknál a *ti*-t használjuk.³⁹

A „*di*” általános alkalmazása:

Viszont a lassú, amellet kellemes és kitartott dallamoknál, még a *vidámaknál* is a *di*-t kell használni. Adagióban mindig a *di*-t használjuk.⁴⁰

³⁷ Quantz, 81.

³⁸ Quantz, 81.

³⁹ Quantz, 81.

⁴⁰ Quantz, 81.

Két további nyelvtechnikát említ még Quantz, amelyek segítik a játékot. A *tiri*-t a kevésbé gyors menetekhez, a *did''ll*-t pedig a kifejezetten gyorsak megszólaltatásakor használjuk:

Gyors meneteknél az egyszerű nyelv nem hat jól, mert általa az egyik hang olyan lesz, mint a másik, holott a jó ízlés értelmében némileg egyenlőtlenek kell legyenek. Ilyenkor a nyelv másik két használati módját vehetjük igénybe, nevezetesen a pontozott hangokhoz és a mérsékelt sebességű menetekhez a *tiri*-t, az igen gyorsakhoz a *did''ll*-t.⁴¹

A gyors futamok eljátszásához nem csak az előbbi játékmódot javasolja:

Pont nélküli hangoknál *ti* helyett a *di*-t lehet használni. Merthogy a futamokban a gyorsaság nem engedi meg a *ti* kimondását, ezenkívül kellemetlenül szólna, és végül a hangok is túl egyenetlenek lennének. Mégis az első mindig megtartja a *ti*-t, és a többiek a *diri*-t.⁴²

Egyenletes hanghosszúságokat tartalmazó rész, vagy futamok esetén minél gyorsabb az eljátszandó anyag, annál inkább jelenik meg a zöngés „*d*” mássalhangzó. Ez azt jelenti, hogy a „*d*”-vel indított hangok nem csupán a lassú játékmódokhoz használhatóak. Megfigyelhető továbbá az is, hogy minél gyorsabb tempójú a zenei anyag, annál gyakrabban írja elő a zöngés mássalhangzókat. Előbb a *tiri*-ből lesz *diri*, majd a *diri*-ből *did''ll*, hiszen a laza és gyors nyelvmozgást nem segíti elő a kemény „*t*” használata. Mivel a *did''ll* egy hangutánzó szó, nem teljesen pontosan írja körül, hogy minek is kell történnie a nyelvvel. Quantz definíciója alapján sokkal inkább *dig''ll*-nek kellene írni, ahol a „*g*” a torokból indított hang (levegő) játékanak módja. Véleményem szerint azért használja a szerző *did''ll* kifejezést, mert fontosabbnak tartja, hogy a második indított hangnál a nyelv zárja a levegő útját a szájpadláson, amelynek áramlási útja így a fogak mellett „*g*”-hez hasonló nyelvtő indítás kíséretében történik meg.⁴³ A *did''ll* fagotton:⁴⁴

⁴¹ Quantz, 83.

⁴² Quantz, 86.

⁴³ Quantz, 88.

⁴⁴ Ma már a *did''ll*-t felváltotta a *tu-ku* (*to-ko*, *ta-ka*, *te-ke* – kinek melyik fekszik jobban a hangszeren) illetve a lazán kezelhetőség miatt sokkal inkább a *du-gu* (*do-go*, *da-ga*, *de-ge*) szavak kiejtése: „Double tonguing (tu-ku-tu, abbreviation: TK) must be carefully practiced by pronouncing dou-gou-dou so that the air pressure dictates the tongue's movement.” Pascal Gallois: *The Techniques of Bassoon Playing*. (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2009.): 23.

A fagottosnak az oboistákkal szemben az az előnye is megvan, hogy ő éppen olyan jól tudja használni a duplanyelvet a *did''ll*-l, mint a fuvolás.⁴⁵

A Csellószvitek játékában elképzelhető a duplanyelv használata, de mivel a kötőívek nagy számban szerepelnek, és a legtöbb tempó szimplanyelv-technikákkal is eljátszható, használatát nem tartom indokoltnak. A *ti*, *di*, *tiri* és *diri* szócskákkal minden felmerülő artikulációs probléma hangszerszerűen megoldható. Az előbbieken említett nyelvhasználati módszerek alkalmazását Quantz részletesen tárgyalja.

A fentiekből világosan kivehető, hogy a fúvós játék az artikuláció tekintetében a vonós és a vokális előadásmód érdekes szintézise. Az azonos alapelvek mellett a különbségek a következők: vonósoknál a lefelé és felfelé vonások egymásutánja szűkíti le az artikulációs lehetőségeket, énekeseknél pedig a szavak, illetve a szótagok nagyban befolyásolják az artikulációt. Fúvós hangszereken egyik kötöttség sincs jelen, hiszen – kis túlzással – elvben az ütem bármelyik pontjára helyezett kötőívet el lehet játszani különösebb technikai nehézség nélkül, és mivel kimondott szavak sincsenek a kottában, ezek sem határozhatják meg egy szóló mű artikulációját. Véleményem szerint Quantz Fuvolaiskolájából egy komplex és önálló hangszerhasználati kultúra fedezhető fel, amely csaknem azonos mértékben köthető a vonós és a vokális előadásmóddhoz. Annak ellenére, hogy a szerző a vonós játékmód mintáját veszi alapnak, a kimondott szótagocskák által befolyásolt levegőhasználat miatt nagyon is kapcsolódik az énekes előadásmód érzeteinek alkalmazásához. Azért tartom ezt a hangszerkezelési útmutatót jelentős segítségnek a Csellószvitek átírásakor, mert a felmerülő artikulációs többértelműségeket nem csak az általános vonásrendek, vagy elképzelt szavak elrendezéseként lehet megoldani, hanem a Quantz által javasolt korabeli fúvós játékmód szabályait alkalmazva is. Létezik tehát egy összetett, kidolgozott fúvós kultúra, amelyet legalább olyan mértékben érdemes figyelembe venni, mint a másik kettőt (vonós, vokális).

Levegőzés

Bármilyen mű megszólaltatásakor egy fúvós hangszeres alapvető feladata, hogy előre kidolgozza a levegővételi helyek rendszerét. A barokk előadásban a levegővétel nem csak az előadó részéről megjelenő szükséglet, hanem az artikuláció

⁴⁵ Quantz, 93.

egyik szerves alkotóeleme is egyben. Quantz három szabályszerűség meghatározásával igyekszik megkönnyíteni a játékos dolgát, amelyek alapján a levegőzési pontok könnyen megtalálhatóak. Az első ilyen alapelv a tematikai építkezés tekintetében jelent segítséget:

A főtéma ismétlésekor vagy az új gondolat kezdete előtt levegőt kell venni, hogy az előbbi vége és a rákövetkező eleje elválják egymástól.⁴⁶

A második a hanghosszúságok figyelembevételét javasolja:

Szabály, hogy levegőt egy hosszú és egy rövid hangjegy között kell venni. Sohasem szabad a lélegzetvételnél egy rövid hang, még kevésbé az ütem utolsó hangja után történnie, mert ha ezeket szándékunk szerint mégoly röviden is ütjük meg, azok a lélegzetvétel révén mégis hosszúak lesznek.⁴⁷

A harmadik észrevétele a hangközökre vonatkozik:

Ha azonban akár csak egy tercugrás vagy ehhez hasonló is előfordul, ilyenkor lehet ugrás közben levegőt venni. [...] A lélegzetvétel a nagy hangközöknél a legalkalmasabb.⁴⁸

Quantz saját kottapéldáiban azt a hangot, amely után levegővétel lehetséges mindig vonással – staccato játékmódot jelölő jellel – látja el. Ez azt jelenti, hogy a levegővételt minden esetben az azt megelőző hang idejéből leszámítva kell megtenni, emiatt a hang rövidül. Megjegyzi, hogy csak akkor kell a vonással jelzett hangok után levegőt venni, ha azt a szükség megköveteli.⁴⁹

A továbbiakban két nehézséget említ még Quantz, amely egyrészt a mű szerzőjére másrészt az előadó saját levegőzési kapacitására vonatkozik:

Azonban nem lehet mindent, ami összetartozik, egy levegőre játszani, mert a kompozíció nincs mindig a kellő vigyázattal erre berendezve, vagy mert aki előadja, nem rendelkezik eléggé a levegővel való takarékoskodás képességével.⁵⁰

Az idézet első felét különösen fontosnak tartom, hiszen a Csellószvitek zenei anyagát alapvetően vonós hangszerre képzelte el a szerző, amely nehézséget jelent a levegőzésben. A Quantz által három pontban összefoglalt levegővételi módszer

⁴⁶ Quantz, 95.

⁴⁷ Quantz, 95.

⁴⁸ Quantz, 95-97.

⁴⁹ Quantz, 96.

⁵⁰ Quantz, 95.

azonban alkalmazható a Szvitekre is, bár a levegővétel szükségessége miatt az elválasztások valamivel nagyobb megszakítást okozhatnak, tehát hosszabb ideig tarthatnak, mint egy-egy vonóváltás.

A legutolsó idézet előadóra vonatkozó észrevételéből kiderül, hogy a levegő beosztásának képessége egyéenként változó lehet. Ennek okait csaknem meghatározhatatlannak tartja Quantz, azonban kereshetjük az előadónként eltérő tüdő kapacitásának különbözőségében is. Akármilyen fizikai adottsággal is rendelkezik egy fúvós, általánosságban elmondható, hogy a sűrű levegővétel levegőbőséget okoz a tüdőben, amelynek hatékonysága ezáltal nagymértékben lecsökken:

Minél gyakrabban veszünk sietve levegőt, ez annál kényelmetlenebb lesz, és annál kevésbé segít.⁵¹

Quantz kiemeli a koncerten fellépő lámpaláz jelentőségét is, amely szintén nagy hatással van az állóképességre:

Egy lélegzetet gyakran nem tudnak olyan hosszan kitartani, mint ahogy kellene. Ennek az okai olyan különbözők, hogy nem is lehet mindig megmondani, vajon a zeneszerző, az előadó, a hely ahol énekel vagy játszik, vagy a mell elszorulását előidéző félelem hibás-e abban, hogy az előadó nem mindig tud a megfelelő időben levegőt venni. Az azonban biztos, hogy ha valaki magában énekel vagy játszik, legalább még egyszer annyit, ha nem még kétszer annyit tud egy levegőre kihozni, mint ha sok hallgató jelenlétében kell énekelnie vagy játszania.⁵²

Tapasztalataim szerint a lámpaláz általában úgy jelentkezik, hogy a levegőzési pontok száma az előadás során megnő. Ez éppen azért történik meg, mert koncert helyzetben a hangszeres hajlamos azt hinni, hogy nem lesz elég levegője egy bizonyos mennyiségű hang eljátszásához. A lámpalázon – amely tehát jelentősen csökkenti a hatékony levegőzés alkalmazásának lehetőségét – Quantz szerint úgy tudunk úrrá lenni, ha alaposan átgondoljuk mi tartozik egybe, és mit kell szétválasztanunk.

⁵¹ Quantz, 96.

⁵² Quantz, 97.

3. Fúvós artikuláció Bachnál

A 18. század elején lejegyzett kompozíciókban a fagott leggyakrabban a basszust erősítő, színező hangszerként vett részt a koncertgyakorlatban. Bachnál sem volt ez másképpen, éppen ezért érdemes megvizsgálni, hogy milyen módon informálta szólamkottáiban a fúvós előadókat artikulációs elképzeléseiről. John Butt a Bach kantáták nagy részének fúvós szólamait is megvizsgálta, amely alapján a következő észrevételeket fogalmazta meg:

Általában a kötőívek jóval gyakoribbak a vonós lejegyzésben, mint a fúvósban. [...] A fúvós játékban a kötőívek nem alapvető részei a játéktechnikának; a nyelvhasználatot és a kötőíveket a zene stílusa és a zenei figura szerint alkalmazták. Tehát szorosabb kapcsolatban állnak az interpretációval, mint a játéktechnika uralásával.⁵³

Kötőívek, mint utasítások a vonóvezetésben, alapvető részét képezik a játéktechnikának. [...] Úgy tűnik számos tétel nagyon szegényesen van kijelölve a fafúvósoknál.⁵⁴

A fentiekből kiderül, hogy a vonós szólamokban jóval több kötőív figyelhető meg, hiszen esetükben ez szorosan összefügg a vonókezeléssel. Fúvósoknál a kötőíveket sokkal inkább a stílus és a zenei figuráció határozza meg, bár ezeket a kötőíveket olykor elég hiányosan jelezte a szerző. Butt szerint mindez nem jelenti azt, hogy a vonós és fúvós artikuláció sokban különbözne egymástól:

Általában a figuráció határozza meg az artikulációt, sem mint a közvetítő médium.⁵⁵

Butt kijelenti, hogy a különbségek nem a szándékos kontraszt elérése miatt figyelhetőek meg, hanem a fúvós szólamok artikulációjának elhagyása, kidolgozatlansága következtében.⁵⁶ Példákkal támasztja alá, hogy mindkét hangszercsoport hasonló módon artikulál,⁵⁷ csupán néhány kivételt említ,

⁵³ „In general, slurs are more common in string writing than in wind. [...] In wind playing slurs are not so fundamental to the technique; tonguing and slurring are employed in accordance with the style and figuration of the music. They are thus related more to interpretation than to the control of playing technique.” Butt, 50.

⁵⁴ „Slurs as bowing directions are fundamental to the basic technique. [...] Several movements seem to be very poorly marked for woodwind.” Butt, 119.

⁵⁵ „Usually the quality of the figuration defines the articulation rather than the medium used.” Butt, 120.

⁵⁶ Butt, 120.

⁵⁷ Butt, 120.

amelyeknek oka fúvósoknál például a vokális szólam szótagjai által meghatározott szeparálások elsősége.⁵⁸ Ilyen helyzetekben a fúvós hangszeres játékmódját az énekes szólamok befolyásolják jelentős mértékben:

A fúvós játékosnak éppen úgy, mint az énekesnek, csak akkor van szüksége megszakítani a zene folytonosságát amikor levegőt vesz. Itt nincs olyan jellegzetesség, mint a hegedűn a vonó, amely rendszeres, szükségszerű artikulációt eredményez.⁵⁹

Butt – Mersenne-re hivatkozva – megemlíti továbbá azt is, hogy a fúvós hangszeresnek artikulációban⁶⁰ és nyelvhasználatban⁶¹ az énekes mintáját kell követnie. Véleményem szerint a vokális előadásmód elsődlegességét szóló művek esetében is figyelembe kell venni, hiszen a beszédszerűség – legtermészetesebb formában – szavak által képzelhető el, illetve azok elhangzásakor figyelhető meg legjobban.

Nikolaus Harnoncourt is több korabeli szakíró példájával támasztja alá a beszédből vett minták elsődlegességét.⁶² A 18. század elejére a hangszeres művészeknek már bevett gyakorlatába tartozott ezeknek a beszédből vett vokális minták hangszeres figurációinak előadása:

Meghatározott formulák (zenei figurák) repertoárja állt rendelkezésre az affektusok ábrázolására és a „beszédfordulatokhoz”, mintegy a zenei lehetőségek szótáraként. Gyakran utánoztak a hangszereken tisztán vokális formákat, mint amilyen a recitativo és arioso, s ezekhez igen jól hozzáképzelhetjük a szöveget.⁶³

A fentiekben említett hangszeres zenei formák vokális eredetét Harnoncourt a 16-17. századi olasz zenei kultúrában látja: Caccini, Peri, Galilei és Monteverdi munkásságának eredményeképpen.⁶⁴ Az előbb említett zeneszerzőknek köszönhetően alakulhatott ki az a figura-repertoár, amelyet hangszeres zenében is egyre gyakrabban és következetesebben alkalmaztak:

Az operaszerzők első generációjának a művei alapján végül a meghatározott jelentéssel bíró figurák hatalmas szótára alakult ki. [...] Ezt a figura-repertoárt önállóan, szöveg nélkül is lehetett alkalmazni. [...] Teljesen érthetővé válik

⁵⁸ Butt, 122.

⁵⁹ „The wind player, like the singer, need break the musical line only when taking a breath. There is no feature such as the bow on the violin which results in a regular, mandatory articulation.” Butt, 47.

⁶⁰ Butt, 47.

⁶¹ Butt, 12.

⁶² Harnoncourt, 131.

⁶³ Harnoncourt, 131.

⁶⁴ Harnoncourt, 143-146.

ezáltal a hangszeres és a vokális zene közti összefüggés. [...] A monódia és a recitativo figura-repertoárja időközben annyira önállósult, hogy 1700 körül már a hangszeres zene figura-repertoárjának érezték.⁶⁵

Harnoncourt szerint Bach ezt a hangszeres figura-repertoárt emelte vissza a vokális műveibe, a keményebb akcentusokat használó német nyelvre áttéve.⁶⁶ Ez egybevág Butt megfigyeléseivel is, hogy tudniillik Bach műveiben általában a figuráció az elsőrendű artikulációs szempont és nem az, hogy milyen közvetítő médiumon szólal meg egy zenei figura.

4. Bach saját átírataiban megfigyelhető artikuláció és díszítés

A barokk korban általános szokás volt átiratokat készíteni, amely nem csak saját kompozíciók adaptálását jelentette az eredetitől különböző hangszerre vagy hangszerre, együttesre, hanem más szerzők műveinek idézését is. Bach sokszor készített átiratokat saját és kortársainak műveiből egyaránt.⁶⁷ Nem tudunk arról, hogy a *BWV 995* számú, *g-moll Lantszvitjén*⁶⁸ kívül létezhetett-e más hangszerre írt átírata a Csellószvitek bármelyik tételének.⁶⁹

A fagott átírás szempontjából fontosnak tartom, hogy hasonlítsunk össze egy vonós és egy fúvós kéziratot. Ennek vizsgálata során képet kaphatunk Bach átírási szokásairól, legfőképpen a fúvós szólamok kidolgozását illetően. Bár Bach jóval következetesebben igyekezett rögzíteni műveit, mint kortársai, mégsem találunk olyan átíratot, amelyben ez a törekvése hiánytalanul tükröződik. Jó például szolgál erre a *G-dúr Gambaszonáta BWV 1027* és a *G-dúr Triószonáta BWV 1039* (két fuvolára és continuóra) kéziratának összehasonlítása.⁷⁰ Bach művei között a Gambaszonátát a Triószonáta átíratoként tartják számon. Először az artikuláció és a díszítések lejegyzésében tekintsük át az egyezéseket, illetve különbségeket.

Első példának a két mű első – Adagio – tételének főtémáját emeltem ki:

⁶⁵ Harnoncourt, 147.

⁶⁶ Harnoncourt, 147.

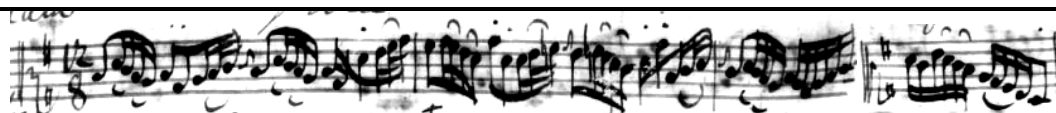
⁶⁷ A teljesség igénye nélkül: a *BWV 972-987* között szereplő művek mindegyike más szerző kompozíciójának átírata. A *BWV 1052-1065* jegyzékszámú ellátott Csembaló versenyek nagy része pedig Bach saját műveinek átirat verziói.

⁶⁸ A *Lantszvit* az ötödik Csellószvit (*BWV 1011*) átírata. Wiener Urtext, 14.

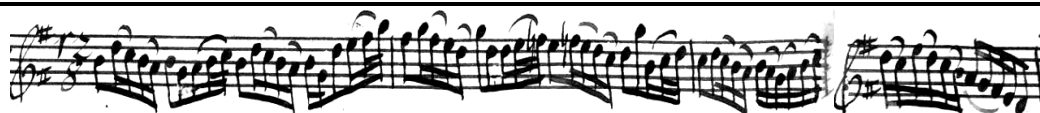
⁶⁹ Ha lenne ilyen Bach keze nyomát viselő átírat, könnyebben rekonstruálható volna a Csellószvitek eredeti kézírata.

⁷⁰ A *Gambaszonáta* kéziratának másolója ismeretlen. *NBA VI/4*, S. 13. A *Triószonáta* másolata feltehetően C. F. Zelter munkája. *NBA VI/3*, S. 48f.

Gambazonáta I. tétel 1-3. ü.



Triószonáta I. tétel 1-3. ü.



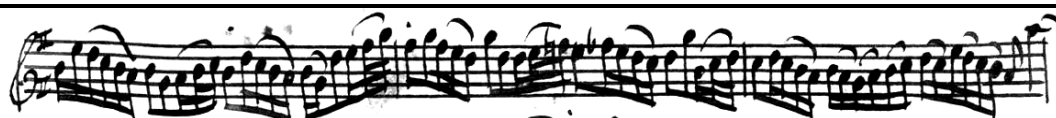
A kötőívek szinte végig egyeznek, kivéve a harmadik ütem negyedik nyolcadán induló tizenhatod menetet. Az egyik nem jelöl kötőíveket, a másik kettőskötéseket ír elő, még a következő ütem első két tizenhatod hangjára is. A Gambazonáta tartalmaz előkéket és a nyolcad hangok elválasztását jelző staccato pontokat, a fuvola-szólam viszont egyiket sem.

A visszatérésben már jelentősebb különbségek figyelhetők meg. Az ütemsúlyra eső nyolcad hangot követő, lefelé mozgó négy tizenhatod a Gambazonátában megtartotta a főtémában szereplő kettőskötéseket, a Triószonátában ugyanez egy kötőív alá került. Az utóbbi továbbra sem jelzi az előkéket és a staccatót is csak két olyan helyen, amelyen a Gambazonáta nem.

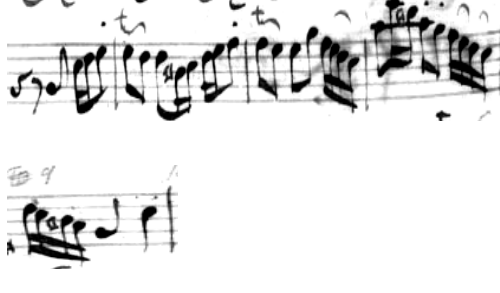
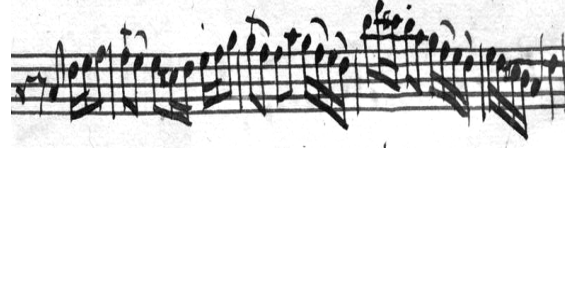
Gambazonáta I. tétel 16-18. ü.




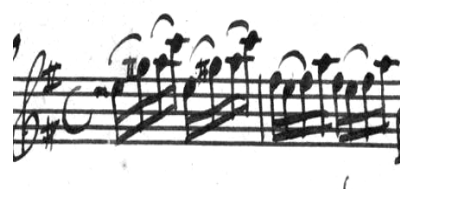
Triószonáta I. tétel 16-18. ü.




A második – Allegro – tétel főtémája már a fuvola-szólamban is tartalmaz díszítést és staccatót, de még ezen a kis területen is találunk eltérést a kötőívekben. A hetedik ütem utolsó negyedén elhangzó tizenhatod-menet a Gambazonátában végig kötve játszandó, a fuvola-szólamban viszont kettős kötéssel. Ezt a különbséget az előbbi lejegyzés sem tartja meg következetesen, az utóbbi azonban még a díszítést jelző „tr” jelölést is gyakran elhagyja.

Gambaszonáta II. tétel 5-9. ü.	Triószonáta II. tétel 5-9. ü.
	

A harmadik – Andante – tételben alapvető különbség figyelhető meg a kötőívekben. A második ütem tizenhatod mozgásai a Gambaszonátában végig kettőskötéssel tűnnek föl, a fuvola-szólam viszont az első három hangot köti, az utolsót nem. A tétel során a megfelelő helyeken (8. és 9. ütemben) ez a figura mindkét lejegyzésben következetes marad.

Gambaszonáta III. tétel 1-2. ü.	Triószonáta III. tétel 1-2. ü.
	



Az utolsó két ütem is eltér a két kéziratban. Az egyik előkéket és trillát is előír, a másik semmilyen díszítményt nem jelez.

Gambaszonáta III. tétel 17-18. ü.	Triószonáta III. tétel 17-18. ü.
	

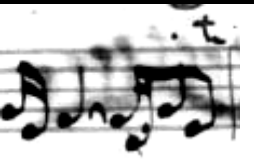

Az utolsó – Allegro – tételben találunk a legkevesebb bejegyzést kötőívre vagy díszítésre vonatkozóan. A fuvola-szólamban egyáltalán nincs is ilyen utasítás, a

Gambazonáta pedig azt a kevés kötőívet és díszítést, amit jelez, következetesen be is tartja.



Az artikulációban és díszítésekben megfigyelhető különbségeken túl találunk kisebb, ám annál feltűnőbb eltéréseket a ritmusban és a hangokban is. Ezek pontos oka valószínűleg felderíthetetlen, bár kereshető a különböző hangszeres megszólalásban (gamba, fuvola), azok sajátos hangszerkezelésében, de éppen úgy az átdolgozás során fellépő szerzői szándékban is. Az első példában elsősorban a ritmusbeli eltérés érdekes, de a fuvola-szólam itt sem jelez előkét és trillát:

Gambazonáta I. tétel 20. ü.	Triószonáta I. tétel 20. ü.
	

A következő példa nem csak ritmikai eltéréseket tartalmaz, hanem hangkülönbözőségeket is. A gamba-szólamban *a* és *fisz* tizenhatod körülírás után éri el a *g*-t, a fuvola rögtön *g'*-t játszik. A Gambazonáta átkötött tizenhatod hangja utáni tizenhatod és nyolcad hangja (*e* és *a*) a fuvolában fordított sorrendű elhangzást rögzít (*a'* és *d'*), ahol az *e* helyett *d* szerepel:

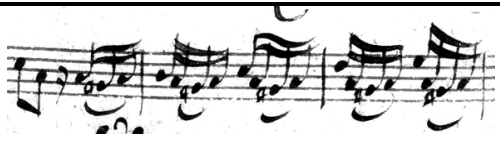
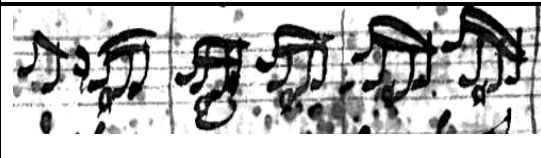


Gambazonáta I. tétel 24. ü.	Triószonáta I. tétel 24. ü.
	

Kisebb mértékű eltérés a második tételben is akad, ilyen például a hangbővülés, amely egyben a ritmus megváltozását is eredményezi. A gamba-szólam *fisz*-ről *d'*-re lép, ezzel egy tizenhatod hanggal növeli a lefelé haladó tizenhatod mozgást a fuvolához képest:

Gambaszonáta II. tétel 93. ü.	Triószonáta II. tétel 93. ü.
	




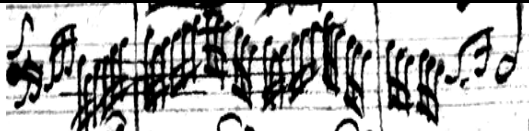

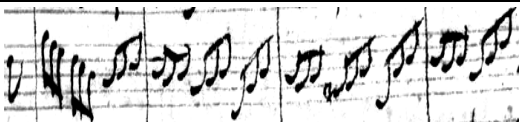
Átiratom készítésében nem csak a fúvósról vonós hangszere készült átdolgozást tartom érdemesnek a vizsgálatra, hanem a Bach által vonósról más hangszere átírt művek összehasonlítását is. A fennmaradt kéziratok közül jó például szolgálhat erre a *g-moll csembalóverseny BWV 1058*, amely az *a-moll hegedűverseny BWV 1041* átírata.⁷¹ Nem céлом a két mű részletes összehasonlítása, csupán néhány példával szeretném alátámasztani, hogy az artikuláció, a díszítések, ritmusok és hangeltérések tekintetében jóval nagyobb eltérések is előfordultak, mint a fentiekben tárgyalt Gambaszonáta és a Triószonáta között.

Ha az artikulációt vizsgálva végignézzük a két kézirat szóló hangszerének szólamát, megállapíthatjuk, hogy a hegedűverseny és a csembalóverseny között a legszembetűnőbb különbség, hogy előbbi nagy számban ír elő kötőíveket, az utóbbi viszont nem. A csembaló-szólamban gyakran csupán egyszer jelzi a tétel során előforduló azonos zenei figurák artikulációját. A hegedűversenyben viszont a legtöbbször végig kiírja a kötőíveket, még hasonló zenei figuráknál is:



Hegedűverseny I. tétel 4-6. ü.	Csembalóverseny I. tétel 4-6. ü.
	
Hegedűverseny I. tétel 55-57. ü.	Csembalóverseny I. tétel 55-57. ü.
	

⁷¹ A Csembalóverseny másolója ismeretlen. NBA VII/4, S. 202. A Hegedűverseny feltehetően C. F. Zelter másolata. NBA VII/3, S. 14.


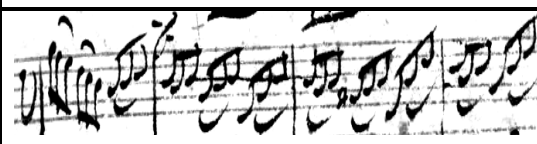
A versenyművek mindegyik tételében megfigyelhető, hogy a Hegedűversenyben található kötőíveknek nincs semmilyen nyoma a Csembalóversenyben. Ez a jelenség még olyan helyeken is jól követhető, ahol a Hegedűverseny többféle – kettő, három vagy akár öt hang – kötést is jelez:

Hegedűverseny I. tétel 65-66. ü.	Csembalóverseny I. tétel 65-66. ü.
	
Hegedűverseny II. tétel 44-46. ü.	Csembalóverseny II. tétel 44-46. ü.
	
Hegedűverseny III. tétel 1-4. ü.	Csembalóverseny III. tétel 1-4. ü.
	

Az fenti néhány példából jól látható, hogy a hegedű-szólam sokkal gazdagabb és pontosabb a kötőívekben. Ennek oka valószínűleg a vonós játékmód sajátosságaiból fakad, amelyre Butt megfigyelései alapján hivatkoztam már.⁷² Ezt a feltevést még inkább igazolja, ha megvizsgáljuk a két versenymű zenekari szólamait. A csembalóverseny szóló-hangszerének szólama ugyan kevés artikulációs ívet használ, viszont a zenekari kíséret jóval többet. Ha összehasonlítjuk a két versenymű kísérelő szólamait, sok hasonlóságot találunk a kötőívek elhelyezkedésében. Nézzünk meg két példát erre, az első hegedű-szólamaiban:


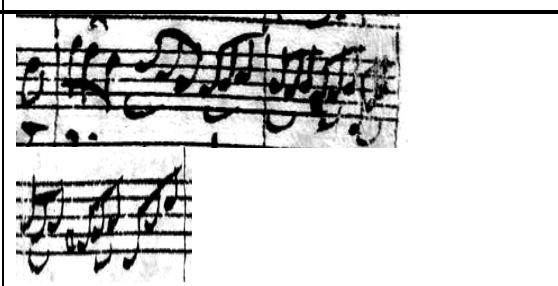
Hegedűverseny I. hg. I. tétel 4-8. ü.	Csembalóverseny I. hg. I. tétel 4-8. ü.
	

⁷² Lásd: II. Artikuláció. 3. Fúvós artikuláció Bachnál, 23.

Hegedűverseny I. hg. III. tétel 1-4. ü.	Csembalóverseny I. hg. III. tétel 1-4. ü.
	



A két darab első hegedűjében megfigyelhető azonosság sok esetben a második hegedű-, brácsa- és cselló-szólamokban is nyomon követhető, bár nem mindig teljesen következetes.⁷³

Az egyezésekből két dologra következtethetünk: 1. a csembaló-szólam a kevés vagy egyáltalán nem jelzett kötőívek ellenére nagyon is igényel kidolgozott és következetes artikulációt; 2. a két versenymű zenei figurái nem változnak nagymértékben attól, hogy nem vonós a szóló hangszer. Mindkét következtetésre jó példa a harmadik tétel visszatérése, ahol a csembaló-szólamban ugyanazt az artikulációt láthatjuk, mint a Hegedűverseny szólójában:





Hegedűverseny III. tétel 91-93. ü.	Csembalóverseny III. tétel 91-93. ü.
	

A Gambaszonátában és a Triószonátában voltak kisebb eltérések a ritmusban és a hangokban. A Hegedűversenyben és a Csembalóversenyben viszont jóval nagyobb különbségek figyelhetők meg. Ilyen jelentős különbség például, ha a hegedűben található zenei figurát a csembalóban egy teljesen eltérővel helyettesít. Ebben az esetben csak a hangok változnak, a ritmus megmarad:



⁷³ Főleg a Csembalóverseny partitúrájára jellemző, hogy kevés hely van a kottapapíron, valószínűleg emiatt a zenekari szólamok kötőívei gyakran kimaradnak, vagy nem pontosan olvashatók ki.

Hegedűverseny I. tétel 109-110. ü.	Csembalóverseny I. tétel 109-110. ü.
	

Vannak olyan változtatások is, ahol a hangokkal együtt a ritmus is átalakul. Ilyen történhet kis mértékben, de akár egy egész ütem alatt is:

Hegedűverseny III. tétel 84-85. ü.	Csembalóverseny III. tétel 84-85. ü.
	
Hegedűverseny III. tétel 80-81. ü.	Csembalóverseny III. tétel 80-81. ü.
	

Hosszan eltérő, a zenei figurát alapvetően megváltoztató különbségre is van példa. A táblázatba kiemelt részlet nem csupán az abban látható három ütem alatt figyelhető meg, hanem tizenkét ütemen keresztül:

Hegedűverseny III. tétel 105-107. ü.	Csembalóverseny III. tétel 105-107. ü.
	

A fenti összehasonlítások tanulságait összefoglalva elmondhatjuk, hogy az átíratokban sok eltérés található. Az általam kiemelt példákat megfigyelve is látható, hogy a vonós szólamok artikulációja kidolgozottabb, és – ami még fontosabb – jóval következetesebb is, mint a vonóstól eltérő hangszerre írottaké. Bár egyik kézirat sem Bach munkája, amelyek emiatt nem tekinthetők elsődlegesen a szerző szándéka

szerint rögzítettnek. Ennek ellenére jó például szolgálnak arra, hogy egy zenei figurát lehet többféleképpen artikulálni, viszont a Gambaszonátától eltérő kötőíveket a fuvolában is éppen úgy végig érdemes megtartani. Ez akkor is fontos, ha a kötőív csak egyszer szerepel egy adott zenei figura fölött, ami inkább a Csembalóversenyben jellemző. A hiányos, vagy nem egyértelmű lejegyzések tisztázásához nyújt segítséget Quantz előírása:

Ha sok egyforma alakzat következik egymás után, és csak az első van ívvel megjelölve, a többit is ugyanígy kellene játszani mindaddig, amíg másfajta hangjegyek nem jönnek.⁷⁴

Ezt a megközelítést indokoltnak tartom kiterjeszteni akár egy egész tételre vonatkozóan is, hiszen a Csembalóversenyben gyakran csak egyszer találunk kötőívet egy bizonyos figurára, vagy témára. Ezért nem csak egy rövidebb szakasz játékában tekinthetjük jó tanácsnak Quantz megjegyzését, hanem akkor is, ha egy bizonyos alakzat egy tétel során többször előfordul. Természetesen nem szükséges minden esetben a kötőívet vagy a kötőív nélkül álló zenei figurációt egy meghatározott mintához igazítani, hiszen Bach ugyan törekedett az egyértelmű és következetes lejegyzésre,⁷⁵ de ezek többsége ellenére nagy számban találunk olyan kötőíveket is kézírataiban, amelyek nem illeszthetők rendszerbe. Quantz tanácsa azért keltette fel a figyelmemet, mert a Csellószviteknek nincs autográf példánya, amely vélhetően tisztázná mikor legyünk következetesek és mikor köthetünk az alapmintától eltérően.

A Hegedűverseny és Csembalóverseny összehasonlításából kiderül az is, hogy az eredeti mű átiratának kötőívei sokszor nem különböznek, csupán hiányosak a lejegyzésben, vagy csak egyszer részletesek. Ennek ellenére nem előírás, hogy az egyiket másképp kellene artikulálni, mint a másikat. Sőt, ha van utalás a csembalóban az legtöbbször egybeesik a Hegedűversenyben látottakkal. Ezt az is bizonyítja, hogy a két versenymű kísérő szólamainak artikulációja nagymértékben hasonlít. Megállapíthatjuk, hogy a vonós szólamok gazdagabb és következetesebb lejegyzése nagy segítséget nyújt az átiratok kötőíveinek tisztázásában.

Már említettem, hogy a hang- és ritmusbeli eltérések oka nem határozható meg pontosan. Mégis elképzelhető, hogy a különbségek legfőképpen a különböző szóló

⁷⁴ Quantz, 200.

⁷⁵ Butt, 131.

hangszerek alkalmazása miatt kerültek a lejegyzésbe. Valószínű, hogy a hegedűben megjelenő zenei gesztus a csembalón nem éri el a kívánt hatást, ezért Bach helyenként teljesen más zenei anyaggal helyettesíti az eredetit. Véleményem szerint az ilyen mértékű változtatás nem csak a hangszerek sajátos kifejező képességeivel indokolható, hanem alapvetően a szerzői szándék részét képezik. Ezért nem tervezem, hogy saját átíratomban a Hegedűversenyben és Csembalóversenyben megfigyelhető eltérések legyenek.

III. A kéziratokban előforduló díszítések és dinamikák előadásmódja, valamint a tételek tempója

1. Díszítések

Fejezetem első részében abba szeretnék betekintést nyújtani az általam kiemelt szerzők (legfőképpen Quantz, L. Mozart, a modern szakirodalomból Donington és Harnoncourt) leírásai alapján, hogy Bach idejében, német nyelvterületen hogyan közelítették meg a díszítések játékmódjának és lejegyzésének témakörét. Nem kitűzött célom minden létező díszítést részletesen ismertetni, hiszen átiratom szempontjából csak azokat az ornamenseket tartom igazán fontosnak, amelyek a kéziratokban is megtalálhatóak. Ezek pedig az előke (appoggiatura), a trilla és a doppelschlag.

Előke – appoggiatura

Egyetérthetünk a 18. századi elméletírókkal abban, hogy az előke egy olyan díszítés, amely a dallamot változatosabbá és kifejezőbbé teszi. Ezeket a hangokat kis kottafejekkel jelzik. Quantz az előkét így határozza meg:

Az előkék díszítmények is meg szükséges dolgok is a játékban. Nélkülük a dallam gyakran igen ösztövéren és együgyűen szólna. [...] Egészen kicsi kottácskákkal jelöljük őket, hogy az előkék ne keveredjenek össze a rendes hangjegyekkel, értéküket pedig azokból a hangjegyekből kapják, amelyek előtt állnak.¹

L. Mozart hasonlóan írja le az előke szerepét:

Az előkék kis hangok, melyek a rendes hangok között állnak, de az ütembe nem számítanak bele. A természet arra szánta őket, hogy a hangokat összekössék egymással, és ezáltal éneklőbbé tegyenek egy dallamot. [...] Nem az őt megelőző, hanem a rákövetkező hang tartozik hozzá.²

Az előke játékmódjáról a két szerző hasonló megállapítást tesz:

¹ Quantz, 99.

² L. Mozart, 208-209.

Quantz: Az előkéket a nyelvvel lágyan meg kell ütni, és ha az idő megengedi, a hang erejét növelni kell, aztán a következő hangot valamivel gyengébben kell hozzákötni.³

L. Mozart: Szabály, amely alól nincs kivétel: az előkét soha nem választjuk el főhangjától, és mindig egy vonóra vesszük vele. [...] Halkan kezdjük, a hangerőt gyorsan növelve legyen az az előke közepén a legnagyobb, azután úgy halkítsunk, hogy a főhangot végül egészen halkan kössük hozzá.⁴

Az idézetek legfontosabb észrevétele az, hogy az előke dinamikáját növeljük, majd folyamatosan halkulva mindig kössük hozzá a főhangot. Ez a játékmód mindenfajta előke megszólaltatásakor szabály. Quantz kétféle előkét különböztet meg: az ütemszóra eső hangsúlyos előkét és a nem ütemszóra kerülő hangsúlytalan, ún. átmenő előkét:

Az előkéknél két fajtája van. Némelyiket hangsúlyos helyen, mint meghatározott hangot, némelyiket a súlytalan ütemrészen, mint átmenő hangot szólaltatjuk meg. Az előbbieket hangsúlyos, az utóbbiakat átmenő előkéknél nevezhetjük el.⁵

L. Mozart is többfajta előkét határoz meg, amelyeknek neveit a főhangok mozgásirányával hozza kapcsolatba:

Vannak ereszkedő és emelkedő előkék, [...] átmenő és köztes előkék meg más hasonló ékesítések.⁶

Hegedűiskolájában L. Mozart jóval részletesebben foglalkozik a főhangok között megjelenő előkék fajtáival, hiszen az előbbi idézetben említett előketípusokat még apróbb részekre szedve osztályozza. Az ereszkedő előkéket további két csoportra osztja: hosszúakra és rövidekre.

Az ereszkedő előkék is kétfélék, nevezetesen hosszúak és rövidek. [...] A hosszú és hosszabb előkéknél essék a súly mindig az előkére, a főhang viszont hangsúlytalan legyen. [...] Léteznek rövid előkék is, a hangsúly azonban ezeknél a főhangra esik, nem az előkére.⁷

Tehát L. Mozart szerint a hosszú előkék esetében a súly mindig az előkére esik, a rövidekében pedig a főhangra. Kottapéldáiban sok konkrét előfordulási lehetőséget is

³ Quantz, 100.

⁴ L. Mozart, 209; 214.

⁵ Quantz, 100.

⁶ L. Mozart, 209; 220.

⁷ L. Mozart, 209; 214.

bemutat,⁸ de nem céloz ezek mindegyikét ismertetni. Quantz nem differenciál olyan alapossággal, mint kortársa, de kottapéldáiban megtalálhatjuk a leggyakrabban előforduló előketípusokat. A két szerző között az a különbség, hogy Quantz a súlyok alapján, L. Mozart pedig a dallammozgás iránya szerint sorolja csoportokba az előkéket. Ez az eltérés abból is eredhet, hogy a lejegyzés tekintetében Quantz nem tulajdonít nagy jelentőséget a kiírt díszítés ritmusértékének:

Nem sok múlik azon, hogy egynél több zászlójuk van-e, vagy egyáltalán nincs is, de legtöbbször csak egy zászlójuk van.⁹

Mellékelt kottapéldái csaknem mindegyikében nyolcad értékű előkéket használ, de részletesen tárgyalja azok különböző hosszát, illetve súlyrendbeli elhelyezkedésüket. Számos példán keresztül mutatja be, hogy melyik előke játszandó súlyosan és melyik nem, illetve melyik hosszú, melyik rövid.¹⁰ L. Mozart kottapéldái a lejegyzést illetően jóval szemléletesebbek. Az előkék témakörét vizsgáló fejezetében¹¹ megfigyelhető, hogy a nyolcad főhang előtt tizenhatod előke áll, a negyed hang előtt nyolcad és a fél hang előtt negyed. Azonban L. Mozart leírásából az is kiderül, hogy ami a leggyakrabban előforduló előketípusok hanghosszát illeti, felfogása nem különbözik Quantzétól. Mindkét szerző szerint a hosszú és súlyos helyre eső előke a rákövetkező főhangból kapja értékét, amely annak felét teszi ki. Az átmenő előke viszont az előtte álló hangból nyeri el hosszát és a rákövetkező hang felütéseként értelmezendő. Quantz így ír a hangsúlyos és az átmenő előkék helyes játékáról:

Hangsúlyos vagy a súlyos ütemrésze eső előkét fele annyi ideig tartjuk ki, mint az őt követő főhangot.¹²

Az átmenő előkét [...] röviden ütjük meg, és az előző hang idejébe, a felütésre számítjuk.¹³

L. Mozart megfogalmazásából is ugyanarra következtethetünk:

A hosszú előkét annyi ideig tartjuk, amennyit a főhang fele része kitesz. [...] Amit értékéből a főhang elveszít, megkapja az előke.¹⁴

⁸ L. Mozart, 208-232.

⁹ Quantz, 99.

¹⁰ Quantz, 99-106.

¹¹ L. Mozart, 208-232.

¹² Quantz, 101.

¹³ Quantz, 100 -101.

¹⁴ L. Mozart, 209.

Az átmenő előkék nem annak a főhangnak az idejébe tartoznak, amelyikre feloldódnak, hanem a megelőző hang időtartamában kell őket játszani.¹⁵

A súlyos előkék érthetősége érdekében Quantz azt javasolja, hogy az előkét megelőző hang és az előke között tartsunk egy rövid szünetet, mert azzal elősegíthető a díszítmény kiemelése:

Általános szabály, hogy az előke és az őt megelőző hang között – avégből, hogy az előke világosabb legyen – egy kis különbségnek kell lennie, különösen, ha mindkét hangjegy ugyanazon a magasságon áll.¹⁶

Quantz megemlíti, hogy az előkék hosszát a leírt ritmusértékektől függetlenül az előadónak tudnia kell értelmezni.¹⁷ Sőt, Quantz szerint nem csak a kiírt előke hosszát kell helyesen értelmeznie az előadónak, hanem olyankor is kell tudnia helyes és ízléses előkét játszani, amikor a zeneszerző nem jegyezte azt le:

Ha előkék vannak előírva, nem elég, hogy a maguk módján és beosztásában el tudjuk játszani őket. A maguk helyén akkor is alkalmazni kell tudni őket, amikor nincsenek előírva.¹⁸

Donington az előkékről szóló fejezetében¹⁹ a fentiekkel egybehangzó megjegyzéseket tesz. A hosszú hangsúlyos helyen előforduló előkéket az alattuk levő harmónia díszítményeként értelmezi:

Az *appoggiatura* (olasz: *appoggiare* = támaszkodni) többé-kevésbé hangsúlyozott váltóhangot jelent, amely rendszerint (bár nem feltétlenül) diszsonáns ahhoz a harmóniához képest, amelyre oldódik. A diszsonáns *appoggiatura* (mind a dallam, mind a harmónia szempontjából) lényegében azonos a késleltetéssel. [...] Az *appoggiatura* mindig hangsúlyos helyre esik.²⁰

Az előke hosszának kérdésére is kitér, amely a teljes barokk kor előadói hagyományát tekintve sem volt egyforma. Minél későbbi keletkezésű a mű, annál hosszabb *appoggiaturákat* javasol:

Az *appoggiatura* hossza koronként változik. A kora-barokk *appoggiatura* közepesen hosszú: páros metrum estén a hangok negyedét, hármás metrum

¹⁵ L. Mozart, 221.

¹⁶ Quantz, 83.

¹⁷ Lásd: III. A kéziratokban előforduló díszítések és dinamikák előadásmódja, valamint a tételek tempója. 1. Díszítések, 37.

¹⁸ Quantz, 103.

¹⁹ Donington, 177-182.

²⁰ Donington, 177.

esetén a hangok harmadát teszi ki. [...] A XVIII. században még hosszabb appoggiaturák voltak használatban; ebben a században minél későbbi egy appoggiatura, annál hosszabb.²¹

Donington felhívja a figyelmet arra is, hogy ezeket a hosszú appoggiaturákat ki kell emelni, legfőképpen akkor, ha a díszítés disszonanciát jelent a rákövetkező főhanghoz képest:

Mindenki²² egyetért abban, hogy az appoggiaturának hangosabbnak kell lennie, mint a főhangnak. Különösen akkor van ez így, ha – mint legtöbbször – az appoggiatura disszonanciát, a főhang pedig harmonikus feloldást képvisel, hiszen a kifejezés alapelemei közé tartozik, hogy minden disszonancia súlyosabb, mint a konszonancia, amelyre feloldódik.²³

Az átmenő előkékről megemlíti, hogy helytelen őket átmenő appoggiaturáknak nevezni, mert az előke nincs olyan erős disszonancia-feloldás viszonyban a rákövetkező főhanggal. Ezt Quantzra és L. Mozartra hivatkozva azzal indokolja, hogy a nem egymás mellé eső hangokat összekötő előkék az értéküket az őket megelőző hangokból és nem a rákövetkezőkből kapják. Ezért ezeket a díszítményeket súlytalan helyen és ebből adódóan könnyeden kell megszólaltatni.

Valójában ez nem igazi appoggiatura, hiszen nem „támaszkodik” az utána következő főhangra, még akkor sem, ha hozzá van kötve. [...] Tulajdonképpen egyszerűen az átmenőhang alkalmazásának egyik esetével állunk szemben, amely itt is a nem egymás mellett lévő hangok összekötésével segíti elő az előadás simaságát, kecsességét.²⁴

Térjünk most rá a Csellószvitek kéziritaira, amelyek az előkék tekintetében sem egységesek: sokszor más és más helyen találunk ilyen díszítést bennük, akár különböző ritmusértékekkel lejegyezve. Az **A** és **B** forrás egyáltalán nem tartalmaz ilyen kis hangjegyes előkéket,²⁵ viszont a **C** és **D** forrásban számos előkével találkozunk. A leggyakrabban előforduló előkék a Donington által említett késleltetés formában jelennek meg: vagyis disszonanciát alkotnak a basszus

²¹ Donington, 178.


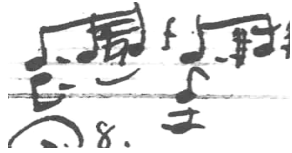
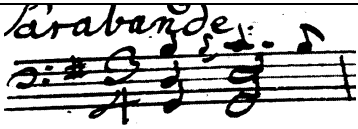
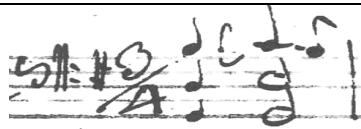
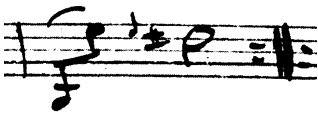
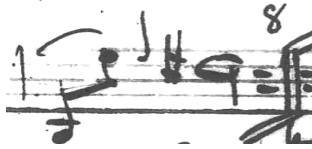
²² Ezalatt Donington az általa kiemelt korabeli források szerzőire utal: C. Ph. E. Bach, F. W. Marpur, J. Quantz. Donington, 180.

²³ Donington, 180.

²⁴ Donington, 182.

²⁵ Mindkét másolat inkább jelez trillákat, sok esetben olyan helyen is, ahol a másik kettő csak előkét. A két díszítés viszont nem elidegeníthető egymástól. Lásd: : III. A kéziratokban előforduló díszítések és dinamikák előadasmódja, valamint a tételek tempója. 1. Díszítések, 42.



szólammal. Ezek tehát a hosszan és súlyon játszandó előkék közé sorolhatóak. Lássunk néhány példát ezekre:

	C	D
Tizenhatod hangérték, 1. Szvit Sarabande 13. ü.		
Nyolcad hangérték, 1. Szvit Sarabande 1. ü.		
Negyed hangérték 1. Szvit Menuet II 8. ü.		

Megfigyelhetjük, hogy a díszítőhangok a két későbbi másolatban különböző ritmusértékekkel jelennek meg. Nem tudjuk, hogy a ritmusértékekkel ellátott előkék vajon a két másolat közös alapjának tekintett Bach kezétől származó elveszett tisztázat alapján kerültek-e a lejegyzésbe. Mivel mindkét példány a 18. század második felében készült feltételezhető az is, hogy az abban az időben uralkodó előadói hagyomány lenyomataiként értelmezhetőek. Korábban volt szó arról, hogy Quantz nem tulajdonít nagy jelentőséget annak, hogy milyen ritmusértékekkel vannak lejegyezve az előkék. L. Mozart saját példáiban viszont következetesen jelzi és ritmusértékekkel el is látja az ilyen jellegű appoggiaturákat, amely alapján talán joggal feltételezhetjük, hogy az itt táblázatba foglalt példák esetében is van összefüggés a lejegyzett és az eljátszandó ritmusértékek között: azt a ritmust érdemes megszólaltatni, amit a két kézirat másolója lejegyeztek.

Átmenő előkék ugyan előfordulnak a két korábbi kéziratban is, de jóval nagyobb a számuk a C-ben és a D-ben. Az utóbbi két forrás egyértelműen utal erre a díszítésre:

	C	D

1. Szvit Allemande 20. ü.		
---------------------------	---	---

Ezeket az előkéket az őket megelőző hang idejéből elvéve, súlytalan helyen kell megszólaltatni még akkor is, ha a rákövetkező főhanghoz vannak kötve (kötőív csak a C másolatban látható ezen a helyen).

Feltűnő, hogy L. Mozart saját kottapéldáiban pontos ritmusértékkel látja el az előkéket, mint ahogy a szvitok két későbbi kéziratai is, akár súlyos helyre esnek, akár nem. Az első táblázatban kiemelt előkék hossza, ritmusa minden esetben a rákövetkező főhang felét teszi ki. A részletgazdagabb kottakép valószínűleg annak köszönhető, hogy szorosban köthetőek a vonós játékmódhoz. L. Mozart a hegedűjáték iskolájában tér ki az előkék helyes játékára, a Csellószvitok másolói – még ha nem tudjuk, hogy vonós-játékosok voltak-e – pedig szóló csellóra készítették másolataikat. Quantz elsősorban fafúvosoknak ad tanácsokat, amelyből kiderül, hogy az egyértelmű lejegyzésben ez a hangszercsoport azért némi hátrányban volt a vonós hangszerekhez képest. A fentiekben tárgyalt előketípusok helyes játékában azonban Quantz és L. Mozart között egyetértés figyelhető meg, csupán a lejegyzésben és ebből adódóan annak magyarázatában fedezhető fel kisebb különbség. Mindez azt jelenti az előadó számára, hogy a Csellószvitokban előforduló előkéket leginkább a C és D forrásokban lejegyzett ritmussal érdemes játszani.

Trilla

A trilla egy olyan díszítés, amely két egymás melletti hang többszöri, gyors váltogatásával jön létre. Ezt a játékmódot általában „tr”-el jelzik a hang fölött:

Azt a hangot, amelyiken trillát játszunk, kis *tr* betűkkel jelöljük meg.²⁶

Quantz meghatározása szerint a trilla elé mindig tartozik egy előke, utána pedig egy utóka. Ha ezek nincsenek jelölve külön a kottában, azokat akkor is játszani kell:

Minden trilla [...] a saját hangja előtt fentről, vagy letről játszandó előkével kezdődik. Minden trilla végződése két kis hangjegyből áll, amelyek a trilla hangját követik, és sebességük megegyezik a trillával. Ezeknek utóka a nevük.

²⁶ L. Mozart, 233.

Ezt az utókát néha hangjegyekkel pontosan írják. Ha a trillás hang csak egyedül áll, az előkét és az utókát akkor is hozzá kell érteni.²⁷

L. Mozart több lehetőséget vázol Quantznál:

A trilla két szomszédos hang szabályos és kellemes váltakozása. [...] Egy trillát különbözőképpen kezdhetünk és fejezhetünk be. Elkezdhetjük mindjárt fentről lefelé. Előkészíthetjük azonban egy némileg hosszabban kitarított ereszkedő előkével is. [...] Zárhatjuk a trillát egyszerűen, vagy díszítménnyel is.²⁸

Mindkét forrás megjegyzi, hogy a trilla indulhat felső váltóhangról, amelyet ebben az esetben érdemes előkeként értelmezni. L. Mozart kihangsúlyozza, hogy ebben az esetben a trilla első hangjának appoggiatura jellege van, amely súlyos helyen az utána következő hang értékéből leszámítva játszandó.

Ha a trilla egy menet közepén fordul elő, akkor nem csak előkét játszunk a trilla előtt, hanem az előkét a hang fele értékéig kitarjtjuk, és csak annak a második felében játsszuk a trillát az utókéval.²⁹

Az előkét csak akkor lehet röviden játszani, ha a trilla új zenei anyagot indít, akár szünet után. Ebben az esetben nagyobb akcentussal kell megszólaltatni, amiben Quantz és L. Mozart is egyetért:

Quantz: A trilla előkéje olykor éppen olyan gyors, mint a trilla többi hangja, például amikor szünet után egy új gondolat trillával kezdődik. Ezt az előkét azonban minden esetben meg kell a nyelvvel ütni.³⁰

L. Mozart: Ha azonban a menet trillával kezdődik, akkor az előkét alig hallani, és ilyen esetben az nem több, mint a trilla erőteljes indítása.³¹

Az utókák helyes játékára L. Mozart tér ki részletesen:

Az utóka pár gyors hangocska. [...] A két hang közül az első az alsó vagy felső szomszédos hang, a második a főhang ismétlése. Mindkét hangocskát játsszuk igen gyorsan és csak a főhang végén. [...] Az utókákat [...] semmilyen körülmények között sem szabad erősen meghangsúlyozni, hanem puhán a főhanghoz kötjük őket.³²

²⁷ Quantz, 108-109.

²⁸ L. Mozart, 233-235.

²⁹ L. Mozart, 238.

³⁰ Quantz, 109.

³¹ L. Mozart, 238.

³² L. Mozart, 231.

Az utókát Quantz szerint ugyanolyan tempóban érdemes játszani, mint a trillát. Ezzel szemben L. Mozart azt tanácsolja, hogy az utóka legyen valamivel lassabb az őt megelőző trillánál, legfőképpen záró hang előtt:

Mindig jobb az utókaként a trillához fűzött, és némileg lassabban előadott pár hangocskával közvetlenül érkezni a zárathoz.³³

A kisebb egységeket, illetve a főrészeket záró trillák játékában is feltűnő az összhang a két forrás között, hiszen az előkével és utókéval ellátott trillák után következő hang – akár a darab végén, vagy közbülső megállásoknál – soha nem kaphat előkét.

Quantz: Ha a trilla után zárlat következik, legyen az a darab közben vagy a végén, a trilla utókéja után, a záróhang előtt nincs már előke, különösen, ha a trillás hang a záró hangnál egy fokkal magasabban áll.³⁴

L. Mozart: A trillát közvetlenül követő hang előtt soha nem szabad előkének állnia. [...] Főleg a darab végén, a főzárlatban a trillát követő záró hang előtt soha nem játszunk előkét.³⁵

Az előkék és utókák trillához kapcsolódó játékán túl, a trilla során váltakozó két hang hangközéről is találunk megjegyzéseket mindkét szerzőnél. Quantz észrevétele szerint kétfajta trilla képzelhető el, az egyik a kisszekundos, a másik pedig a nagyszekundos. Ezek alkalmazását a hangnem és a főhang figyelembevételével érdemes kiválasztani. Felhívja a figyelmet arra is, hogy a zenében korábban létezett terctrilla is, de annak használatát nem javasolja:

A terctrilla, amelynél a főhang fölötti hang helyett a tercet ütjük meg, noha hajdanán használatos volt [...], nem szabad sem az éneklésben, sem a hangszereken használni. [...] Mert egy trillának nem szabad egy fél- vagy egészhangnyi térnél többet elfoglalnia, attól függően, hogy az a hangnem és az a hang, amelyikből a trilla származik, melyiket követeli meg.³⁶

L. Mozart a trilla hangközeinek helyes megválasztásában ugyanezt a javaslatot teszi:

A trilla tehát legalább kétféle: mégpedig nagy- vagy kisszekundos. [...] Minthogy azonban a trillát hol nagy-, hol kisszekunddal játsszuk, pontosan

³³ L. Mozart, 239.

³⁴ Quantz, 113.

³⁵ L. Mozart, 239.

³⁶ Quantz, 107-108.

ügyeljünk a darab hangnemére és a közben előforduló kitérésekre az alkalmi hangnemekbe. [...] Csak egy olyan eset létezik, amelyben úgy tűnik, mintha kisterccel vagy bővített szekunddal lehetne trillázni.³⁷ [...] Az ilyen helyen azonban jobb teljesen elhagynunk a trillát és más díszítményt játszanunk helyette.³⁸

A trilla sebességét is összetett szempontrendszer vizsgálata után érdemes meghatározni. Az első ilyen összetevő – amelyben Quantz és L. Mozart is egyetért – az, hogy az egyes tételek karaktere, tempója döntően befolyásolja a trilla sebességét:

Quantz: Szomorú darabokban a trillát lassabban, [...] gyors és vidám darabokban [...] gyorsabban lehet játszani. Itt az ujjat egy érverésnyi idő alatt még eggyel (ötször), legfeljebb kettővel (hatszor) többször is felemelhetjük.³⁹

L. Mozart: A trilla sebessége szerint négy csoportra osztható: mégpedig lassúra, közepesre, gyorsra és gyorsulóra. A lassút szomorú és lassú darabokban használjuk; a közepeset olyan tételekben, amelyeknek vidám, egyszersmind mégis mérsékelt és finom a tempója; a gyorsat olyan darabokban, amelyek igazán élénkek, szellemteliek és mozgalmasak; végül a gyorsuló trillát legtöbbször cadenzákban használjuk.⁴⁰

Másik fontos szempontként a hangmagasságot említi a két szerző. Minél magasabban találunk trillát annál gyorsabban játszandó, illetve ha mélyebb regiszterben vannak, célszerűbb a lassabb játék. Quantz az emberi hangon túl ezt minden hangszerre kiterjeszti, párhuzamot vonva azok között:

A trillák gyorsaságáról általában meg lehet jegyezni, hogy abban a hangok magasságához és mélységéhez kell igazodni. [...] Az emberi hangok közül a szoprán gyorsabban trillázhat, mint az alt, a tenor és basszus pedig a megfelelő arányban lassabban, mint a szoprán és az alt. A hegedű, a brácsa, a gordonka és a nagybőgő trillái megegyezhetnek a négy énekhang trilláival. A fuvolán és az oboán éppen olyan gyorsan lehet trillázni, mint ahogy azt a szoprán teszi, és a fagott trillája ugyanolyan gyors lehet, mint a tenoré.⁴¹

L. Mozart is hasonló megfigyelést tesz, amelyet a hegedű húrjainak hangmagasságával hoz kapcsolatba:

³⁷ L. Mozart ezt kottapéldával támasztja alá. Lásd: L. Mozart, 233.

³⁸ L. Mozart, 233-234.

³⁹ Quantz, 108.

⁴⁰ L. Mozart, 236.

⁴¹ Quantz, 108.

A finomabb és magasabbra hangolt húrokon gyorsabban játszhatjuk a trillát, mint a vastagabb és mélyebb húrokon, mert az előbbiek gyorsan, az utóbbiak viszont lassan jönnek mozgásba.⁴²

A harmadik döntő tényező a trillák gyorsaságát illetően a koncertterem jellemzői. Quantz meglátása szerint:

Nem szabad minden trillát egyforma gyorsan játszani. [...] Ha nagyon zengő tágas térben játszunk, ott a valamivel lassabb trilla jobban hat, mint a gyorsabb. Mert a visszhangtól a túlságosan gyorsan mozgó hangok összekuszálódnak, s ezáltal a gyors trilla kivehetetlen lesz. Ha azonban kicsi vagy tapétázott szobában játszunk, ahol a hallgatók a közelünkben állnak, ott a gyorsabb trilla jobb, mint a lassabb.⁴³

Ezzel a megfigyeléssel teljesen azonos L. Mozarté:

Ha szólót játszunk, figyelemmel kell lennünk arra a helyiségre is, ahol darabunkat elő szándékozunk adni. Egy kicsi, netán még kárpittal borított helyiségben, ahol a hallgatók túl közel vannak, jobban hat a gyors trilla. Ha viszont egy nagy teremben játszunk, amelyik nagyon zeng, vagy amelyikben a hallgatók esetleg viszonylag messze vannak, jobb a lassabb trilla.⁴⁴

Donington a trillákkal foglalkozó fejezetében⁴⁵ a késő barokkban előforduló trillákról megjegyzi, hogy azok kis- vagy nagyszekundos váltóhanggal képzelhetők el. Amellett érvel, hogy a trillát indítsuk a felső váltóhangról:

A trilla a főhangnak és egész- vagy félhangos felső váltóhangjának többé-kevésbé gyors és metrum nélküli váltakozását jelenti. [...] Ha a trilla funkciója elsősorban harmonikus, akkor kötelező a felső váltóhangon elkezdni. Rendszerint így kezelték a trillát a barokk kor második felében. A kadenciális trilla harmonikus funkciója különösen szembeötlő.⁴⁶

A felső váltóhanggal indított trillát széles körben elterjedt jelenségnek tekinti Donington:

⁴² L. Mozart, 237.

⁴³ Quantz, 107.

⁴⁴ L. Mozart, 237.

⁴⁵ Donington, 191-198.

⁴⁶ Donington, 191.

A barokk korszak középső és kései szakaszában általában nem volt kivétel az alól a szabály alól, hogy a trilla felső váltóhanggal kezdődik. [...] Röviden, a felső váltóhangos trillaindítás a kornak egyik közhelye volt.⁴⁷

Megemlíti továbbá azt is, hogy a felső váltóhangnak súlyos helyen és súlytöbblettel kell megszólalnia:

A váltóhang, és nem a főhang az, aminek a hangsúlyos helyen kell szólalnia, hiszen a váltóhangnak kell a főhangot harmonikus szempontból feszültebbé tennie. [...] Mindig kap némi külön súlyt is, mert appoggiaturaszerű.⁴⁸

Donington megfigyelései szerint a felső váltóhanggal játszandó trillák olyan gyakran fordulnak elő, hogy sok esetben csak egy apró előkeként leírt kottafej jelzi a valójában trillát jelentő díszítményt:

A trilla és a hosszú appoggiatura közötti kapcsolat olyan szoros, hogy gyakran jelölik a trillát kis kottafejként leírt appoggiaturával is.⁴⁹

Az utókának is fontos szerepe van a helyes játékban. Donington kétféle utókát határoz meg, amelyek közül az egyiknek mindenképp meg kell szólalnia függetlenül attól, hogy a lejegyzésben megtalálható-e:

Általában kétféle utóka volt használatos, és a kettő közül valamelyiknek minden szabályos barokk trillán meg kell jelennie, akár van erre utalás a lejegyzésben, akár nincs, akár félrevezető az utalás, akár nem: (i) egy kis anticipációs hang; (ii) Nachschlag (a főhang alatti egész- vagy félhangos váltóhang érintése).⁵⁰

A kétfajta utóka játékmódja között Donington szerint artikulációs különbség figyelhető meg:

Az anticipációs hang megszólalhat elválasztva és megszólalhat kötve is, ahogy az előadó ízlése és a zenei összefüggés megkívánja. [...] A Nachschlag a legkisebb elválasztás nélkül van a trillához kötve, és annak részévé válik.⁵¹

Abban az esetben, ha a kottában konkrét utalás nincsen Donington az előadóra bízta, hogy mikor és melyik típusú utókát alkalmazzuk:

⁴⁷ Donington, 192-193.

⁴⁸ Donington, 191-194.


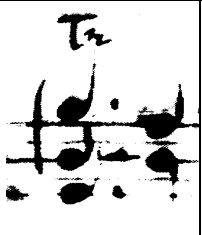

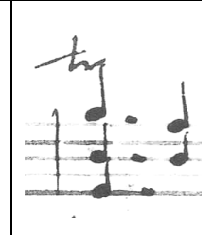
⁴⁹ Donington, 194.

⁵⁰ Donington, 196.



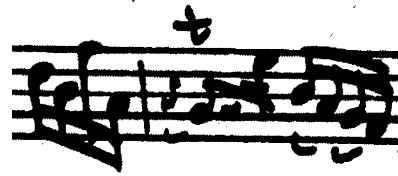
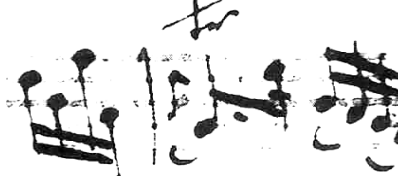
⁵¹ Donington, 196-197.

Ha semmi sem utal rá, akkor az utóka megválasztása az előadó hatáskörébe tartozik, egyik vagy másik utóka használata azonban teljes trilla esetén kötelező.⁵²

A Csellószvitek fennmaradt négy kéziratában gyakran megjelenő díszítés a trilla. Ezeket a fentiekben körülírt módon „tr” betűkkel jelöli az összes másoló, bár a „tr” jel nem mindig olvasható ki teljesen tisztán. Előfordul, hogy csak egy „t” betűt találunk, vagy olyan a „t”-től elváló, vagy hiányosan kapcsolódó „r” betűt, amely nehezen azonosítható „r” betűként. A kézírásokból fakadó különbségek ellenére ezek a jelzések is minden bizonnyal trillát jelölnek. A legtöbbször nincsen sem kiírt előke sem pedig utóka, de megszólaltatásuk – ahogy a fentiekben Doningtonnál és L. Mozartnál láthattuk – erősen javasolt.




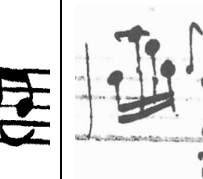
	A	B	C	D
1. Szvit Gigue 4. ü.				

A másolatokban ritkábban található előkével ellátott trilla. Már említettem, hogy az **A** és **B** kézirat nem tartalmaz ilyen kis díszítő hangokat, ezért a trillák előtt sem találunk előkéket. A **C** és **D** forrásban viszont előfordul trilla előtti előke, amely általában késleltetést jelent. Néhány példa erre az utóbbiakból:

	C	D
1. Szvit Allemande 10- 11. ü.		
1. Szvit Allemande 11- 12. ü.		

⁵² Donington, 197.

Donington felhívta a figyelmet arra, hogy az előke – mintegy rövidített jelölésként – egyben trillát is jelenthet.⁵³ Az alábbi példában megfigyelhető, hogy az **A**, **B** és **C** kéziratban trillajelzés található, a **C**-ben még előke is, viszont a **D** példányban csupán egy előke látható. Ebben az esetben a **C** jelzi legkörültekintőbben az előadásmódot, de valószínű, hogy a többi forrás is ugyanerre utal.

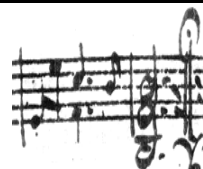
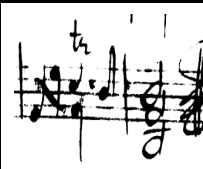
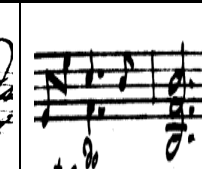
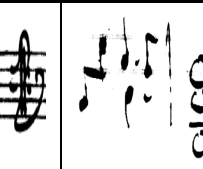
	A	B	C	D
1. Szvit Sarabande 4. ü.				

A négy forrás közül három megegyezik abban, hogy trillát játszunk, a negyedik pedig Donington alapján szintén trillának tekinthető. A díszítést indító hang appoggiatura jellegét az indokolja, hogy **C**-ben és **D**-ben a trilla alatt szereplő basszushoz képest késleltetést jelent, tehát hosszan, a példákban szereplő ritmusértékkel játszandó. Mindezt nem tisztázhatnánk ilyen egyértelműen, ha csak egy kézirat állna rendelkezésre, illetve ha nem vennénk figyelembe a szakirodalom idevonatkozó megfigyeléseit.


A legnagyobb nehézséget mégsem az idáig tárgyaltak helyes értelmezése okozza, hanem az, hogy sok helyen közel sem egységes a trillák jelzése a négy kéziratban. Lássunk erre néhány példát! A d-moll Szvit Menuet I. tételében, a 23-24. ütemben például a **B** forrás trillát jelez, a többi viszont semmit. Ebben az esetben a trillát nagyon is alkalmazható megoldásnak vehetjük, hiszen a tételt záró domináns harmónia fölött szólal meg. Itt szeretnék visszautalni arra a Quantz által tett előkével kapcsolatos megjegyzésre, hogy ha nincs előírva, akkor is tudnunk kell alkalmazni.⁵⁴ Véleményem szerint ez nem csak az előkére vonatkozóan követendő tanács, hanem más díszítés – jelen esetben trilla – kiválasztásakor is. Elképzelhető, hogy az a három forrás, amely nem jelzi a trillát, éppen erre az önállóságra számít az előadó részéről:

⁵³ Lásd: III. A kéziratokban előforduló díszítések és dinamikák előadásmódja, valamint a tételek tempója. 1. Díszítések , 46.

⁵⁴ Lásd: III. A kéziratokban előforduló díszítések és dinamikák előadásmódja, valamint a tételek tempója. 1. Díszítések , 38.

	A	B	C	D
2. Szvit Menuet I 23-24. ü.				

Az itt következő példában arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy előfordulnak olyan helyek is, ahol a két későbbi forrás szerint alkalmazhatunk trillát, de a két korábbi nem írja elő:

	A	B	C	D
1. Szvit Courante 7-8. ü.				
3. Szvit Bourrée I 2-3 ü.				
4. Szvit Prelude 81. ü.				

Doppelschlag

Quantz rövid magyarázatot fűz a doppelschlag játékához, amelyben kiemeli, hogy az előkékből származik és a francia játékmódban használták:

Az előkékből ered még [...] másik kis díszítés is, [...] ez a *doublé* vagy *doppelschlag*, amelyek a francia játékmódban szokásosak, hogy egy darabot ragyogóan játszassunk.⁵⁵

L. Mozart pontosabban fogalmaz, mint Quantz, lényegét tekintve azonban ugyanazt írja a doppelschlagról:

A *doppelschlag* négy gyors hangocskából álló díszítmény, amelyeket az emelkedő előke és a rákövetkező hang közé illesztünk, és az előkéhez

⁵⁵ Quantz, 104.

függesztünk. A hangsúly az előkére esik, a *doppelschlagnál* csökken a hangerő, és a főhang súlytalan.⁵⁶

A *doppelschlagot* leggyakrabban egy hullámvonallal jelölték, amely utal a hangmozgás irányára: „~”. Mindkét forrás mellékel kottapéldákat is, amelyekben a *doppelschlagot* egy kötőív alá veszik az azt megelőző előkével, illetve a rákövetkező főhanggal. Ez alátámasztja azt, amit L. Mozart részletesen meghatároz: a legsúlyosabb hang az előke, a *doppelschlag* kötőív alatt súlytalan helyen van, de az utána levő főhang is súlytalanává válik tőle.

Használhatunk *doppelschlagot* emelkedő előke után, de összeköthetünk vele egymástól kis- vagy nagyszekundra fekvő főhangokat, vagy akár távolabb elhelyezkedő hangokat is. L. Mozart kizárólag olyan példákkal szemlélteti a *doppelschlagot*, amelyekben a főhangok emelkednek:

A *doppelschlagot* két egymáshoz közel álló vagy két távolabbi főhang közé is illeszthetjük, és vele összeköthetjük a két hangot egymással.⁵⁷

Quantz szerint nem szabad túl sokszor használni ezt a díszítő elemet, mert akkor a dallam túlszűfolttá válik, ami nem segíti a zenei mondanivalót:

Sokan gyakran visszaélnék a francia ékesítéssel, [...] amely a dallamot túl színessé teszi. Gyakran olyan hangoknál alkalmazzák, amelyeknél már a csak félig egészséges zenei hallás is felfogja, hogy nem illik oda. [...] Igaz: [...] a jó előadáshoz fölöttébb szükséges. Ennek ellenére takarékosan kell velük bánni, ha nem akarjuk, hogy a sok megártson a jóból.⁵⁸

Donington a felső és alsó váltóhangok által körbeírt főhang díszítéseként határozza meg a *doppelschlagot*:

A *doppelschlag* egy főhangnak egész- vagy félhangos, felső és alsó váltóhangokkal való körülírását jelenti. Röviden: váltóhangokból álló ornamens.⁵⁹

Ez a díszítés kétfajta lehet: hangsúlyos vagy hangsúlytalan. Alkalmazásuk szorosan kapcsolódik a dallami és harmóniai rendhez. A hangsúlyos *doppelschlag* egyaránt köthető a dallamhoz és a harmóniához, a hangsúlytalanak viszont a dallam díszítésében van jelentős szerepe:

⁵⁶ L. Mozart, 229.

⁵⁷ L. Mozart, 229.

⁵⁸ Quantz, 105.

⁵⁹ Donington, 199.

A doppelschlag lehet hangsúlyos, tehát ütemsúlyra eső ornemens; ennek a funkciója egyformán melodikus és harmonikus, és lehet hangsúlytalan, tehát ütemsúlyok közé eső ornemens; ennek melodikus a funkciója.⁶⁰

A négy hangból álló díszítő elem legelterjedtebb formája felső váltóhangon indul, majd a főhangot, az alsó váltóhangot és újra a főhangot érintve fejeződik be:


Az elterjedtebb (felső) doppelschlag a felső váltóhangon kezdődik, aztán a főhang következik, és az alsó váltóhang érintésével tér vissza a főhangra.⁶¹

Megjegyezi továbbá, hogy a hangsúlytalan doppelschlag gyakoribb, mint a hangsúlyos. Az előbb idézett két meghatározás alapján megfigyelhető, hogy ha hangsúlytalan a doppelschlag, akkor leggyakrabban felső váltóhangon kezdődik, ami Quantz és Mozart leírásából is egyértelműen kivehető.

Ritmusról annyit tudhatunk meg Doningtontól, hogy alapvetően egyenletes legfőképpen akkor, ha gyors:

A doppelschlag ritmusa legtöbbször egyenletes, de előfordul különféle egyenlőtlen ritmusokban is. [...] A gyors doppelschlag azonban rendszerint egyenletesen játszandó, hogy ne hasson rángatottnak.⁶²

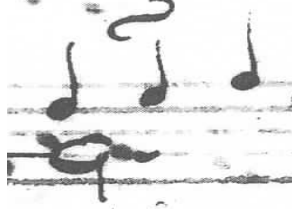
A Csellószvitek másolataiban kevés doppelschlagot találunk. Az **A** és **B** példányban egyáltalán nincs, a **C**-ben mindössze egyszer fordul elő, a C-dúr Sarabande-ban, a **D** másolat pedig csak a negyedik Szvit Sarabande tétele során írja elő, három zeneileg hasonló ütemben. Ahol ilyen díszítmény van, ott a főhangok kivétel nélkül emelkedő szekund távolságban állnak egymástól.

	3. Szvit Sarabande 3. ü.
C	

⁶⁰ Donington, 199-200.

⁶¹ Donington, 200.

⁶² Donington, 200.

	4. Szvit Sarabande 1. ü.	4. Szvit Sarabande 3. ü.	4. Szvit Sarabande 13. ü.
D			

Az első táblázatban feltüntetett helyen a **C** másolaton kívül a többi semmilyen díszítést nem jelöl. A másodikban a megfelelő helyeken az **A** semmit, a **B** és **C** trillát ír elő. Mivel a trilla és a doppelschlag játéka szorosán köthető egymáshoz, véleményem szerint egyrészt ízlés alapján megválasztható, hogy az előadó melyiket alkalmazza. Azonban emelkedő főhangok esetében indokoltabb a doppelschlag alkalmazása, hiszen a trilla inkább elnyomja, és nem elősegíti a főhang mozgások irányát. Másrészt a **D** másolat a legkésőbb keletkezett példány (1790-es évek), tehát az is elképzelhető, hogy az ún. gáláns stílus lenyomataként érdemes viszonyulni a doppelschlaghoz. Ez azt jelenti, hogy a fenti táblázatban kiemelt helyeken a trilla játékát is részesíthetjük előnyben.

2. Dinamika

A dinamika a hangerő csökkentését illetve növelését jelenti, amely minden zenei előadás szerves részét képezi. A barokk zene lejegyzésében leggyakrabban „*f*” (forte) és „*p*” (piano) betűk jelzik ezt az előadók számára, de előfordulnak kettős forték (*ff*) és pianók (*pp*), valamint mezzoforte (*mf*) és mezzopiano (*mp*) utasítások is. Quantz a fény és árnyék kettősségeként írja le ezt a zenei kifejezést erősítő elemet, amelynek alkalmazása arra szolgál, hogy kiemelje, illetve finomítsa a hangzást:

Egy jó előadásnak nem kevésbé változatosnak is kell lennie. Állandóan fenn kell benne tartani a fényt és árnyékot. [...] Tehát ügyelni kell a forte és a piano állandó váltakozására. [...] A váltakozó piano és forte pedig részben kiemel egyes hangokat, másrészt gyengédséget ébreszt.⁶³

L. Mozart szintén a fény és árnyék jelenséghez hasonlítja a dinamikát:

⁶³ Quantz, 127-128.

Tartsuk be a legpontosabban az előírt pianót és fortét, és ne verklizzünk le mindent egyforma hangon. Sőt, a halk és hangos játékot alkalmazzuk és váltogassuk egymással előírás nélkül, magunktól is a megfelelő helyen. Ez az, amit az ismert festői kifejezéssel fénynek és árnyéknak neveznek.⁶⁴

A forte és piano játék váltakozását megfigyelhetjük nagyobb zenei egységekre vonatkoztatva, valamint akár ütemekre és hangokra külön előírva. Előbbi általában egy adott tétel formai és tematikai összefüggéseit teszi árnyaltabbá, utóbbi pedig az adott ütem súlyrendjének játékát, illetve az eredeti hangnemtől eltérő módosított hangok kiemelését szolgálja. A nagyobb zenei gondolatok dinamikájáról Quantz azt írja, hogy a főtémát mindig célszerű kiemelni, valamint ismétléseknél is érdemes változtatni:

A főtémát az előadásban a mellékgondolatoktól mindig jól meg kell különböztetni. [...] Piano és forte révén, a hallás számára különböző módon mindig érzékelhetővé tehető. Ismétléseknél a piano és forte váltakozása általában jó szolgálatot tesz.⁶⁵

A kisebb egységekre vonatkozó dinamikákról L. Mozart ír részletesen,⁶⁶ amelyben kiemeli, hogy a módosított hangokat játsszuk mindig erősebben:

A kereszttel és feloldójellel felemelt hangokat kezdjük mindig egy kicsit erősebben, de a dallam folytatásában vegyük ismét vissza a hangot. Éppen így különböztessük meg fortéval a váratlanul megjelenő bével vagy feloldójellel leszállított hangokat is.⁶⁷

Az ütem súlyrendjével összefüggő hangerő különbségek is fontos részét képezik a helyes játéknak. L. Mozart az ütemsúly szerint hangsúlyos helyre eső hangokat forte dinamikában határozza meg:

A kifejezés nyomatéka, [...] a forte legtöbbször az uralkodó vagy hangsúlyos hangra esik. [...] Ezeket a hangokat azonban észrevehetően meg kell különböztetnünk egymástól, [...] hacsak a zeneszerző nem ír elő valamilyen más kifejezést.⁶⁸

⁶⁴ L. Mozart, 272.

⁶⁵ Quantz, 134.

⁶⁶ L. Mozart, 272-277.

⁶⁷ L. Mozart, 272.

⁶⁸ L. Mozart, 273.

Donington a dinamikával foglalkozó fejezetében⁶⁹ megjegyzi, hogy a forte és piano szavak, rövidítések főleg a késő-barokkban terjedtek el, tehát a kora-barokktól kezdve a szerzők egyre részletesebben jelezték a dinamikát. Úgy véli, ezek alkalmazása nagymértékben függött az előadótól is.

A dinamika változataira vonatkozó szavak, rövidítések és jelek az egész barokk korszakban s különösen annak második felében megtalálhatók. Rendszerint a kifejezésnek még ez az igen fontos eleme is az előadó elképzelésére és jó ízlésére volt bízva.⁷⁰

A dinamikákat két csoportra osztja: átfogó dinamikára és annak kisebb hullámzásaira:

Két dolgot kell egymástól jól megkülönböztetnünk: a dinamikai kontrasztok átfogó skémáját, akár tömbökről, akár fokozatos átmenetekről legyen is szó, és az apró kontrasztok folyamatos hullámzását, akár hirtelen, akár fokozatos módon.⁷¹

A hatásos előadást segíti, ha az átfogó dinamika hangerősségét – amelynek a nagyobb zenei gondolatok eljátszásakor van fontos szerepe – előre meghatározza az előadó. Ezt célszerűnek tartja, ha van utalás dinamikára, és akkor is, ha nincsen:

Nagyon fontos, hogy a hangos és halk részek egy előre kidolgozott megfelelő rendszer szerint kövessék egymást, akkor is, ha (mint legtöbbször) az eredeti lejegyzés csak kevés dinamikai utasítást ad (vagy semmit).⁷²

Az előre eldöntött dinamikán belül azonban érdemes fenntartani a Quantz és Mozart által a fentiekben már említett fény-árnyék váltakozást, azaz a dinamika apró hullámzását. Ez teszi élővé a nagyobb léptékben meghatározott hangerősséget:

Az egyes dinamikai síkon belül azonban állandó fény – árnyék tarthatja elevenen érdekesen a dinamikai texturát.⁷³

Donington szerint a kisebb dinamikai változásokat a nagyobbakon belül úgy tudjuk megfelelően alkalmazni, hogy követjük a dallam mozgás irányát: fölfelé tartó hangoknál növeljük, lefelé haladó hangoknál csökkentjük a hangerőt:

⁶⁹ Donington, 284-290.

⁷⁰ Donington, 284.

⁷¹ Donington, 286.

⁷² Donington, 285.

⁷³ Donington, 285.

Az egyik legtermészetesebb zenei követelmény, hogy ha a dallam felfelé halad, a dinamika erősödjék, és amikor az a csúcspont után lefelé kanyarodik, a hangerő vele együtt csökkenjen. Ennek a követelménynek eleget tehetünk ösztönösen is, a hangos és halk részek (nagyjából előre rögzített) szerkezetén belül.⁷⁴

L. Mozart is utalt arra,⁷⁵ hogy a legkisebb dinamikai különbségek a hangsúlyozásban játszanak fontos szerepet. Donington is megjegyzi:

Mindenféle hangsúlyozás dinamikai erősítéssel jár együtt. [...] A hangsúly előtti artikulációs szünet nagyban növeli a hatást.⁷⁶

Két példával támasztja alá előbbi állítását, amely a szinkópa és a hemiola. Ez a két lüktetés felülírja az ütem súlyrendjét és mindig kiemelt hangsúlyt érdemel:

A szinkópált hangok eltolódott ritmusát jó, ha hangsúlyossá tesszük. [...] A hemiolában a ritmikus és harmóniai lüktetés eggyel magasabb metrikus szintre emelkedik, és az előadó számára rendkívül fontos, hogy ezt felismerje, mert hangsúlyozásban jól hallhatóvá kell tennie.⁷⁷

Harnoncourt szerint a barokk zenében az átfogó dinamika helyes kiválasztása fontos, de nem a leglényegesebb szempont az eljátszás során:

A barokk zenében a dinamika másodlagos jelentőségű. Aligha változik meg egy ebből a korból való darab lényege, ha hangosan vagy halkán játsszák. Sok esetben egyszerűen meg is fordíthatnánk a dinamikát, forte helyett pianót, piano helyett fortét játszhatnánk. [...] Ez azonban nem befolyásolja a műnek vagy a struktúrának a lényegét, járulékos fűszer, egyfajta díszítés csupán.⁷⁸

A hangerő kisebb hullámzásait nevezi kisléptékű dinamikának, amelyet így határoz meg:

A barokk zene dinamikája a beszéd dinamikája. Ez egy „kisléptékű dinamika”, amelynek változásai az egyes szótagokra és szavakra vonatkoznak. [...] Mivel az egyes hangokhoz és a legkisebb hangcsoportokhoz kapcsolódik, az artikuláció része. [...] Ez a kiejtés, ez teszi érthetővé a zenei hangokkal elmondott beszédet.⁷⁹

⁷⁴ Donington, 286-287.

⁷⁵ Lásd: III. A kéziratokban előforduló díszítések és dinamikák előadásmódja, valamint a tételek tempója. 1. Díszítések, 53.

⁷⁶ Donington, 288.

⁷⁷ Donington, 289.

⁷⁸ Harnoncourt, 50.

⁷⁹ Harnoncourt, 50.

L. Mozart és Donington megjegyzi, hogy a hangerő megváltozása a hangsúlyoknál különösen fontos. Ebből jól érthető, hogy a fentiekben Harnoncourt a kisléptékű dinamikát az artikuláció részeként definiálja, amely emiatt akár felül is írhatja az ütemek saját súlyrendjét. Három olyan zenei kifejezőeszközt említ, amelyek szorosan köthetők a hangerő növeléséhez: 1. harmónia, 2. ritmus és 3. emfázis. Vegyük végig, mit is jelentenek ezek Harnoncourt szerint.

Harmónia:

Léteznek azonban olyan fölérendelt hierarchiák, amelyek megtörik a hangsúlyozásnak a monotóniáját; közülük legerősebb a harmónia. Egy disszonanciának mindig hangsúlyosabbnak kell lennie, akkor is, ha súlytalan helyen szólal meg; a disszonancia feloldásának pedig [...] hangsúlytalanak, különben nem lenne feloldás. [...] S ezzel máris van egy „ellen-hierarchiánk”, ami azonnal ritmust és életet hoz a zene hangsúlyozásának természetes hierarchikus rendszerébe. Ez utóbbi olyan, mint egy szilárd rendet adó váz, egy séma, amit újra és újra megtörnek a disszonanciák hangsúlyai.⁸⁰

Ritmus:

Ha egy rövid hangot egy hosszabb követ, akkor ez utóbbi hangsúlyt kap, akkor is, ha súlytalan, „rossz” ütemrészre esik; így jönnek létre a szinkópás és szökellő ritmusok.⁸¹

Emfázis:

Az emfatikus súlyok a dallami csúcspontokra esnek (az énekesnek tehát a legtöbbször igaza van, amikor a magas hangokat kihangsúlyozza, sőt, még hosszabb ideig ki is tartja).⁸²

A Harnoncourt és Donington által leírt kisebb dinamikák szorosan köthetők a hangsúlyozáshoz, éppen ezért ezeket az apró változásokat külön forte vagy piano jelzéssel nem találjuk meg például a Csellószvittek kézírataiban sem. Harnoncourt szerint ez azért lehet így, mert alkalmazásuk a zenész számára magától értetődő volt.⁸³ A hangerő változtatásával, avagy akcentussal emelendő ki minden olyan hely, ahol a kötőív, vessző vagy pont a szabályos súlyrendtől eltérő helyen szerepel. Ugyanez vonatkozik a szinkópás vagy hemiolás ritmusokra, illetve a dallam

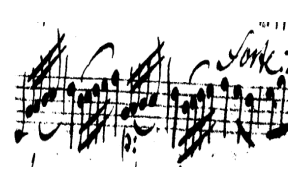

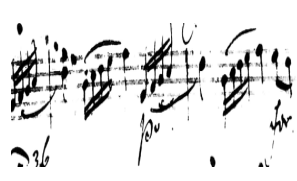
⁸⁰ Harnoncourt, 43.

⁸¹ Harnoncourt, 43.

⁸² Harnoncourt, 43.




⁸³ Harnoncourt, 44.

csúcshangjaira, amelyek dinamikáját szintén nem jelöli egyik kézirat sem. A hangerő kisebb hullámzásaira utaló jelzéseket a negyedik Szvit Bourrée I tételében találunk. Ezeket a **C** és **D** forrás *pia*, *po* – *for* rövidítésekkel jelzi, éppen ebben a tételben *p* – *forte* szavakkal a **B** is tartalmaz egy ilyen előírást.⁸⁴

	B	C	D
4. Szvit Bourrée I 45-46. ü.			

A kiemelt példák mindegyikében megfigyelhető, hogy a piano jelzés ugyanazon a hangmagasságon és ritmusban lejegyzett két hangsoportra vonatkozik, mint amelyek előtte álnak. Ezt a dinamikai előírást nevezzük echónak, visszhangnak, ami azt jelenti, hogy egy adott zenei egységet először hangosabban játszunk, majd másodszor halkabban. Az echó végét mindegyik másoló forte jelzéssel látja el. A **C** és **D** több ilyen jellegű dinamikai jelzést tartalmaz ebben a tételben, többé-kevésbé következetesen és mindkét másolatban ugyanazon a helyeken.

A négy forrás közül három tartalmaz dinamikai jelzéseket a második Szvit Prélude tételében:

	B	C	D
2. Szvit Prélude 48-49. ü.			

A pianót megelőző ütemben egy koronás akkord található, amely után a visszafogottabb dinamika jó kontrasztot képez. A **B** a következő ütemben már fortét ír elő, amelyet véleményem szerint inkább tekinthetünk a zenei anyag folyamatos erősödésére, építkezésére való utalásnak.

A **B** forrásban találunk még egy példát, amely nem a kisléptékű, hanem az átfogó dinamikára vonatkozik. A harmadik Szvit Bourrée II. tétel kezdetén a *pian* szó olvasható. Az átfogó dinamikára vonatkoztatva ebből akár azt az általános

⁸⁴ Az A kézirat nem jelöli a dinamikát egyik tételben sem.

következtetést is levonhatjuk, hogy a párokban előforduló tételek közül – például Menuet I-II, Bourrée I-II, Gavotte I-II – mindig az első lehet a nagyobb hangerejű, a második pedig a visszafogottabb, amint erre az általában egyszerűbb, visszafogottabb zenei anyagból is következtethetünk.

Láthattuk, hogy a meglehetősen kevés hangerőre vonatkozó jelzés a fentiek – Quantz, L. Mozart, Donington és Harnoncourt nézetei – szerint nem jelenti azt, hogy ne törekedjünk a változatos dinamikára. Fontos a nagyléptékű dinamikai elképzelés rögzítése, valamint a kis léptékű dinamika megválasztása a hangsúlyozásban, amelyet ilyenkor az artikulációs jelek, a ritmusértékek és a dallammozgás iránya határoz meg a 18. század végétől megszokott „*f*” vagy „*p*” jelzések helyett.

3. Tempó

A tempó meghatározása meglehetősen szubjektív összetevője a barokk előadásnak. Donington szerint a lejegyzésben szereplő általános tempó vagy karakter jelzéseket nem tekinthetjük kizárólagosnak, hiszen annak helyes kiválasztása nagy mértékben függ az előadó értelmezésétől:

A kifejezésnek talán legfontosabb, és egyben talán legnehezebben megragadható eleme a tempó. A lejegyzés és a korabeli utasítások csak nagyon kis segítséget nyújtanak a helyes tempó megállapításához. Ennek oka részben az is, hogy ritka eset, amikor csak kizárólag egy tempó helyes. [...] A tempó az interpretáció függvénye, és ezért csak egy adott interpretációval kapcsolatban beszélhetünk jó vagy rossz tempóról. Az interpretáció valóban lehet jobb is, rosszabb is, de a stílus keretei között rendszerint tekintélyes tere nyílik az előadói egyéniségnek.⁸⁵

Megjegyzi azt is, hogy bizonyos tempójelzések nem feltétlenül a gyors vagy lassú játékra vonatkoznak, hanem elsősorban egy adott tétel karakterére utalnak.⁸⁶ Ennek értelmezése előadónként kis mértékben eltérhet, éppen ezért például a metronómszámokban megadott tempójelzést Donington nem tartja indokoltnak:

A metronómjelzés a szigorú meghatározottság érzetét kelti, ezért jobb, ha nincs.⁸⁷

⁸⁵ Donington, 237.

⁸⁶ Donington, 237.

⁸⁷ Donington, 238.

Az egyénenként apróbb különbségeket mutató tempó érzetek kialakulásán túl további – nagyon is objektív – szempontok vizsgálatára hívja fel a figyelmet Donington. Ilyen összetevők a hangzó közeg és a hangerő kapcsolata:

Ha visszhangos az akusztika vagy nagy a hangerő, akkor ez lassabb tempót tesz szükségessé ugyanabban a darabban, mint ha száraz az akusztika, vagy ha kicsi a hangerő.⁸⁸

A Csellószvitelben nem találkozunk tempójelzésekkel, de a táncművekben fontos támpontot nyújt az adott tánc ismert karaktere, tempója. Azonban itt is óvatossá kell lennünk: Donington mellett érvel, hogy a stilizált táncművek gyakran csak visszautalnak a tényleges táncok valódi karakterére, ezért az előbbieket tempója nem feltétlenül egyezik az utóbbiakkal:

Amikor tempóvételünkhöz a tényleges táncművek között keresünk fogódzót, nem szabad elfelejtenünk, hogy mint műforma, a tánc igen-igen messzire kerülhet a táncművtől, és hogy ilyen esetekben előfordulhat, hogy egészen más tempóra van szükség.⁸⁹

Donington nézete alapján a tempót a zene karakteréből határozhatjuk meg, amelyben nagy szerepet tulajdonít az előadó képességeinek is:

Egy jó és tapasztalt zenész bizonyos (egyszer szűkebb, másszor tágabb) keretek között magából a zenéből is képes következtetni annak tempójára.⁹⁰

A tempóra vonatkozó általános tanácsa az, hogy a gyors művek legyenek kicsit lassabbak, a lassúak pedig gyorsabbak.⁹¹ Donington megjegyzi, hogy ettől az alapállástól eltérni csak saját hangszeres képességeink és mondánivalónk átgondolása ismeretében érdemes:

Bizonyos mértékig indokoltá tehetjük a gyors tempót valóban káprázatos, briliáns előadással, a lassú tempót pedig valóban ihletett, intenzív játékkal.⁹²

A megfelelő tempó kiválasztása a Csellószvitel műveinek esetében is az előbbieken vázolt összetett szempontrendszer átgondolása révén határozható meg. Az egyes művek elején álló műcímek (például: allemande, sarabande, courante stb.)

⁸⁸ Donington, 237.

⁸⁹ Donington, 241.

⁹⁰ Donington, 242.

⁹¹ Donington, 243.

⁹² Donington, 243.

adják az irányadó elképzelést, amely döntő befolyással van a helyes tempóra. Harnoncourt a Bach szvitekben – elsősorban a zenekari szvittek esetében – fellelhető tánctételekről így vélekedik:

A Bach szvitjeiben előforduló darabok általában tradicionális formákhoz nyúlnak vissza, de – akkoriban már szabad koncert tételekké változva – csak lazán kötődnek táncolt modelljeikhez. Nevüknek, egyfajta típusmegjelölésként, elsősorban a tételnek egy bizonyos táncból való eredetére kellett utalni. [...] Ennélfogva az egyes tételek tempóját és karakterét nagyon rugalmasan kell elképzelniük, még ha minden táncétel meg is tartotta a rá jellemző alapkaraktert.⁹³

Megfigyelhető, hogy Harnoncourt és Donington is utal a stilizált tánctételek alap mintájául szolgáló eredeti táncokra, amelyek különböző nyelvterületeken és időszakokban egy bizonyos tánc karakterein belül is (például a sarabande)⁹⁴ nagy eltérést mutatnak.⁹⁵ Azonban felhívják a figyelmet arra is, hogy az alap mintát jelentő tánc és a stilizált tánc tempója, sőt még akár a karaktere is,⁹⁶ egymástól eltérhet. Ennek ellenére a tételcímek adják a legfontosabb fogódzót a helyes tempó és karakter kiválasztásában, hiszen a táncok alapkarakterének meg kell jelenniük az elhangzás során. Mindezek vizsgálata mellett egy-egy táncétel tempóját befolyásolják az előadó saját érzetei, valamint a hangzó közeg adottságai is. Belátható tehát, hogy egy adott mű tempójának helyes kiválasztása meglehetősen sokrétű, bizonyos mértékben szubjektív összetevők felmérése, majd azok átgondolt összehangolása után lehetséges.

⁹³ Harnoncourt, 202.

⁹⁴ Donington, 241.

⁹⁵ Donington, 240-243.; Harnoncourt, 198-202.

⁹⁶ Donington csak általánosságban beszél a különböző tánctételekről, Harnoncourt azonban bővebben foglalkozik Bach zenekari szvitjeiben előforduló táncok tempóival és azok karaktereinek meghatározásával, játékmódjával. Lásd: Harnoncourt, 202-206.

IV. A Csellószvittekből készített fúvós átíratok áttekintése

Kevés fagott játékos tett kísérletet arra, hogy Bach csellóra komponált Szólószvitteit átírja hangszerére. Az első verziók nem célozták meg a Szvitte teljes átírását: tudomásom szerint csupán két, pedagógiai cézzal válogatott, fagott-műveket és átíratokat tartalmazó gyűjteményben jelent meg néhány tételük.¹ Magyarországon az első jelentős Bach-átíratok fagottra Ifj. Hara László és Nagy Olivér készítette el, de nem a Szólószvittekből, hanem a három Gambaszónáta közül kettőből.² A Csellószvitte átírata csak 2011-ben jelent meg Arthur Weisberg fagottművész jóvoltából.³ Nem sokkal korábban a Fuvola Partita fagott-átírata is megjelent a korábbiakban már említett William Waterhouse munkájának köszönhetően.⁴ Természetesen más fúvós hangszerre is készült átírat a Csellószvittekből, de disszertációmnak nem célja az összes áttekintése. Szándékom inkább az, hogy megfigyeljük a fúvós gondolkodásmód alkalmazását az átírás folyamatában, amelyet példákön keresztül szeretnék bemutatni. Ezért tehát Arthur Weisberg kiemelt fontosságú fagott-átírata mellett a szaxofonra és trombitára keletkezett kiadásokat, illetve azok közreadóinak – akik egyben átírói is a Szvitteknél – bevezető megjegyzéseit vizsgálom a fejezet első részében.

1. Fagott-átírat

Mint említettem, Arthur Weisberg átírata az eddigi egyetlen, amely fagottra készült. A kiadás az első öt Szvitet tartalmazza, a hatodik Szvit nem szerepel közöttük. A közreadó azért nem közli a hatodik szvitet, mert szerinte az egy bizonyos *viola pomposa* nevű hangszerre íródott, amelynek öt húrja volt. Indoklása szerint az öt húr adta lehetőségek okán több olyan három- és négyzólamú akkord szerepel ebben a Szvitben, amelynek átírása fagottra jelentősen megváltoztatná a kottaképet, és ezért a zenei mondanivaló nagymértékben torzulna.⁵ Ebben a Szvitben a nagy

¹ *Solos for the bassoon players.* (G. Shirmer Inc., 1964. közreadó neve ismeretlen); Sol Schoenbach: *Program solos for bassoon.* (Theodore Presser Company, 1978.).

² *Barokk Szonáták fagottra és zongorára.* (Budapest: Editio Musica, Közreadja Ifj. Hara László és Nagy Olivér 1983.). A gyűjtemény a G-dúr (BWV 1027), és a D-dúr (BWV 1028) gambaszónátákat tartalmazza.

³ J. S. Bach: *Five Suites for Solo Bassoon BWV 1007-1011.* (Boca Raton: Ludwig Masters, 2002.)

⁴ J. S. Bach: *Partita BWV 1013, transcribed for bassoon solo.* (Wien: Universal Edition UE 18 135, 1992.).

⁵ „The Sixth Suite was not written for the cello, but rather for the viola pomposa. This instrument had five strings, whereas the cello has four, and this allowed Bach to use many more multiple stops: triple and quadruple chords.” Weisberg, i.

hangterjedelmet is problémásnak tekinti a közreadó, hiszen a kétvonalas oktávban szereplő hangok játéka fagotton – például *fisz*”, *g*” – csaknem megoldhatatlan nehézség elé állítaná a játékost. A transzponálás lehetőségét elveti, mert véleménye szerint a hangnem kiválasztása szerves része a szerzői szándéknak.⁶ Ez azt is jelenti, hogy az elkészített átíratok hangneme Weisbergnél nem változott az eredetihez képest.

Az átíratát a fennmaradt kéziratokra támaszkodva készítette, legfőképpen a hangok és a ritmus tekintetében. Weisberg szerint, mivel nincs autográf példány, az artikuláció, a dinamika és a tempó helyes megválasztása komoly problémát okoz.⁷ Véleményem szerint hiányossága a kiadásnak, hogy a továbbiakban artikulációs kérdésekről nem tesz említést. Megvizsgálva a kottaképet arra a következtetésre jutottam, hogy vélhetően elsősorban saját hangszeres tapasztalataira támaszkodik, másodsorban pedig a különféle cselló kiadások artikulációját használja fel.

A dinamikát illetően sok közreadói javaslat szerepel az átíratban, de ezek alkalmazását az előadó döntésére bízta.⁸

A tempót metronómszámokban határozza meg Weisberg, amelyek csak megközelítőleges tempójelzések, és ezek kiválasztásáról nem közöl további információt.⁹

A díszítések tekintetében jóval bőkezűbb a közreadó. Átíratában a díszítő hangok értéke nyolcad, vagy tizenhatod. A tizenhatodot legfőképpen trillák előtt álló előkék előfordulásakor használja, és megjegyzi, hogy ezek ilyenkor ütésre esnek és hangsúlyosan játszandóak.¹⁰ A lejegyzésben szereplő nyolcad értékű előkéket az eredeti kéziratban előforduló akkordhangok átírására alkalmazza Weisberg. Azt ajánlja, hogy ezeket a díszítéseket a legmagasabb hangig kötve érdemes játszani. Az ütés mindig a legfőbb hangra essen, a többit pedig előtte játsszuk. A sebessége ne legyen túl gyors és a legelső, basszus hang kiemelése a legfontosabb feladat.¹¹

⁶ „Range is an other problem, since this Suite goes well beyond the normal range of the bassoon, with a number of high F sharps and Gs. I did not want to transpose to a lower key because I believe the key a composer chooses is an important part of the compositional process.” Weisberg, i.

⁷ „The music exists only in copies. This means that the only things we can be sure of are the notes and the rhythms. [...] What must be decided upon are the articulations, the dynamics, and the tempi.” Weisberg, i.

⁸ „You may feel free to alter any of the dynamics.” Weisberg, ii.

⁹ Weisberg, i.

¹⁰ „The sixteenths are used mostly with trills, and are meant to be played on the beat. They should be given some extra emphasis.” Weisberg, i.

¹¹ „The eighth – note grace notes represent the broken chords in the original. All should be slurred to the top note. These are always played before the beat. The beat (time) does not start until the top note

A trillák játékaról azt írja Weisberg, hogy ne legyen túl gyors, sebessége ne haladja meg a harmincketted értéket. A trillák nagy része felső váltóhangról játszandó, de a dallami összefüggés függvényében ez nem mindig törvényszerű.¹²

A levegőzés nehézségét is megemlíti előszavában Weisberg, amelynek helyes alkalmazására több javaslatot is tesz. Átiratában vesszőkkel jelzi a lehetséges levegőzési helyeket, de nem érdemes mindegyiknél levegőt venni, csupán azoknál, ahol úgy érzi a játékos, hogy szükség van rá. Emiatt tehát lehetőséget ad arra, hogy több levegőzési metódus közül válasszon a játékos, hiszen a közreadó az összes lehetséges helyet megjelöli, ahol szerinte levegővétel elképzelhető.¹³ Mivel a sok levegővétel miatt gyengül az állóképesség Weisberg azt javasolja, hogy csak az első ismétléseket tartsuk be.¹⁴

Weisberg átiratára a hivatkozom még, munkájára kiemelt figyelmet fordítottam a saját fagottszerű átiratom kidolgozása során.

2. Szaxofon-átirat

A szaxofonra készült átiratot Ronald L. Caravan készítette el 1998-ban, és Weisberghez hasonlóan, ő sem célozta meg az összes Szvit átírását. Kiadásában¹⁵ csak az első és második Csellószvit átirata tartalmazza az összes tételt, a harmadik, negyedik, és hatodik hiányos, az ötödik Szvitből pedig egyáltalán nem szerepel. Gyűjteménye részét alkotják a hegedű Szólószonáták, Partiták egyes tételei, illetve a teljes fuvola Partita is. Nem célja a teljes művek közzétevése, hanem a szaxofonon való Bach-játék lehetőségének megteremtése. Ez az oka annak, hogy több szvit, partita illetve szólószonáta átirata nem tartalmazza az összes tételt.¹⁶

is played. These grace notes should be played at a moderate speed, except in some of the faster tempi. The lowest note should be emphasized, as it is usually the most important.” Weisberg, i.

¹² „Trills should not be played very fast. In the slower tempos they can be played e. g. sixteenth – or thirty – second notes. [...] Most trills start from the upper note, but note all of them. It depends on the context.” Weisberg, ii.

¹³ „Much of the music we play will certainly present us with difficult breathing problems. Much of the music in the Suites is continuous, with few or no rests. [...] In this edition, there are more indications given than may be necessary. Partly this is to offer a choice.” Weisberg, ii.

¹⁴ „Repeats have been written in by the composer, but endurance can be a problem. For this reason, I suggest taking only the first repeats.” Weisberg, ii.


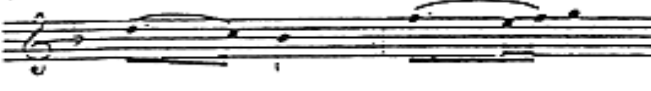

¹⁵ J. S. Bach: *For the Saxophone. Selected Movements from Unaccompanied Sonatas, Partitas, and Suites by J. S. Bach.* (Ethos Publications, közreadó: Ronald L. Caravan, 1998.) [továbbiakban: Caravan].

¹⁶ A kötetben a Csellószvitekből az első kettőt (BWV 1007-1008) tartalmazza az összes tételt, a harmadikból (BWV 1009) az Allemande, Courante, Sarabande és Bourée I & II, a negyedikből (BWV 1010) a Sarabande és Bourée I, a hatodikból (BWV 1012) a Courante tételeket adja közre. A Fuvola Partita (BWV 1013) átirata is teljes, a Hegedűszonáták átiratának viszont egyike sem az.

Caravan elsőként a levegővételi nehézségekről tesz említést előszavában, amelyeknek lehetőségeit – Weisberghez hasonlóan – vesszőkkel jelzi az összes, szerinte elképzelhető helyen. Nem mindegyik ponton érdemes levegőt venni, a játékos szabadon eldöntheti, mikor érzi szükségét.¹⁷ Caravan értelmezésében is megfigyelhető tehát a többfajta levegőzési metódus alkalmazása.

Az eredeti kéziratoktól eltérő előkéket Caravan akkor alkalmaz, amikor az eredetiben szereplő akkordokat és kettősfogásokat helyettesíti. Szerinte ez az átírási szokás általánosan elfogadott a fúvós játékban. Megjegyzi, hogy az átírt előkék első hangját mindig ütésre játsszuk, tempója pedig ne legyen túl lassú.¹⁸

Caravan ismertetőjében nagy szerepet kap az artikuláció témaköre. Megemlíti, hogy vonós hangszeren a kötőív szerves része a vonóhúzás rendjének, amely jelenség a fúvósoknál nem jelentkezik. Ebből adódóan a fúvósoknál a zenei hatás nagyban különbözhet a vonóstól.¹⁹ A fentiekből adódóan több helyes artikulációt tart lehetségesnek a közreadó.²⁰ A vonós hangszerekhez képest szabadabban alkalmazható artikuláció ellenére megemlít néhány olyan harmóniai, vagy dallami figurát, amelyek játéka során szerinte egy bizonyos fajta kötőív ajánlott. Az egy kötőív alá tartozó figurákat három csoportba sorolja, amelyek a következők:²¹

harmónia	
pontozott ritmus	
triola, illetve szomszédos hangok	

¹⁷ „The phrasing marks in this edition should be regarded as recommended breathing points.” Caravan, 2.

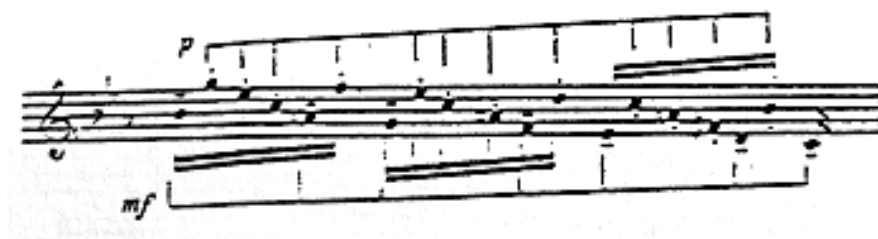
¹⁸ „The double stops and chords for the wind instrument using the conventional substitution of grace notes. [...] The grace notes should generally be placed on the beat rather than before it. And, although the grace notes should not be played so slowly.” Caravan, 2.

¹⁹ „In the violin and cello pieces, slurs not only enhance melodic groupings, they also determine bowing. Because articulation of successive notes on a reed instrument is accomplished with the tongue touching the reed rather than a bow changing direction on a string, the sound, and therefore the musical effect, will be quite different.” Caravan, 2.

²⁰ Caravan, 2.

²¹ Caravan, 2-3.

Felhívja a figyelmet, hogy a kötőív első hangja súlyos, amely meghatározza a súlyrendet is.²² A táblázatban feltüntetett példákon túl azt tanácsolja a közreadó, hogy a zeneszerző dallami és harmóniai összefüggéseit tanulmányozva helyezzünk el kötőíveket, óvakodjunk az önkényes kötőívek használatától.²³ Abban az esetben, amikor az artikulációt nem a kötőív határozza meg, Caravan azt javasolja, hogy a hanghosszúsággal és a dinamikai különbségek játékával tegyük változatossá a zenei anyagot.²⁴ A különböző hanghosszúságok és dinamikák alkalmazásával artikulált passzázs játékát a következő példával illusztrálja a közreadó:²⁵



Jól látható, hogy az ereszkedő basszus szólamot hosszabban és valamivel hangosabban képzelel el, mint a felsőbb szólam hangjait. Ezáltal a kétféle anyag jobban elkülönül egymástól és a megkívánt artikuláció is jól megszólaltathatóvá válik.²⁶

Caravan kiadásában – ahogy az előszavában fogalmaz – a hegedűn és csellón „általában használt” kötőíveket közli. Nem szolgál magyarázattal arra, hogy mit ért a hegedűn és csellón általánosan használt kötőívek alatt, amely főleg a Csellószvitek tekintetében nem érthető világosan, hiszen autográf nincsen, a másolatok pedig sok lehetőséget sugallnak. Egyébként pedig arra biztatja a játékosokat, hogy a fentiekben említett artikulációs szabályok figyelembevételével a kiadásában szereplő kötőíveket szabadon változtathatják.²⁷

²² Caravan, 3.

²³ „The wind player should avoid making superficial subjective decisions about placing slurs in music, but rather base such decisions on objective observations about the composer’s melodic and/or harmonic writing.” Caravan, 3.

²⁴ „Varying the lengths of articulated notes, as well as making dynamic shadings, can also reinforce the implied counterpoint of passages.” Caravan, 3.

²⁵ Caravan, 3.

²⁶ Hangszerismereti tapasztalatom szerint legalapvetőbb esetben a tenuto jel mindig bő levegő befúvására utal („di” szócska) és nem a nyelvütés erősségére figyelmeztet; a staccato jel ezzel ellentétben a nyelv ütés erőteljesebb alkalmazását („ti” szócska) jelenti és kevésbé a levegő erőteljes használatát. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy piano dinamikán forte kell a tenuto jellel ellátott hangokat megfújni, illetve azt sem, hogy forte dinamikán a staccato-val jelölt hangokat piano kellene játszani. Észrevételem csupán arra vonatkozik, hogy a két jel, különböző hangszeres megszólaltatási módot igényel.

²⁷ „Many slurs commonly used by violinists and cellists were carried over into these transcriptions. The saxophonist who wishes to alter these markings should feel free to do so.” Caravan, 3.

A továbbiakban megemlíti, hogy a trillákat és mordenteket mindig ütésre kell játszani, továbbá a trillákat minden esetben felső hangról indítsuk.²⁸

A tempóra vonatkozóan kifejti, hogy a gyors tételek legyenek valamivel lassabbak, mint vonós hangszereken, amelyet a szaxofon hangszeres sajátossága okán tanácsol.²⁹ Átíratában a tételek karakterjelzése mellett javaslatot tesz a tempóra is, amelyeket metronómszámokban határoz meg.

Arra hivatkozva, hogy Bach kevés dinamikát írt elő szóló műveibe, szabad kezlet ad a játékosnak ezen a területen.³⁰

3. Trombita-átírat

Továbbá Jay Lichtmann trombitára készített 1999-es dátummal megjelent átíratára³¹ elmondhatjuk, hogy ez leginkább azért érdekes, mert kottaképe helyenként jóval nagyobb eltéréseket mutat az eredeti kéziratokhoz képest, mint a már vizsgált fagott és szaxofon verzióké. Ezek a jelentős különbségek a trombitajáték sajátosságaiból származtathatóak, ezért Lichtmann csupán az első három Szvit átírására vállalkozik, mivel szerinte ezek a legalkalmasabbak arra, hogy teljes Szvitként trombitán előadják őket.³² A közreadó négy csoportba sorolja a hangszerszerű átírat készítésénél felmerülő problémákat.

Hangnemek, hangok: Az első csoportban Lichtmann a trombita hangterjedelmének korlátai miatt megváltoztatja a Szvitek hangnemeit. Sok kényelmetlen, oktáv vagy oktávnál nagyobb ugrást is eltávolít a zenei anyagból, valamint az akkordok hangjait is megváltoztatja a közreadó.³³

Kettősfogások, akkordok: A második csoportban a kettősfogások és az akkordok témakörét vizsgálja Lichtmann. Nézete szerint fúvós hangszereken az akkordokat helyettesítő előkék megszakítanák a dallam folyamatosságát, ezért az

²⁸ „Trills and mordents should be placed directly on the beat. [...] Trills should begin on the upper note, not the lower pitch.” Caravan, 3.

²⁹ Caravan, 3.

³⁰ „Bach provided little in the way of dynamic markings for his solo music. [...] This is one of the greatest benefits to be gained from studying and playing this music.” Caravan, 3.

³¹ J. S. Bach: *Suites for solo cello. Suites 1-3.* (A közreadó, Jay Lichtmann saját kiadása, 1999.) [továbbiakban: Lichtmann]

³² Előszavában szűkszavúan indokolja meg választását Lichtmann: „After much consideration I have come to the conclusion that the first three suites are the most suitable for performance (as complete suites) on the trumpet.” Lichtmann, ii.

³³ „Because of the trumpet’s limited range [...] I have to transpose these suites from the original keys. I have eliminated many of the awkward octave – plus interval jumps so that these pieces will stay in the optimum tessitura for the instrument. In several places I have changed the pitch of a note to an auxiliary note in the chord, to facilitate the execution of a passage.” Lichtmann, ii.

ilyen típusú díszítések alkalmazását elégtelennek tartja.³⁴ Átiratában nem található meg az eredeti kettősfogások vagy akkordok.

Levegőzés: A harmadik csoportban a levegőzéssel foglalkozik a közreadó. A levegővételi helyeknél hangokat távolít el a zenei anyagból úgy, hogy ne változtassa meg a harmóniát, illetve ne zavarja meg a dallamvonalat.³⁵ A hangkihagyások alkalmazását azzal indokolja Lichtmann, hogy a vonós és billentyűs zene átírása rézfúvós hangszerre nagy nehézség elé állítja a játékost a levegőzésben, illetve a dallam játékanak folyamatosságában.³⁶

Ebben a csoportban említést tesz további hangváltoztatásokról is. Ezúttal nem az akkordok helyettesítésére szolgáló díszítő hangokról, vagy a levegőzés miatt kihagyott hangokról ír, hanem olyan, vonós hangszeren alkalmazott dallami figurák megváltoztatásáról, illetve akár hosszabb szakaszok kihagyásáról, amelyek trombitán nem szólnak jól.³⁷ Erre példának a harmadik Szvit Prelúdiumát hozza, amelyben a vonós hangszeren jól hangzó zenei anyag szerinte trombitán nem szól jól.³⁸

Ismétlések: A negyedik csoportban az ismétlésekről jegyzi meg – ugyanúgy, mint Weisberg és Caravan –, hogy ki-ki a teherbírásához mérten alkalmazza.³⁹

A fent említett négy csoporton kívül további rövid megjegyzéseket tesz Lichtman. Az átiratában található tempó- és kötőívjelzéseket csupán egy lehetőségnek tekinti a sok közül, hiszen nem mindenkinek működik feltétlenül jól az,

³⁴ „I have felt that, on a wind instrument, the substitution of grace notes for double stops is unsatisfactory. Grace notes interrupt the fluidity of the solo line and [...] these harmonies sound disturbing to my ear.” Lichtmann, ii.

³⁵ „I have removed selected notes so that one may take a satisfactory breath. [...] I have tried to not change the implied harmonies or distort the melodic line.” Lichtmann, ii.

³⁶ „In transcribing string and keyboard music for brass instruments, finding adequate places to breath without distorting the musical line is always an issue.” Lichtmann, ii.

³⁷ Lichtmann átiratában a harmadik Szvit Prelude tételében a 37-44. ütemig a dallami figurát változtatta meg, és az eredeti kéziratokhoz képest további 16 ütemet kihagyott (45-60). Tehát a 44. ütemet a 61. ütem közvetlenül követi, így ez a tétel 16 ütemmel rövidebb, mint az eredeti.

³⁸ „I have made a large cut in the Prelude of the third suite. [...] The cut in the Prelude of the third suite is to eliminate a long section of arpeggiated string crossings that frankly, sound tedious (even ridiculous) on the trumpet.” Lichtmann, ii.

³⁹ „I have included all repeats that occur in the original manuscript, though for obvious endurance reasons, the performer may opt to eliminate some or all of these repetitions in performance.” Lichtmann, ii.

ami neki igen.⁴⁰ Egyéb jelzéseket azért került el, mert azok használata előadónként változó lehet, és nem szándéka zűrzavarossá tenni a kottaképet.⁴¹

4. Összegzés

Az előbbiekben tárgyalt átiratok sok tekintetben hasonlítanak egymásra, illetve több különbséget is felfedezhetünk. Lássuk előbb azokat az észrevételeket, amelyekben egyetértenek a közreadók.

Egyik gyűjtemény sem tartalmazza az összes Szvitet. Ezt azzal indokolják, hogy nem lehet hangszerszerű átiratot készíteni az összes szvitből. Feltűnő, hogy a legtöbb esetben a zeneileg és technikailag is legösszetettebb utolsó két Szvit maradt ki, vagy csak egy-egy tétel került átírásra. Ha a hangok módosításával hangszerszerűvé tennék a darabokat, akkor nem szólalhatna meg úgy a mű, ahogy a szerzője elképzelte. Továbbá Caravan és Lichtmann csupán azt a célt tűzi ki, hogy választott hangszerük előadói játszhassanak olyan szóló Bach műveket, amelyek jól fekszenek a hangszeren.

A tempók meghatározásának módja is hasonlóságot mutat. Weisberg és Caravan különböző ritmusértékű metronómszámokkal ugyan javaslatot tesz, de mind a három közreadó arra biztatja a játékosokat, hogy válasszák ki szabadon a számukra megfelelő tempót.

A dinamikák kérdéskörében is szabad kezét engednek, de ajánlott dinamikákat a fagott és a szaxofon átiratban is találunk.

Ugyanez a szempont figyelhető meg a kötőívek alkalmazásában is: ajánlott játékmódok találhatók meg mind a három esetben, amelyek közül Caravan eligazítása elméleti és gyakorlati szempontból is a legrészletesebb. Viszont a lejegyzett ívektől eltérő csoportosításokat is lehetségesnek, sőt akár kívánatosnak tartanak a közreadók, természetesen a vonós hangszeren használt artikuláció figyelembevételével.

A trillák játékmódjáról megemlítik, hogy általában felülről játszandóak és súlyosan, azaz ütésre induljanak. Weisberg mindössze arra hívja fel a figyelmet, hogy a dallamvezetés bizonyos eseteiben a trilla nem csak felülről indulhat.

⁴⁰ „I have added tempo indications, breaths and slur markings but little else. [...] The breath and slur markings are the ones I have come to use and will not work well for every player, but do give a clue as to how one might phrase these pieces.” Lichtmann, ii.

⁴¹ „I have also avoided including dynamics, varied articulation markings or extraneous score markings (besides the occasional *cédez*, *ritard* or *piu mosso*) because these musical determinations are quite individual, and I did not want to clutter this edition with too many markings.” Lichtmann, ii.

Levegővétel szempontjából vizsgálva is egyetértés van az átírók között. Mindegyik átirat tartalmaz vesszőket a levegővételre alkalmas helyeken, de kiemelik, hogy nem kell az összes ilyen módon jelzett ponton levegőt venni, csupán javaslat a részükről. Lichtmann abban tér el a fafúvósoktól, hogy – túl az előbbieken – elképzelhetőnek tart hangkihagyást is a levegővétel érdekében.

Látható, hogy az egyezések mellett vannak kisebb eltérések, amelyek után most következzenek az átiratokban található nagymértékű különbségek.

Weisberg megtartotta az összes Szvit hangnemét, mivel az általa közreadott első öt Szvit fagotton játszható eredeti magasságában, és nézete szerint a hangnem szerves része a szerzői szándéknak. Lichtmann azért változtatott ezen, mert a hangterjedelem nagysága nem teszi lehetővé az eredeti hangnemeket a trombitán. Caravan nem tárgyalja részletesen az okokat csupán amellet érvel, hogy a hangszerszerű átirat készítése fontosabb, mint a hangnemek megtartása.

A legszembetűnőbb különbségek az előkék alkalmazásában és értelmezésében vannak. A csellóra készült kéziratokban sok kettős-, hármas- és négyesfogás szerepel, amelyek egy időben történő megszólaltatása hagyományos játékmóddal fúvós hangszeren lehetetlen. Ezeknek az akkordoknak a ritmussal ellátott, előkeszerű játékát érti az összes közreadó a „grace notes” megnevezés alatt. A trillákról külön címszó alatt beszélnek, az előkékről és mordentekről pedig a trillához kapcsolódva tesznek említést.

Láthattuk, hogy az akkordok előkeszerű játékának kérdéskörében lényeges ellentét figyelhető meg két közreadó között, hiszen Weisberg szerint a bontott akkordok legfelső, tehát utolsó hangja esik ütésre, Caravan szerint pedig az első. Az akkord felbontásának sebessége előbbi szerint „nyugodt”, utóbbi szerint „nem túl lassú”. Lichtmann az akkordfelbontások játékát elveti, mert szerinte a dallamív folytonosságát zavarja a sok megszakítás, tehát kihagyja a kettősfogásokat, akkordokat.⁴² Véleményem szerint bizonyos helyzetekben az összes megközelítés jogos, de egyik sem tekinthető minden esetben alkalmazható megoldásnak. Jó példa erre egy adott akkord vagy kettősfogás felső hangján található trilla vagy előke. Mivel nem játszható egy időben két hang, fúvósként döntést kell hozni, hogy melyik a fontosabb: a dallami díszítés (trilla, vagy előke) első hangjának ütésre játéka, vagy az akkord basszus hangjáé szemben a dallammal. Ha a dallami (horizontális) és

⁴² Ez az észrevétel tényleges nehézségnek tűnik, legfőképpen rezes hangszeren, hiszen a felbontott akkordok gyors, vagy közép tempójú eljátszása igen nehéz feladat elé állítja a játékost.

harmóniai (vertikális) hierarchia figyelembevételével döntést hozunk, átírat készítésekor mindezt lejegyzésben is érdemes egyértelművé tenni. Itt arra gondolok elsősorban, hogy a nem ütésre eső akkordokat, vagy kettősfogásokat helyettesítő előkéket áthúzott kottaszárakkal jelöljük, az ütésre esőket pedig áthúzás nélkül:

G-dúr Szvit Allemande 23-24. ü.

A kottapélda mindkét előfordulást tartalmazza, amelyben a trilla, mint dallami díszítés, elsődlegesnek tekinthető a basszus szólamhoz képest. Ezért a díszítés előkészítő első hangja eshet súlyra, a basszus hang pedig súly elé, amelyet ilyenkor áthúzott előkével jelölhetünk. A rákövetkező ütem egyen azonban nincs dallami díszítés, ezért az előke formában megjelenő akkordfelbontás súlyra esik, amelyet ebben az esetben áthúzás nélkül jegyezhetünk le.

Az előkék játékának sebessége sem egyértelmű: Weisberg a nyugodt elhangzást emeli ki, Caravan pedig a gyorsabb játékot részesíti előnyben. Az előkék sebessége függ a tételek különböző tempójától, bizonyos esetben pedig a zenei anyag ritmusértékének sűrűségétől is, amelyek meghatározzák, hogy egy előke mennyire lehet lassabb vagy gyorsabb. A tempó és a ritmus adta lehetőségek vizsgálata után határozható meg, hogy egy-egy előke ritmusa lassú vagy gyors.

Weisberg és Caravan átíratában az előke súlyrendi elhelyezkedésének és ritmusértékbeli különbségének meghatározását alapvetően a játékosra bízta. Csupán előszavukban tesznek említést a szerintük megfelelő játékmódról, de ha kiadásuk kottaképe alapján szeretnénk tájékozódni, nem feltétlenül következtethető ki az általuk írásban vázolt megoldás. Véleményem szerint azonban nem csak a kiadáshoz fűzött magyarázatban célszerű utalni az elképzelt játékmódra, hanem érdemes egyértelművé tenni mindezt a lejegyzésben is, hiszen ez egyben az előadó dolgát is megkönnyíti és az átírat következetességét is nyomon követhetővé teszi. A

fentiekben felmerülő ellentmondásokat fagott átiratom szempontjainak ismertetése során igyekszem feloldani.

V. A korabeli fagott története, szerepkörei és lehetőségei

1. A korabeli fagotról

A 18. század elején a fagott-szó nem egy pontosan meghatározott mechanikájú, építésű hangszert jelentett, mint ma, hanem sokkal inkább egy hangszercsaládot jelölt, amelybe többféle hangszer is beletartozhatott. A már említett elméletíró, Johann Gottfried Walther *Zenei lexikonjában* három szócikkben írja le, milyen típusú fagottokat használtak akkoriban: Fagotto, Fagottino és Fagotto doppio.¹ Walther a „Fagotto” szócikkben – kortársára, Johann Mattheson: *Das neu-eröffnete Orchestre*² című 1713-ban kiadott könyvére hivatkozva – a hangszer hangterjedelmét kontra B \acute{A} és f \prime /g \prime között határozza meg.

A leírásokból arra következtethetünk, hogy a többféle fagott előfordulásának és használatának elsődleges oka a különböző regiszterekben való játék volt. Ez a jelenség a 16-17. századi reneszánsz fafúvós hangszerek sokféleségének köszönhető. A zeneszerző és zenetudós, Michael Praetorius munkásságának egyik legjelentősebb alkotása a *Syntagma Musicum*, amelyben részletes leírást ad a különböző fagottok és elődeik – bombardok, pommerek, kortholok és dulciánok – hangfekvéséről.³

bombardok, pommerek	fagottok, dulciánok
Kis alt pommer: g – d \prime	diszkant fagott: g – c \prime
Niccolo (alt): c – g \prime	piccolo fagott, korthol: G – g \prime
Basset tenor pommer: G – g \prime	chorist (doppel) fagott, doppel korthol: C – g \prime
Basszus pommer: C – c \prime	Kvart fagott: G – a
Nagy basszus pommer: F – f \prime	Kvint fagott: F – g

Praetorius 1619-es leírásából az is látszik, hogy a különböző fagottokat és azok elődeit párhuzamosan használták egészen a 17. század közepéig.⁴ Erre további bizonyítékul szolgálhat Johann Christoph Weigel 1698-ban készített fametszete, ahol

¹ Walther, 238.

² J. Mattheson: *Das neu-eröffnete Orchestre* (Hamburg: 1713.): 269.

³ M. Praetorius: *Syntagmatis musici. Tomus secundus. De Organographia* (Wolfenbüttel: 1619.): 22-23.

⁴ „Bassoon” szócikk. *Grove dictionary of music and musicians*. Fifth edition, edited by Eric Blom, in nine volumes. ISBN 0333 19262 1. (London: The Macmillan Press Ltd. 1954. Reprinted: 1977.) [továbbiakban: Grove]: 488.

a hangszerépítő mester éppen egy dulciánt tart a kezében, de egy akkor modernnek számító négy farészből álló, ún. ízelt fagott is látható a kép jobb oldalán:⁵



1. ábra

A bombardok és a pommerek legfőképpen német nyelvterületen voltak elterjedtek, a dulciánok pedig Olaszországból származtathatóak. Bár mindkét hangszercsalád megszólaltatásához duplanádat használtak, az előbbieket hangja meglehetősen zörgős, erőteljes karakterű volt, az utóbbiaké pedig jóval lágyabb.⁶ A dulcián nem csak a kifinomultabb hangzása okán áll szoros rokonságban a barokk fagottal, hanem „U” alakú légoszlopa miatt is. Kezdetben egyetlen fatömbből faragták ki a hangszert, később viszont kettő, majd három részre bontották. Az így megszületett ízelt hangszerek lettek a barokk-fagott közvetlen elődei, ill. az 1700-as évek elejéig kortársai, amint az Weigel fametszetén is látszik. A neves angol fagottos William Waterhouse: *The Bassoon* című könyvében azt feltételezi, hogy a fagott megnevezés éppen az ízelt hangszer keletkezése miatt került a köztudatba, hiszen a „fagotto” szó jelentése: aprófa, vagy rőzseköteg.⁷ Waterhouse megemlíti Marin Mersenne 1636-os *Harmonie universelle* című könyvét is, amelyben előbbi

⁵ Az ízelt fagott mai napig használt fa részeinek nevei: tenorcső, csizma, basszuscső és corpus. Ehhez tartozik egy tenor csőbe illeszthető ún. 'S' cső és egy nád. 1. ábra: J. C. Weigel: *Abbildung der Gemein – Nützlichen Hauptstände* (Nürnberg: 1698.)

⁶ A Dulcián elnevezés az olasz dolce ill. dulcis (édes) szóból eredeztethető. Grove, 488.

⁷ W. Waterhouse: *The Bassoon* (London: Kahn & Averill, 2003.) [továbbiakban: Waterhouse]: 6.

elképzelésének bizonyítékát látja.⁸ Könnyen elképzelhető tehát, hogy a már több részből álló dulciánról – szétszedett állapotában legalább is – aprófa, vagy rőzseköteg jutott eszébe a korabeli zenészeknek és hangszerkészítőknek. Lyndesay Graham Langwill, a *Grove Lexikon* „Fagott” szócikkének írója megemlíti, hogy bár Mersenne több típusú „fagotées ou liées” hangszert ír le könyvében, ezek mindegyikét a dulciánok fajtájaként tartja számon. Azt állítja, hogy a fagott erőteljes fejlődése a több fa részből való elkészítés idején indult.⁹ Waterhouse ezt a jelenséget – általánosan elfogadott tényként – a 17. század második felében jelentős újításokat hozó francia Hottetere család tevékenységének tulajdonítja.¹⁰

Nem állapítható meg pontosan, hogy mikor váltotta fel kizárólagosan az egy fatömbből készített dulciánt a több részből álló fagott.¹¹ A hangszer történetének nagy kutatója, a fagottművész Oromszegi Ottó, körülbelül egy évszázad hosszúságú időtartamban határozza meg ezt az átmenetet.¹² Ez alatt nem csak az ízelt hangszer egyre fokozódó dominanciája valószínűsíthető, hanem billentyűzetének korszerűbbé válása is. A dulciánon mindössze két billentyű segítette a játékost, a legkorábbi ízelt fagotton már három.¹³ Azonban a jelentősebb áttörést a fagotton megjelenő negyedik – Gisz/Ász – billentyű hozta meg (4. kép), amelynek első előfordulását az 1700-as évek elejére teszik.¹⁴ Azért nevezhető nagy előrelépésnek, mert meghatározta a hangszer tartásának módját és a kezek játékának a pozícióját is. A fennmaradt festményeken jól megfigyelhető, hogy a negyedik billentyű feltűnése előtt a barokk fagottot, illetve a dulciánokat bármelyik oldalon (jobb, ill. bal) lehetett tartani, és a kezek ehhez alkalmazkodtak. Ha baloldalon tartották a hangszert, akkor a jobb kéz pozíciója volt felül a bal kéz pedig alul:¹⁵

⁸ Waterhouse, 7.

⁹ Grove, 489.

¹⁰ Waterhouse, 7.

¹¹ Grove, 489.

¹² Oromszegi O.: *A fagott. Eredet- és fejlődéstörténet* (Budapest: a szerző saját kiadása, 2003.) [továbbiakban: Oromszegi]: 40.

¹³ Grove, 489.

¹⁴ A szóban forgó Gisz/Ász billentyű alkalmazása egy amszterdami fafúvós hangszerépítő mester, bizonyos C. Rykel névjegykártyáján jelent meg először 1705-ben. Grove, 490.

¹⁵ 2. ábra: Denis van Alsloot: *La Procession de tous les ordres religieux de la ville d'Anvers le jour de la fête de la Vierge du Rosaire*. részlet a festményből; 3. ábra: J. C. Wiegel: *Musikalisches Theatrum*. (Nem datált kiadvány, c. 1715-1735). 23 színes rajza közül ez a 9.



2. ábra



3. ábra

A negyedik billentyű megjelenésével tehát meghatározottá vált az előbbi képekkel ellentétes hangszer tartás:¹⁶ a fagott jobb oldali tartása véglegessé vált, ebből következően a bal kéz pozíciója fent, a jobb kéz pedig lent maradt:¹⁷



4. ábra



5. ábra

A jobb vagy balkezes tartás nem csak a korai fagotton volt megfigyelhető jelenség. A reneszánszban és a barokkban is használtak olyan furulyát, amelyen egy

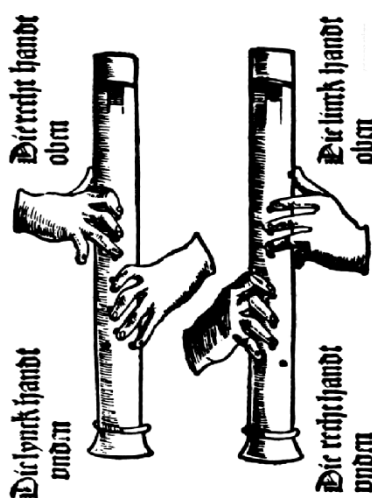
¹⁶ Az első képen jól megfigyelhető a hangszer alján – a csizmán – baloldalon elhelyezkedő Gisz/Ász billentyű. Bár a mellette levő F billentyű még kétállású, baloldali alap pozícióban a Giszt/Ászt nem éri el a kis ujj.

¹⁷ 4. ábra: J. C. Denner (1655-1707) 1678-tól Nürnbergben tevékenykedő német hangszerkészítő mester fagott kópiája E. Moulder és T. Millyard műhelyéből; 5. ábra: A kép Marc Vallon fagottművész *Les delices du basson baroque* című lemezének borítóján található. Alkotója ismeretlen. (Musica Perpetua MP 112001, 2002.)

hanghoz két hanglyuk tartozott. A neves furulyaművész és tanár Bali János: *A furulya*¹⁸ című könyvében részletesen tárgyalja a hangszer fejlődésének történetét. A két hanglyukkal ellátott szoprán furulyát és a hozzá tartozó fogásokat Sebastian Virdung: *Musica getutscht und auszugezogen*¹⁹ című műve alapján mutatja be, amelyből kiderül, hogy a duplázott hanglyuk a váltott kezű tartást tette lehetővé.

A furulyatechnikával kapcsolatban, a fogások ismertetésén túl [...] leírja a kettős, jobb- és balkezeseknek készült kisujj-lyukat.²⁰

Magyarázathoz a Virdung ismertetőjében mellékelt kép szemlélteti a legjobban ezt a jelenséget:²¹



6. ábra

A fagotthoz hasonlóan a befúvástól legtávolabb eső hanglyuk volt kettőzött, amely mindkét hangszernél az alul elhelyezkedő kéz ötödik ujjának játékát segítette.²² A barokk szoprán furulyán rendszerint már csak egy ilyen alsó lyuk található, amely a jobb kéz irányába tolódik el; ez rögzíti a karok játékpozícióját: bal kéz fent, jobb kéz lent.²³ Maradtak fenn olyan hangszerek is, amelyeken az alsó két lyuk kettőzött, de

¹⁸ Bali J.: *A furulya*. (Budapest: Editio Musica, 2007.) [továbbiakban: Bali]

¹⁹ S. Virdung: *Musica getutscht und auszugezogen*. (Bázel: 1511.) [továbbiakban: Virdung]

²⁰ Bali, 61.

²¹ Bali, 61.; Virdung, 96.

²² Furulyán ez a hang a legmélyebb, fagotton viszont nem, hiszen „U” alakú légoszlopa miatt még egy kvinttel lejjebbi hangok is játszhatóak. Fagotton az alsó regiszter legmélyebb hangjai az „U” baloldalán folyamatosan fölfelé helyezkednek el, amelyeket a felső kéz hüvelykujjával fogunk, de a jobboldal alján a hajlat előtt közvetlenül álló „F”, „G” és „Gisz/Ász” lyukak esnek legtávolabb a befúvási ponttól. Ez így volt a korabeli hangszereken és a ma használtakon is ugyanez az elhelyezkedés található.

²³ A basszus furulyákon a korai fagotthoz hasonló kétállású billentyűket használták a legalsó hanglyukak takarásához és nyitásához, amelyek a barokk korra csaknem minden hangszeren

ez nem a kéztartás változtatásának lehetőségét, hanem a félhangok megszólaltatását segítő lehetőségként alkalmazták.

Néhány hangszeren az alsó két lyukat, két egymástól 1-2 milliméterre elhelyezett kisebb lyuk helyettesíti. [...] A két kis lyuk eltérő mérete miatt a balkezeseket is a jobbkezesekkel azonos tartásra kötelezi. [...] De a fennmaradt altfurulyáknak mindössze a 2-3%-a ilyen.²⁴

Megfigyelhettük, hogy az alsó kéz kisujjának hanglyuka meghatározta a fagott és közeli rokonának, a furulyának a tartását is. Ez a változás azonban még nem hozott jelentősnek nevezhető fejlődést a hangszer történetében. Oromszegi Ottó a fagott fejlődésének ezt a szakaszát így jellemzi:

A nagyjából behatárolva 1650-1750 között funkcionált, cirádásan faragott, vagy esztergálással agyondíszített ún. „barokk-fagott”-ot ugyanis nem lehet új minőségnek tekinteni. Miért ez a konklúzió? Mert főként csak külsődleges tulajdonságtöbbletekkel rendelkezett. Mindössze két-három plusz billentyű került fel testére.

Igaz, hogy ezek még ismeretlen helyét a legpontosabban kellett behatárolni, s ezen újabb, takarható hanglyukak megtalálása felfedezésszámba is vehető, de egyszersmind figyelembe kell venni, hogy az új minőség csírának kialakulása és e csírák fokozatos felhalmozódásának a folyamata még nem jelenti az egész jelenség minőségi megváltozását. [...] A barokk-fagott e kevés mennyiségi többletével pedig még nem lépett túl a saját mértékén. Pontosabban: *a „kompozíció-effektus” oldaláról még nem érték oly jelentős kényszerítések a szerkezetét, melyek minőségi ugrást eredményeztek volna benne.*²⁵

A fentiekből jól látható, hogy a 18. század második feléig meglehetősen sok változáson esett át a hangszer. Először ízeltté vált, majd a gisz billentyű megjelenésével a tartása is rögzített lett. Oromszegi érvelése, amely szerint nem jelentett minőségi ugrást elődeihez képest, többek között azért tűnik indokoltnak, mert a Praetorius táblázatban feltüntetett chorist (doppel) fagotton nagyjából ugyanazt a hangterjedelmet lehetett megszólaltatni, mint a Walther által definiált fagotton. Az utóbbi két szerző leírásai között pedig 112 év telt el. Véleményem szerint ennek az egyrészt látványos (ízelt, cirádás megjelenés), másrészt viszont kevés új lehetőséget felmutató (hangterjedelem, ill. fokozatosan korszerűsödő

egyállásúvá váltak. Minél későbbi építésű a hangszer, annál inkább jellemző ez a jelenség. Lásd: Bali, I. Függelék 201-218.

²⁴ Bali, 88.

²⁵ Oromszegi, 42-43.

billentyűzet) fejlődésnek köszönhető, hogy a korai barokk zenében a fagott, mint szóló hangszer, még nem hívta fel magára a zeneszerzők széles körének figyelmét.

2. A barokk-fagott szerepe a zeneművekben

A hangszer alapvetően zenekari művekben, operákban, illetve a kamarazenében alkalmazták, mint kísérő basszushangszer. Lyndesay Graham Langwill – a *Grove Lexikon* „Fagott” szócikkének írója – megemlíti, hogy a fagott különböző apparátusra íródott 17. századi művekben kezdett elterjedni, de nem mindig jelezték egyértelműen a kottában.²⁶ A legkorábbi egyértelműen jelzett alkalmazása Schütz nevéhez köthető (1619); Bach 1708-ban ír elő először fagottot.²⁷ Robert Donington a fagott előfordulását a következőképpen határozza meg:

A barokk fagott funkciója elsősorban a continuo-játék volt: kamarazenében egyedüli melodikus basszushangszerként, zenekarban a vonósokkal párhuzamosan (esetleg azokat egy-egy passzázs vagy tétel erejéig felváltva) játszott. Hogy a zenekari basszus szólamot fagottok is játsszák (nagyobb zenekarban 4, sőt 6 fagott), azt a megfelelő tételekben természetesnek vették, anélkül, hogy feltétlenül be lett volna írva a partitúrába.²⁸

A fentiekből tehát megállapítható, hogy a fagottot elsősorban kísérő basszushangszerként alkalmazták, továbbá nem mindig jelölték megkívánt jelenlétét a partitúrákban.

Quantz Fuvolaiskolájában részletes leírást ad arról, hogy különböző hangszer összeállítású művek esetében hány fagottot használtak a 18. század első felében:

Hat hegedűhöz veszünk egy brácsát, egy gordonkát, egy közepes méretű bőgőt és egy fagottot.

Nyolc hegedűhöz két brácsa, két gordonka, még egy, az előbbinél valamivel nagyobb bőgő, két oboa, két fuvola és két fagott tartozik.

Tíz hegedűhöz ugyanígy, csak még egy gordonkával több.

Tizenkét hegedűhöz társítsunk három brácsát, négy gordonkát, két nagybőgőt, három fagottot, négy oboát, négy fuvolát, és ha ez az orkhésztrában van: még egy klavírral többet és egy teorbát.²⁹

²⁶ Grove, 490.

²⁷ Grove, 490.

²⁸ Donington, 94.

²⁹ Quantz, 198.

A fenti leírás bizonyítja, hogy a fagottnak jelentős szerepe volt a korabeli basszusjátékban, hiszen már abban az esetben is használták a hangszert, amikor más fúvós szólamok nem szerepeltek a partitúrában (Quantz első összeállítása). Donington állítása, amely szerint gyakran nem is jelölték a partitúrában a fagottot, Quantz leírása alapján még érthetőbbé válik: a fagott szervesen hozzátartozhatott a basszus szólam játékaéhoz, függetlenül attól, hogy csak vonós hangszerek alkotják az együttest.

A szóló hangszer szerepkörében elsők között Antonio Vivaldi kezdte kibontani a fagott lehetőségeit: hozzávetőlegesen 39 fagottversenye maradt fenn. Ezek a művek meglehetősen virtuóz hangszerhasználati képességeket igényelnek, és valószínűleg a szerző igényei szerint el is tudták őket játszani, hiszen nem komponált volna ilyen nagyszámú művet, ha nem áll rendelkezésre megfelelő játékos. Vivaldi fagottversenyei mellett további jelentős előrelépésnek tekinthető Georg Philipp Telemann: f-moll Szonátája.³⁰ A közreadó, Winfried Michel, a facsimile melléklettel ellátott kiadás előszavában így méltatja a mű újszerűségét:

[Az f-moll szonáta] a kiművelt fagott-játék úttörő műveinek egyike, egy igazán „felnőtt” mű, amely nem a komikus szerepét ruházza a fagottosra, hanem nagyszerű keveréke a kifejezőképességnek és olyanfajta virtuozitásnak, amely tökéletesen illik a hangszerhez.³¹

A szonáta kéziratában a vezető szólam megnevezése „fagotto solo”, amely azt jelenti, hogy Telemann elsősorban fagottra képzelte el a művet és nem gambára, vagy csellóra. Ez a szonáta tehát az első kísérletek egyike a fagott-irodalomban.³²

Összefoglalva az előbbieket megállapítható, hogy a barokkban legfőképpen kísérő basszushangszerként alkalmazták a fagottot; szólisztikus szerepben a 18. század első felében kezdik felfedezni a zeneszerzők (például: Vivaldi és Telemann).

³⁰ G. Ph. Telemann: *Sonate in f-moll für Fagott oder Violoncello und Basso continuo*. Közreadó: W. Michel (Winterthur: Amadeus Verlag, 1977.) [továbbiakban: Telemann]

³¹ Telemann, i.

³² Oromszegi Ottó megemlíti több szerzőt is a 17. századból, akik komponáltak olyan műveket, amelyekben a fagott szólisztikus szerepkörben tűnt fel. A legjelentősebb szerzők: Bartolomeo de Selma y Salaverde, Giovanni Antonio Bertoli és Philipp Friedrich Bodecker. Műveiket azért nem tekinthetjük kizárólag a fagott irodalomhoz besorolható alkotásoknak, mert keletkezésük idején még használták a dulciánt, illetve a bombardot is. „Ekkor még javában használták a 2 billentyűs, korszerűtlen, lemaradt dulciánt, és itt-ott a bombardot is.” Oromszegi, 113, 117.

3. A barokk-fagott játék-lehetőségei

A barokk-fagott játék módszertanát, illetve játékmódját igen nehéz pontosan meghatározni, hiszen nem tudunk olyan metodikai írásról, amely részletes képet ad a hangszer használatáról.³³ Quantz már említett Fuvolaiskolája viszont nem csak fuvolások számára szolgál hangszerhasználati tanácsokkal, hanem fafúvósoknak általában is:

Mínthogy az oboa- és fagottjátéknak, az *ujjrend és az ansatz* kivételével, néhány dologban a fuvolával egyformák a tulajdonságai, [...] nem csak a kétféle nyelvítésnek, a *ti*-nek és a *tiri*-nek a használatáról szóló útmutatás válhat hasznára, hanem általában a fuvoláról szóló egész tanítás is.³⁴

Éppen ezért a Quantz által kidolgozott fuvolametodika sok tekintetben általános fafúvós hangszerhasználati útmutatónak is tekinthető. A szerző pár mondatban kitér a fagott használatának sajátosságaira is, amely – egyéb források hiányában – kiemelt jelentőséggel bír a korabeli fagott tulajdonságainak, lehetőségeinek megismerése szempontjából.³⁵

Az artikuláció című fejezetben bemutatott nyelvhasználatot³⁶ követően, Quantz kitér a kötések alkalmazására:

Csak azt kell megjegyezni, hogy a mélyből a magasba irányuló nagy ugrásokat a fagotton nem lehet úgy kötni, mint a fuvolán, kivéve azokat, amelyek nem lépik át a kis *c*-t. Sokkal inkább: mindazokat a hangokat, amelyekre a legmélyebb oktávból ugrunk, meg kell ütnünk. A második oktávban, nevezetesen a kis *d*-től kezdve még egyes ugró hangokat is egészen jól lehet kötni, de ezek sem léphetik át a kis *a*-t, hacsak nem segíti ezt máskülönben egy különösen jó nád és a nagyon szilárd ansatz.³⁷

Az idézett részlet tehát pontosan meghatározza, hogy mély hangokról, illetve a középregiszterből hogyan tudtak fölfelé irányuló kötéseket játszani a korabeli

³³ Az 1800-as évek elejéig saját, felépített etüdiskolája sem volt a fagottnak. „Volt-e a reneszánszban fagottiskola? Volt-e az egész barokkban, rokokóban? – Sajnos, nem volt! Csak a klasszikusok derekán, 1800 körül jelent meg. Ebben viszont méltán illesse elismerés a franciákat (Ozi, Jancourt, Bourdeau, Beer, stb.). De addig két és fél évszázadig nem volt játékosképzési anyag.” Oromszegi, 116.

³⁴ Quantz, 93.

³⁵ Quantz, 93-94.

³⁶ Lásd: II. Artikuláció. 3. Gyakorlati fúvós artikuláció Quantz Fuvolaiskolája szerint, 18-23.

³⁷ Quantz, 93.

hangszeren.³⁸ A kötés feltételeként Quantz a jó nádat és a szilárd ansatzot említi. Ha az imént leírt szabályszerűségeket átlépő igény jelenik meg (például: G-dúr Csellószvit Prelude tételének első hangjai: G-d-h egy kötőív alatti játéka), azt csak jó náddal és szilárd ansatzal lehet megoldani. Hogy mit ért Quantz jó nád alatt, az alábbiakból körvonalazódik részletesebben:

Ami ennél a két hangszernél [oboa és a fagott] a hangot illeti, e tekintetben sok múlik a jó nádon: hogy az jó és érett fából készült-e; hogy megfelelő legyen a boltozottsága; hogy ne legyen sem túl széles, sem túl keskeny, sem túl hosszú, sem túl rövid, ne legyen sem túl vastagra, sem túl vékonyra faragva. Ha a nád túl széles és túl hosszú, akkor a magas hangok a legalsókhoz képest túl mélyek; ha azonban túl keskeny és túl rövid, akkor ugyanezek túl magasak lesznek.³⁹

A nádat tehát meglehetősen sok összetevő körütekintő összehangolásából lehet megfelelően elkészíteni. A leírás sok támpontot ad, de anyagfajtákat, illetve meghatározott forma és méretarányokat nem közöl. Mindössze az arányok helyes megválasztására hívja fel a figyelmet és azok előnyeit, illetve hátrányait írja le. Ebben a vonatkozásban viszont akár a napjainkban elterjedt fagottokon használatos nádak leírása is lehetne, annak ellenére, hogy a korabeli és a mai hangszerek nádjai sok tekintetben – forma, méretarányok, kifaragás – jelentős különbségeket mutatnak.⁴⁰ A nád megfelelő kimunkálása mégis csupán az egyik összetevője a helyes hangszerhasználatnak, a másik az ajkak használatának módja, amelyről így ír Quantz:

³⁸ Quantz nem tesz említést a magasabb regiszterből a mély regiszterbe történő nagy hangközök kötéséről, ami véleményem és tapasztalataim szerint jóval nagyobb probléma, mint a fordított eset. Oromszegi Ottó a modern fagott gyengeségei közé sorolja a lefelé kötetést, hiszen a hanglyukak zárásával a levegőoszlop egyre hosszabbá válik, amelynek levegőigénye bizonyos keretek közé szorítja a kötés dinamikáját (pl. diminuendo játék ilyen helyzetben csak akkor lehetséges, ha a felső regiszter hangját minimum *mf* indítjuk el). Mivel a modern fagotton ez ténylegesen felmerülő probléma, elképzelhető, hogy a barokk fagotton is nagy nehézséget és igen jól képzett játékost igényelt az ilyen kötések igényes kivitelezése. „Nagy legatókat lefelé kötni igen gikszervezélyes! E problémát enyhíteni kellene!” Oromszegi, 79.

³⁹ Quantz, 93-94.

⁴⁰ Gyakorló fagottosként szeretném megemlíteni, hogy a nád anyagának megválasztása egyénenként változó, illetve optimális beállítása a mai napig kísérletezés tárgyát képezi. Több nádanyagokkal kereskedő cég és művész is közli saját forma és méretarányait, illetve a nád kifaragásának módját előbbiek írásban, utóbbiak szóban is, amelyek paraméterei sok összetevőben eltérhetnek egymástól. Ez legfőképpen abból adódik, hogy két egyforma szájtartás és szájszerkezet nincsen, annak helyes alkalmazása, kis mértékben ugyan, de egyénfüggő. Természetesen vannak rögzített forma és méretarányok a szakirodalomban – lásd: Waterhouse, 40-53. – de ezek egyénre szabott változtatásai sok esetben indokoltak és a hatékonyabb hangszerkezelés irányába terelhetnek. A barokk-fagotton használt nádak között valószínűsíthetően még nagyobb eltérések lehettek, mint a napjainkban alkalmazott nádak között; véleményem szerint Quantz ezért írhatott csupán a helyes arányok figyelembevételéről.

Ha mindezt [nád] jól meg is figyeltük, ennek ellenére a legtöbb mégis az ajkakon és azon a módon múlik, ahogyan a nádat az ajkak közé vesszük. Az ajkat nem szabad sem túlságosan, sem túl kevéssé a fogak közé beharapni. Az első esetben a hang túl tompa lesz, viszont ha az utóbbi történik, akkor túl harsogó és éles.⁴¹

Az ajkak helyes használatának leírása is – ugyanúgy, mint a nádak esetében – csak a legalapvetőbb törvényszerűségeket határozza meg, amely egyénekenként kisebb eltéréseket mutathat.⁴² Quantz általános leírását a mai fagottok játékmódjában is jól lehet alkalmazni. Megfigyelése, amely szerint az ajkak játékmódja a döntő tényező a hangminőség és a hangszín tekintetében, ugyancsak időtálló észrevétel. A továbbiakban megemlíti egy valószínűleg széles körben elterjedt rossz szokást, amelynek jelenléte jelentősen lerontja a hangminőséget és nem kívánt hangszerhasználati zajokat eredményez:

Némelyeknek, főleg a fagottosoknak az a szokásuk, hogy a nádat némileg ferdén veszik az ajkuk közé, hogy a magas hangokat annál könnyebben meg tudják szólaltatni. Ez azonban nem csak rossz és sístergős hangot eredményez, hanem ennek következtében a nád szélén [értsd: mellett] kiáramló levegő kellemetlen szelelése gyakran messziről is hallható. Sokkal jobb tehát ha a nádat egészen egyszerűen vesszük ajkaink közé, hogy így a hangszerből lebegő és kellemes hangot tudjunk nyerni.⁴³

A kiáramló levegő szelelésének jelensége napjainkban is gyakran felmerülő probléma, amelynek megoldásához nem csak a helyes szájtartás szükséges, hanem a Quantz által említett „lebegő és kellemes” hangra való törekvés is. Ezért észrevételét akár meg is fordíthatnánk: akinek belső igénye a kellemes hang, az egészen egyszerűen, természetesen veszi a nádat az ajkai közé. A szerző utolsó utasítása a hangszer tartásához ad praktikus tanácsokat, amely a szintén a kívánt természetességet segíti elő:

⁴¹ Quantz, 94.

⁴² A helyes szájtartás – ansatz – nagymértékben függ attól is, hogy a játékosnak vastag, vagy vékony ajkai vannak. Ez befolyásolja a hangminőséget is: vékonyabb ajkak keményebb hang, vastagabb ajkak puhább hang. Mindezt a nád anyagának megválasztásával egyenlíthetjük ki. Ebben az esetben is igaz lehet, hogy Quantz azért ír csak általánosságban a helyes szájtartásról, mert alkalmazása szintén egyénfüggő. A szájtartás általánosan elfogadott és alkalmazott szabályairól bővebben: Waterhouse, 86-111.

⁴³ Quantz, 94.

Karunkat emeljük el a testünktől, és nyújtuk előre, hogy a fejünk ne lógjon, mert ettől a gége összenyomódik, és a lélegzetvételben gátolva leszünk.⁴⁴

Quantz fagotthoz kapcsolódó észrevételei és javaslati nem tekinthetőek teljesnek, de a legalapvetőbb paraméterek közlésében napjainkig helytálló gondolatokat tartalmaznak. Leírásából következtethetünk a korabeli fagotton alkalmazott nyelvhasználatra, nádakra, ansatz-munkára, illetve a helyes hangszertartásra. Továbbá feltételezhető, hogy általános leírása azért nem bocsátkozik részletekbe, mert egyrészt – az egyénenként apró eltéréseket mutató hangszerhasználat okán – többféle játékmód lehetett helyes, másrészt alapvetően fuvolaiskolát írt, amelyben csupán néhány oldalban foglalkozik egyéb fafúvós hangszerekkel (oboa, fagott).⁴⁵

Rátérve a modern szakírók véleményére, azt láthatjuk, hogy az sokban megegyezik Quantz fenti leírásaival. Például a fagottról szólva Robert Donington is megemlíti az egyes játékosok hangszerkezelési módja közötti különbségeket:

A nyelvsípok közül a fagott volt a legegényibb beállítottságú hangszer (ma is az): az egyes hangszerek, de az egyes játékosok stílusa között is igen nagy különbségek lehetnek.⁴⁶

Donington nem csak játékmódbeli különbségeket feltételez, hanem hangszerbelieket is. Mindezt könnyen beláthatjuk, ha arra gondolunk, milyen sok változáson esett át a hangszer a 16. és 17. század alatt. A játékmódbeli különbségeket Jean-Laurent de Béthizy⁴⁷ korabeli leírására hivatkozva így fogalmazza meg:

... [a fagott] bár „goromba, nyers” hangszer, értő kezekben mégis „nagyon édesen, nagyon kecsesen és nagyon lágyan” szól.⁴⁸

Az idézetben található szélsőséges jelzők okán arra is következtethetünk, hogy a játékosok többféle karakterek megszólaltatására voltak képesek, de ezek közül is azok voltak a legkiválóbbak, akik finoman tudtak bánni a hangszerükkel. A továbbiakban megjegyzi a szerző, hogy a barokk szólamokban erőteljes, de

⁴⁴ Quantz, 94.

⁴⁵ Quantz, 93-94.

⁴⁶ Donington, 94.

⁴⁷ J.-L. de Béthizy: *Exposition de la théorie et de la pratique de la musique*. (Párizs: 1754.): 305.

⁴⁸ Donington, 94.

színgazdag és gömbölyű hangzásokra kell törekedni,⁴⁹ ami ugyanazt a Quantz által körülírt „lebegő és kellemes” hangzást jelentheti.

Disszertációm témájának, a Csellószvitek fagotton való megszólaltatásának szempontjából a fentiek azért tekinthetők fontos szempontoknak, mert a korabeli fagotton igen nagy igénybevételt jelent a művek bármelyik tételének eljátszása. A szvitekben fennmaradt artikulációs jelek egy része – legfőképpen a nagy hangközöket átfogó legato ív játéka, akár fölfelé, akár lefelé – nagyon kifinomult és ezzel együtt igen fárasztó ansatz munkát, illetve nádkészítési technikát feltételez. A szvitek hangterjedelme kihasználja a barokk-fagott hangterjedelmét is, ami szintén kivételesen jól képzett fagottost igényel. Ez alól kivétel a hatodik Szvit, ahol a’ – g” között az összes kromatikusan következő hang megtalálható, ami jóval meghaladja a korabeli hangszer hangterjedelmét, ezért szinte kizárt, hogy barokk fagotton el lehet játszani. Mivel kifejezetten szóló fagottra írt műről nem tudunk, így elképzelhető, hogy a korabeli játékosoknak nagy kihívás lehetett a levegőzés megoldása is, hiszen Vivaldi Fagottversenyeiben, illetve Telemann Szonátájában ilyen fokú levegőszabályozási igény nem merül fel. Mindezen reális nehézségek ellenére lehetséges, hogy a Csellószvitek közül némelyiket akár már a 18. században megszólaltathatták fagotton is. Bár erre bizonyíték nincsen, Harnoncourt elképzelhetőnek tartja, hogy a gambára írott műveket más hangszeren is eljátszhatták:

Németországban egész sor olyan gambadarab született, amely érdekes köztes helyet foglal el; a zeneszerzők vagy a francia minták felé orientálódtak, mint Telemann egyes kamaraműveiben, vagy egyszerűen a technikai vagy a hangzási oldaláról közelítettek a gambához, mint Buxtehude, Bach és mások. Ezeknek a zeneszerzőknek a gambaművei nem a hangszer lelkéből szükségszerűen fakadó darabok voltak; más hangszereken is el lehetne képzelni őket a zenei anyag lényeges vesztesége nélkül.⁵⁰

Harnoncourt megállapításából tehát arra következtethetünk, hogy a gambára írott művek nem feltétlenül kötődnek szorosan a hangszerhez, mint közvetítő médiumhoz. Továbbá az általa említett szerzők művei – így Bach Csellószvitjei is – más hangszeren is eljátszhatóak anélkül, hogy a zenei mondanivaló lényege megváltozna.

⁴⁹ Donington, 94.

⁵⁰ Harnoncourt, 116.

VI. Fagott-átíratom szempontjai

1. Artikuláció

Átíratomban az artikuláció kidolgozásakor az összes fennmaradt kéziratot figyelembe vettem. A II. fejezetben példákon keresztül szemléltettem, hogy a kötőívek, vesszők és pontok tekintetében a **C** és **D** kézirat részletesebb és következetesebb is **A**-nál és **B**-nél. A következetesség Bach saját kézírataiban is megjelenik ezért – annak ellenére, hogy a **C** és **D** forrásban néhány kötőív, staccato és díszítés tekinthető akár egy későbbi kor lenyomatának – úgy ítélt meg, hogy a két későbbi forrás valamivel fokozottabb figyelmet érdemel. A kritikai kiadások közül a Wiener Urtext jelentett nagy segítséget, hiszen a közreadó, Ulrich Leisinger a fent említett két forrást (**C**, **D**) vette kiindulási alapul.¹ A kéziratokban előforduló artikulációs többértelműségek tisztázásában a Fuchs által tett rendezőelveket, valamint Quantz és L. Mozart instrukcióit tartom mérvadónak, a megfelelő helyeken ezeket a szabályszerűségeket alkalmazom.

A hangszerszerű artikuláció témakörben érdemesnek tartom megfigyelni Arthur Weisberg fagott-átíratát, amely tudomásom szerint az eddigi egyetlen kiadásban megjelent példány. Weisberg igen komoly hiányossága, hogy nem támaszkodik sem a kéziratokra, sem egyéb barokk játékmódra vonatkozó korabeli illetve későbbi szakirodalomra. A lejegyzésében megtalálható artikuláció azonban több helyen is hangszerszerűbb, mint a kéziratokban vagy a kritikai kiadásokban találhatóaknál, hiszen a közreadó maga is fagottos volt.

Átíratom elkészítéséhez fontos szempontokat merítettem Quantz Fuvolaiskolájából. A nyelv használatáról szóló fejezetéből – a vonós játékmód kultúrájához hasonlóan – egy sajátos fúvós játékmód körvonalazódik.² Leírásában a *ti* és *di* szócskákkal leginkább a nyelvütés módját, azaz a hangindítás különbözőségét határozza meg. Quantz a nyelvhasználat legalapvetőbb előfordulásait tárgyalja részletesen: így képzelhetjük el például egy négy negyedes lüktetés saját súlyrendjét: *ti-di-ti-di*. Ennek helyes játéka annyira alapvető része a barokk zenélésnek, hogy külön jelzés erre vonatkozóan nem található egyik kéziratban sem. Az ütem súlyrendje a nyelv játékot azonban jelentős mértékben befolyásolja, hasonlóan a

¹ Wiener Urtext, 16.

² Quantz, 81-92.

vonósoknál a súlyos ütemrészen – első és harmadik negyeden – lefelé, illetve a súlytalanon – második és negyedik negyeden – fölfelé húzott vonóhoz.

A Csellószvitek összetett zenei anyagának esetében az ütem saját súlyrendjén kívül érdemes figyelembe venni a dallam súlyrendi szempontjait is. Ezalatt azt értem, hogy például a metrikailag súlyos helyre eső hang nem minden esetben kapja meg a keményebb „t” indítást, ha azt az ütem súlyrendjét felülíró dallami figura vagy a hangsúlyozás elsődleges fontossága nem teszi lehetővé.³ Elkerülhetetlen tehát, hogy adott helyen eldöntsük, melyik szempontot vagy zenei alkotóelemet tartjuk a legfontosabbnak, például az ütem súlyrendjét vagy a dallammozgás irányát. Ez alapján aztán könnyebben határozzuk meg a konkrét kivitelezést: a hangok indításának módját (például *ti*-vel vagy *di*-vel), illetve a lejegyzésben sokszor mai szem számára nem egyértelműen jelzett hanghosszt is (például *tí* vagy *ti*).

A staccato játékmódot leginkább a **C** és **D** kéziratban jelzik a másolók, általában a hangjegy fölé húzott vesszővel. Ponttal jelölt staccatót azonban az összes kéziratban találhatunk, a korábbi két forrás közül az **A** csak így jelzi a hangrövidülést. Saját átíratomban ebben a kérdéskörben is a **C** és **D** jelzéseit vettem irányadónak, hiszen a másik kettő mindössze néhány ilyen előírással segíti a játékost. Általában pont helyett vesszőkkel jelzem kottapéldáimban a staccatót, kivéve, ha mindegyik forrás a pontot részesíti előnyben. Ezt azért is tartom indokoltnak, mert a két későbbi kézirat gyakrabban jelzi vesszőkkel a rövid hangokat. A korábbiakban Quantz leírásában volt szó arról, hogy a ponttal jelzett staccato nem szakítja meg a zene irányát, ellenben a vessző jelentősebb hangsúlyt illetve kiemelést jelent, amely emiatt megállítja a zene folyamatosságát.⁴ Meglátásom szerint ez az észrevétel segít különbséget tenni vessző és pont között. A vesszővel ellátott hangoknál a hangsúly eljátszása nem jelent minden esetben nyelvvel erősen megütött rövid elválasztást. Több olyan helyen találunk vesszőt, ahol az adott hangot egyszerűen ki kell emelni a többi közül. Ebben a hangsúlyban nem a rövidség vagy a keményebb hangindítás a legfontosabb, hanem a dinamikai kiemelés, amelynek a hangszeres játék során a legcélravezetőbb eszköze a bő levegő befúvása. Ilyenkor átíratomban egy tenuto-jellel helyettesítem a vesszőt, hiszen ez az a jel, amely egyértelműen utal a megfelelő

³ Lásd: III. A kéziratokban előforduló díszítések és dinamikák előadásmódja, valamint a tételek tempója. 2. Dinamika, 56.

⁴ Lásd: II. Artikuláció. 1. Az artikuláció jelentése a 18. században: kötőív és staccato, 14.

játéktechnikára. Ezért a másolatokban megtalálható pontokon és vesszőkön kívül alkalmanként indokoltnak tartom a tenuto-jel alkalmazását is.

2. Levegőzés

A Csellószvitek játékaor a levegővételeket Quantz korábban tárgyalt alapelvei szerint érdemes kidolgozni.⁵ Fontosnak tartom, hogy az egyes tételek előadásakor a már előre meghatározott és begyakorolt levegőzési metódust lehetőleg tartsuk meg. A lámpaláz fellépése miatt esetleg késztetést érezhetünk a sűrűbb és gyorsabb levegők bevitelére, amely könnyen ahhoz vezet, hogy az elhasznált, széndioxid dús levegő, feszítő érzést okoz, amelytől minél hamarabb szabadulni akar az előadó. Ez a Quantz által kényelmetlennek nevezett érzet elvonja a figyelmet a zenei mondanivalóról és előbb vagy utóbb hátrányosan fogja befolyásolni a hangzást. Ezt a jelenséget is figyelembe véve kell tehát kidolgoznunk a levegőzési rendszerünket, amely emiatt nagyban függ az egyes előadók saját képességeitől.

Láthattuk, hogy Quantz saját kottapéldáiban a levegővételre alkalmas pontokat az azt megelőző hangok felett álló függőleges vonalkával jelezte. Ez egyben azt is jelenti, hogy a levegővétel során a vonalkával ellátott hang megrövidül. Ilyen értelemben azonban a vonalka nem teljesen azt jelenti, mint a staccato esetében: nem jelent súlyt és nem állítja meg a zenei folyamatot. A fúvós átiratokban a levegővételre alkalmas helyeket a két elválasztandó hang közé illesztett vesszővel jelezték a közreadók. Napjaink fúvós gyakorlatában általában az utóbbi jelzés terjedt el, bár a megszólaltatás ugyanúgy történik, ahogyan Quantz meghatározza: a vonalkával álló hang megrövidül, annak értéke alatt veszünk levegőt. A hangok fölött álló vonalka azonban félrevezetheti az előadót, ezért célszerűbbnek tartom a fúvós átiratokban fellelhető módon, azaz két hang közé illesztett vesszővel jelölni a levegővételt saját átiratomban is:



A hangok közötti vesszők száma azonban eltérő a fúvós átiratokban. Minden közreadó megjegyzi, hogy nem minden vesszőnél kell levegőt venni, amely

⁵ Lásd II. Artikuláció. 2. Gyakorlati fúvós artikuláció Quantz Fuvolaiskolája szerint, 20-22.

megegyezik Quantz elméletével is. Weisberg fagott-átíratához fűzött rövid magyarázatában amellet is érvel, hogy a vesszőknél adott esetben úgynevezett fáradt levegő⁶ kifúvása is elképzelhető.⁷ Véleményem szerint a levegő kifúvásának ötlete nagyon ésszerű, és a gyakorlatban egyébként is elterjedt jelenség. Ezáltal a tüdőben felhalmozódott levegőtöbblet nem okoz feszítő érzést, légszomjat, és a lámpaláz is könnyebben kezelhető általa. Arra is figyelmeztet Weisberg, hogy a levegővételi pontokon ne mindig egyforma nagyságú levegőket vegyünk. Belátható, hogy hosszabb szakaszokra érdemes nagyobb levegőt, rövidekre pedig kisebbet venni. Összefoglalva kijelenthetjük, hogy a nagyobb és kisebb levegővételek tudatos megtervezésével, illetve a levegőtöbblet kifúvásával kivédhető a légszomj.

A korábbiakban vizsgált átíratok közül a trombitára készült verzió az egyetlen, amely a hangszer sajátosságaira hivatkozva a levegővétel miatt hangokat távolít el a zenéből. Saját átíratomban a levegővétel miatt nem tartom indokoltnak egyetlen hang elhagyását sem, hiszen megfelelő levegőzési rendszer alkalmazásával minden hang megtartható. Mivel a levegőzés összetettsége egyéneként nagy különbségeket mutathat csak azokat a pontokat jeleztem, amelyeknél levegővétel képzelhető el. Ebből kifolyólag átíratom csupán egyfajta támpontot ad a legalapvetőbb levegőzési pontok meghatározásában, amelyeken kívül egyéb levegőzési pontok – az egyes előadók saját felkészültsége szerint – is elképzelhetőek.

3. Díszítések

A díszítő hangok tekintetében is a **C** és **D** kézirat a bőkezűbb. Az appoggiaturák, trillák és a ritkán előforduló doppelschlag helyes játékmódjáról már volt szó a korábbiakban.⁸ Átíratom szempontjából az egyik legizgalmasabb kérdést a kéziratban szereplő akkordok, kettősfogások és a velük – az eredetiben – egyszerre megszólaló dallami ékesítések játéka jelenti. Mivel fagotton a többszólamú játék hagyományos technikával nem képzelhető el, a két- vagy többszólamú textúrák játéka a leggyakrabban előke formában szerepelnek az átíratomban. Ha a dallamban nincs semmilyen díszítés (előke, trilla vagy doppelschlag), akkor abban az esetben

⁶ Azt a levegőt nevezzük fáradt levegőnek, amely a folyamatosan bevett levegők miatt nem tud távozni a tüdőből. Az így felhalmozott széndioxidban dús levegő egyre inkább feszítő érzést okoz és a frissen bevett levegők hatásfokát is csökkenti. Ez jó eséllyel elvezet a lámpalázhoz is, illetve ha a lámpaláz már egyébként is érezhető – amely általában a gyakori levegővételekben jelentkezik – felgyorsul a fáradt levegő felhalmozása.

⁷ Weisberg, ii.

⁸ Lásd: III. A kéziratokban előforduló díszítések és dinamikák előadásmódja, valamint a tételek tempója. I. Díszítések, 35-51.

általában az akkord alsó hangja esik ütésre és a legmagasabb hangig kötve játsszuk. Néhány példa jól szemlélteti ezt:

	1. Szvit Allemande 1. ü.	1. Szvit Allemande 23- 24. ü.	3. Szvit Prelude 78-80. ü.
DM			

A dallamot színesítő díszítés – például előke vagy trilla – általában súlyos helyre esik az ütem saját súlyrendje szerint, ezért ha egy akkord felső hangján találunk ilyen díszítést, akkor az akkord játéka mindig közvetlenül a díszítés előtt, azaz súlytalanabb helyen játszandó. Lejegyzésben az ilyen akkord hangokat jelző előkéek áthúzott szárákkal jelennek meg, amely azt jelenti, hogy a felső szólamban megjelenő díszítés előtt hangzik el. Ha az áthúzott előke több hangot tartalmaz, akkor az elsőtől az utolsóig kössük. Az appoggiaturák vagy a trillák első hangja leggyakrabban olyan előkéekkel jelennek meg a forrásokban, amelyek szárai nincsenek áthúzva, szabály szerint tehát a rákövetkező hangból kapják értéküket, ahhoz kötve játsszuk és mindig ütésre. Lássunk erre is néhány példát:

	1. Szvit Sarabande 1-2. ü.	2. Szvit Sarabande 1-2. ü.
DM		

Az áthúzás nélkül, illetve áthúzott szárákkal jelzett díszítésekkel egyértelművé tehető, hogy melyik ékesítés essen súlyos helyre és melyik súlytalanra: áthúzott szárú súly elé, áthúzás nélkül állók súlyra. Ez a lejegyzésmód segít meghatározni azt is, hogy a súlyrendi és a harmóniai hierarchiában melyik díszítés játszik kiemelt szerepet. Átiratomban általában a dallamot gazdagító díszítés – appoggiatura és trilla – elsődleges az akkordfelbontáshoz képest, ezért ilyenkor az utóbbi mindig áthúzott előkéekkel áll. Ha nincs semmilyen ékesítés a dallamban, akkor az akkordfelbontás előkéi áthúzás nélkül fordulnak elő. A fúvós-átiratokban megfigyelhettük, hogy ez a

törekvés nincs jelen a közreadóknál. Lejegyzésemben azonban szeretném megkönnyíteni az előadó dolgát: mindvégig igyekszem az előbbieken vázolt módon következetesen különbséget tenni a díszítő hangok között, ezért ebből a szempontból átíratom eltér a korábbiaktól.

A dallamban nem csak díszítésként – azaz appoggiatura vagy trilla részeként – jelennek meg késleltetések vagy előlegzések, hanem kiírt ritmusértékkel is előfordulnak. Ebben az esetben az akkordfelbontást jelző előkék általában ütésre képzelhetők el, és áthúzás nélkül állnak. Azért tartom indokoltnak ilyenkor az akkord hangjainak súlyos helyen történő játékát, mert például egy trillához képest jóval kevesebb hangot kell megszólaltatni, amely miatt több idő áll rendelkezésre a súlyok eljátszásához. Az előlegzett vagy késleltetett hang után következő általában elég hosszú értékű ahhoz, hogy az akkordhoz képest kontrasztot tudjon képezni. Ezért ebben az esetben akkor érhetjük el a kívánt feszültséget a legérezhetőbben, ha az akkordfelbontás kerül súlyos helyre. Nézzünk erre is néhány példát:

	2. Szvit Allemande 9. ü.	2. Szvit Menuet I 23-24. ü.	3. Szvit Sarabande 3. ü.
DM			

Az előbbi táblázatok mindegyikében megfigyelhető, hogy az akkordfelbontások különböző ritmusértékeket kaptak. Volt szó már arról, hogy a dallamban megjelenő előkék, trillák első hangjai nem egyforma hosszúak, értéküket a **C** és **D** forrás különböző hanghosszúságokban határozza meg.⁹ Véleményem szerint az akkordfelbontásoknál ugyanezt a különbséget a lejegyzésben is érdemes rögzíteni, hiszen nem egyforma sebességűek a felbontások sem. Például a második táblázatban az első szvit Sarabande első ütemében az induló negyed ideje alatt öt hangnak kell megszólalnia, ezért az összes akkord hangot tizenhatod értékkel jelöltem. Ugyanebben a táblázatban a második Szvit Sarabande-jának második ütemében viszont több idő és kevesebb hang jut a három nyolcadnyi hangra: emiatt

⁹ Lásd: III. A kéziratokban előforduló díszítések és dinamikák előadásmódja, valamint a tételek tempója. 1. Díszítések, 40.

az előke számára itt a nyolcad értéket választottam. A dallamban feltűnő előkék hanghosszának értékéről megtudtuk, hogy körülbelül fele annyi ideig kell szólania, mint a rákövetkező főhangnak.¹⁰ Ez az alapelv az akkordhangok esetén a fagott-átiratban is alkalmazható, bár a hangértékek ebben az esetben még inkább csak körülbelüli hosszokat jelenthetnek. Általánosságban tehát jellemző átíratomra, hogy ha van idő és a hangok mennyisége sem túl nagy, az akkordfelbontások nyolcaddal szerepelnek. Ha a hangok sokasága vagy a gyors tempó miatt kevés idő áll rendelkezésre a megszólaltatáshoz, akkor tizenhatod értékekkel láttam el ezeket a díszítéseket.

A **C** és **D** sok esetben jelzi a trillák appoggiatura jellegű első hangját, azonban a források nem teljesen következetesek és nem mindig található ilyen utalás a „tr” felirathoz kapcsolódva. Mivel a díszítés elsődleges a kísérő szólamhoz képest a trilla első – általában felső váltóhangos és előkeszerű – hangját minden olyan esetben is rögzítettem, ahol a kéziratok nem jelezték. Ha az átíratomban ilyen előke nem található a trilla előtt, ott az alaphangról indulhat a díszítés. Ezt a dallammozgás iránya határozza meg: ha a dallam a trillával ellátott hang előtt alulról érkezik, a trilla nem a felső váltóhangról indul, hanem az alaphangról.




4. Kettősfogások és akkordok

Az előbbieken volt szó arról, hogy átíratomban a kettősfogások és akkordok leggyakrabban súlyos vagy súlytalan előke formában jelennek meg. Azonban néhány esetben indokoltnak tartottam ezeket a többszólamú anyagokat az eredetiekben szereplők helyett más ritmussal és előke helyett főhangokkal átírni.

A kettősfogások esetében többször is találkozunk olyan szerkesztésmóddal, ahol a felső szólam dallama alatt egy orgonapont-szerű basszus szólam található. Néhány példa ezekre:¹¹

¹⁰ Lásd: III. A kéziratokban előforduló díszítések és dinamikák előadásmódja, valamint a tételek tempója. 1. Díszítések, 37.



¹¹ A fejezet során a táblázatokban szereplő cselló kottapéldák a Wiener Urtext kiadásából származnak.

2. Szvit Gigue 21-24. ü.

3. Szvit Allemande 6-7. ü.

3. Szvit Gigue 33-40. ü.


Feltűnő, hogy ilyen példákat szinte csak Gigue tételekben vagy gyors és sűrű ritmusértékű helyeken találunk, amelyekben az előke játéka meglátásom szerint nem szerencsés, éppen a tétel gyors tempója vagy a gyors ritmusértékek miatt. Ilyenkor úgy tartható meg az orgonapont, hogy főhanggá emelkedik, amely megváltoztatja a dallam ritmusát is. Több hangszeres megoldás is lehetséges, az alábbiakban saját hangszeres tapasztalataimra támaszkodva igyekeztem meghatározni a fagotszerű változatot:

2. Szvit Gigue 21-24. ü.

3. Szvit Allemande 6-7. ü.


3. Szvit Gigue 33-40. ü.


Előfordul olyan hely is, ahol a kettősfogás mindkét hangja egyformán jelentős, azaz sem a dallam hangja, sem pedig a basszus hang nem hagyható el, hiszen a zene kifejezőereje csökkenne. Nézzünk erre is egy-két példát:

4. Szvit Sarabande 8-10. ü.

4. Szvit Bourrée II 1-2. ü.


Ilyen esetekben sem tartottam elfogadható megoldásnak a basszus hangot előkével jelölni, mert úgy a főhang általában kiemeltebb szerephez jut. A legcélszerűbb mindkét szólam hangjait főhangként rögzíteni, amelyek ebből adódóan eltérnek az eredetileg kettősfogásként lejegyzettől:

4. Szvit Sarabande 8-10. ü.

4. Szvit Bourrée II 1-2. ü.



A többszólamú akkordok helyett is alkalmazható az eredetitől eltérő ritmusú zenei figura. Ilyen például a d-moll Szvit Prelude tételének utolsó öt üteme, amelyben minden ütem más akkordokat tartalmaz:

2. Szvit Prelude 59-63. ü.




Több, eredetileg csellóra készült kiadás is rögzíti a kottaképben annak lehetőségét, hogy ebben a néhány ütemben az akkordok helyett más ritmusú zenei anyag játéka is elképzelhető:¹²

Banda Ede kiadása



Paul Rubardt kiadása

* Takt 59 - 62 Ausführung als Arpeggio möglich, z. B.:  et

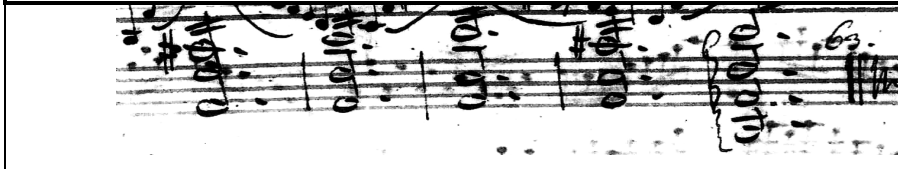
Paul Tortelier kiadása



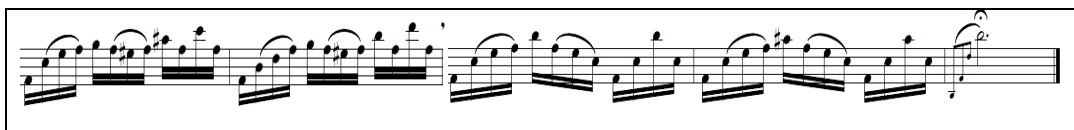
¹² J. S. Bach: *Sechs Suiten für Violoncello allein. BWV 1007-1012*. Herausgegeben von Banda Ede. (Budapest: Editio Musica, 1993.): 23.; J. S. Bach: *Sechs Suiten für Violoncello solo*. Herausgegeben von Paul Rubardt. (Leipzig: Edition Peters, 1965.): 9.; J. S. Bach: *Six Suites for Solo Cello*. Edited by Paul Tortelier. (London: Stainer & Bell Ltd, 1966.): 12.

Ezt azért teszik a közreadók, mert a **D** forrásban ezeknek az akkordoknak a szárai tizenhatod értékkel vannak áthúzva. A többi kéziratban ezen a helyen pontozott félhangokat találunk.

D 2. Szvit Prelude 59-63.



Leisinger is kiemeli ezt a helyet megjegyezve, hogy ha tizenhatodokat játszunk akkordok helyett, akkor több lehetőség kínálkozik.¹³ Többször hangsúlyoztam, hogy fagotton az egyidejű többszólamú játék hagyományos játéktechnikával nem lehetséges, ezért az itt felsorolt változatok közül érdemesnek tartottam átvenni a Banda Ede által közreadott variációt. Véleményem szerint ez a megoldás a legötletesebb és – kismértékű kötőív változtatással – fagotton is hangszerszerűen kivitelezhető:






A fagott-szerű átírat készítése során elkerülhetetlennek bizonyult, hogy a többszólamú textúrák átírása során bizonyos hangokat kihagyjak a lejegyzésből.¹⁴ Ezek a nagyon ritkán előforduló hangi elhagyások kismértékű veszteséget okoztak ugyan a zenei kifejezésben, de a hangszerszerűség tekintetében azonban elengedhetetlennek tűntek számomra.

A leggyakrabban előforduló kihagyás a motívumokat vagy tételek első felét illetve végét záró oktávkettőzések felső szólamának elhagyása. Ennek oka, hogy a basszus-szólam jelenti az egy oktávval feljebb szereplő hang akusztikai alapját, hiszen az utóbbi a basszus hang első felhangja. Értelmezésem szerint az oktávkettőzés felső hangja megerősíti a basszus hang harmóniai funkciójának


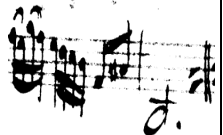
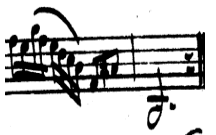
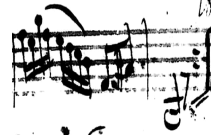
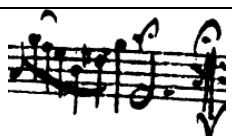
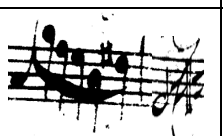

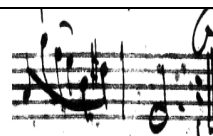
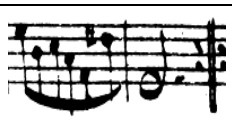
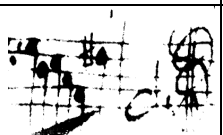


¹³ Leisinger egyébként ugyanazt a lehetőséget ajánlja, amit Rubardt is, csupán a kötőív elhelyezésében van némi különbség. Wiener Urtext, 9.

¹⁴ Egyik kihagyás sem a levegővétel miatt került az átíratba, ahogyan korábban már utaltam erre. Lásd: VI. Fagott-átíratom szempontjai. 2. Levegőzés, 88.

szerepét, ezért a jelentősebb hangot – a basszust – semmiképpen sem tartom célszerűnek előke formában feltüntetni. Átíratomban ilyenkor csak a basszus hang szerepel a lejegyzésben:

1. Szvit Courante 6-8. ü.

3. Szvit Allemande 12. ü.

3. Szvit Bourrée II 22-24. ü.


Az oktáv felső hangjának elhagyását azért is tartom bizonyos esetben indokoltnak, mert a kéziratokban sem minden záró hang kettőzött, még olyanok sem, amelyek például az előző ütem utolsó hangján megjelenő vezetőhang miatt akár kettőzöttek is lehetnének:

	A	B	C	D
1. Szvit Courante 17-18. ü.				
1. Szvit Menuet II 23-24. ü.				
3. Szvit Courante 39-40. ü.				

További észrevételem, hogy a fagotton megszólaló oktáv törés helyenként meglehetősen komikus hatású, amely ebben a formában nem szolgálja a zenei kifejezést és vélhetően a szerzői szándékot sem.

Hang elhagyást még olyan esetben tekintettem indokoltnak, ha a dallam például az akkord legalsó hangjáról halad tovább. Ilyen például a d-moll Szvit Courante tételének második üteme:

2. Szvit Courante 1-2.ü.

Véleményem szerint itt sem lenne kielégítő a *cisz*-t és *g*-t tizenhatod előkeként az *á*-hoz kötni, mivel a legfontosabb hang a basszus és a dallam is onnan lendül tovább. Ebben az esetben a két felső hangot célszerű kihagyni:

A fenti példa kapcsán két kérdés merült fel bennem: lehet-e az akkordokat fentről lefelé törni, ezáltal az összes hangot megtartani? Ha a dallam a középső szólamban van érdemes-e a két szélső szólamot előre venni és utána a középsőt? Hangszeres tapasztalataimra támaszkodva arra a következtetésre jutottam, hogy nem szerencsés egyik variációt sem alkalmazni a már említett komikus hatásuk miatt. Ebben az esetben jogosnak tartom Lichtmann érvelését, amely szerint az előke megtörné a zene folyamatosságát. Mindemellett nem kizárható a fentiekben megfogalmazott lehetőségek megvalósítása sem.

5. Dinamika

Az előadó számára a dinamika árnyalása éppen olyan fontos feladat, mint az artikuláció vagy a díszítés körültekintő megválasztása. A Csellószvittek esetében ez azért jelent kihívást, mert nagyon kevés ilyen utalást találunk a kéziratokban. Éppen ezért tartottam fontosnak fent áttekinteni, hogy a szakirodalom idevonatkozó

észrevételei alapján az átfogó és a kisebb léptékű dinamikai hullámzásokat milyen alapelvek mentén érdemes kidolgozni.¹⁵ Láthattuk, hogy a hangerőváltozást leggyakrabban forte (*f*) és pian (*p*) szavakkal vagy betűkkel jelzik, akár átfogó dinamikáról, akár kisebbről van szó. Jelentős szerepe van továbbá a hangsúlyozásnak is, amelyet az artikulációs jelek, a zenei anyag ritmusértékei és a dallammozgás iránya befolyásol. Ezeket a legapróbb árnyalásokat azonban nem volt szokás külön jelölni a 18. században, hiszen egy artikulációs jel vagy egy adott dallamvonal automatikusan jelezte a megfelelő dinamikai változást.

A kéziratokban található dinamikákat természetesen átíratomban megtartottam, hiszen azok általában a négy, vagy legalább két forrásban megegyeznek, ezért feltehetően a szerzői szándékot tükrözik. A kéziratokban nem jelzett dinamikákat csak az átfogó dinamika tekintetében alkalmaztam, figyelembe véve az egyes tételek karakterét, illetve a hangszerszerűség miatt Weisberg fagott-átíratának javaslatait. Weisbergnél sok helyen találhatunk hangerőjelzést, amelyek a következők: *f*, *mf*, *mp*, *p*. Az átfogó dinamikára vonatkoztatva indokoltnak tartom ezt a négy dinamikai kategóriát átvenni, de a kisebb mértékű változtatásokat nem célozom meghatározni. Weisberg is amellett érvel, hogy szabadon változtassunk dinamikai előírásain, hiszen azok csak javaslatok a részéről. Ez a megjegyzése értelmezhető úgy is, ahogyan Donington vélekedik a barokk előadó hatásköréről: dolgozza ki az előadó a számára megfelelő dinamikát saját elképzelése és jó ízlése szerint. Éppen ezért átíratomban nem szerettem volna az egyébként is sűrű kottaképet apró dinamikai árnyalatokkal zsúfolttá tenni, hiszen annak kidolgozása nem csak a szerzői – vagy éppen ebben az esetben az átírói – utasítások mentén történhetek, hanem az előadói hatáskör fontos feladata. Ebből a szempontból – akárcsak a levegővétel esetében – átíratom csupán kiindulópontot ad az átfogó dinamika meghatározásában. A kisebb árnyalásokat az előadók meglátásaira bízom, akik az erre vonatkozó barokk játékhagyomány ismerete alapján alakíthatják ki saját verziójukat.

6. Tempó

Mint már fent bemutattam, a tempó választását az összes fúvós átíratban metronóm számokkal segítik a közreadók. Egyik átíró sem tartja előírását kötelező utasításnak, csupán egy lehetséges megoldásnak a sok közül. Az átíratokban nemcsak a zenei

¹⁵ Lásd: : III. A kéziratokban előforduló díszítések és dinamikák előadásmódja, valamint a tételek tempója. 2. Dinamika, 52-57.

szempontok befolyásolják a tempóválasztást, hanem a hangszerek adottságai: a hangszerek (fagott, szaxofon, trombita) különbözősége miatt a tempók általában még azonos tételek esetében is jelentősen különbözhetnek egymástól. A fagott átirat szempontjából különösen érdemes figyelembe venni Weisberg javaslatait, amelyeket csupán egyfajta kiindulópontként célszerű értelmezni.

A Csellószvittek kézírataiban nem találunk metronóm számokban meghatározott tempójelzést, hiszen a metronómot jóval később (1816) találták fel.¹⁶ Emiatt a tempót saját átiratomban sem jelzem a többi fúvós átiratban megfigyelhető módon. Azért sem tartottam indokoltnak ezt a jelzést, mert – ahogyan Donington is utal erre – elveszi a lehetőséget az előadótól, hogy magából a zenei anyagból és a tánc típusból kiindulva, saját tempót alakíthasson ki. A lejegyzésben ilyen módon megjelenő tempó meghatározás a hangzóközeg döntő jelentőségű befolyásának jelentőségét szintén figyelmen kívül hagyja. Donington és Harnoncourt felhívja a figyelmet arra, hogy a megfelelő tempót, az egyes tételek elején szereplő tánc típus kiemelten fontos szerepén túl, az előbbieken felsorolt összetevők figyelembevétel után határozhatjuk meg, amelyet éppen ezért csaknem lehetetlen pontosan rögzíteni a lejegyzésben.

7. Összefoglalás

Bach Csellószvitjeit a fentiekben vázolt szempontok alapján igyekeztem átültetni fagottra. Az artikuláció, a díszítések és a dinamika meghatározásában a **C** és **D** kéziratok útmutatásai voltak a legmeghatározóbbak. Bár ezekben sem teljesen következetes minden jelzés, a Wiener Urtext kiadásában Ulrich Leisinger kiegészítései és Fuchs elvei mentén valamelyest egységesíthetőnek bizonyultak a következtelenségek. A következő táblázatokban számszerűen is összegyűjtöttem a kötőívekre, staccatókra, előkékre és trillákra vonatkozó utalásokat, amely alapján képet kaphatunk a négy kézirat részletességéről.

Saját átiratomban általában több a kötőívekre, a staccatókra, az előkékre és a trillákra utaló jelzés, hiszen egy mai előadó szemével nézve a kéziratok mindegyikéhez bőven hozzá lehet adni az előadásmódra utaló részleteket. A megfelelő helyeken kiegészítettem az artikulációt (kötőívvel vagy staccatót jelző

¹⁶ „Metronóm” szócikk. *Zenei Lexikon*, szerk. C. Dahlhaus – H. H. Eggebrecht, (Budapest: Zeneműkiadó, 1983.): II/529-530.

vesszővel, ponttal), valamint kiírtam az előkéket és bizonyos helyeken a trillákat is előkéekkel láttam el.

A forrásoktól eltérő kötőívek három csoportba sorolhatók. Az első csoportba azok tartoznak, amelyeket Leisinger kiadásából vettem át. Sok helyen a zenei analógia mentén egészíti ki kiadását, amelyet átiratomban magam is célszerűnek tartottam megtenni. A másodikba Weisberg átiratában található eltérések tartoznak, amelyeket azért tartottam fontosnak helyenként alkalmazni, mert az átíró bizonyára jól ismeri a fagott artikulációs lehetőségeit. A harmadik csoportba saját hangszeres tapasztalataimra épülő kötőívek tartoznak, amelyek részéről is a fagott-szerű artikulációt segítik elő. A három szempont figyelembevételén túl nagy segítséget jelentettek Fuchs meglátásai, amelyeket mindhárom említett csoportot kiegészítve használtam fel. Az átiratban csaknem lehetetlennek tartom jelezni, hogy egy-egy kötőív honnan származik, ezek jelzése (például szaggatott vonallal vagy különböző színekkel) csak tovább bonyolítaná az egyébként is sűrű kottaképet. Bárki számára rendelkezésre áll a négy forrás, a Wiener Urtext kiadása és Weisberg átirata, amelyeket összevetve saját átiratommal részletesebb képet alkothatunk. Nézzük a kötőíveket:

Kötőívek		A	B	C	D	DM
1. Szvit	Prélude	50	63	58	56	62
	Allemande	43	57	62	56	87
	Courante	64	63	75	73	80
	Sarabande	23	23	25	25	48
	Menuet I	29	26	29	32	38
	Menuet II	16	15	19	19	24
	Gigue	50	46	56	57	56
2. Szvit	Prélude	85	82	114	120	143
	Allemande	76	71	89	93	110
	Courante	26	21	42	40	40
	Sarabande	20	14	25	22	58
	Menuet I	4	4	6	5	38
	Menuet II	22	19	28	24	30
	Gigue	82/84	67	70	72	96

3.	Prélude	142	143	164	156	177
	Szvit					
	Allemande	66	68	74	74	89
	Courante	32	26	44	46	48
	Sarabande	23	13	21	21	57
	Bourrée I	28	25	35	35	33
	Bourrée II	25	25	36	37	36
Gigue	117	88	142	133	105	
4.	Prélude	34	32	35	30/32	51
	Szvit					
	Allemande	86	96	118	114	126
	Courante	41	43	49	34	68
	Sarabande	22	20	24	25	63
	Bourrée I	56	61	67	67	68
	Bourrée II	7	8	8	9	11
Gigue	137	80	154	155	157	

A táblázatban az összes kötőív szerepel, még azok az úgynevezett tartókötések is, amelyek két azonos hangmagasságon álló hangokat kötnek össze. Azért vettem számításba ezeket a kötőíveket is, mert az eltoltsúlyozások végső soron befolyással vannak az artikulációra. A nagymértékű eltérés a kéziratok és a fagott-átirat között egyrészt köszönhető a kettősfogások és akkordok törésének; másrészt a trillák előtt álló előkéeknek, amelyek mindig a trillához vannak kötve. Ezeken kívül található néhány szaggatott kötőív is, amely csupán javaslat a részemről a hangszerszerűbb elhangzás okán.

A staccatók témakörében is irányadónak tekintetem a kötőívek kapcsán fent említett három csoportot. A hangrövidüléseket, illetve határozott elválasztásokat a kéziratokban pontokkal és vesszőkkel is jelezték, az alábbi táblázatban a pontokkal ellátott staccatókat „p”-vel, a vesszőkkel találhatóakat „v”-vel láttam el. Korábban említettem, hogy fagott átiratomban esetenként a vesszők helyett tenuto-jelzések szerepelnek.¹⁷ Ez a jel rövid dinamikai kiemelést jelent, ezért ebben a táblázatban kapott helyet, „t”-vel jelölve.

¹⁷ Lásd: VI. Fagott-átiratom szempontjai. 1. Artikuláció, 86-87.

10.18132/LFZE.2015.4

Staccatók		A	B	C	D	DM
1. Szvit	Prélude	0	0	0	0	0
	Allemande	0	0	16v	12v	20v 7t
	Courante	0	0	4v	4v	16v
	Sarabande	0	0	0	0	0
	Menuet I	0	0	0	0	0
	Menuet II	0	0	0	0	0
	Gigue	6p	9p	6p	8p	25p
2. Szvit	Prélude	0	7v	0	0	0
	Allemande	0	0	0	0	0
	Courante	0	0	0	0	0
	Sarabande	0	0	0	0	0
	Menuet I	0	0	0	0	0
	Menuet II	0	(1v)	0	0	0
	Gigue	0	0	2v	2v	2v 17t
3. Szvit	Prélude	0	0	0	0	0
	Allemande	0	0	8v	9v	37v
	Courante	0	0	10v	11v	3v 14t
	Sarabande	0	0	0	0	0
	Bourrée I	0	0	2v	2v	2t
	Bourrée II	0	0	1v	3v	2v 2t
	Gigue	12p	0	12p 4v	3p 6v	12p 12v
4. Szvit	Prélude	0	6v	10v	7v	23v
	Allemande	0	4v	14p 3v	6p 15v	37p 34v
	Courante	0	0	0	0	0
	Sarabande	0	0	0	0	0
	Bourrée I	0	0	0	0	0
	Bourrée II	0	0	0	0	0
	Gigue	0	0	0	0	0

A staccatók esetében, ha egy figura csak egyszer vagy kétszer jelenik meg egy tétel során következetesen, ugyanazt az artikulációt alkalmaztam végig. Ebben – a már említett okok miatt – a Wiener Urtext kiadását tekintetem irányadónak, amelyben a közreadó a megfelelő helyeken kiegészítette, és zárójelben jelezte a staccatókat.

Átiratomban az előkék száma azért tér el jelentősen a kéziratokétól, mert a kettősfogások és akkordok törése általában előkeként értelmezhető a fagotton, és leggyakrabban így is szerepelnek a lejegyzésben. A táblázatban az ilyen felbontásokat alkotó előkéket „a”-val láttam el.

A trillához tartozó előke appoggiatura természetű, alapvetően a trilla játékához hozzátartozik, de az egyértelmű játék miatt a kottaképben külön kiírt kis hangjegyekkel szerepelnek, ahogyan a **C** és **D** kéziratokban is előfordul néhányszor. Ezért az ilyen díszítést is az előkékhez soroltam, amelyeket a táblázatban „tr”-el jelöltem. Az olyan számok, amelyek önmagukban állnak nem kapcsolhatók sem felbontáshoz sem trillához, ezek általában késleltetéseket vagy átmenő előkéket jelentenek.

Előkék		A	B	C	D	DM
1. Szvit	Prélude	0	0	0	0	0
	Allemande	1	0	3tr 4	3tr 4	7a 8tr 4
	Courante	0	0	1	1	4tr 1
	Sarabande	0	0	1tr 5	5	10a 6tr 6
	Menuet I	0	0	0	0	2a 1tr
	Menuet II	0	0	4	4	4
	Gigue	0	0	0	0	2a 1tr
2. Szvit	Prélude	0	0	1	0	3a 1
	Allemande	0	0	1	1	14a 4tr 1
	Courante	0	0	0	0	3a
	Sarabande	0	0	0	0	24a 8tr
	Menuet I	0	0	0	0	23a 3tr
	Menuet II	0	0	1	1	1a 2tr 1
	Gigue	0	2	1tr 1	1tr 1	1a 2tr
3. Szvit	Prélude	0	0	0	0	11a 1tr

	Allemande	0	0	1	1	3a 3tr 1
	Courante	0	0	0	0	1a
	Sarabande	0	0	3	3	24a 1tr 3
	Bourrée I	0	0	0	0	2a 1tr
	Bourrée II	0	0	1	1	1
	Gigue	0	0	0	0	1a 1tr
4. Szvit	Prélude	0	0	0	0	7a 1tr
	Allemande	0	0	0	0	3a 1tr
	Courante	0	0	3	3	11a 6tr 6
	Sarabande	0	0	7	8	25a 2tr 5
	Bourrée I	0	0	0	0	1a
	Bourrée II	0	0	0	0	3a
	Gigue	0	0	0	0	0

A trillák számának kisebb eltérései szintén abból adódnak, hogy a kéziratok sem egyformák. Ebben is a Wiener Urtext elrendezése jelentett támpontot. Néhány helyen előfordul, hogy nem jelzi semelyik kézirat a trillát, vagy csak egy előke utal a vélhetően trillát jelentő díszítésre, amely nem volt idegen a kor lejegyzésének hagyományában. Ezeket a helyeket a disszertáció során a korábbiakban tárgyalt szakirodalom és Weisberg fagott-átirata alapján dolgoztam ki. A **C** és **D** kéziratokban a trillán kívül előfordul doppelschlag is, ezt „d”-vel jelöltem. A **B**-ben néhány tételében található valószínűleg mordentre utaló jelzés, amely „m”-el található az alábbi táblázatban.

Trillák (doppelschlag, mordent)		A	B	C	D	DM
1. Szvit	Prélude	0	0	0	0	0
	Allemande	6	1m 7	10	10	8
	Courante	2	4	4	4	4
	Sarabande	5	5	4	4	6
	Menuet I	1	1	0	0	1
	Menuet II	0	0	0	0	0
	Gigue	1	1	1	1	1
2. Szvit	Prélude	0	0	0	0	0

10.18132/LFZE.2015.4

	Allemande	2	4	4	4	4
	Courante	0	0	0	0	0
	Sarabande	7	3m 6	8	9	9
	Menuet I	2	4	2	2	3
	Menuet II	2	3	2	2	2
	Gigue	1	1	1	1	2
3. Szvit	Prélude	1	1	1	1	1
	Allemande	3	4	3	3	3
	Courante	0	0	0	0	0
	Sarabande	1	1	1d 1	1	1
	Bourrée I	0	0	1	1	1
	Bourrée II	0	1	0	0	0
	Gigue	1	0	1	1	1
4. Szvit	Prélude	2	2	3	3	3
	Allemande	1	0	1	1	1
	Courante	3	10	5	5	6
	Sarabande	1	5	5	3d 2	4d 2
	Bourrée I	0	0	0	0	0
	Bourrée II	0	0	0	0	0
	Gigue	0	0	0	0	0

VII. Záró gondolatok

Disszertációmban azt mutattam be, hogy Bach Csellószvitjei közül az általam kiválasztott négy mű hogyan ültethető át megalapozott és a lehető legautentikusabb módon fagottra. A megszólaltatás módjáról nagyrészt a II. és III. fejezetben írtam, ahol részletesen bemutattam az artikuláció, a díszítések, a dinamikák és a tempó játéklehetőségeit. Mielőtt azonban saját verzióm kialakításába fogtam, kiemelten fontosnak éreztem megvizsgálni a fennmaradt kéziratokat (I. fejezet), és az egyéb fúvós hangszerekre, illetve a fagottra készült átiratokat, hiszen ezek mindegyike sok hasznos információval szolgált. A számos, már létező átirat közül azért választottam ki azt a négyet, amelyet a IV. fejezet során feldolgoztam, mivel ezek a kiadások szolgáltak a legbővebb közreadók által megfogalmazott elméleti magyarázatokkal és gyakorlati tanácsokkal. Érdekes kérdésnek bizonyult az is, hogy egyáltalán elképzelhető-e a Csellószviték játéka a korabeli fagotton, felmerülhetett-e egyáltalán Bach korában a darabok fagotton való előadása. Részben ennek felderítésére tett kísérlet az V. fejezet, amelyben a barokk-fagott kialakulása és játék-lehetőségei mentén vázoltam képet a hangszerről.

A VI. fejezetben az előzőek tanulságait szándékoztam összefoglalni, illetve részben a korábbi fejezetekre épülő saját meglátásaim, tapasztalataim eredményét. Nem gondolom, hogy a disszertációmban foglaltak kimerítették volna a lehetőségek teljességét; természetes, hogy eladónként változó elképzelések lehetnek működőképesek. Szándékom mindössze az volt, hogy egy fagotton játszó hangszeres olyan átíratot vehessen kézbe ezekből a művekből, amelyben a lehető legtöbb egyértelmű utalást találja a kottaképben. Arra törekedtem, hogy ezek a megoldások legyenek lehetőleg hangszereszerűek, azonban a lehető legkevésbé rugaszkodjanak el az eredetileg csellóra elképzelt zenétől. Legfőképpen az artikuláció témaköre jelentett nagy kihívást, amelyben a csellón megfigyelhető és a fagotton hangszereszerűnek tűnő lehetőségek egyensúlyát igyekeztem megvalósítani. Nem volt célom, hogy a fagott-átírat egésze csellón is játszható maradjon, hiszen egyrészt fafúvósként nem lehet tapasztalatom a vonós játékmódból fakadó hangszeres sajátosságokról, másrészt átíratom fagottra készült.

Tudomásom szerint jelen verzióm Arthur Weisbergé mellett a második, amely a Szvitnek nagy részét illetve egy-egy Szvit egészének átírását tűzte ki célul. Tőle

eltérően saját átiratomban fokozottabb figyelmet fordítottam a fenn maradt kéziratokra, a kritikai kiadásokra, a korabeli előadásmód gyakorlatára, amelyeket egyértelműen jeleztem átiratom kottaképében. Ezért is remélem, hogy a Bach Csellószvitjei iránt érdeklődő fagottosok – művészek, tanárok és növendékek – körében inspiráló hatása lesz ennek az átiratnak.

Függelék

J. S. Bach: Csellószvittek (BWV 1007 – 1010) szóló fagottra

Suite I

BWV 1007

Prélude

4 *mf*

7

10

13

16

19

22

25

28

31

34

37

40

10.18132/LFZE.2015.4

Allemande

The image displays a musical score for the Allemande in G major, BWV 99, by Johann Sebastian Bach, transcribed for Bassoon. The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piece begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The notation includes various musical ornaments such as trills (*tr*) and slurs. Measure numbers 4, 7, 10, 13, 16, 19, 22, 25, 28, and 31 are indicated at the start of their respective lines. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

10.18132/LFZE.2015.4

FÜGGELÉK

111

Courante

mf

5

10

14

19

24

29

33

37

40

10.18132/LFZE.2015.4

Sarabande

mf

tr

3

tr

tr

6

tr

10

tr

tr

14

Menuet I

f

tr

7

13

19

Menuet II

mp

8

14

19

Menuet I da capo

10.18132/LFZE.2015.4

Gigue

mf

tr

7

13

19

25

30

Suite II

BWV 1008

Prélude

mf

6

10

14

18

22

26

30

34

10.18132/LFZE.2015.4



10.18132/LFZE.2015.4

Allemande

The image displays a musical score for the Allemande in G minor, BWV 99, by Johann Sebastian Bach, transcribed for Bassoon. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (G minor) and a common time signature (C). The piece begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and trills (*tr*). The score is divided into measures, with measure numbers 4, 7, 9, 11, 14, 17, 20, and 23 indicated at the start of their respective lines. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Courante

The image displays a musical score for a piece titled "Courante". The score is written in bass clef with a 3/4 time signature. It begins with a forte (*f*) dynamic marking. The music consists of a single melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 9, 13, 17, 21, 25, and 29 indicated at the start of their respective lines. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

10.18132/LFZE.2015.4

Sarabande

mp

Measures 1-5 of the Sarabande. The music is in bass clef, 3/4 time, and B-flat major. It features a melodic line with trills and a steady bass line.

6

Measures 6-11 of the Sarabande. The melodic line continues with trills and grace notes.

12

Measures 12-17 of the Sarabande. The music includes a repeat sign at measure 12 and continues with the characteristic melodic and bass patterns.

18

Measures 18-22 of the Sarabande. The melodic line features a series of eighth notes and trills.

23

Measures 23-25 of the Sarabande. The music concludes with a final melodic phrase and a trill.

26

Measures 26-30 of the Sarabande. The piece ends with a final melodic phrase and a fermata.

Menuet I

mf

6

12

17 *tr*

22 *tr*

Menuet II

tr

mp

7

13

19 *tr*

Menuet I da capo

10.18132/LFZE.2015.4

Gigue

The image displays a musical score for a piece titled "Gigue" in B-flat major, BWV 1000, by Johann Sebastian Bach, arranged for Bassoon. The score is written in bass clef with a 3/8 time signature and a key signature of two flats (B-flat major). It begins with a dynamic marking of *f* (forte). The piece consists of 72 measures, with measure numbers 11, 20, 28, 37, 45, 54, 62, and 69 indicated at the start of their respective lines. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Trills are marked with *tr* and accents with *'*. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Suite III

BWV 1009

Prélude

f

5

9

13

17

21

25

29

33

37

41

10.18132/LFZE.2015.4

45

49

53

57

61

65

69

73

77

82

85

The image shows a musical score for Bassoon, consisting of ten staves of music. The staves are numbered 45, 49, 53, 57, 61, 65, 69, 73, 77, 82, and 85. The music is written in bass clef and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several measures with rests, particularly in the later staves. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *tr* (trill) and *tr* (trill) above notes. The overall style is characteristic of Baroque or Classical chamber music transcriptions.

10.18132/LFZE.2015.4

Allemande

The image shows a musical score for a piece titled "Allemande". The score is written in bass clef with a common time signature (C). The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte). The piece consists of 23 measures, numbered 1 through 23. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several trills (tr) and slurs throughout the piece. The key signature is one sharp (F#), indicated by the key signature symbol at the beginning of the score. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

10.18132/LFZE.2015.4

Courante

First system of musical notation for the Courante, measures 1-6. The music is in bass clef, 3/4 time, and begins with a forte (*f*) dynamic marking. The melody consists of eighth and sixteenth notes with various slurs and accents.

Second system of musical notation, measures 7-12. The notation continues with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents.

Third system of musical notation, measures 13-18. The notation continues with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents.

Fourth system of musical notation, measures 19-24. The notation continues with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents.

Fifth system of musical notation, measures 25-30. The notation continues with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents.

Sixth system of musical notation, measures 31-37. The notation continues with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents.

Seventh system of musical notation, measures 38-42. The notation concludes with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents.

10.18132/LFZE.2015.4

FÜGGELÉK

125



10.18132/LFZE.2015.4

Sarabande



Bourrée I

Musical score for Bourrée I, bass clef, common time, *mf* dynamics. The piece consists of six staves of music. The first staff begins with a *mf* dynamic and a trill (*tr*) over a quarter note. The second staff starts at measure 5. The third staff starts at measure 10. The fourth staff starts at measure 14. The fifth staff starts at measure 19. The sixth staff starts at measure 24 and ends with a repeat sign and a fermata.

Bourrée II

Musical score for Bourrée II, bass clef, common time, *mp* dynamics. The piece consists of four staves of music. The first staff begins with a *mp* dynamic. The second staff starts at measure 5. The third staff starts at measure 11. The fourth staff starts at measure 16. The fifth staff starts at measure 21 and ends with a repeat sign and a fermata.

Bourrée I da capo

10.18132/LFZE.2015.4

Gigue

f

11

21

29

39

48

56 *tr*

67

77

86

95

103

The image shows a page of a musical score for a Bassoon. The title is 'Gigue' in G major, BWV 1012 by J.S. Bach. The score is written in bass clef with a 3/8 time signature. It begins with a forte (*f*) dynamic. The piece consists of 103 measures, with measure numbers 11, 21, 29, 39, 48, 56, 67, 77, 86, 95, and 103 marked. Measure 56 includes a trill (*tr*) marking. The score features various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The key signature has one sharp (F#).

Suite IV

BWV 1010

Prélude

The image displays the musical score for the Prélude of Suite IV, BWV 1010, by Johann Sebastian Bach. The score is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat major) and a common time signature (C). The piece begins with a forte (*f*) dynamic. The notation consists of ten staves, each containing five measures. The first staff starts with a forte (*f*) dynamic marking. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several accidentals (sharps and flats) throughout the piece. The piece concludes with a final cadence in the key of B-flat major.

10.18132/LFZE.2015.4

53

57

60

64

69

73

77

81

85

89

The image shows a page of musical notation for a bassoon part, numbered 130. The score consists of ten staves of music, each beginning with a measure number: 53, 57, 60, 64, 69, 73, 77, 81, 85, and 89. The music is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various rhythmic values, slurs, and trills (marked 'tr'). The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final staff.

10.18132/LFZE.2015.4

Allemande

mf

4

8

11

14

17

20

23

10.18132/LFZE.2015.4

DUFFEK MIHÁLY | J. S. BACH CSELLÓSZVITJEINEK ELŐADÁSMÓDJA ÉS ÁTÍRÁSA FAGOTTRA

132



Courante

f

6

11

17

23

29

35

41

The musical score is written in bass clef with a 3/4 time signature and a key signature of two flats (B-flat major). It begins with a dynamic marking of *f* (forte). The piece features several ornaments, indicated by *tr* above notes, and numerous triplet markings (the number 3) over groups of notes. The score is divided into measures, with measure numbers 6, 11, 17, 23, 29, 35, and 41 clearly marked at the start of their respective lines. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and various articulation marks.

10.18132/LFZE.2015.4

DUFFEK MIHÁLY | J. S. BACH CELLSZVITJEINEK ELŐADÁSMÓDJA ÉS ÁTÍRÁSA FAGOTTRA

134

Musical score for Bassoon, measures 46-60. The score is in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure numbers 46, 51, 56, and 60 are indicated at the start of their respective lines. The music features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Trills are marked with 'tr' and slurs are used for phrasing. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 60.

Sarabande

mp

7

13

18

24

29

tr

The image shows a musical score for a piece titled "Sarabande". The score is written in bass clef with a 3/4 time signature. It consists of six staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano). The second staff starts at measure 7 and includes a trill (tr) marking. The third staff starts at measure 13. The fourth staff starts at measure 18 and includes another trill (tr) marking. The fifth staff starts at measure 24. The sixth staff starts at measure 29 and ends with a double bar line and repeat dots. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes various ornaments like trills and grace notes.

10.18132/LFZE.2015.4

Bourrée I

mf

6

p *f* *p* *f*

11

16

20

25

p *f*

29

p *f*

33

The musical score for Bourrée I is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat major) and a 3/4 time signature. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *mf*. The second staff is marked with measure numbers 6 and contains dynamics *p*, *f*, *p*, and *f*. The third staff is marked with measure number 11. The fourth staff is marked with measure number 16. The fifth staff is marked with measure number 20. The sixth staff is marked with measure number 25 and contains dynamics *p* and *f*. The seventh staff is marked with measure number 29 and contains dynamics *p* and *f*. The eighth staff is marked with measure number 33. The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests, with frequent use of slurs and accents.

37

p

Musical notation for measures 37-41 in bass clef, 2/4 time, key of B-flat major. The piece features a continuous eighth-note pattern with various articulations and dynamics. Measure 41 ends with a *p* dynamic marking.

42

f *p*

Musical notation for measures 42-45. Measure 42 starts with a *f* dynamic, and measure 45 ends with a *p* dynamic.

46

f

Musical notation for measures 46-48. Measure 46 starts with a *f* dynamic. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Bourrée II

Musical notation for measures 1-5 of Bourrée II in bass clef, 2/4 time, key of B-flat major. The piece begins with a repeat sign.

6

Musical notation for measures 6-8.

9

Musical notation for measures 9-11, ending with a double bar line and a repeat sign.

Bourrée I da capo

10.18132/LFZE.2015.4

Gigue

mf

4

7

10

13

16

19

22

25

The image shows a musical score for a piece titled "Gigue" in B-flat major, BWV 1012, originally by Johann Sebastian Bach. The score is arranged for Bassoon. It begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat major), and a time signature of 12/8. The first measure is marked with a dynamic of *mf*. The score is divided into measures, with measure numbers 4, 7, 10, 13, 16, 19, 22, and 25 indicated at the start of their respective lines. The music consists of a single melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a final cadence in the 25th measure.

10.18132/LFZE.2015.4

FÜGGELÉK

139

28

31

34

37

40

The image displays five staves of musical notation for a bass clef instrument. Each staff begins with a measure number (28, 31, 34, 37, and 40) positioned above the first measure. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often grouped with beams and slurs. The key signature consists of three flats (B-flat, E-flat, and A-flat), and the time signature is not explicitly shown but appears to be common time. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the fifth staff.

Bibliográfia

Bach Csellószvitjeinek fönnyaradt másolatai

- A. Anna Magdalena Bach (1701-1760) kézírata. Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin. Mus. ms. Bach P 269.
- B. Johann Peter Kellner (1705-1772) másolata. Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin. Mus. ms. Bach P 804.
- C. Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin. Mus. ms. Bach P 289 Adnex 9.
- D. Österreichische Nationalbibliothek, Wien. Mus. Hs. 5007.

A Csellószvittek és egyéb Bach művek, kéziratok felhasznált kiadásai

Bach, Johann Sebastian: *Sechs Suiten. Violoncello Solo. BWV 1007-1012.* Herausgegeben von Egon Voss. Fingersatz und Strichbezeichnung von Reiner Ginzel. München: Henle Verlag, 2007.

—————: *Suiten für Violoncello solo. BWV 1007-1012.* Herausgegeben von Ulrich Leisinger. Mainz und Wien: Schott/Universal Edition, 2000.

—————: *6 Suites a Violoncello Solo senza Basso. BWV 1007-1012.* Herausgegeben von Bettina Schwemer, Douglas Woodfull-Harris. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2000.

—————: *Sechs Suiten für Violoncello solo. BWV 1007-1012.* Herausgegeben von Kirsten Beisswenger. Wiesbaden: Breitkopf & Hartel, 2000.

—————: *Sechs Suiten für Violoncello allein. BWV 1007-1012.* Herausgegeben von Banda Ede. Budapest: Editio Musica, 1993.

—————: *Sechs Suiten für Violoncello solo.* Herausgegeben von Paul Rubardt. Leipzig: Edition Peters, 1965.

—————: *Six Suites for Solo Cello.* Edited by Paul Tortelier. London: Stainer & Bell Ltd, 1966.

—————: *Concerto á Cembalo obligato, due Violini, Viola e Continuo di Basse. BWV 1058.* Ismeretlen másoló, 1738. körül. Leipzig. Mus. ms. Bach P 234.

—————: *Violino Concerto in A-minor. BWV 1041.* Feltehetően C. F. Zelter (1758-1832) másolata, 18. sz. második fele. Bibliothek der Musikvereinschule, Graz. Mus. ms. Bach P 252.

—————: *Sonata á Cembalo é Viola da Gamba. BWV 1027*. Ismeretlen másoló feltehetően a 18. sz. közepén. Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin. Mus. ms. Bach P 226.

—————: *Sonate G-Major for 2 traverse flutes and basso continuo. BWV 1039*. C. F. Zelter (1758-1832) másolata. Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin. Mus. ms. Bach St 431.

Fagott és fúvós művek, átiratok kiadásai

Bach, Johann Sebastian: *Five Suites for Solo Bassoon. BWV 1007-1011*. Transcribed by Arthur Weisberg. Boca Raton: Ludwig Masters, 2011.

—————: *Partita. BWV 1013*. Transcribed for bassoon solo. Edited by William Waterhouse. Wien: Universal Edition UE 18 135, 1992.

—————: *For the Saxophone. Selected Movements from Unaccompanied Sonatas, Partitas, and Suites by J. S. Bach*. Transcribed and Edited by Ronald L. Caravan. Ethos Publication, 1998.

—————: *Suites for solo cello. Suites 1-3*. A közreadó, Jay Lichtmann saját kiadása, 1999.

Barokk Szonáták fagottra és zongorára. Közreadja Ifj. Hara László és Nagy Olivér. Budapest: Editio Musica, 1983.

Program solos for bassoon. Edited by Sol Schoenbach. King of Prussia: Theodore Presser Company, 1978.

Solos for the bassoon players. Edited by Sol Schoenbach. New York: G. Shirmer Inc., 1964.

Telemann, Georg Philipp: *Sonate in f-moll für Fagott oder Violoncello und Basso continuo*. Edited by Winfried Michel. Winterthur: Amadeus Verlag, 1977.

Válogatott irodalom

Bach, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin: I. 1753, II. 1759. Faksimile utánnnyomás: Leipzig: C. F. Kahnt, 1925.

Bali, János: *A furulya*. Budapest: Editio Musica, 2007.

Béthizy, Jean – Laurent de: *Exposition de la théorie et de la pratique de la musique*. Párizs, 1754. Faksimile utánnomás: Genf: Edition Minkoff, 1972.

Brockhaus Riemann Zenei Lexikon. Szerkesztette Carl Dahlhaus és Hans Heinrich Eggebrecht, a magyar kiadás szerkesztője Boronkay Antal. Budapest: Zeneműkiadó, 1983.

Szócikkek:

„Artikuláció”

„Metronóm”

„Staccato”

Butt, John: *Bach Interpretation. Articulation marks in primary sources of J. S. Bach*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Couperin, Francois: *L'art de toucher le clavecin*. Párizs: 1717. Faksimile utánnomás: New York, 1969.

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

Fuchs, Josef Rainerius: „*Studien zu Artikulationsangaben in Orgel- und Clavierwerken von Joh. Seb. Bach.*” Georg von Dadelsen: Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Vol. 10. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler-Verlag, 1985.

Gallois, Pascal: *The Techniques of Bassoon Playing*. The Techniques of playing. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2009.

Grove dictionary of music and musicians. Fifth edition, edited by Eric Blom, in nine volumes. ISBN 0333 19262 1. London: The Macmillan Press Ltd, 1954. Reprinted: 1977.

Szócikk:

„Bassoon” (Lyndesay Graham Langwill)

Harmoncourt, Nikolaous: *A beszédszerű zene*. Péteri Judit fordítása. Budapest: Editio Musica, 1988.

Marpurg, Friedrich Wilhelm: *Anleitung zum Clavierspielen*. Berlin: 1755. Faksimile utánnomás: New York: 1969.

Mattheson, Johann: *Das neu – eröffnete Orchestre*. Hamburg: 1713. Faksimile utánnomás: Regensburg: Laaber-Verlag.

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

Oromszegi, Ottó: *A fagott. Eredet- és fejlődéstörténet*. A szerző saját kiadása. Budapest, 2003.

Praetorius, Michael: *Syntagma musicum*. Wittenberg és Wolfenbüttel: 1614-19. Faksimile utánnomás: *Documenta Musicologica* I/14-15, I/21. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1958-59.

Quantz, Johann Joachim: *Fuvolaiskola*. Székely András fordítása. Budapest: Argumentum Kiadó, 2011.

Scholz, Anna: *J. S. Bach: Hat szvit szólócsellóra (BWV 1007-1012) Előadásmód, Artikuláció. A források és a kritikai kiadások problematikája*. DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2008.

Virdung, Sebastian: *Musica getutscht und auszgezogen*. Bazel: 1511. Faksimile utánnomás: Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1970.

Walther, Johann Gottfried: *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*. Leipzig: Wolfgang Deer, 1732. Faksimile utánnomás: *Documenta Musicologica* vol. 3. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1953.

Szócikkek:

„Fagotto”

„Legato”

„Staccato”

Waterhouse, William: *The Bassoon*. Yehudi Menuhin Music Guides. London: Kahn & Averill, 2003.

Wolff, Christoph: *Johann Sebastian Bach. A tudós zeneszerző*. Széky János fordítása. Budapest: Park Könyvkiadó, 2009.

DLA doktori értekezés tézisei

Duffek Mihály:

J. S. Bach Csellószvitjeinek előadásmódja és átírása fagottra

Témavezető: Scholz Anna (DLA)

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem 28. számú művészet- és művelődéstörténeti

tudományok besorolású doktori iskola

Budapest

2014

I. A kutatás előzményei

Évekkel ezelőtt kezdett foglalkoztatni az a gondolat, hogy miképpen lehetne J. S. Bach Csellószvitjeiből fagott átíratot készíteni. Zeneakadémiai tanulmányaim során több tételt tanultam a Szvittek közül, de ezeket alapvetően különböző cselló kiadások alapján dolgoztam ki. Jelen disszertációmban azt tűztem ki célul, hogy olyan fagott-átírat szülessen, amely hangszerszerű, de emellett a korhű játékmód sajátosságai is megmaradnak.

Saját átíratom kidolgozása során kiemelt figyelmet fordítottam a – tudomásom szerint – eddigi egyetlen fagott-átíratra, amely Arthur Weisberg amerikai fagottművész, karmester és zeneszerző jóvoltából keletkezett: J. S. Bach: *Five Suites for Solo Bassoon BWV 1007-1011* (Boca Raton: Ludwig Masters, 2011). Ez a példány az első öt Szvitet tartalmazza, a hatodik a nagy hangterjedelem miatt nem szerepel közöttük. Weisberg átíratának alapos vizsgálata során az előadásmód és az átírás folyamatára vonatkozóan több olyan fontos kérdés vetődött fel bennem, amelyekre Weisberg átírata nem szolgált kielégítő magyarázattal:

Hogyan lehet olyan átíratot készíteni, amely következetes és egyértelmű az artikuláció és a díszítések témakörében úgy, hogy hangszerszerű, de egyben a korhű játékmód sajátosságai is megjelennek? A kettősfogások és akkordok játéka miként jelenhet meg úgy a lejegyzésben, hogy egyértelműen jelezze a játékos számára a helyes játékmódot? Válaszokat a további források, kéziratok, kritikai kiadások, átíratok és elméletírások vizsgálata és feldolgozása során kaptam.

II. Források

A Csellószvittekből négy kézirat maradt fenn, amelyek közül egyik sem Bach kézírata. Ezeket a szakirodalom így tartja számon: **A:** Anna Magdaléna Bach másolata, **B:** Johann Peter Kellner másolata, **C:** két másoló munkája, az egyik Anonymus 402-ként ismert, a másik ismeretlen, **D:** ismeretlen. Az első kettő vélhetően 1720-1730 között keletkezett, a másik kettő pedig a 18. század második felében. Mindezek mellett nagy segítségemre voltak a legfrissebb kritikai kiadások is, amelyeket a négy kézirat alapján dolgoztak ki a közreadók (J. S. Bach: *6 Suites a Violoncello Solo senza Basso. BWV 1007-1012*. Herausgegeben von Bettina Schwemer, Douglas Woodfull-Harris. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2000; J. S. Bach: *Sechs Suiten für Violoncello solo. BWV 1007-1012*. Herausgegeben von Kirsten Beisswenger. Wiesbaden: Breitkopf & Hartel, 2000; J. S. Bach: *Sechs Suiten. Violoncello Solo. BWV 1007-1012*. Herausgegeben von Egon Voss. Fingersatz und Strichbezeichnung von Reiner Ginzel.

München: Henle Verlag, 2007; J. S. Bach: *Suiten für Violoncello solo. BWV 1007-1012*. Herausgegeben von Ulrich Leisinger, Mainz und Wien: Schott/Universal Edition, 2000).

A kéziratokban és a kritikai kiadásokban megfigyelhető artikuláció és díszítések előadásmódjának témakörében további fontos részleteket tudhattam meg Johann Joachim Quantz: *Fuvolaiskolája* (Székely András fordítása. Budapest: Argumentum Kiadó, 2011; első megjelenés: Berlin, 1752) és Leopold Mozart: *Hegedűiskolája* (Székely András fordítása. Budapest: Mágus kiadó, 1998; első megjelenés: Augsburg, 1756) révén. A korabeli előadásmóddal foglalkozó elméletírások közül fontosnak tartottam Quantz és L. Mozart hangszeriskoláit felhasználni, hiszen a bennük foglaltak nem csak általános képet adnak a 18. század első felének és közepének előadói gyakorlatáról, hanem a fúvós és a vonós játékmód sajátosságait is leírják.

A 20. századi szakirodalomból Robert Donington: *A barokk zene előadásmódja* (Karasszon Dezső fordítása. Budapest: Zeneműkiadó, 1978) és Nikolaus Harnoncourt: *A beszédszerű zene* (Péteri Judit fordítása. Budapest: Editio Musica, 1988) című könyvei szolgáltak fontos adatokkal. A Bach műveiben megfigyelhető artikuláció részleteiről John Butt: *Bach Interpretation. Articulation marks in primary sources of J. S. Bach* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990) és Josef Rainerius Fuchs: „*Studien zu Artikulationsangaben in Orgel- und Clavierwerken von Joh. Seb. Bach.*” (Georg von Dadelsen: *Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Vol. 10. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler-Verlag, 1985*) műveiből merítettem. A Csellószvitekben megfigyelhető artikulációról pedig Scholz Anna: *J. S. Bach: Hat szvit szólócsellóra (BWV 1007 – 1012) Előadásmód, Artikuláció. A források és a kritikai kiadások problematikája.* (DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2008) disszertációja adott részletekbe menő betekintést.

Az átírás folyamatában nagy segítségemre voltak – Weisberg fagott-átirata mellett – a fúvós hangszerekre készült átiratok. A szaxofonra (J. S. Bach: *For the Saxophone. Selected Movements from Unaccompanied Sonatas, Partitas, and Suites by J. S. Bach.* Transcribed and Edited by Ronald L. Caravan. Ethos Publication, 1998) és trombitára (J. S. Bach: *Suites for solo cello. Suites 1-3.* A közreadó, Jay Lichtmann saját kiadása, 1999) készült kiadások közreadói magyarázatai mentén mélyebb betekintést nyertem a fúvós-átirat készítésének gyakorlatába.

A korabeli fagott játék-lehetőségeiről leginkább Oromszegi Ottó: *A fagott. Eredet- és fejlődéstörténet* (A szerző saját kiadása. Budapest, 2003) és William Waterhouse: *The Bassoon* (Yehudi Menuhin Music Guides. London: Kahn & Averill, 2003) című könyveiből tájékozódtam.

III. Módszer

Disszertációmban arra szerettem volna rávilágítani, hogy a Csellószvittek közül az első négy (BWV 1007-1010) kétség kívül eljátszható fagotton is. Arra törekedtem, hogy a fagott-szerű megoldások lehetőleg hűek maradjanak a korabeli játékmód gyakorlatához, és ne rugaszkodjanak el teljesen a csellón megfigyelhető hangszeres sajátosságoktól sem.

Az átírás folyamatában a már megjelent fűvós kiadások egymásnak ellentmondó, illetve egyező véleményeit dolgoztam fel. Az ellentmondásokat főként a korabeli és a 20. századi elméletírások mentén igyekeztem feloldani, a további felmerülő hiányosságokat saját meglátásaimmal szándékoztam kiegészíteni. Fontosnak tartottam, hogy fagott-átíratom kottaképe következetes és egyértelmű legyen legfőképpen az artikuláció, a díszítések valamint a kettősfogások és akkordok alkalmazásában.

IV. Eredmények

Disszertációm hét fejezetből áll, amelyek szorosan kapcsolódnak egymáshoz, a következő elrendezés szerint: először a Csellószvittekből fennmaradt kéziratok keletkezésével, és egymással való kapcsolatukkal foglalkozom (I). A következő két fejezetben a korhű előadásmód témakörét – artikuláció (II), valamint a díszítések, dinamikák és a tételek tempóját (III) – vizsgáltam meg. Ezek után a Csellószvittekből keletkezett fűvós kiadásokat dolgoztam fel (IV). A korhű előadásmód miatt fontosnak tartottam felvázolni a korabeli fagott történetét, szerepköreit és játék-lehetőségeit (V). Fagott-átíratom szempontjait a megelőző fejezetek tanulságait összegezve, valamint saját hangszeres tapasztalataimra és meglátásaimra támaszkodva fogalmaztam meg (VI). Záró gondolataimban a disszertáció rövid összefoglalása található (VII).

Véleményem szerint saját átíratomban a korhű előadásmód és a fagott-szerű megoldások kellő részletességgel kidolgozott szintézise valósult meg. A lejegyzésben végig követhetővé vált az a törekvésem, hogy következetes és egyértelmű legyen az artikuláció, a díszítés, a kettősfogások és akkordok átírása. Ebből a szempontból átíratom eltér Arthur Weisbergétől és a disszertációban vizsgált fűvós átíratoktól. Éppen ezért remélem, hogy a disszertáció szövege és a függelékben mellékelt átíratom a fagottosok hasznára válik majd.

V. Az értekezés tárgyköréhez tartozó tevékenység dokumentációja

10.18132/LFZE.2015.4

Mivel jelen átíratom a második fagottra készült példány, eddig koncerten egyik Szvitet sem játszottam. Éppen ezzel az átíratall szándékozom repertoárba venni ezeket a remekműveket, amelyeket a jövőben a lehető leggyakrabban szeretnék megszólaltatni.

Tanulmányaim során és azután is számtalan alkalommal játszottam Bach műveket – zenekarban és kamara felállásban egyaránt –, azonban az összes koncert időpontját csaknem lehetetlen itt mellékelni. Amely a legszorosabban kapcsolódik a Csellószvittekhez, az a fuvola Partita (BWV 1013) fagott-átíratának előadása, amelyet először a diplomakoncertemen játszottam a Zeneakadémia Nagytermében 2008. március 4-én.

10.18132/LFZE.2015.4

DLA Doctoral Dissertation Thesis

Mihály Duffek:

J. S. Bach: Cello Suites – interpretation and arrangement for bassoon

Advisor: Anna Scholz (DLA)

Franz Liszt Academy of Music

Studies in Art and Cultural History

Doctoral Program no.28

Budapest

2014

I. Antecedents of the Research

It was years ago when I started to contemplate about the idea of how to make a bassoon arrangement of J. S. Bach's Cello Suites. During my conservatoire years I acquired several movements of the Suites, however they were mostly based on different cello publications. The aim of my present dissertation is to create a bassoon-interpretation which is in addition to being instrument-like, preserves the characteristics of the period.

While composing my own adaptation, I considered it most important to pay attention to – to the best of my knowledge – the one and only bassoon-interpretation, made by the American bassoonist, conductor and composer, Arthur Weisberg: J. S. Bach: *Five Suites for Solo Bassoon BWV 1007-1011* (Boca Raton: Ludwig Masters, 2011). This publication contains the first five Suites, excluding the sixth one, due to its big register. While studying Weisberg's arrangement regarding the rendering and the process of transcription, several important questions arose in my mind, for which Weisberg's interpretation did not give a satisfactory explanation:

How can it be achievable to produce an arrangement, which is consistent and clear what concerns the articulation and the ornamentation, still, at the same time it is instrument-like and preserves the characteristics of the period mode of playing? How can it be feasible to present the game of double-stops and that of the accords in the notes, so that it would clearly instruct the player how to perform them? The answers for all these mentioned I could obtain while I was analysing further sources, manuscripts, critical publications, arrangements as well as theoretical presentations.

II. Sources

Out of the four Cello-suites having survived, none is the manuscript of Bach's. Scientific literature refers to them as follows: **A.** Anna Magdalena Bach's copy, **B.** Johann Peter Kellner's copy, **C.** the work of two copyists, one of them is known as Anonymous 402, the other is unknown, **D.** unknown. The first two pieces might have been made between 1720 and 1730, while the other two in the second half of the 18th century. In addition to all these, the most recent critical publications served as great help for me too, which had been elaborated based on the four manuscripts. (J. S. Bach: *6 Suites a Violoncello Solo senza Basso. BWV 1007-1012*. Herausgegeben von Bettina Schwemer, Douglas Woodfull-Harris. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2000; J. S. Bach: *Sechs Suiten für Violoncello solo. BWV 1007-1012*. Herausgegeben

von Kirsten Beisswenger. Wiesbaden: Breitkopf & Hartel, 2000; J. S. Bach: *Sechs Suiten. Violoncello Solo. BWV 1007-1012*. Herausgegeben von Egon Voss. Fingersatz und Strichbezeichnung von Reiner Ginzel. München: Henle Verlag, 2007; J. S. Bach: *Suiten für Violoncello solo. BWV 1007-1012*. Herausgegeben von Ulrich Leisinger, Mainz und Wien: Schott/Universal Edition, 2000).

I could obtain further details concerning the differences in the interpretation of articulations and ornaments in the manuscripts and the critical editions having studied the following works: Johann Joachim Quantz: *On Playing the Flute* (translated by András Székely, Budapest: Argumentum Publishing, 2011; first published in Berlin, 1752) and Leopold Mozart: *On Playing the Violin* (translated by András Székely, Budapest: Mágus publishing, 1998; first published in Augsburg, 1756).

What concerns the period interpretations, I found it most important to make use of the musical instrument schools of Quantz and those of L. Mozart, since the concepts included not only provide a general picture of the performing practice of the first and middle part of the 18th century, but at the same time illustrate the characteristics of the style of play of the wind and the string instruments.

I could acquire significant data from the specific studies of the 20th century as well, namely: *A Performer's Guide to Baroque Music* by Robert Donington (translation: Dezső Karasszon, Budapest: Zeneműkiadó, 1978; first published in Salzburg and Wien: Residenz Verlag, 1982), *Baroque Music Today: Music As Speech* by Nicholas Harnoncourt (translation: Judit Péteri, Budapest: Editio Musica, 1988; first published by Faber und Faber, 1973).

The details of articulations present in Bach's pieces were accessible in the following works: *Bach Interpretation. Articulation marks in primary sources of J. S. Bach* by John Butt (Cambridge: Cambridge University Press, 1990) and „*Studien zu Artikulationsangaben in Orgel- und Clavierwerken von Joh. Seb. Bach.*” by Josef Rainerius Fuchs (Georg von Dadelsen: Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Vol. 10. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler-Verlag, 1985). I could get a deep insight into the articulations of the Cello-suites in Anna Scholz's DLA dissertation: *J. S. Bach: Six Suites for Solo Cello (BWV 1007 – 1012) Articulation. Problems of the Sources and the Critical Editions*. (DLA dissertation, Ferenc Liszt Academy of Music, 2008).

In the process of transcription – in addition to Weisberg's bassoon arrangement – I could benefit from other wind adaptations. I could gain a deeper understanding of the practice of making wind arrangements while examining the publishers' explanations on transcriptions

for saxophone (J. S. Bach: *For the Saxophone. Selected Movements from Unaccompanied Sonatas, Partitas, and Suites by J. S. Bach*. Transcribed and Edited by Ronald L. Caravan. Ethos Publication, 1998) and those for trumpet (J. S. Bach: *Suites for solo cello. Suites 1-3*. the publisher, Jay Lichtmann's own publication, 1999).

I could obtain information regarding the possibilities of playing the baroque-bassoon first of all in the following books: Ottó Oromszegi: *The Origin and Development of the Bassoon* (the author's own publication. Budapest, 2003) and William Waterhouse: *The Bassoon* (Yehudi Menuhin Music Guides. London: Kahn & Averill, 2003).

III. Method

In my dissertation I wished to elucidate that the first four (BWV 1007-1010) of the Cello Suites can undoubtedly be performed by bassoon as well. My primary aim was to make the bassoon-like solutions as accurate to the routine of the period performance style as possible, furthermore to preserve the characteristics of the cello as much as possible too.

In my arrangement I examined the agreeing and disagreeing opinions of already issued wind publications. I tried to resolve the contradictions using mainly the theoretical works of the period as well as those of the 20th century, while I wished to add my own ideas to explain the other missing concepts. I considered it most important for the notes of my bassoon arrangement to be consistent and clear primarily concerning the articulation, the ornaments, as well as the double-stops and the accords.

IV. Results

My dissertation consists of seven chapters having a close connection between one another in the following arrangement: first I deal with the origins of the manuscripts of the surviving Cello Suites (I). In the next two chapters I study the themes of the period performance – articulation (II), ornaments, dynamics and the tempo of the movements (III). The next chapter examines the wind arrangements of the Cello Suites (IV). I found it essential to introduce the history, the roles and the playing possibilities of the baroque-bassoon on account of the period performance (V). I draw the conclusion of my bassoon transcription based on the deductions of the previous chapters as well as my own experiences and conceptions as a bassoonist (VI). In the closing chapter a short summary of my dissertation can be found.(VII).

I believe, that my own arrangement is a well-elaborated synthesis of the period performance style, and the bassoon-like solutions. My aim to produce a consequent and clear transcription of articulation, ornaments, double-stops and accords is throughout observable in my own arrangements. In this concept, my adaptation differs from that of Arthur Weisberg's and the wind-transcriptions examined in the dissertation.

V. Documentation of the Activity Concerning the Domain of the Argument

Since my present arrangement is the second piece of bassoon-interpretation, I have had no opportunities to perform any of the Suites so far. It is right this adaptation that serves to be the impetus for these masterpieces to be included in my repertoire, which I would like to play the most frequently possible.

During my studies, and since then I have played Bach's pieces – in a full or a chamber orchestra – on several occasions, however it would be just impossible to provide the dates of all the concerts hereby. The occasion I consider most appropriate to mention in close connection with the Cello Suites is my performance of the bassoon arrangement of the Flute Partita (BWV 1013) first presented at my Diploma Concert on March 4th, 2008, in the Main Concert Hall of the Ferenc Liszt Music Academy of Music.